

Dno Carlesi

Derive. Museo Piaggio, Pontedera 2002

È difficile presentare una mostra di Romano Masoni seguendo il rituale classico in voga in questa stagione culturale. L'accademia, con i suoi li-miti di prudenza formale, spesso tocca anche le parole. Con Masoni bisogna resistere alla tentazione della retorica e necessita saper scandagliare il suo mondo per vie non comuni e più autonome. Sono quarant'anni che guardiamo la sua pittura e le sue incisioni, cioè da quando interruppe l'epoca dei ritratti puntigliosi eseguiti su ordinazione: ogni artista vive il proprio apprendistato in rapporto alle sue pre-dilezioni e bravure. Così accadde anche per lui. E il suo non fu neppure un attardarsi sui facili modi di un post-impressionismo di maniera così diffuso allora e oggi: sul finire degli anni sessanta Romano punta già ad una sua autonomia linguistica mossa dall'esigenza di non fare proprie "maniere" altrui ma di rispondere a sue precise esigenze formali alimentate da scelte di vita, esistenziali, morali e tecniche. Pittura e vita sarà un binomio a cui l'artista rimarrà sempre fedele. Fino ad oggi.

La critica avvertì con rapidità che quello di Masoni era un caso singolare ed esemplare nel quadro della nostra pittura: sotto la sua natura schiva e scontrosa si celava una non comune ansia di serietà e di giustizia e vedremo col tempo quanto tale comportamento interiore influirà sulla pittura, pur nel dilagare di un "realismo" accattivante che, proprio perché tale, andava evitato e che in quegli anni si manifestava, anche a livelli alti, con eccessiva enfasi. Semmai, in quelle istanze primarie, incominciammo ad intravedere un filo di tenera malinconia in cui venivano ad attenuarsi coloristicamente perfino le collere esistenziali che l'esperienza quotidiana seguitava ad alimentare. Stava preparandosi il sentiero delle "ombre" della concerchia mentre egli già operava intorno ai suoi primi simboli particolari (un muro bianco, un pendaglio, una lampada sospesa sul vuoto) che preannunziavano eventi e metafore, fino al fuoco centrale della successiva ed esplodente creatività. Si trattava di un viaggio verso l'interno di sé, lo scontro con i primi sbarramenti, i crucci ideologici, l'ansia delle fughe, gli ostacoli esistenziali, con a fianco la memoria dei simboli letterari, la simpatia per una cabala da continuamente rinnovare anche se i cardì e i melograni parevano voler tenere vivo di tanto in tanto il senso di un idillio mascherato ma esistente. Si delineava una pittura che diventasse anche "salvezza", come in quella "Casa bianca" del '74 in cui la lampada pareva voler illuminare un muro ma in realtà voleva illuminare la vita. Il discorso incominciava ad approfondirsi. Fu il critico Enzo Carli a scomodare Bacon e i pittori senesi leggendo attentamente la pittura di Masoni, e anche Fortunato Bellonzi ad avvicinarlo all'espressionismo di Lorenzo Viani e a considerarlo capace di unire alla "fantasia inventiva" gli "strumenti legittimi della pittura". Ci accorgemmo che l'artista procedeva per dubbi e ripensamenti costruttivi scegliendo modelli cicli e tipi di ricerca che scandivano sintesi e ipotesi sempre più originali: dal ciclo dei "Potenti" del '73-'76 Masoni passò ai "Giochi del massacro", ai "Cacciatori di api", alle "Piume e alle Farfalle", alla serie di "Ratem" ('79-'81), alle "Carte moschicide", alle "Cadute" dell'83-'84, alle chiese, ai pancali di concerchia e, infine, alle pelli e ai rospi: tutti sommovimenti interiori motivati da precise esigenze di sedimentazioni documentanti esperienze, scarnificazioni, tentativi di protestatarie resurrezioni. Volta a volta si susseguivano le decorazioni dei generali contrapposte ai denti d'oro dei borghesi, i colletti candidi ai Cristi irritati, gli emblemi satirici dei sultani agli insetti umili e indifesi. I Massacri erano nell'aria, il Cacciatore devastava le arnie e i topi dalle trappole incominciavano a penzolare nel vuoto.

Molte tematiche si ponevano come pretesti per un discorso drammatico sulla morte, perfino il gesso per un "monumento ai caduti" o il brusio di una mosca imprigionata nella carta moschicida assumevano significati di alta gravidanza psicologica (io vissi con Romano l'esperienza unica dell'affresco "Dedicato alle farfalle", un racconto intorno alla violenza e allo stupro che un suo sogno anarchico alimentò e realizzò immeritatamente sulla parete di una Casa del Popolo in nome dell'utopia di un volo che non solcò mai l'aria).

Ma non possono essere dimenticati (neppure di fronte alle opere di oggi) quei “corpi” che Masoni lasciò cadere per anni nel vuoto della vita, so-spesi a un nulla, prossimi alla morte dopo la rapida alba della vita, in sequenze di “cadute” quasi fuori gravità, e perciò amate con più dolente amore. Coerente il suo successivo “viaggio” tra le pelli scarnite e concia-te, emblemi di quel misfatto ancestrale naufragio che è la metafora del-l’esistere quali ungarettiani “uomini di pena”, marchiati tutti dai vecchi timbri di fabbrica come maledizione e condanna.

I ganci delle conerie sono lì pronti per appendervi le vittime. Fanno parte dell’avventura, in parte presenti anche in questa rassegna. Negli ultimi cinquanta milioni di anni la terra – si dice – è scomparsa e riemersa per centinaia di volte, con ondate di gelo che durano per cicli di decine di migliaia di anni: cosa accade tra scomparsa e ricomparsa? Si ricomincia ogni volta con nuove poesie, nuove musiche, nuove maestrie e destrezze? Nuove regole estetiche, nuove grammatiche, nuove religioni, nuove scienze, nuove arti? Gli apparati di conoscenza e i protocolli e le “guerniche” quali tempi scandiranno in futuro?

Vien fatto di pensare che in questa rassegna d’arte noi potremmo anche appendere o stendere al soffitto o su una parete una utopia o una disperazione, un sogno o un’intuizione di vita: per questa volta cogliamo questo suo senso del mistero, questo spazio che tende filosoficamente a distendersi in un tempo infinito, questa sollecitazione e provocazione a ripensamenti costanti. E anche questo un modo per opporci ad una forma insidiosa di disumanizzazione in atto, a una stagione materialistica che trascina al sopruso e al compiacimento errato. La trasgressione di Masoni è qui come un episodio da salvare in quanto noi lo percepiamo e lo includiamo nella nostra storia: questo vuol dire Umberto Eco quando scrive: “Mi pare impossibile che dopo di me possa seguitare ad esistere il mondo, senza che io lo percepisca”. E noi lo percepiamo senza correre il rischio di inglobarlo in categorie estetiche di massa, in genere legate sempre al commercio delle cose, al consumo, proprio per evitare assonanze con valori inesatti o coincidenze pericolose di gusto tra pubblico e cultura (o pseudocultura): a me piace ricordare, con Adorno, che deve seguitare ad esistere anche un’arte che si rifiuta di farsi integrare e amalgamare, anche a costo di apparire sconveniente o folle.

Il merito di tante Avanguardie (dal Dadaismo alla Pop) è stato anche quello di opporsi agli schemi sclerotizzati dell’accademia. Se l’organizzazione del mondo punterà su Categorie sempre più affaristiche (perché a questo potrebbe condurre il liberismo selvaggio) potrà verificarsi che i meriti per qualificare un artista potranno essere stabiliti da ambienti estranei all’arte e, quindi, potranno prevalere norme che porranno limiti alla libertà creativa perché sopraffatta dai voleri di altri poteri che, in nome di una falsa popolarità di mercato, potranno dettare i canoni del modo di fare arte.

Attualmente un pittore come Masoni, senza clamore, chiasso ed eccessi contenutistici, sembra rimanere un artista che si oppone alla strumenta-lizzazione tecnologica pensando solo alla “buona pittura”, così come si pone fuori dal potere ideologico o dal potere del mercato. Esiste un forte contrasto tra il suo valore di artista e il suo isolamento, quasi cercato e voluto. D’altra parte il concetto di valore è assai labile e su di esso grava-no varietà di giudizi, contraddizioni storiche, categorie contrastanti: l’opera di Masoni non può catalogarsi secondo concetti tradizionali di bellezza tali da impegnare un formale giudizio estetico e nemmeno può classificarsi in rapporto ai valori della funzionalità, della vendibilità o delle mode effimere. Per il suo lavoro conviene ricondurci ad un giudi-zio di valore che ci sembra rapportato ad un tempo lungo, cioè ad una “ricerca” motivata solo da interessi creativi. A lui serve un lavoro ap-partato, solitario, preceduto da lunghe meditazioni intorno all’uomo, al suo attuale svilimento culturale ed esistenziale, al senso delle sue Cadute e sconfitte delle sue rare ipotesi di salvezza al di fuori delle metafisiche di comodo. Le sue “Cadute” (uno dei suoi cicli più famosi) erano, sì, perdite di altezza, ma soprattutto discese entro spazi infernali (il suo amore per Rimbaud) dove i suoi amici avviliti – topi e rospi e api e mosche – erano sempre preda degli invischiamenti mortali. I prati verdi rimanevano sempre aspirazioni sublimi, assimilabili ai confini di una anarchia sempre disponibile, però, per la verità, la giustizia e, in fondo, per la poesia.

Appare evidente che il suo atto del dipingere scaturiva sempre – e scaturisce ancora più oggi – da un retroterra di cultura e di letture e di indignazione riferite alle cose del mondo e della storia poste sempre in rapporto col fuoco dell’immaginario. Questi rimangono i suoi veri “paesaggi” naturali, labirinti di una sacralità laica da esaltare e da coltivare con l’uso di tecniche pittoriche e grafiche di rara perfezione. Ne nasce un’arte che propone immagini sempre in bilico tra l’esistere e il non esistere, come accadeva in una sua installazione dell’84 (“E il fremito chiuso che avverto”) in cui un tavolo e una sedia stavano per metà fuori e per metà dentro una parete, non si capiva se per uscirne o per esserne inghiottite, pronte a nascere o a sparire nel Nulla, nel fuori tempo e nel fuori luogo: una scultura che, nell’insieme dei suoi elementi, offrirà una lettura della vita in chiave problematica, aperta a una caduta nel tutto del mondo o nel nulla del non mondo. Un preannuncio di arte rivolto al dilemma del vivere: un gesto disponibile per un istinto di vita (quasi un continuo ricominciamento) o gravato dal senso di una fine, magari alla luce di una grande pietà per resistere (in senso heideggeriano), insieme alle radici profonde quali riflessi di tutte le storie del mondo.

Anche questa mostra ci invischia nelle sue sottili ambiguità, nelle sue tensioni e vibrazioni, dove ogni elemento è elevato alla dignità di simbolo e di metafora per tradire – sotto la severità dell’impegno – quello che un giorno lui stesso definì il suo vizio romantico. E questo suo vizio egli lo ha adeguato al luogo, una struttura industriale reinventata come spazio espositivo. I pannelli alle pareti non hanno sempre un senso: ogni elemento doveva essere recuperato in un contesto spaziale unico per giustificare un repertorio evocativo che raccontasse metaforicamente l’uomo e la sua fatica. Si trattava di svelare gli enigmi di un “vivere” in un luogo che simulasse la vera esistenza trasfigurandola in modo da salvare ogni relitto. Al soffitto le Pelli appese alle capriate per asciugarsi simbolicamente macchiano il bianco delle pareti e portano incisi i vecchi Timbri capaci di dare dignità storica a questi elementi martoriati simili alle carte moschicide, agli altarini strappati dalle pareti umide, ai rospi, ai pancali, a ricordo di un martirio comune, alle “Mattanze”, ai gessi di Rimbaud, al sottomarino scomparso: materiale tutto da salvare definitivamente in attesa che il suo poeta maledetto e benedetto (Rimbaud) attenda il suo “bateau ivre” per salire con noi al cielo della poesia.

Una pittura complessa, in cui l’ordine apparente nasconde il reale disordine esistenziale e sociale, in cui ogni residuo si fa primario e struggente nella memoria di ciò che stiamo per perdere insieme al filo d’erba, all’osso di seppia, ai ciottoli di Montale. Cercare il valore di questi elementi rientra nella dignità di un Museo che non si pone come un involucro di protocolli da rispettare supinamente ma come luogo di indagine libera nel cuore delle cose e anche dell’uomo.