

IL LONTANO E IL PRESENTE

C'è in un angolo dello studio di Romano Masoni a S. Croce sull'Arno, avvolto nella penombra, un grosso nido di vespe ritrovato nella soffitta d'una casa diroccata. una specie di otre, dalla superficie scolpita dal tempo, un'enorme conchiglia terrestre che sembra uscita non dal mare ma dalle pietre, un'architettura gotica pensata da una colonia d'insetti che in quel momento probabilmente pensava ad una colonia d'esseri umani. È posata con finta noncuranza in mezzo ad altri oggetti, ma sembra ancora viva, sembra ancora di sentire nel suo interno il ronzio degli insetti, il rumore cupo d'una esistenza misteriosa.

È un oggetto del desiderio, secondo la classica definizione di Man Ray, è una porta appena dischiusa sull'ignoto, ai confini dell'umano e dell'animalesco, ma dovremmo meglio dire dell'umano e del divino, del mistero e della conoscenza, del proibito e del concreto, del lecito e dell'illecito, di ciò che è lontano o remoto e di ciò che è costantemente presente. In quel

luogo segreto, come è segreto ogni antro abitato da un artista, ha un duplice significato: indica, in un certo senso, il confine che è tra la vita e la morte.

Potrebbe da un momento all'altro sollevarsi nell'aria e riprendere la sua antica funzione che non è solo quella d'un nido, ma d'una fortezza, d'un idolo, d'uno scrigno e perfino d'un antico libro sapienziale. Nel suo interno vi è ancora la voce d'un Dio ignoto. È un oggetto sacro che potremmo perfettamente collocare in una chiesa oppure nella grotta delle Ninfe descritta da Omero nell'Odissea, nello studio di Faust oppure nella spelonca di Polifemo, e l'artista, come scriveva il Vico, è il primo Polifemo dell'umanità.

Ci siamo attardati intorno a questo oggetto perché nello studio di Romano Masoni assume il suo più autentico significato: è il simbolo della misteriosa creazione artistica, di quello che Masoni crede che sia la creazione, cioè un continuo passaggio dal sacro al profano, dall'antico

al moderno, dall'innaturale al naturale,
dalla brutta materia alla conoscenza, dal
Lontano al Presente.

Accanto al nido-tabernacolo vi è un rospo
pietrificato, trovato quasi intatto in uno dei
boschi della Toscana, ed anche questo
oggetto sembra pulsante di vita, sembra
uscito proprio in quel momento dall'ombra
d'una pianta o dalle foglie secche. È un
vuoto involucro che la natura ha rispettato,
come se avesse voluto scolpire per la
seconda volta le sue eterne fattezze. È un
altro oggetto d'arte, un altro oggetto di
desiderio, in parte capriccio d'una divinità,
in parte invenzione della natura, come se il
rospo, morto in qualche anfratto del bosco,
risorgesse di nuovo alla vita, continuasse a
guardarci con i suoi occhi immobili. Anche
questa inusuale presenza nel fondo
della caverna ci svela improvvisamente
qualche cosa che è sempre stata racchiusa
nella ricerca (vorremmo dire alchemica,
ma diciamo semplicemente
artistica) di Romano Masoni. cogliere
l'eternità delle cose viventi.

Il rospo, come tutti sanno, è un oggetto
magico che troviamo nelle favole più
antiche; abitante degli stagni e degli alberi;
capace di misteriose trasformazioni e di
straordinarie metamorfosi, tra tutti gli
animali quello che è più vicino all'uomo,
forse perché più antico, forse perché dotato
d'una mitica saggezza, forse perché la sua
voce ha, nonostante tutto, qualche cosa di
umano; bellissimo e mostruoso nello stesso
tempo. Non senza ragione il folklore più
antico ha sospettato che nell'interno della
sua forma si celi qualche bellissima
principessa o qualche bellissimo principe,
pronti a riprendere l'aspetto originario-al
calore d'un bacio; forse, non senza ragione,
il rospo nel Medio Evo è stato spesso
accostato ai riti ed ai sortilegi delle streghe;
animale velenoso, ma anche benefico e,
però, qualche cosa di più d'un animale e
qualche cosa di più d'un essere umano:
anche il rospo partecipa alla natura del
sacro (lo troviamo talvolta nelle forme

dell'architettura gotica) La natura,
impossessandosi della sua spoglia, opera un
miracolo ancora più sconvolgente: ci fa
osservare l'immortalità attraverso la morte.
Il pittore a sua volta, raccogliendo anche
questo cimelio, ci fa intravedere un'altra
caratteristica della sua arte: è l'antichità
dello spirito che si affaccia verso il presente,
la modernità del segno che ci introduce nei
segreti dell'antichità. In qualche angolo
dell'antro deve sicuramente esistere un
caminetto acceso da qualche fiamma
invisibile, dove il rospo, animale che dicono
immortale, può immergersi nel fuoco e nella
cenere ardente, dove scintillano le vespe
dorate della fantasia.

Il nido ed il rospo appaiono anche nei suoi
quadri. È un successivo passaggio: dal
ricordo, quindi, fino alla conquista
definitiva della forma. Il rospo in queste
opere ha qualche cosa di aereo; volteggia
nell'aria, le sue braccia si protendono in
avanti, l'occhio cupo accende le proprie luci
misteriose; l'anima è stata risuscitata in un
antico rituale. Sembra allora che il pittore
sia sempre stato in contatto con la natura,
che condivida con la natura la
responsabilità della vita e della morte. Il
rospo, entrando nelle sue stanze, attraverso
le socchiuse finestre, si impossessa d'uno
spazio che non era il suo, ma che gli
appartiene, come se fosse sempre vissuto
nell'architettura gotica d'una casa, come
succede anche al nido di vespe che nei suoi
quadri rassomiglia ad un misterioso volto
umano. Il gotico fu il tempo delle cattedrali
che sfidavano lo spazio ed il loro interno era
simile a gigantesche conchiglie sorrette da
interminabili colonne: l'antico nido, che le
sue ronzanti abitatrici hanno abbandonato,
diventa nei suoi quadri una specie di
maschera ancora gonfia di vita, dalla
superficie incandescente, un misterioso
santuario risonante di canti gregoriani.
Non entreremo qui nei meandri
dell'inconscio, poiché la materia ci
porterebbe troppo lontano, ma negli
elementi prescelti da Romano Masoni vi

sono senza alcun dubbio alcune indicazioni chiarificatrici. Il carattere mitico di certe raffigurazioni (gli animali, il nido degli animali, gli insetti, le piante) ci fanno pensare ad un'operazione di carattere magico, ad un rituale primordiale, ad un collegamento pieno di inquietudine ai misteri della terra, ai misteri del suolo, delle radici, di tutto quello che è sotterraneo, cioè essenzialmente collocato nell'inconscio.

“La vita scriveva Carl G. Jung nel suo stadio primitivo è dominata da presupposti animistici”, da proiezioni di forze profondissime che agiscono sull'immaginario umano, forze ancora indeterminate o selvagge, in cui l'animale e la materia sono ancora la stessa cosa, non si sono ancora scissi in due unità distinte, ma l'anima è in sostanza la *materia prima*, quasi *miracolosa*, del mondo e la materia ha già i movimenti dell'animale, come accade, per esempio, nei quadri in cui un

insetto diventa materia del mondo. Occorrerebbe ancora parlare di alchimia, ma il termine è troppo pieno di significati anche contraddittori e troppo eclettici per introdurlo in un luogo che l'artista vede alla fine come una specie di ordine razionale, come una logica costruzione, alla ricerca di straordinari equilibri ed anche d'una propria saggezza, come se il destino finale del mondo fosse un'armonia nutrita di contrasti e perfino di avversità o di catastrofi, una bellezza contaminata dall'orrore ed un orrore che aspira al sublime.

Si sente che il pittore è sempre nell'interno dei suoi quadri, mai all'esterno, che vive, cammina, pensa, riposa dentro la superficie del dipinto, dal quale esce raramente, per l'indispensabile finzione della presenza, ma in realtà occorre sempre cercarlo nei suoi colori, all'ombra delle sue forme, nei suoi racconti pittorici, nelle sue fantasie

pittoriche, nella sua viva immaginazione.

Dipinge senza uscire mai dal suo quadro. Non c'è alcun dubbio che solo il dipinto è la realtà e tutto quello che è collocato all'esterno è invece una semplice finzione, è l'irrealtà, è l'inesistente o, comunque, un'apparenza con la quale occorre quotidianamente confrontarsi, ma non è detto che sia essenziale. Il concreto, l'esistente è invece nell'interno della pittura, dove Romano Masoni ha trovato un altro antro molto più accogliente.

La natura, con i suoi boschi, con i suoi insetti, con i suoi antichi simulacri, trova la sua naturale continuazione nei suoi dipinti ed è quindi logico che anche il pittore trovi il suo rifugio, trovi il suo autentico antro nell'interno del quadro, da cui esce soltanto per naturale cortesia. Dalla remota spelunca di questa natura dipinta, riprodotta, catturata, Romano Masoni disegna le cose che gli appaiono più fraterne e più simili. In questi stessi quadri già ricordati il rospo è chiamato più d'una volta "mio fratello", ma è certo che Romano Masoni è fratello di molte altre cose che appaiono nei suoi quadri. È fratello degli insetti ed è fratello degli esseri umani, è soprattutto fratello della natura che gli presenta tanti esempi d'immortalità (anche se si tratta sempre d'una immortalità posta ai confini della morte)

Gli insetti appaiono sovente nei suoi quadri (forse anche li raccoglie) e nelle sue opere grafiche, eseguite con la perizia d'un virtuoso. È un mondo che Masoni ama esplorare, poiché l'insetto custodisce una vita misteriosa ed anche quando soccombe alla natura non è mai definitivamente morto: ancora si contorce, ancora si ribella, ancora ci fa sentire che non è mai uno sconfitto, che sta già preparando la sua rivincita. Gli insetti appaiono nelle sue opere con l'irruenza d'una scultura, essi hanno il tumulto della natura indomabile.

Percorrono le strade (la *Via crucis*, potremmo dire?) delle sue longitudinali carte moschicide (ed anche qui Masoni dice

"la mia carta moschicida a caccia della sua utopia") che attraversano il quadro come una folgore. L'insetto catturato non rinuncia alla sua ribellione. Ha in realtà catturato il suo strumento di tortura, è la trappola che muore, non l'insetto. Il rapporto di Masoni con i "suoi" insetti è inevitabilmente quello dell'alchimista. Il suo occhio esplora la potenza segreta della natura e le sinuose forme della bellezza che traspaiono sotto le fattezze del mostro, poiché il mostruoso non è mai artificiale, non è mai arbitrario, ma è l'aspetto ignoto della bellezza. La natura è un dio estetico: non conosce il brutto, anche se a noi certe forme appaiono ripugnanti, ma si tratta d'un inganno dei nostri sensi pervertiti. La natura è sempre bellissima, è il nostro occhio che non sempre sa riconoscere il suo messaggio, ma l'occhio del pittore va sempre un po' più lontano. Il suo quadro cerca di ristabilire la verità. tutte le cose che un tempo erano brutte hanno l'inarrestabile tendenza a diventare belle attraverso l'inevitabile elaborazione del tempo, attraverso la pazienza e la saggezza del tempo, che non rinuncia mai alle sue forme ideali, e tutte le cose che oggi sono considerate brutte o incomprensibili domani diventeranno squisitamente belle. Questa è la sfida del pittore, la sfida che emerge dalla fatica del suo lavoro, questo è l'insegnamento che il pittore trae dalla natura, che lo spinge a custodire l'involucro d'un rospo, l'involucro d'un nido di vespe e di introdurli nell'interno dei suoi dipinti, come se la natura stessa li avesse destinati da sempre ad occupare lo spazio del suo quadro, li avesse obbligati ad accettare l'insolito destino d'essere qualche cosa di più, qualche cosa di diverso della loro misera apparenza. assumere, cioè, le sembianze d'un Dio ignoto.

In questa pittura la natura si trova perfettamente a proprio agio: è quasi un vorticare di sementi che si sono mescolate ai pigmenti dei colori, esce dalla sua ombra millenaria per entrare nella luce dell'arte.

Il pittore, tuttavia, è discreto, ha l'affabilità di un uomo che vive a contatto con l'aria ed a contatto con le piante, con gli insetti e con le loro dimore, che conosce il sapore della terra, che entra d'istinto nei labirinti della natura, che ha la saggezza della campagna accesa dal sole, ma che conserva gelosamente anche il segreto delle parole, che dipinge perché è necessario dipingere, perché è indispensabile dipingere, perché è suo dovere dipingere, perché è fermamente convinto che il dipingere sia l'unico modo per rispondere al misterioso colloquio della natura. Certo, dipinge perché l'istinto, il carattere, il temperamento, le qualità, le capacità tecniche, l'ispirazione l'intuizione lo conducono verso quella direzione, e non potrebbe fare altra cosa se non coerentemente dipingere, ma dipinge anche perché gli è stato misteriosamente comandato di dipingere, e dipinge in quel modo ed in quella maniera perché ha

assunto l'impegno di dire la verità, di parlare con gli uomini e con gli insetti, con gli oggetti che più conosce e con quelli che gli sono sconosciuti, con le forme della tradizione e con quelle che invece si ribellano alla tradizione (come è particolarmente visibile nelle sue sculture) Il mestiere di dipingere (e dobbiamo chiamarlo anche mestiere quando tocca livelli di alta professionalità) è simile ad un impegno morale; è come una vocazione, un voto che si fa a qualche cosa che giace nel fondo invisibile della nostra coscienza, non è mai una cosa inutile, ma getta nell'oscurità dei secoli l'unica luce che ci consente di avvicinarci alla salvezza. Vi sono, naturalmente, pittori più sensibili a questa necessità ed a questo dovere ed altri meno sensibili o meno preparati ad assumere una responsabilità così grande, ma qui non parliamo di pittori volgari, qui parliamo d'un pittore che è entrato nella

pittura come una volta si entrava negli ordini monastici, che cioè sa, dipingendo, di aver fatto un patto con l'invisibile. I suoi quadri sono pertanto estremamente meditati, fanno quello che la natura spontaneamente fa: vanno alla ricerca del bisbiglio intimo che ogni cosa possiede, del mormorio nascosto nell'interno d'ogni forma vivente. L'immortalità sembra sempre a portata di mano quando il quadro vince la propria sfida con l'ignoto. Non sarà facile riconoscerla immediatamente, ma il buon quadro, il quadro onestamente dipinto, il quadro ricco di idee e non solo di forme vacue, il quadro che sa raccontare bene la propria storia o la propria avventura nel paese misterioso dell'arte, il quadro che esce dalle mani sapienti e consapevoli del pittore, aiuta sempre l'umanità a fare un passo avanti, gli spiana un poco la strada. I risultati non saranno immediati, molte volte la brutaglia riesce a perpetrare i suoi delitti, ma alla fine è visibile questa essenziale verità: il quadro non è mai uscito dalla natura, nemmeno quando il dipinto è apparentemente fantastico, cioè non è mai uscito dall'uomo.

Per Romano Masoni mi sembra indispensabile questa ostinata aderenza al mondo delle cose semplicissime che poi diventano con il tempo molto più complicate, come se un'ombra eterna sempre le avvolgesse, ma vorremmo piuttosto dire un'ombria, con un vocabolo caro al Carducci ed al Pascoli che non furono mai troppo lontani dalle terre abitate da Romano Masoni, in cui vediamo "l'ombria delle nubi fuggenti" (Carducci) e la "nera ombria" (Pascoli) d'un parco dove appare "un ultimo fringuello".

Questa stretta coincidenza che esiste tra il pittore e la natura non è estranea ad una serie di quadri dove appare il tema della caduta, ma, forse, più che d'una caduta si tratta d'un volo. Effettivamente osserviamo un corpo capovolto proveniente dall'alto, come se uscisse dalle "nubi fuggenti" o, comunque, da una dimensione invisibile:

corpo proiettato verso il basso, corpo gesticolante, corpo che attraversa il tempo, in un certo senso raffrenato, rallentato, misteriosamente ostacolato, come se questa caduta non avesse mai fine, simile a quelle ossessioni oniriche assai frequenti in cui si ha l'impressione di volare o di cadere, ma questo scendere in realtà è anche un risalire. Vi è un alto e un basso, ma entrambe queste due cose in realtà non esistono. Cadere e sollevarsi sono in fondo la stessa cosa. Il quadro potrebbe benissimo essere capovolto. Non è possibile prevedere dove la caduta troverà il suo naturale epilogo. Se cerchiamo d'essere più precisi ci accorgiamo che questa caduta ha avuto inizio fuori del quadro e che probabilmente uscirà, in basso, ugualmente fuori del quadro. Lo spazio della pittura è un luogo immaginario, un luogo di passaggio, non vi è alcun dubbio; forse soltanto un pretesto, quasi un'illusione ottica, un gioco di prestigio. L'impressione è che il quadro presenti una versione verticale; ma è facile che l'oggetto volteggiante nell'aria in realtà non abbia alcuna voglia o alcuna intenzione di cadere e che il significato del quadro sia tutto in questa ambiguità, in questa impossibilità di cadere e di scendere, e che il pittore non pensi minimamente a concludere la traiettoria di questa caduta, che alluda invece all'illusione di questa caduta, che il gesto sia condannato a perpetuarsi nell'eternità, ed infine che sia impossibile concludere questo lungo viaggio nello spazio. La condanna è essere sospesi per sempre in qualche sezione del cielo, dove non esiste in realtà nessun ingresso e nessuna uscita. Le possibilità in questa serie di dipinti sono molteplici, specialmente quando il corpo destinato a cadere non è più riconoscibile: è un aggrovigliato movimento di molecole che in realtà potrebbero benissimo andare anche verso l'alto.

Lo stesso problema viene posto dalle sculture: qui gli oggetti tendono ad uscire o ad entrare) dalla materia, come se fossero

stati imprigionati a metà strada da una forza invisibile: una sedia che pare sospesa nell'aria, una tenaglia che sguscia fuori da un magma indistinto, il tronco d'un albero spoglio di foglie conficcato nel suolo, forme indistinte che si dibattono per non essere del tutto inghiottite. Le sue sculture aprono in realtà altre porte verso la natura, anche se qui abbondano piuttosto oggetti d'uso quotidiano o strumenti metallici, ma la natura ormai è penetrata, per imitazione o per osmosi, in tutte le forme dell'uomo.

Natura è l'albero, ma è anche la casa, natura è la foresta, ma è anche la città, il fiore o il martello, poiché l'uomo a sua volta non è altro che natura, "un essere" spiega Feuerbach che dipende dalla natura e che non può esistere senza luce, senza aria, senza acqua, senza terra, senza cibo" e, potremmo aggiungere, che comunica continuamente con la natura anche quando crede di ignorarla, che è la proiezione stessa della natura anche quando vive lontanissimo dalla natura, che è interamente immerso nella natura specialmente quando fa arte. Il rapporto non è immediatamente visibile, ma è certo che l'uomo dipinge anche con i propri sensi e con la propria immaginazione: una scultura è simile all'albero d'una foresta, una pittura è simile ad un campo dove spunta una ricchissima vegetazione. In entrambe vi è un pullulare di oggetti, alcuni riconoscibili, altri destinati a scomparire, a perdere a poco a poco la loro fisionomia, come avvolti da una impalpabile nebbia. La scultura e la pittura di Romano Masoni si assomigliano moltissimo: troviamo talvolta in una i motivi dell'altra, come se procedessero insieme lungo un tortuoso sentiero. In realtà sembra sempre che Masoni dipinga una strada indipendentemente dai soggetti prescelti, una strada che talvolta divide i corpi, come nelle cadute, e talvolta li unisce, una strada serpeggiante tra i molti pensieri che popolano i suoi quadri, tra i molti suoi sogni, tra le molte sue utopie del bene e del

male, della morte e della vita che confondono continuamente i loro volti, poiché quello che nei suoi dipinti assomiglia alla morte è in realtà l'inizio della vita, e quello che il pittore indica come vita è in realtà una delle tante metamorfosi della materia. è quello che abbiamo già definito con una sola parola. il Lontano ed il Presente. È possibile che in questa concezione della pittura agisca inconsciamente la componente geografica della propria terra d'origine, del luogo che riesce sempre a plasmare, con i suoi ricordi e con la sua nostalgia, con i suoi colori e con la sua luce, l'anima segreta e vibrante dell'artista. Il problema costitutivo dell'arte non può mai essere disgiunto dal problema della lingua. Dove un linguaggio esce dai suoi antichi alveoli e prende consapevolezza del proprio modo d'esistere, anche l'arte, quasi di colpo, è costretta ad assumere lo stesso tono, la stessa cadenza, lo stesso ritmo, anche, e specialmente, rinnovando ed innovando. Mentre dice cose nuove l'eco della sua antichità perdura nell'inflessione stessa delle immagini. Non esiste arte dove non esiste una lingua, per quanto rudimentale essa sia, e non esiste alcuna lingua dove l'arte non riesce a manifestarsi. Essere toscani non è la stessa cosa che essere lombardi o piemontesi, nonostante una certa inevitabile rassomiglianza che si è verificata in questi ultimi cento anni, non solo a livello fonico, naturalmente, ma anche sul piano dell'immagine o del colore o della forma. Questa dissimiglianza tra regione e regione era naturalmente molto più forte nei secoli passati ed oggi è andata fortemente attenuandosi, ma non del tutto. Le differenze permangono perché sono anche differenze di cultura e l'occhio infine non vede gli stessi colori a Venezia ed a Palermo, in Toscana ed in Piemonte, e forse si potrebbe andare ancora più indietro nel tempo, quando gli uomini parlavano latino o greco, di cui nelle orecchie ci è pur rimasto qualche eco anche oggi. In questo

senso è perfino inesatto dire che noi siamo italiani, poiché troppo numerose sono le nostre ascendenze; forse, se saremo fortunati, un giorno saremo europei, ma per il momento siamo ancora esseri un po' ibridi, anche se il cinema, la televisione, i giornali, la scuola hanno cercato di uniformare il nostro linguaggio, ma è ancora il pittore, nella sua più grande originalità, che si ribella, che non ascolta ragione, che non vuole rinunciare alle sue radici quando queste radici gli dettano altre verità molto più intime. La lingua italiana, d'altronde, non è nata nel momento esatto in cui l'impero romano è crollato sotto le invasioni barbariche, ma ha impiegato più di mezzo millennio prima di formarsi, assai rozzamente, ed infine ricevere la sua attuale forma dai grandi scrittori toscani che si sono chiamati Dante, Petrarca e Boccaccio. Anche la pittura prima di diventare italiana è passata attraverso l'oscurità delle catacombe. Rimane nell'artista la consapevolezza d'essere parte d'una civiltà che non può essere distrutta, anche se sono passati secoli o millenni dalle sue origini o ne sono rimasti solo frammenti che gli archeologi cercano di ricostruire. Perfino

l'impero babilonese, una volta dissepolto, è ancora capace d'insegnare qualche cosa ai suoi lontani discendenti. Specialmente nell'artista è più visibile questa continuità poiché non ha bisogno della mutevole parola, ma parla direttamente attraverso le immagini che sono sempre riconoscibili attraverso il tempo. È innegabile che in Romano Masoni vi sia l'impronta di un antico passato, anche se la sua pittura, naturalmente, non ha la minima rassomiglianza con l'arte che l'ha preceduta. È una pittura estremamente personale, ma questa sua personalità poteva maturare in quel luogo solo attraverso una sottile coscienza toscana, soltanto nella trasparenza di quella luce, soltanto attraverso la forma di quegli alberi che non sono gli stessi che possono spuntare su altri territori. Si tratta sempre d'una questione di sfumature, poiché oggi i linguaggi sono universali, ma il genio dell'artista risiede in questa sua rara capacità di fare percepire, con un solo colpo di pennello, secoli di storia. Poi, su questa storia antica, l'artista innesta la propria, ed allora il discorso diventa molto più concitato, molto più affollato di voci e di motivi. In alcuni suoi

quadri, e perfino in alcune sue sculture, appaiono, per esempio, come un sipario, strati sovrapposti di forme irregolari che cadono dall'alto: assomigliano a strane nubi e sono invece ritagli di pelli conciate che a S. Croce sull'Arno hanno un'antica tradizione di lavoro. Sappiamo, dunque, quello che sono e che rappresentano (un ricordo, infine), ma possiamo anche non saperlo e difficilmente potremmo saperlo allontanandoci da quel luogo: sono, comunque, un aspetto della cultura, della tradizione, e nel momento stesso in cui Romano Masoni li introduce nella sua opera (come ha già fatto per il nido di vespe e per il rospo) sono immediatamente qualche cosa di diverso; diventano oggetti perfino fantastici ed immaginari; alludono al passato, probabilmente, con malinconia, ma nello stesso tempo l'arte li redime, li fa diventare qualche cosa di originale, oggetti magici, simbolici, metafisici, come il nido di vespe già ricordato o il rospo pietrificato dal tempo, a cui in fondo assomigliano. Tutte queste forme partecipano allo stesso

mistero della natura e, quindi, allo stesso mistero della creazione. Provengono da un luogo ben preciso (un bosco, una casa diroccata ed abbandonata come quella abitata dalle fate, una fabbrica) e vanno verso uno spazio indefinito e nostalgico: quello dell'arte che si impossessa, con estrema delicatezza in questo caso, d'oggetti diventati quasi irriconoscibili. Masoni traduce in linguaggio moderno quello che era stato detto nella lingua ancora approssimativa della natura. Uomini volanti o insetti catturati nell'aria o un batrace che per qualche incantamento è stato trasformato in pietra, vanno verso strani pendii, senza mai fermarsi per un solo istante. L'artista non lo consente, poiché è un artista inquieto, un artista che non smette mai di cercare, che è sempre in agguato, sempre alla caccia delle sue falene notturne o di api dorate, un artista che è anche un poeta.

Torino, ottobre 1994