

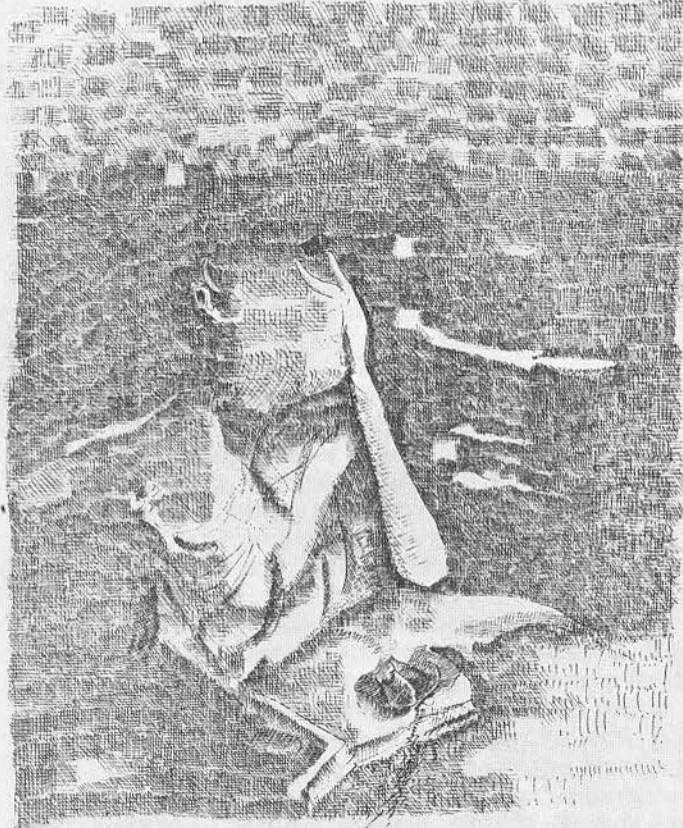
Ludovico Mosconi

Luigi Carluccio - Pieraldo Maradi - ed. All'insegna del pesce d'oro - 1971

L'incontro con l'uomo Mosconi, quando finalmente poté avvenire, non fu, per me, meno sorprendente dell'incontro con il suo lavoro. Dietro le immagini che avevano catturato il mio spirito — quei prismi colorati, in lento silenzioso franare nello spazio, quasi obbedendo alle sollecitazioni, agli scivoli e alle impennate di una musica rococò — dietro cioè il loro accennare, ora brillante ora soffocato, ad un evento insolito, quale potrebbe essere, per fare un esempio, il crollo improvviso dei marchingegni e dei decori scenici di un'opera buffa o di una farsa dolente, stava una figura incredibilmente tesa, tirata, in una certa misura assente: di quelle che bruciano senza crepitare, consumandosi lentamente, con lunghe ceneri calde. Una figura smilza, da far pensare a prima vista a un dandy falsato dall'accento dialettale, di quelli che lisciano il tango; oppure a un ballerino di flamenco, con un gran gioco di mani e di occhi. Il gioco attraverso il quale Mosconi preme, incalza sempre più da vicino, finché a un punto frana anche lui come i cristalli dei suoi dipinti e ritorna alla sua misura, rientra nel tiepido nido di una malinconia, che a sua volta gli preme addosso, lo incalza, lo divora sino a lasciargli vivi soltanto gli occhi.

Nel fuoco vivo e chiaro degli occhi mi parve, allora, di intravedere il riverbero di uno di quegli smarrimenti dell'uomo che hanno accorato Pascal; ma non potevo immaginare che in quel modo di guardare ci fosse già un presagio della vita del cuore, cui lo trascina in modo irresistibile l'immaginazione di una forma poetica evoluta e il desiderio di raggiungere la semplicità di mezzi e d'espressione che può ricondurre il colore ed il segno di un pittore ad essere parole. Anche nei quadri più vecchi, appesi alle pareti dei corridoi e delle stanze di casa Mosconi, certe figure o larve di figure, le erme, i germogli esistenziali, monumenti umilissimi alla presenza sibillina della vita; certe immagini, simili a stecchi, o cannuce legate a fascina, o a mazzetto, strette al centro di un grande spazio, sul fondo di un immenso vaso d'ombra, accogliente e al tempo stesso minacciosa, immagini sovrastate e premute dalla paura di esistere nella tempesta, mi riportarono ancora alla mente un'eco delle notti brucianti di Pascal, aiutandomi, così, a intender meglio il punto, in cui l'opera di Mosconi si era configurata, già come destinazione diversa da altre, e il nodo per cui sostanzialmente divergeva dalle esperienze dei suoi coetanei.

Nel cerchio della giovane pittura milanese, attorno alla quale lui piacentino doveva per forza orbitare, Mosconi acquisisce subito, d'istinto, un suo ruolo a parte ed appartato. Là dove tanti altri, e penso al generoso gruppo di via Garibaldi, costruivano un segno della vita amara del dopoguerra, caricando, sino a stravolgerle, le linee figurative di una situazione di vita reale o di un racconto, magari racconto di cronaca in modo che la violenza fosse intimamente giustificata ed i suoi simboli, isolati uno a uno, potessero diventare altrettanti bersagli, Mosconi dà alla sua



il tuo cuore dolcissimo... il sig. Gozzano ci salverà, 1970

il tuo cuore dolcissimo... il sig. Gozzano ci salverà, 1970

ricerca pittorica la forma e la sostanza di un grumo, di una spoglia ultima, marcata sino allo spasimo dalle contrazioni del cuore e, nella stessa misura, da un bisogno naturale di cadenze eleganti. Il reperimento di ogni piccola probabilità di esistere in forme nobili delle cose apparentemente più fragili, e la più fragile di tutte proprio la coincidenza di un'onda di distruzione e di un'onda di vita, era il suo modo particolare di rispondere, da pittore, agli assillanti interrogativi dell'esistenza: un tentativo, che gli è diventato tipico, di salvare alle radici la necessità di esprimersi e dare così una durata al mestiere di dipingere.

Quando io l'ho conosciuto, Mosconi aveva già effettuato uno straordinario lavoro di chiarimento e di coordinazione dei suoi strumenti tecnici e dei suoi impulsi poetici. Era già nel momento conclusivo della bellissima serie delle *dolci ordalie* e dei *discorsi di nuvole*. Il lavoro di chiarimento e di coordinazione interessava prima di tutto la materia pittorica. Densa, un tempo, pastosa e fatturata; ora invece risolta quasi come un graffio, come un polline colorato depositato con lucida grazia sulla trama larga, quasi una garza, della tela da restauro; sovente già usata, consumata, o preparata a larghe masse da mani anonime di decoratori, come per ritrovare indirettamente quel fondo, e vorrei dire quel fondale, che è sempre implicito nello spessore della materia. Sul piano dello spirito lo stato di estrema tensione, anch'esso tipico di Mosconi, appariva mitigato. Le vecchie affermazioni monodiche figuravano ormai articolate in successioni o sequenze dinamiche di forme, cioè di segni particolari in sviluppo; dislocate nello spazio dipinto secondo un ordine temporale oltre che visivo. Il pugno fermato stretto s'era allentato. Nel moto franante delle strutture fatte di scaglie, di specole, di cristalli, di aghi brillanti, si aprivano ormai spazi improvvisi e inediti, adatti al flusso dell'immaginazione. E in quegli spazi potevano zampillare forme stravaganti ma compatte, ingorghi di sipario, nuvole appunto, ed altri emblemi di una iconografia senza esperienza eppure viva e significativa. Con lo straordinario effetto di innesti imprevedibili, di automatismi surrealistici sulla rigorosa disciplina di certo remoto cubismo analitico.

Per intendere il cammino percorso da Mosconi bisogna scegliere un momento in cui tutti gli elementi del suo gioco siano presenti e distinti, si spartiscono cioè, raggruppandosi, anche fisicamente, nello spazio ridotto del quadro, attorno a due poli diversi: il carattere introverso della sua tensione e la lucida concisione con cui si esprime, per segni e colori, uno spirito tormentato. Lasciando tuttavia, tra l'una e l'altra, quasi in sospensione, un senso di continua fuga in avanti, che è in realtà fuga verso l'interno, verso i luoghi remoti della coscienza, verso l'oscuro nocciolo delle cose e dei sentimenti; non per affondare in essi, ma per illuminarli. Bisogna scegliere il momento in cui gli ideogrammi di questa fuga diventano nitidi, come sismogrammi, e non hanno più sbavature, né scorie, né franaglie: puri agglomerati di segni toccanti, ultimi, essenziali. Un dipinto come *La caduta dell'astronauta* illustra puntualmente quel momento di scelta. E' facile riconoscere ai due lati in alto le onde rosse del sipario di velluto sollevato sulla scena, poi il disegno dell'orbita nell'universo astratto, il disegno dell'unità di misura, il disegno della linea d'orizzonte, la frana dei cristalli colorati ed, ai margini di una cometa a coda lunga, la situazione esplicita del cuore: figura di una verità anatomica e figura di una intuizione poetica: contrarsi, pulsare, consumarsi, resistere: vittima e signore del mondo. Questo splendido dipinto, ancora immaginato come un leggero, volante, scontro dialettico di forze centripete e di forze centrifughe, è il margine estremo, il limite ultimo di un'esperienza di perfetta maturazione. Al di qua di esso c'è ormai l'ebbrezza del volo libero, la tenera armonia di un recupero umano che pittoricamente e spiritualmente vale come recupero dei sentimenti e dei loro emblemi. Recupero del cuore, dice Mosconi, e in calce a un suo disegno ha scritto tra parentesi: *Il signor Gozzano ci salverà?* Da Pascal a Gozzano, la strada è lunga; ma, tra gli estremi della passione rovente e della malizia, è la stessa strada dell'innocenza.

Luigi Carluccio