Uno scultore sulla strada maestra

Lo studioso che affronti non già un momento particolare della storia d'un artista, momento ancora soggetto a modificazioni, bensì la sua storia tutta intera dagli inizi agli esiti attuali, ha il diritto di domandarsi quale peso deve attribuire alla interpretazione che il gusto del momento potrebbe darne. Può e deve anche domandarsi se è lecito riconoscere alle ricorrenti modificazioni del gusto una influenza determinante per la formulazione di un giudizio equilibrato e quindi per la valutazione in assoluto di un'opera d'arte. Per la stessa credibilità individuale e collettiva di un lavoro di ricerca che ha già raggiunto forme definitive, ognuna delle quali è stata meditata e faticata proprio perché fosse accolta ed amata con slancio. Può e deve domandarsi se è lecito giudicare con il metro delle nostre scelte le scelte che altri hanno fatto seguendo la loro natura, la loro cultura e la loro partecipazione alla storia. Forse è più logico considerare la parte che ha avuto la storia, appunto, nel suo concatenarsi di cause ed effetti, la storia che può anche essere fatta di allarmi, angoscie e contraddizioni, di confidenze e di contestazioni e riconoscere così la misura e i modi in cui essa ha influito sullo sviluppo dell'opera dell'artista, quasi condizionando da un ipotetico «esterno» la sua esistenza non meno che le qualità tecniche e poetiche delle sue espressioni.

Seguire questo criterio significherebbe valutare con esattezza due aspetti diversi ma complementari dell'azione dell'artista. Da una parte la collocazione dell'opera d'arte all'interno di una certa epoca, di un certo gusto, di una certa tendenza estetica. Valutare cioè la misura in cui le aspirazioni dell'artista coincidono con le aspirazioni della collettività del suo tempo e ne assorbono le suggestioni formali. Dall'altra riconoscere la destinazione finale, il compito che le aspirazioni dell'artista si assumono esplicitamente in un contesto civile che si muove concordemente verso i propri obiettivi: la parte che esse intendono sostenere e la loro esatta collocazione in un coro necessariamente a più voci.

Non è facile infatti astrarsi dalla storia, levar le ancore, prendere il largo come un navigatore solitario. Non è facile essere riconosciuto ed essere compreso fino in fondo se si è staccati quando non addirittura straniati dalla propria comunità: anche quando il nostro occhio ha la sensazione di percepire all'interno della norma comune innovazioni sorprendenti, straordinari momenti figurali, imprevedibili slanci di energie intellettuali, che sembrano dover modificare il corso della storia dell'arte, capovolgere il significato del mondo intero e invertire così i suoi valori. Proprio nei momenti in cui sembra che si allontani da tutti gli altri e che resti solo in una sua privatissima storia esclusiva, l'artista autentico mostra di succhiare linfe vitali dal profondo di una storia collettiva e di nutrire le sue nuove ambizioni attraverso radici che affondano nello humus comune ad una certa gente, una certa nazione ed una certa storia.

Se è vero che i tratti comuni a diversi artisti non sono mai così resistenti ed esclusivi, tanto solidi e compatti da non consentire alcuna possibilità di individuare i segni di una distinzione profonda e quindi di una diversificazione che non sia soltanto formalistica; è anche vero, poi, che ogni autentico artista non è mai tanto diverso e così profondamente diverso da tutti gli altri da costituire un unicum irripetibile, un fenomeno nettamente isolato, staccato dalla vita, dalle espressioni e dai modelli dell'ambiente che lo circonda.

In realtà ogni artista ed ognuno di noi è sempre uguale e sempre diverso, perché ognuno di noi è il luogo vivente di una infaticabile ricerca dell'equilibrio che può sempre essere instaurato tra diversità e costanza, tra singolarità e comunità, tra capriccio e coerenza.

Queste considerazioni sorgono in modo naturale e spontaneo davanti allo spettacolo che offrono la vita e l'opera di Remo Rossi. Dico spettacolo perchè questa è la parola più adatta ad indicare il rapporto che oggi corre tra l'opera dell'arte, l'artista stesso ed il pubblico. La più adatta soprattutto se nella parola spettacolo si comprende la carica di coinvolgimento che l'opera dell'arte e la presenza stessa dell'artista possono esercitare sul pubblico. Ma è spettacolo anche perchè lui stesso, l'artista, vuol farsi indietro e riconsiderare la propria storia e rivederla materialmente fissata e per sempre nelle pietre e nei bronzi, riguardarla appunto nella sua interezza, come una lunga sequenza filmica; oppure risuscitando incontri e scontri, di anno in anno, di luogo in luogo. Pacificato ormai ogni singolo evento all'interno di un flusso che simboleggia la coerenza e la continuità dei rapporti che Remo Rossi ha istituito, sia con gli ideali che spetta alla vita di raggiungere, sia con gli ideali che spetta invece all'arte di realizzare e rendere perfetti. Non si vuole con questo dare risalto alla fama di cui giustamente Remo Rossi è circondato in patria e fuori, non soltanto tra coloro che appartengono alla sua stessa generazione ed hanno vissuto la stessa storia e sono quindi in grado di riconoscersi direttamente nel suo lavoro e nell'attitudine da lui assunta rispetto alla vita, ma anche tra i giovani. Nonostante che per molti giovani la tradizione sia sinonimo di conservazione, quindi anche di reazione e di frustrazione. I giovani infatti vedono nella tradizione il segno di uno sbarramento autoritario ed inflessibile: una porta che si chiude verso l'avvenire. Remo Rossi non sfugge a questo tipo di limitazione soltanto per la sua generosa apertura verso tutto ciò che mostra di essere vivo e vivace - apertura che è un suo segno particolare tanto scoperto da poter apparire persino imbarazzante agli occhi di quanti lo conoscono di persona e lo frequentano; di quanti ne ricordano le qualità del maestro e dell'educatore, e la saggezza del membro di tante giurie e di tante commissioni federali e internazionali: dell'amico infine, disposto a tutto per gli amici. Egli sfugge a tale limitazione soprattutto perché la sua opera non appare consumata nel tempo, nè corrosa o degradata o avvilita dal sopraggiungere di momenti storicamente diversi. La sua opera infatti ha conservato tutte le sue capacità di attrazione ed ha conservato il ruolo per il quale era stata creata.

lano in costellazioni diverse e tuttavia appartengono alla medesima galassia, cioè alla medesima cultura di fondo, alla medesima storia.

Detto questo in linea generale, non si può, scendendo nel particolare, dimenticare che l'educazione e la formazione di Remo Rossi e di tanti giovani della sua stessa generazione, sono state realizzate in un momento affatto particolare della cultura e della vita della società europea. Egli è già un adolescente, quindi è in grado di non vivere soltanto di riflesso, cioè di non vedere gli aspetti della realtà non soltanto come ombre che passano sui muri della sua esistenza, il momento della storia e della cultura di questo secolo che viene ricordato come «il ritorno all'ordine». Non si trattava del ritorno meramente formale ad un ordine formale; nè di un semplice recupero di certi valori tradizionali del pensiero e dell'arte: rigore, per esempio, e dignità degli strumenti e delle tecniche spontaneità e naturalezza del rapporto tra causa ed effetto, tra conoscenza e parola, tra esperienza e progetto. Non si trattava, voglio dire, soltanto di un invito a percorrere la strada all'indietro sino a ritrovare i grandi spazi illuminati dalla luce della ragione e dalla supremazia della bellezza. Questo avrebbe significato soltanto tornare indietro oltre i sussulti, le cesure, i vortici per ritrovare la strada piana, scavalcando le voragini scavate dall'avanguardia. Da una avanguardia che si pone come deliberata e programmata volontà di dare una realtà

È intatto quel senso di assoluto e di pieno raggiunto dal suo plasticismo. Intatte appaiono la grazia e la giustezza dell'esecuzione tecnica e dell'espressione, che hanno sempre costituito la migliore garanzia della sopravvivenza della forma, anzi della sua perennità. Intatte ancora quella pienezza ed assolutezza del linguaggio che in un certo senso collocano il linguaggio plastico fuori del tempo e fuori dell'occasionale: una pienezza ed una assolutezza che si misurano in rapporto con il raggiungimento delle ambizioni poetiche, e che al di là di ogni prevaricazione del gusto del momento, e delle deformazioni del giudizio sotto la pressione del gusto del momento, consentono oggi, e soprattutto oggi, di ammirare con lo stesso compiacimento fisico ed intellettuale un marmo fidiaco ed un bronzetto ellenistico. E cito apposta oggetti che sembrano tra loro distanti quanto possono essere distanti due luci che pur bril-

all'insolito, al mai veduto, all'inedito: una realtà anche soltanto fittizia; anzi proprio fittizia per allinearsi con tutti gli altri inganni del mondo.

Con i suoi crudi errori, con il sentimento così acuto dell'inutilità e della vanità di ogni cosa – vita o morte, sconfitta o vittoria – con la consapevolezza della fragilità anzi della irrealtà dei sogni costruiti su una scommessa, la guerra aveva già costituito per se stessa, e ben presto, non appena sbolliti i primi facili entusiasmi, un lungo sofferto e sospirato richiamo all'ordine. La guerra aveva anche condannato senza possibilità d'appello le follie delle avanguardie del principio del secolo: cubismo e futurismo e di quelle nate dal corpo stesso della guerra – Cabaret Voltaire, Dada, che pure, in un certo senso e in una certa misura, erano state indirizzate a colpire la fragilità dell'epoca, il suo fiacco estenuarsi in cadenze sensuali, o a suggerire i modelli sui quali ricostruire il mondo e rinnovare il futuro su nuove linee di energia. Le follie, si diceva, dell'avanguardia erano state condannate dalla guerra senza possibilità di appello. La guerra le aveva condannate con la sua condotta prima ancora che con la sua conclusione e col suo tragico bilancio. Non solo figuratamente. Nei baraccamenti, nelle trincee, nelle buche profonde scavate dai cannoni, l'uomo aveva materialmente rimesso i piedi sulla terra: li aveva anzi dovuti affondare nel fango. A volte aveva dovuto calcare i corpi dei compagni feriti, passare sopra sui loro lamenti, sui loro cadaveri lacerati, dilaniati.

La guerra era una cosa, un oggetto più duro della dura terra e non un'ideale aureola fatta di luci incandescenti. Se erano luci, erano luci fatue – o luci di lividi bengala calati nella notte. L'uomo era anche lui una cosa, un oggetto, una realtà dura, che un piccolo frammento d'acciaio poteva comunque stroncare, scegliendo quasi sempre a caso il suo bersaglio. La morte stessa era dunque un oggetto – un mucchietto di cose – muscoli, nervi, ossa da seppellire, da dimenticare. La realtà stessa è un oggetto. Lo avevano detto anche i cubisti, per essere sicuri di poterla distruggere. Ma dopo l'amara esperienza della grande guerra tornava ad essere un oggetto da ricondurre nei limiti e nei termini anche figurali della realtà. Tornava ad essere la cosa vista, toccata; la cosa modellata dalle nostre mani e dai nostri occhi su standard di cui l'industria umana e la storia hanno fornito e da sempre gli esemplari primi. Facendo anche in modo che l'uno nascesse dall'altro, come la crisalide dal bozzolo, come il carro dalla ruota, Giotto da Cimabue, Masaccio da Giotto, e così via. Facendo in modo che la diversità non fosse altro, semmai che un gioco spontaneo della dialettica delle forme e della essenza delle cose; anzi il dialogo stesso tra attitudini e linguaggi che uniti insieme, anche se direttamente opposti, rendono pieno ed eloquente il loro tempo. Come fanno nell'800 della pittura, Ingres e Delacroix, Cézanne e Odilon Redon.

D'altra parte il richiamo all'ordine che si diffonde rapidamente ed imperiosamente su tutta l'Europa è qualcosa di molto diverso dalla pura e semplice restaurazione di valori della tradizione, anche se della «grande» tradizione. Qualcosa di molto diverso dalla pura e semplice ricostruzione di miti, di rituali, di situazioni materiali dell'esistenza, di rapporti all'interno della società delle arti e delle lettere. Alla fine della guerra, intorno al 1920, si verifica una situazione di profondo scetticismo sulla legittimità e sulla validità e grandezza dei valori stabiliti. Tutto viene rimesso in giuoco. Cambia la posta della vita. In opposizione ad un'esperienza, che in nome di principi azzerati dalla loro stessa fatale caduta ha cercato di spaccare il mondo e di scavare fosse, si avverte ormai il bisogno di riconnettere, riunire, allacciare, di colmare appunto i fossi, interrare le differenze, spianare le strade per rendere più facili gli incontri e gli scambi, per favorire e rendere materialmente possibile il bisogno di dialogo che incalza la coscienza degli uomini toccati dalle proprie responsabilità.

È difficile dire questo bisogno di mutamenti e di dialogo meglio di come lo ha detto Léger. Mobilitato nel 1914, subito allo scoppio della prima guerra mondiale, Léger viene mandato al fronte con un battaglione del genio, prima nelle Argonne ed a Verdun fino al 1916, poi usato come brancardier sino al 1917. «La guerra», egli scriverà, «è stata un avvenimento capitale per me. Al fronte c'era un'atmosfera situata al di là della poesia, che mi eccitava a fondo. Mio Dio, quali immagini! E poi i cadaveri, il fango, i cannoni. È lì alla guerra che ho rimesso i piedi per terra. D'un colpo, senza termini di passaggio mi sono trovato al livello di tutto il popolo francese. I compagni di uno come me, orientato alle cose della fantasia, erano minatori, manovali, artigiani del legno e del ferro. La franchezza, la varietà, lo spirito, la perfezione stessa di certi tipi intorno a me; il loro senso esatto di ciò che è insieme reale e utile, e della sua applicazione più efficace ed opportuna all'interno del dramma vita o morte, nel quale noi eravamo immersi sino alla gola. E ancora più che questo, erano poeti e inventavano immagini poetiche con la lingua d'ogni giorno, voglio dire l'argot così vivo e colorito. Quando ho conficcato i denti e le unghie in questa realtà, la presenza e il valore oggettivo delle cose non mi hanno più abbandonato.»

Accanto a queste parole di Léger, per se stesse tanto drammatiche, se ne possono mettere altre di Massimo Bontempelli: «Ci accorgemmo nel 1919», egli ha scritto, «che la guerra aveva fatta tabula rasa di tutte le scuole d'avanguardia, che negli ultimi decenni dell'anteguerra avevano invaso l'Europa

in tutti i campi, e nell'arte e nel costume quotidiano avevano spazzato via una quantità di vecchi pregiudizi, di idee e gusti stantii e ingombranti. Ma ormai esse non avevan più niente da fare... Invidiabile situazione di primordiali, la nostra.» E vale la pena di sottolineare che Bontempelli interpretava l'avanguardia come affannosa ricerca di taluni mezzi o strumenti o particolari espressivi, come focosa predicazione che i loro scopritori ne fanno, e riconosce quindi che per giustezza di intuizioni e di linguaggio, il suo giudizio può essere ancora oggi attuale. E non è meno esatta la sua intuizione quando più avanti egli dice che tutta l'opera delle avanguardie era una serie di esemplificazioni frammentarie, di vistose esibizioni. Erano anzi: «Rifiuto esplicito a tentare la creazione totale, l'opera che nasce dalla lirica personale di un creatore e poi vive anch'essa ‹fatta oggetto› cioè vera e propria opera d'arte, prodotto dell'arte.»

Non è questo il luogo in cui entrare nei particolari del «ritorno all'ordine» che fu tendenza comune a tutta l'Europa e sosteneva, sia pure con modalità e timbri diversi da luogo a luogo, che era cosa essenziale del programma d'azione degli artisti il riconsiderare la realtà e la storia, i valori antichi e quelli classici di tutta la tradizione figurativa, come elementi di una ipotesi conclusiva per risolvere la crisi. Che era crisi di linguaggio, crisi di stato d'animo. Un momento particolare; momento di prova e di testimonianza; momento in cui il sentimento della storia risorge come un'antica memoria e si presenta come un rapporto tra passato e presente, tra ieri ed oggi, che può essere interrotto anzi rotto soltanto se prevalgono gli artifici, gli inganni e le trappole dell'intelletto. Soprattutto quando l'intelletto non esprime un rapporto organico e preciso con la realtà ma si adagia, come ha suggerito l'Impressionismo ed è stato ripreso da quasi tutte le avanguardie, sulle mere apparenze del reale.

L'importante è comunque aver ben presente che la richiesta di restaurare i valori umani in modo che l'uomo non potesse accettare mai più di mettersi a servizio della propria distruzione, come aveva dimostrato di fare la società che da ogni parte era entrata cantando sulla grande scena tempestosa della guerra, era una richiesta che intorno al 1920 saliva angosciosa da ogni angolo dell'Europa e che di conseguenza ed in perfetta coerenza con tale esigenza gli artisti cercavano in quello stesso senso la loro risposta.

La risposta verrà con declinazioni e tonalità diverse. C'è quella di Picasso e quella di De Chirico, quella di Derain e quella di Matisse. Il Picasso delle gigantesse alla fontana e sulla spiaggia, il Picasso degli arlecchini e dei pulcinella, il De Chirico degli autoritratti con la corona d'alloro, il Derain dei grandi tavoli da cucina e dei grandi nudi, il Matisse delle prime corpose odalische e degli interni di Nizza che si lasciano a poco a poco invadere dalla luce e così a poco a poco diventano quantità, misura, oggetto. Potrà anche essere la risposta di George Grosz, o quella di Otto Dix: tanto più risentita, allora, perché nasce proprio dall'ultimo strato della disperazione e della vergogna, lo strato ultimo della sconfitta e della degradazione fisica e morale di tutta una nazione.

Poiché ci interessa in modo particolare la scultura dovremo pur dire che anche in questo campo le risposte possono essere molto diverse, da quella di Despiau a quella della Kollwitz, da quella di Matisse a quella di Maillol, da Lipchitz ad Arp, da Barlach ad Arturo Martini, a Kolbe. Ma tutte in un modo o nell'altro calcano un poco la mano sui valori perenni della forma o sui valori dell'espressione. Si può forse stabilire una piccola linea di separazione tra quelli che mettono l'accento sulle linee dello slancio, dell'energia vitale delle forme e delle figure, e quelli che invece mettono l'accento sullo sviluppo della grazia elegante dei loro contorni e delle attitudini plastiche, ma tutte seguono lo stesso indirizzo, rivolgono apertamente un appello alla verità dell'immagine. La scultura rende anzi ancora più lancinante questo appello alla verità. Lo spazio riservato o lasciato all'invenzione è molto più limitato. Nella scultura l'uomo resta la misura di tutte le cose; la sua figura continua a dominare la scena. Sotto i più avventurosi travestimenti, attraverso le maschere più elaborate, affiora sempre la struttura di fondo dell'uomo e quel senso di pacificazione implicito nelle proporzioni umane, in quanto esse sono uno specchio dell'armonia del creato ed in quanto sono misura e possibile punto di riferimento di tutte le cose che riguardano l'uomo. Anche del tempo, e quindi della storia dell'uomo nel tempo, che sempre da lui si srotola e intorno a lui si aggomitola.

Per quanto concerne la vicenda artistica di Remo Rossi, si può dire che egli ha potuto vivere fin da bambino l'esperienza di un lavoro appassionato che si sviluppa e che viene eseguito nel dominio dell'arte con lo sguardo almeno idealmente rivolto alle grandi epifanie della tradizione plastica. Si può anzi dire che egli ha potuto viverla all'interno, dal luogo del nocciolo, perché è nato in una famiglia di intagliatori di pietre. In un certo senso la sua destinazione è nata due volte con lui, gli è stata naturalmente sua fin dalla culla. La famiglia dunque è stata la sua prima scuola, non nel senso formale e nel senso della tecnica pur così importanti, ma soprattutto ed in particolare nel senso del rapporto domestico, quotidiano, si potrebbe dire esistenziale, con la materia. Il giovane può così conoscere quel rapporto, assimilarlo alla propria natura ed alla propria origine con la stessa facilità, con la stessa necessarietà con cui il bambino in mezzo ai grandi impara a camminare ed impara a parlare. Quando la famiglia lo manda a Milano perché possa dare uno sviluppo logico e coerente e persino un corpo reale alla sua vocazione, Remo Rossi è poco più di un ragazzo. Non ha ancora compiuto i diciassette anni. Ha finito i corsi del gin-

che scendono dagli alpeggi del Trentino e dalle colline bergamasche come Tomea e Manzù, che salgono dalla Sicilia, dalla Puglia, dalla Sardegna, come Sassu, Cantatore, e poco più tardi Guttuso. Giovani che ricreano attorno a loro lo status romantico della bohème, ma intanto polemizzano ai limiti del rischio personale con l'atmosfera greve del Novecento: l'estetica addomesticata del fascismo, che proprio a Milano aveva il suo punto nevralgico. Si può dire infatti che il Novecento è un fenomeno tipicamente milanese, anche perché esprime un ideale profondamente urbano; una visione del mondo che in ogni aspetto rivela una sua dignitosa solidità ed un bilancio formale in cui i conti appaiono almeno in superficie sempre esatti. Così non è soltanto un caso che il Novecento rappresenti l'ultima versione, l'ultima forma ortodossa del «ritorno all'ordine». L'ultima ma anche la più retorica, la più monumentale, la più compromessa con l'idea stessa della tradizione e dell'antico. E questo è vero anche se nell'artista che rappresenta al livello più alto l'estetica del Novecento, in quello anzi che determina proprio con la sua opera i lineamenti della poetica della tendenza, cioè in Mario Sironi, la formula novecentesca nasio, ha frequentato per un anno la Scuola d'Arte e Mestieri di Lucerna. Cerca qualcosa di più e di diverso. Alla metà degli anni Venti Milano è il centro artistico più vivace che si trovi a portata di mano di un giovane che vive nel Ticino. È anche un luogo dove si parla la stessa lingua e che ha alcuni tratti di storia in comune. Milano è l'Italia, la grande tradizione della grande scultura. Dai ritratti dell'epoca di Traiano alla Verità del Bernini, alla Paolina del Canova, ha offerto modelli sempre nuovi e perfetti di linguaggio plastico. Alle spalle delle figure di maestri che dominano la scena, forse un poco provinciale quando il giovane Rossi arriva a Milano, c'è appunto quella meravigliosa ed ininterrotta tradizione di straordinari dominatori della creta, delle pietre e dei metalli. Tra il 1926 e il 1930, gli anni della permanenza di Remo Rossi a Milano, questa città è diventata la capitale dell'arte in Italia. È la città in cui sono già aperte al pubblico alcune gallerie private d'arte, che diventano famose; la città in cui si vanno formando i primi prestigiosi collezionisti; la città verso la quale si orientano molti giovani aspiranti pittori, scultori, poeti, sospinti da un bisogno che è insieme di gloria e di pane. Tanti giovani talenti

assume sovente cadenze drammatiche, anzi tragiche, incalzando composizioni di gusto archeologico, che ricordano e forse anche anticipano figure di scavi, di frammenti, di sepolcri e forme di epigrafi, di sentenze lapidarie. La formula assume anche la corposità plastica, il rilievo eccitato da forti contrasti di luci ed ombre, creati quasi sempre da luci che arrivano di sbieco e perciò provocano ombre dense, ombre lunghe, che conducono le immagini della pittura sulla soglia della scultura.

Remo Rossi è cresciuto in un paese che non ha provato gli orrori e gli errori della guerra, che non ha conosciuto le fatiche ed i compromessi della ricostruzione, del dopoguerra, delle sue grigie malinconie, dei costi fisici e spirituali di certe garanzie dei limiti di sopravvivenza. Costi pesanti che arrivavano sino alla perdita della libertà. O forse li ha conosciuti, ma soltanto di riflesso, come fenomeni di una certa letteratura. Così le motivazioni di tanti atteggiamenti intorno a lui, che pur dovevano essere appariscenti in quegli anni a Milano, lo sfiorano appena, ma non può restare insensibile ai drammi sotterranei che quegli atteggiamenti coprono o vogliono coprire. Né può essere insensibile all'inquietudine che si diffonde nell'aria,

insieme con il senso di profondo trapasso che la società milanese ed in generale tutta la società italiana sta vivendo. Una stagione che è quasi di inversione di rotta se non di vera e propria regressione. E tale non soltanto perché privilegia la tradizione e il passato rispetto al futuro. Del futuro rifiuta infatti l'inconoscibilità, la non progettualità; perché rifiuta il caso e l'azzardo delle combinazioni chimiche o alchemiche: rifiuta cioè il rischio ed intende fare anche del futuro un'abitudine.

All'Accademia di Brera il giovane Remo Rossi segue i corsi di disegno diretti da Gottardo Barbieri, segue con scrupolo le lezioni di anatomia tenute dal professor Biagi, ma è indifferente ai corsi di scultura che in quegli anni erano affidati a Wildt. Le lezioni di Wildt anzi lo respingono. Probabilmente il giovane apprendista è sconcertato e turbato dall'artificio tecnico che il maestro sospinge a un limite di tensione quasi insostenibile. Forse per tradizione familiare in lui è annidato un senso assai diverso della vitalità delle pietre, che Wildt riesce invece a ridurre quasi a materia sensibilissima di cera. Una materia che accoglie tutte le ambiguità dell'espressione e coagula in tante onde lunghe, estenuate, decadenti, quel senso del continuo fluire delle linfe vitali sotto la pelle delle cose. Fluire che discende sino a lui, tardivo ormai, dalla poetica floreale del liberty in cui si è formata la sua prima educazione plastica. Così Remo Rossi diserta le lezioni di Wildt a Brera e si inscrive ai corsi liberi di scultura aperti nel proprio atelier privato da Ernesto Bazzaro, un artista molto stimato, che a quel tempo era nel pieno della sua maturità. Aveva infatti poco più di 65 anni, essendo nato nel 1859. Bazzaro è lo scultore che conclude, anche in termini di cronologia giacchè muore nel 1937, una stagione della scultura milanese e lombarda durante la quale quel senso di trepidazione atmosferica, di minuta vibrazione che sfiora ogni cosa, materia, luce e sentimento, che appartiene interamente alla tradizione milanese-lombarda, ed è come una memoria ricorrente degli effetti dello sfumato leonardesco e della facoltà di suggestione della luce, viene trasferito dall'area del Romanticismo all'area della Scapigliatura.

Bazzaro continua nel tempo un'esperienza affascinante iniziata da Giuseppe Grandi (1843–1894). Il monumento alle «Cinque Giornate di Milano» del Grandi può essere assunto sul piano formale come un simbolo o come un segnacolo araldico del rinnovamento che si va attuando in Lombardia, sia nelle strutture interne del largo linguaggio classico, sia degli effetti esterni che concorrono a provocare una straordinaria mobilità dei profili dell'opera ed una drammatica agitazione delle sue superfici.

La lezione di Antonio Canova, che sotto la pelle liscia e quasi diafana del bianco marmo di Carrara può evocare poco più di un sospetto del battito sanguigno: la lezione che dà una testimonianza quasi emblematica della idealizzante visione neo-classica nel «Napoleone astante e nudo» di Brera, severo come un imperatore romano, giovane e attraente come un atleta di Olimpia, ha avuto una sua continuazione nella presenza a volte fisicamente attiva dello scultore scandinavo Thorwaldsen, scultore rarefatto fino ad apparire asettico e frigido, che a Milano, dove ha lasciato momumenti funebri e decorazioni parietali era di casa presso i nobili Serbelloni ed i Sommariva.

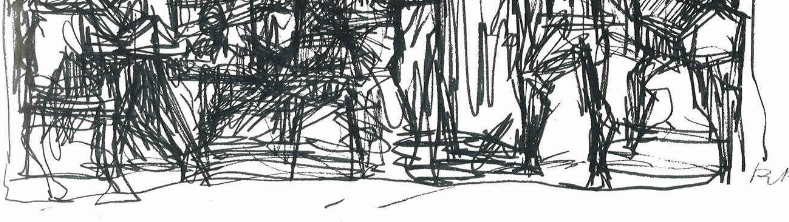
La lezione di Canova era però stata continuata e portata avanti soprattutto da una personalità feconda, che domina tutta la prima metà del secolo diciannovesimo in Milano: Pompeo Marchesi (1783–1859), autore di un numero incredibile di opere grandi e piccole, sacre e profane, di cronaca e di letteratura mitologica, nelle quali si specchia, non senza una generosa e limpida grazia formale e una sincera apertura spirituale, la bella retorica dei sentimenti. In virtù anche della tenacia con cui lo scultore segue un vero e proprio processo di sviluppo dell'idea compositiva, come si vede bene in certi progetti di monumenti funerari, quello per esempio per la figlia di Lord Dungarvan e nei molti studi dei bassorilievi per l'Arco della Pace in Milano. È comunque attraverso l'opera di Giuseppe Grandi, che la scultura a Milano e nel territorio lombardo è passata da una situazione che gli eventi storici tenevano aperta soprattutto verso forme di celebrazione encomiastica delle virtù civili e guerriere, alla annotazione di sottigliezze psicologiche ed alla percezione attiva della struttura formicolante della luce, sicché la stessa materia plastica è materia che si mostra mossa dall'aria e nell'aria si stempera in tante piccole lingue di fuoco.

Un confronto tra il «Napoleone di Brera» del Canova ed il «Maresciallo Ney» di Giuseppe Grandi rivela quanto sia

cambiata la visione tra i due artisti, nonostante che entrambi illustrino fatti e personaggi che appartengono alla medesima storia. Contro l'idea di composizione di masse architettoniche che sostiene la statua canoviana, la figura del Maresciallo modellata da Grandi, a testa china, col pastrano gettato sulla spalla, sembra voler disfare il suo contorno e accumulare mezze luci e mezze ombre non soltanto tra le pieghe degli abiti e tra le rughe, ma all'interno della sua costituzione plastica. Non è un caso che la scultura privilegi adesso il bronzo, la fusione, la colata del metallo dentro una forma che può ricalcare puntualmente i più sottili risentimenti del modellato, le frangie, i riccioli, le graniture, le increspature e le filigrane della materia. Non è ancora la scultura dell'Impressionismo ma in certe sue opere esemplari e tipiche, il «Paggio di Lara», per esempio, il monumento a Cesare Beccaria, «Beethoven giovinetto» e in certi tumuli per bambini, in certe figure femminili delineate a rapidi colpi di pollice, la fattura di Grandi rappresenta già un modo nuovo di prendere contatto con una realtà dominata dalle sensazioni del momento, dalla presenza attuale del modello, quindi così come viene colta dal nostro occhio nel suo fluire attraverso il tempo e lo spazio. La plastica di Giuseppe Grandi annuncia insomma una coagulazione dell'impressione pittorica, che toccherà naturalmente il suo apice con l'opera di Medardo Rosso, ma intanto viene ripresa e variamente interpretata da artisti ancor vivi quando Remo Rossi arriva a Milano. Sono artisti che rappresentano ancora un legame con il passato. Antonio Bezzola, per esempio, (1846–1929) che realizza delle figure dolenti su piccole formelle che sembrano voler solidificare l'orazione per i defunti, così come si sviluppa nel dialogo tra l'officiante e i fedeli. Sono figure che discendono certamente da un modello di Grandi: «La Pleureuse» e al tempo stesso anticipano in qualche modo gli «Stati d'animo» di Boccioni. Sono immagini insomma in cui un certo misticismo o evangelico senso di attesa si mescola e si fonde con un certo umanitarismo socialista.

Il più vicino comunque alla lezione di Grandi ed alla nobile plastica di Bazzaro è il Principe Paolo Troubetzkoy, che Remo Rossi confessa di aver amato moltissimo per la misura d'equilibrio che riesce sempre a raggiungere tra un bisogno profondo di eleganze in cui si specchiano sia la sua natura che la sua educazione, e un desiderio altrettanto profondo e sincero di dare una forma sensibile anche agli elementi ineffabili dell'esistenza di certe creature umane di elezione. È su questo equilibrio che nascono moltissime opere sensibili e tuttavia plasticamente molto solide di Troubetzkoy: come il ritratto di Tolstoi a cavallo, il ritratto anch'esso equestre del Conte Durini con il cappello di paglia e il ritratto di Ranzoni. Del resto il problema di raggiungere un possibile equilibrio tra l'inerzia della materia, la sua resistenza e la sua opacità e la vitalità, la mobilità e la trasparenza della vita, sia che la vita venga intesa come parte della storia del singolo o della collettività, sia che venga intesa come forma dell'esistenza, è un problema al quale molti altri scultori, anche italiani della stessa generazione di Remo Rossi, cercano di dare una soluzione. Scultori che diventeranno come lui famosi, che lasceranno profonde impronte col loro lavoro, ma creeranno anche attorno a sé roventi aureole di discussioni: Marino Marini, Manzù, Fazzini: artisti che avviano le loro ricerche muovendo da forme arcaicizzanti e popolaresche. Ma anche altri come Arturo Dazzi e Libero Andreotti, che appartengono alla generazione precedente e Arturo Martini, il più inquieto di tutti, quello che rischia più di tutti, che aggredisce l'essenza stessa della scultura e concluderà la sua carriera gridando che la scultura è morta, che la scultura è una lingua morta.

Quando Remo Rossi, dopo l'esperienza fatta a Milano, dove ha frequentato anche i tre anni di corso della Scuola di architettura al Castello, diretta dal prof. Mariani, e un breve soggiorno in famiglia, si trasferisce per la prima volta a Parigi, questa è già diventata la grande metropoli verso la quale affluiscono da ogni parte del mondo personaggi irrequieti, in cerca di fortuna. È già diventata la città che De Chirico una volta ha definito molto bene: «Città occidentale per antonomasia», verso la quale «emigrano non soltanto gli uomini ma le cose, cose curiose, idee, stati d'animo, creazioni d'artisti reali o soltanto immaginate». Intorno al 1930 l'insieme di contributi sociali, economici, estetici, tutti in forma spettacolare, che avevano prodotto ed accreditato nel mondo intero l'etichetta «Ecole de Paris», aveva raggiunto da tempo il suo apice ed era anzi già in fase di ripensamento. Il crollo di Wall Street aveva diffuso il panico in tutto il mondo. Gli americani erano stati



costretti a lasciare di corsa l'Europa: gli americani che da Gertrude Stein a Fitzgerald avevano tanto contribuito a far diventare Parigi la capitale del mondo della cultura, dell'arte, della moda, del teatro e della vita gaia. L'Ecole de Paris, la sua formazione e la sua fortuna sono infatti un prodotto abilmente confezionato negli ateliers, nei salotti, nei caffè e nei teatri. È un prodotto in cui c'è di tutto: un po' di Isadora Duncan e un po' di Viscontessa De Noailles, di Sarah Bernhardt e di Kiki la modella, di Max Jacob e Pierre Benoit, di James Joyce e Christian Bernard, di libreria Shakespeare and Company e di sartoria Poirier, di Marchesa Casati e di André Bréton, di Poulenc e di Mistinguette, Ezra Pound e Balanchine o Diaghilev. Tutto questo veniva rovesciato a piene mani e confusamente su una folla di spiriti avidi, insofferenti, a volte allucinati, che erano venuti o erano tornati a Parigi subito dopo la Grande Guerra da ogni parte del mondo. Erano esuli o profughi incalzati dalla sorte avversa, dall'intolleranza politica, dalla fame o da un'ossessione di gloria. Ne erano ancora arrivati dalla Spagna, dopo la prima grande ondata degli spagnoli per così dire picassiani. Ne erano arrivati dal Sudamerica, dai Paesi nordici, ma soprattutto dalle Repubbliche baltiche ingoiate dai Soviet e dai ghetti dell'Europa Centrale, dai Paesi Balcani, dal Medio Oriente.

Pougny e Larionov, Pevsner, Naum Gabo, Chagall, Mane Katz, Kikoine, Kremegne, Tchelitchef ed altri, a centinaia, molti dei quali sono poi rimasti oscuri. Ognuno con un carico di esperienze ancora imperfette e dolenti, con un suo proprio carico di ideali, con i suoi vizi, le sue tare, ma anche con la sua parte di genio e con uno slancio oscuro ma generoso verso l'avvenire.

Un'epoca si era ormai conclusa. L'epoca della incomprensione, della miseria, dello scherno, della solitudine negli ateliers troppo freddi anzi gelidi d'inverno, e troppo caldi anzi

afosi d'estate. La boutte di Montmartre, la collina sacra di Utrillo e dei primi anni infami di Modigliani e di Kisling ha ormai ceduto le sue funzioni al quartiere di Montparnasse. Il mito semi rustico del Lapin Agile viene soppiantato dal mito molto più sofisticato, intellettualistico ma in fondo già un poco borghese del Dôme e della Rotonde, i caffè aperti all'angolo del Boulevard Raspail con il Boulevard Montparnasse.

Sarebbe troppo lungo elencare tutto quello che è successo a Parigi tra il 1920 e il 1930 o anche soltanto nei primi cinque anni di questa decade sino al momento in cui viene allestita la prima grande Mostra internazionale d'arte decorativa, che rappresenta quasi una commemorazione ufficiale della Belle Epoque. Perché in quel breve giro di anni è accaduto tutto ciò che doveva e poteva avere un senso nel mondo dell'arte e del nostro secolo, anche soltanto come elemento di scandalo. La vita del mondo dell'arte ha persino trovato una sua coordinazione sociale. Si vendono ormai persino le opere degli artisti maledetti. Ai mercanti pigri, sonnolenti o addirittura addormentati come Vollard, patetici come Zborowski sono succeduti i Mouradian, i Bing, i Rosenberg che hanno il senso degli affari e con i clienti parlano di buoni investimenti. L'apertura della Coupole nel 1927 è un segno dell'ottimismo che regnava a Parigi sulla fine degli anni Venti, poco prima del crak alla Borsa di New York. La morte di Jules Pascin che si impicca nello studio la vigilia del vernissage di una sua mostra personale alla Galleria George Petit, suona come un rintocco funebre, è come un avvertimento, sembra annunciare eventi non più felici. Suona anche come un richiamo, che molti si aspettavano di udire: dalle circostanze, ma anche dal fondo delle coscienze.

È in questo clima che Remo Rossi arriva a Parigi: clima di sospensione, di attesa, dentro la quale già rifluisce una seconda ondata dello spirito di restaurazione. I grandi fuochi del surrealismo sono già bruciati. Attraverso la libertà sfrenata dell'immaginazione si ritorna verso il tema dell'eterno richiamo, che è l'uomo.

Anche attraverso i sogni e gli incubi, la meta finale risulta ancora essere l'esistenza dell'uomo. In quel momento tutte le grandi figure dell'arte del nostro tempo sono sulla scena, da Picasso ad Arp, da Archipenko e Brancusi, ma stanno quasi racchiuse, isolate e lontane in una sacra mandorla o aureola di silenzio. Bourdelle è appena morto circondato da una fama grandissima ed esercita ancora una grande influenza dal momento che si parla di un ritorno all'uomo, che vuol dire anche un ritorno alla figura ed alla struttura dell'uomo.

In quel tempo, cioè intorno al 1930, accanto agli artisti dell'avanguardia sono ancora attivi i discepoli e i continuatori di Rodin: Maillol e Despiau. Era Bourdelle tuttavia il naturale erede e il più coerente della visione plastica di Rodin. Era l'artista che nella statua singola come «La victoire» del 1923, nella scultura che integra l'architettura come i plastici per il Teatro degli Champs-Elysées, nella scultura interpretata quale perno di uno spazio urbano con un calcolo appassionato di rapporti armoniosi di quantità e di misure, come nel famoso monumento equestre al Generale Alvear, esemplificava in modo splendido ed autorevole l'ideale di ritrovare il profilo delle cose. Lui stesso come artista e come uomo dichiarava di volersi collocare tra due mondi sublimi: «Tra due immensità: l'umanità della natura e la materia della natura. Per creare che cosa, se non una terza immensità? L'uomo deve infatti creare l'arte con la A maiuscola. Deve creare l'eternità.» È chiaro che tutto questo significa rimettere di nuovo i piedi sulla terra e collocarsi accanto all'uomo, così vicino da sentirne il fiato ed il calore.

Maillol, che è nato nel 1861, è un vegliardo ancora vigoroso a quel tempo. Ha già fissato progressivamente le chiavi del suo stile sereno e severo, caldo e forte, in alcuni capolavori di interpretazione del corpo della donna. Forme vigorose e dolci, piene di grazia e di naturale compostezza. Forme che si riconducono tutte al nudo esemplare de «L'île de France» del 1925, prototipo della serie delle Pomone e delle Ninfe. Despiau, nato nel 1874, è invece nel pieno della maturità. Il confronto tra «L'île de France» di Maillol e la «Eva» di Despiau, tutte e due del 1925, chiarisce il diverso esito della stessa lezione ideale, la lezione di Rodin. Alla grazia naturale ma risolta in rigore e compostezza formale assoluta del nudo di Maillol risponde il soffio vitale, il palpito sanguigno anche se controllato e trattenuto che si riversa come una luminosità, e si sprigiona dal nudo di Despiau, grazie ad un ritmo che si intuisce attivo all'interno dell'impianto plastico della scultura, ma anche sulla superficie,

nelle penombre misteriose e nei mezzitoni che concorrono tutti insieme ad addolcire il rilievo, ad attenuare i contrasti, a suggerire il lieve insistente ossessivo motivo del respiro. Questo ritmo attivo all'interno della forma scultorea, questo senso di respiro regolare, ossessivo, Remo Rossi doveva recepirlo anche attraverso la incredibile figura del monumento a Balzac modellato da Rodin e collocato allora nel giardino dell'atelier di Maillol. Una figura così antica e così nuova, un modo impensabile di raffigurare il genio: una testa prepotente che esce dal sacco informe della veste da camera. E quel senso di tronco pieno di sussulti vitali, buttato quasi di traverso, accigliato, persino sprezzante nel gesto di ritrarsi di fronte agli spettacoli degradanti della vita.

Remo Rossi abitava non lontano dall'incrocio del Boulevard Raspail col Boulevard Montparnasse. Si era sistemato nel quartiere di Rue d'Alésia, una delle più popolari della Parigi del '900. Frequentava il Dôme, lì a due passi, dove s'incontrava con alcuni artisti italiani, silenziosi e malinconici come Alberto Martini e Gino Severini, o loquaci e brillanti come Brunelleschi, il grande illustratore e decoratore, che abitava da quelle stesse parti. Nell'appartamento di Brunelleschi che apriva le sue finestre sul cimitero di Montparnasse, Rossi incontrò tanta gente di passaggio. Un giorno vi incontrò anche Petrolini. La figura del Balzac poteva forse suggerire al giovane Rossi ricordi di quando studiava a Milano con Bazzaro; quei gessi ancor vivi, veduti nell'atelier del suo maestro, che l'avevano introdotto fuori di ogni retorica nel cerchio della vita dell'arte. E nella scultura tra Ottocento e Novecento, l'idea della vita intesa come carne e sangue che battono insieme e che nella loro quantità materica accolgono sino allo spasimo i movimenti dello spirito, risale quasi automaticamente all'opera di Rodin, dove però vi incontra anche la ricerca della forma sublime.

Nel bene e nel male Rodin rappresenta nella storia della tradizione classica il punto in cui si guada la corrente dell'Ottocento: il punto in cui si passa dal classico al moderno. Anche se per passare al moderno, per aprire nuove vie alla scultura, per tirarla fuori dalle secche accademiche, Rodin ha dovuto conficcare di nuovo le mani nella grandiosa energia plastica di Michelangelo e nelle finezze espressive di Donatello e riafferrare così i grandi ideali del Cinquecento italiano. Per quanto remoto possa apparire a prima vista, e vedremo che è molto meno remoto di quanto si possa immaginare, questo richiamo insistente all'opera di Rodin non ci porta fuori strada.

Prima come ricerca, poi come collaudo strumentale, infine come una controprova, il lavoro di Remo Rossi si è sempre sviluppato infatti sul ritmo di un dialogo serrato tra forma viva e forma sublime, tra un'idea della scultura come annotazione del vero e come conquista della realtà e un'idea della scultura come conversione della realtà in argomenti plastici. Si può anche dire che il percorso seguito dalla cronaca della sua vita non sembra più guidato dal caso ma da un preciso istinto. C'è infatti una straordinaria connessione tecnica e poetica nell'itinerario che conduce Remo Rossi da Milano a Parigi, dall'Accademia di Brera all'Accademia Scandinava, dal Bazzaro discepolo di Grandi a Despiau discepolo di Rodin, ed a controllare sul momento vivo della creazione dell'opera le cento cose apprese, inglobate, fatte proprie con gli occhi nei viaggi di studio a Bologna, Firenze, Roma, a Napoli e più tardi a Venezia e nel Veneto tra le ville famose per la loro grazia e le chiese illustri per la felice integrazione delle arti e dei secoli.

A Parigi dunque Remo Rossi si iscrive ai corsi dell'Académie Nationale des Beaux-Arts diretta da Landowsky; ma segue con più interesse ed amore le lezioni di Despiau all'Accademia Scandinava. Ha poco più di vent'anni. La forza viva della giovinezza e le brame generose della giovinezza gli scoppiano tra le mani.

Charles Despiau riconosce subito fin dai primi approcci la schietta disposizione del giovane Rossi all'intelligenza dei valori autentici del linguaggio della scultura e ne loda i risultati. Un giorno, rivelando grande libertà di spirito, dirà all'allievo che non gli serve perder tempo così prezioso all'Accademia Scandinava. Lavori tranquillo nel suo studio. Sarà lui, Despiau, il maestro, a fargli visita di tanto in tanto per controllare i suoi progressi ed eventualmente aggiungere altri consigli.

Non è lecito pensare che Remo Rossi tenesse gli occhi chiusi davanti a tutto ciò che accadeva a Parigi fuori della linea della lezione che aveva scelto e che stava seguendo. La scena di Parigi è sempre stata affollata, agitata, eccentrica anche, al punto che non è possibile non reagire con tutti i sensi alle sue provocazioni. Anche se può capitare, com'era capitato a Barlach, arrivato a Parigi trent'anni prima, nel 1897, che nelle pagine dell'autobiografia, sul diario di Parigi ha scritto: «per quanto mi affannassi avidamente e andassi in giro pieno di buona volontà per le gallerie e le piazze non cercavo un appoggio, né una guida, né dei modelli», che è poi uno dei tanti segni della difficile intesa, anzi impossibile intesa tra lo spirito dell'arte francese e quello dell'arte germanica, tra chiarezza di struttura e di colore da una parte, disegno violento e violenta espressione dall'altra.

Ma già lungo la strada che Remo Rossi aveva scelto c'era molto da vedere a Parigi in quegli anni, se ai molti nomi che abbiamo già fatto si aggiungono quelli di Laurens e Lipchitz e quello di Matisse scultore, che proprio intorno al 1930 aveva realizzato la splendida serie dei «Nudi di schiena». Una serie di grandi tavole bronzee, che mettevano insieme l'arcaismo di Bourdelle, la corposa pienezza plastica di Maillol e la sublimità delle memorie rinascimentali declamate da Rodin dentro una forma tutta inventata, che è arcaica come poi lo sono state certe forme di Bourdelle e al tempo stesso è primitiva e sel-

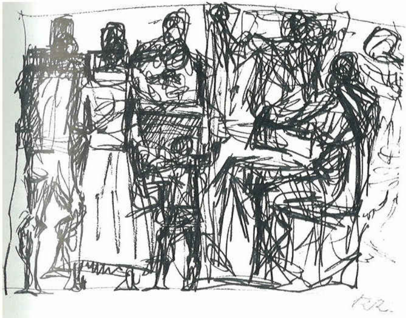
Il mondo dell'arte è fatto anche di questi contrasti. Michel Seuphor proprio all'inizio di un suo dizionario della scultura contemporanea «La sculpture de ce siècle» ha scritto: «Sembra che l'arte oggi, come l'uomo, avanzi su due piedi, un piede sinistro che conquista, un piede destro che conserva. Più che contraddirsi essi si completano l'un l'altro, ma la loro stessa contraddizione è in realtà un pungolo prezioso. Forse è questo il segreto della vitalità dell'arte di questo secolo.» A volte, egli aggiunge, questi antagonismi trovano una curiosa rispondenza presso lo stesso artista. E in realtà ciò accade molto più spesso di quanto Seuphor volesse o potesse ammettere nel 1959, l'anno della pubblicazione del suo dizionario.

La bipolarità delle esperienze interiori e degli stessi aspetti esterni dell'attività degli artisti è infatti frequente, sia come successione temporale di fenomeni tra loro contradditori e che perciò rivelano evoluzione o cambiamento di rotta lungo la linea di sviluppo di un certo lavoro, sia nella contemporaneità di tali manifestazioni all'interno del lavoro dello stesso artista. Il che significa che suggestioni diverse o addirittura opposte vaggia come certe masse plastiche proposte da Picasso e dai fauves. Senza poi contare tutti gli artisti delle avanguardie storiche ancora attivi a quel tempo.

In quegli stessi anni un altro svizzero di lingua italiana vive a Parigi. Uno dei Grigioni, della Val Bregaglia: Alberto Giacometti. È nato a Stampa nel 1901 così è di qualche anno più anziano di Remo Rossi ed è già coinvolto nell'esercizio attivo e responsabile della scultura (a dipingere riprenderà molti anni più tardi). Giacometti ha un occhio rivolto alle cose più barbariche degli scultori che gli sono più vicini a Parigi. Barbariche o popolari: di Brancusi, di Lipchitz, di González. L'altro occhio invece è rivolto verso l'interno, verso il regno dell'immaginazione, verso la camera oscura dei sogni, ai margini dei grandi domîni del surrealismo. Più avanti l'arte di Giacometti approderà alla realtà, all'uomo, ma per sentire che sono due presenze inafferrabili, anzi due assenze. Che sono cose che sfuggono ad ogni dimensione e che perciò sono irriproducibili. Proprio all'opposto di Remo Rossi, che intende con molta energia morale e molto coraggio riconoscere la misura delle cose: la misura reale e spirituale proprio attraverso la possibilità di riprodurle, di portarle così a misura d'uomo.

possono esercitare contemporaneamente la loro pressione sull'atto creativo; e che comunque è impossibile ignorarle, eluderle o rigettarle. Le contraddizioni possono rivelare a volte una modificazione degli ideali dell'artista, cioè un cambiamento del suo pensiero e della interpretazione che egli dà del mondo, ma il più delle volte rivelano semplicemente una modificazione o un affinamento delle formule alle quali egli affida l'interpretazione del mondo. È evidente che per quanto gli effetti possano apparire diversi è pur sempre un senso di angoscia per la inafferrabilità delle cose reali, per la loro sospensione nel vuoto e nell'indifferenza della storia, che viene espressa dalle sculture di Giacometti: «Palazzo alle 4 del pomeriggio», del 1932 con la stessa intensità che «Uomo che cammina sotto la pioggia» del 1948, «La piazza» dello stesso anno e i tanti busti di «Diego» e di «Annette» degli ultimi dieci anni della sua vita.

I poli attorno ai quali ruotano e si agglomerano i nuclei di fondo di ogni espressione dell'arte sono sempre questi, infatti: da una parte, l'angoscia che nasce dal contatto con la realtà (un'angoscia che si esprime meglio come rifiuto della realtà, cioè come impossibilità di afferrarla e conoscerla compiutamente, ed è quel che avviene in Giacometti), dall'altra l'accettazione del contatto con la realtà e quindi del confronto aperto con la realtà, che può nascere dalla consapevolezza che noi pure siamo realtà, che esistiamo in seno ad una realtà e che è una realtà anche la forma che la raffigura: forma piena, nel senso che è stata elaborata in ogni suo aspetto particolare e che ogni aspetto tende a rispecchiare o almeno a suggerire la totalità dell'immagine. Questi due poli possono anche essere identificati come presenza anzi permanenza dell'uomo sulla scena, quale s'è venuta configurando in secoli di esperienze sulla presenza dell'uomo come pilone che sorregge ogni cosa; oppure sulla sua assenza come annullamento del suo corpo fisico ingombrante ed azzeramento della sua storia privata, perché appesantiscono la rappresentazione, tolgono luce allo spirito, rendono spessa e quindi opaca la sua capacità di invenzione, che invece è inconsumabile. È il punto di vista anzi l'atto di fede di un altro artista di nazionalità svizzera arrivato anche lui ad una fama internazionale, coetaneo di Remo Rossi: Max Bill, che dopo i corsi della scuola Arti applicate di Zurigo, ha seguito i corsi della Bauhaus di Dessau, che era al tempo stesso scuola di Belle Arti e laboratorio di Arti applicate e si propone di favorire l'armoniosa integrazione dell'architettura, della pittura, della scultura e di ogni altra forma della ricerca di comunicazione. La Bauhaus era uno strumento modellato dallo spirito positivo e razionale. Era una costruzione ideale fondata sulla pratica di ogni giorno che guardava soltanto al futuro. Seguendo le lezioni di Kandinsky, Klee, Moholi-Nagy, Gropius, Schlemmer, il giovane Max Bill imparò soprattutto a staccarsi dal presente quotidiano, a pensare, progettare, costruire estraniandosi dall'immediato circostante; astraendo cioè dalle richieste immediate del circostante: l'artista, infatti, segue una sua inclinazione ad immaginarsi demiurgo: uno che conosce o immagina di conoscere esattamente i bisogni dell'uomo e i modelli di cui l'uomo ha bisogno. Max Bill ha seguito e segue tuttora questa tesi con un rigore ed una severità inflessibili. Le sue opere non concedono niente altro che se stesse, la luce delle loro superfici liscie, la giustezza delle loro quantità, stabilite attraverso i numeri ed i loro rapporti matematici.



Non ci può essere dubbio invece che la collocazione di Remo Rossi è dalla parte della presenza dell'uomo, dalla parte della forma simbolica. Dalla parte della certezza, bisogna aggiungere: nel senso che la sua opera è sempre strettamente connessa con un flusso di fiducia nelle apparenze della realtà e nella loro fondamentale funzione di veicoli naturali di ogni possibile comunicazione. Comunicazione, bisogna ancora precisare, che viene, sì, attuata dall'individuo, ma in quanto l'individuo è portatore di una coscienza collettiva, di una spiritualità collettiva, di un messaggio che riguarda la comunità. Proprio perché fin dai suoi inizi si presenta come una mediazione viva delle aspirazioni della comunità di cui fa parte, l'opera di Remo Rossi può rappresentare in modo così convincente una linea di continuità in un continuo rinnovamento.

Quando Remo Rossi ritorna in patria, il buon nome della scultura svizzera è affidato quasi interamente alla grazia un poco rigida delle opere di Hermann Haller e di Hermann Hubacher, due scultori nati negli anni '80 del secolo scorso. La loro educazione culturale e formale si era formata nell'area più nordica della Mitteleuropa, dove, per un certo verso, assai più che il fluire delle linfe vitali lungo l'impalcatura ossea e i dorsali

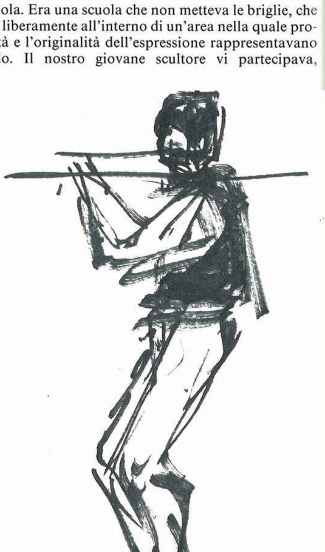
dei muscoli e dei nervi, si preferiva sottolineare le linee di forza. Per un altro verso essi tendono anche a stabilire con la loro opera una specie di isolamento artistocratico, e proprio per mezzo della cultura. Come se vivessero un poco al di sopra del livello della comunità, con gli occhi rivolti ad altre terre ed altre società, che privilegiano i valori dei singoli, le dilettazioni spirituali dell'individuo.

Remo Rossi costruisce a poco a poco ma in crescendo il suo linguaggio plastico. Lo costruisce con una coerenza che è soprattutto interiore. Alla fine di una lunga carriera saranno le motivazioni spirituali ad aver raggiunto una invidiabile e prestigiosa coordinazione unitaria. Allora i passi da contare, a partire dagli inizi saranno molti e lunghi. La sua prima scultura «Ester» del 1933 riflette con molto candore tutte le sensazioni e tutte le emozioni che il giovane apprendista può aver provato nel corso di tanti anni di studio, di lavoro, di incontri con i tesori dei musei. Questa figura di giovane donna ha il taglio di un'erma classica, il busto eretto di una korai teso nella sua fissità, costretto dalla scelta della forma che lo contiene, quasi in posa davanti all'obiettivo di un fotografo. Sullo sfondo di questo busto si può ancora intuire la persistenza di un modello candidamente evocato. Quasi un leggero passaggio di museo filtrato da Bourdelle e Despiau, come una pressione di valori arcaici assai più che di modelli archetipi. La stessa pressione che si legge nella bella testa di «Silva», che fu subito amata da Antonio Aniante ed esposta nella galleria che aveva aperto a Parigi, la galleria «Jeune Europe», un anticipo di quella che sarebbe stata poi la funzione agitatrice di «XXe Siècle» di San Lazzaro. L'onda dei capelli di «Silva», che è del 1933 appare ancora analizzata su una scansione idealizzata del loro ritmo, perciò s'incurva un poco manieristicamente intorno alle orecchie. Anche il bronzo dell'«Adolescente», che è dell'anno dopo, e fu esposto al Salon des Tuileries e venne riprodotto sulle pagine di «Arts», scala ritmicamente i suoi volumi lungo una frontalità statuaria che fa pensare ad una forza di caratterizzazione che discende in buona parte dalle lezioni avute, dalle suggestioni dei musei, dai ricordi di viaggio.

D'altra parte quel che conta per Remo Rossi nei primi anni Trenta, quando si considera ancora apprendista, è raggiungere un pieno possesso del mestiere. Ritorna infatti a Parigi una seconda volta e di nuovo frequenta sia i corsi dell'Académie Nationale des Beaux-Arts, che i corsi dell'Accademia Scandinava, interrompendoli soltanto per qualche viaggio che è ancora «viaggio di studio», sono le sue parole: a Monaco, Norimberga e Berlino. Ha fatto intimamente suo il consiglio del maestro Despiau, il quale sosteneva che c'era un solo metodo da seguire per progredire sul cammino dell'arte: «lavorare, lavorare e poi ancora lavorare.» E quasi a confermare che lavorare voleva proprio e soprattutto dire «faticare» con le mani e con le braccia oltre che con la mente intorno alla creta, al marmo, al legno era solito aggiungere: «L'inspiration est transpiration.» L'ispirazione non è altro che sudore.

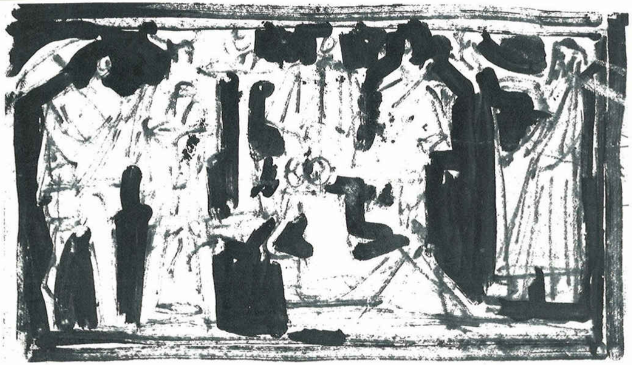
Si può dire che Remo Rossi per tutti gli anni Trenta si cerca attraverso un lavoro accanito, testardo, inteso come strumento di progresso e di qualificazione. Egli cerca sé stesso in particolare attraverso la qualificazione delle sue mani, tentando ciò ch'esse possono produrre, quasi a stabilire attraverso l'esperienza tecnica affrontata in ogni direzione, una base per le scelte stilistiche future. Se un «Crocifisso» del 1935 rivela i segni evidenti della sua discendenza diretta da modelli italiani, ed in particolare toscani del Rinascimento, con una sensibilità di modellato appena un poco più viva nell'attacco delle braccia alle spalle e nella loro attitudine conclusiva, il bronzo funerario dell'anno dopo, una figura femminile eretta, intitolato «Meditazione» riflette intensamente la minuta vibrazione spirituale dell'intimismo caro a Despiau e la non meno minuta vibrazione della luce, che corre come un brivido su tutta la superficie della scultura. La chiusura ovale perfetta della testa un poco inclinata in avanti, il suo rapporto con la scollatura severa della veste, le braccia che si allungano sui fianchi e il taglio alto della cintola datano con estrema esattezza questa scultura di Remo Rossi. La collocano in un preciso contesto sia di cultura formale che di gusto, sicché non sorprende che nel 1935 egli sia invitato a partecipare al Palazzo delle Belle Arti a Bruxelles e quindi ad Amsterdam ad una mostra intitolata: «Ecole de Paris 1925–1935». Remo Rossi è anche lui un frutto di questa scuola. Era una scuola che non metteva le briglie, che lasciava fare liberamente all'interno di un'area nella quale proprio la libertà e l'originalità dell'espressione rappresentavano un traguardo. Il nostro giovane scultore vi partecipava,

bisogna dire, con quella straordinaria capacità di resistenza che possiedono gli spiriti che vengono dalla provincia. E «provincia» qui non significa un territorio di secondo grado e una cultura di secondo grado, ma una realtà geografica e culturale che ha tradizioni proprie così radicate e così forti da poter resistere senza turbamenti e senza cadute nevrotiche alle lusinghe dell'internazionalismo ed ai canti di sirena del cosmopolitismo. La realtà di geografia e di cultura che Remo Rossi porta dentro di sé come un seme che non può tradire è una realtà che si chiama Ticino. È fatta dalla natura e dagli umori, dalle memorie e dalle presenze vive del Ticino. Tutti elementi caldi e teneri, vicini all'uomo, anzi cedevoli ai sentimenti dell'uomo ed alle loro variazioni. È in un certo senso la realtà di un certo Sud, che trova la sua migliore rappresentazione nel bell'equilibrio tra intuizioni e mestiere, che è una costante dell'opera di Remo Rossi, e nella evidenza con cui i caratteri particolari di un luogo e di una gente sono illustrati in modo che ciascuno di essi, sacro o profano, triste o giocoso, perenne o stagionale che sia, assuma la consistenza e la durata che lo collocano tra gli universali. Nell'opera di Remo Rossi è facile cogliere questo processo di trasformazione, ma forse è più giusto dire di sublimazione dal particolare all'universale. Ogni suo lavoro, ogni sua figura o invenzione di figura o elemento iconografico caratteristico, si colloca puntualmente a mezza strada fra la realtà e il simbolo, fra la verità naturale e l'allegoria. È questo aspetto della sua opera che fa subito presa sugli spettatori, che attrae e convince; perché è l'aspetto preminente di un artista il quale sa che può concedere e concedersi tutto, giacché tutto



può essere trasformato ed essere illuminato in senso positivo e completare così, magari sopravvenendo dalla parte opposta, il discorso dell'artista, o almeno i legamenti del discorso dell'artista con i suoi naturali interlocutori. Tra gli ideali di Remo Rossi, quelli che rispecchiano le essenze della vita e quelli che rispecchiano le forme della vita, e gli ideali della gente in mezzo alla quale egli vive e lavora si stabilisce una straordinaria coincidenza. Così pure tra il linguaggio plastico ch'egli usa e le facoltà conoscitive della gente verso la quale il messaggio è indirizzato. Si potrebbe persino dire che si verifica una felice spontanea simbiosi. Per «gente» qui si intende l'insieme del corpo fisico, ma anche l'insieme delle destinazioni e delle

moralità di un popolo, cioè tutti quelli che rispondono spontaneamente alla chiamata dell'opera di Remo Rossi: il ragazzo delle scuole elementari con il direttore di banca, il contadino allo stesso modo dell'operaio, il giovane e l'anziano, l'uomo e la donna. La prova sta nel numero imponente di opere che Remo Rossi ha realizzato per aver vinto un concorso pubblico,



opere destinate a luoghi pubblici, quindi ad essere viste e giudicate da tutti senza concessioni o discriminazioni suggerite dalla condizione sociale o dal livello intellettuale. Le opere di Remo Rossi possiedono infatti la capacità di interpretare anzi di dare una voce alle aspirazioni comuni di una società umana, che attraverso tutta la sua lunga storia, quindi con tutte le sue scelte e le sue lotte, ha desiderato stabilire su una piccola parte della terra il regno del rispetto, della fiducia e della pace. L'elenco delle sue vittorie sarebbe un elenco troppo lungo; da quando nel 1939 vince il concorso per lo scudo commemorativo di Laupen a quando, pochi anni fa, nel 1973 ed una seconda volta quest'anno ottiene il primo premio all'Esposizione internazionale di scultura di Madrid sul tema dello sport nelle belle arti. Basterà ricordare il concorso per il Monumento a Giuseppe Motta, 1943, il concorso per la decorazione della facciata della Biblioteca cantonale di Lugano, il concorso per la decorazione della fontana sulla Piazza del Governo a Bellinzona, 1945, il concorso per la decorazione del Palazzo dell'Unione di Banche Svizzere a Lugano. Anche nel campo dell'arte sacra l'elenco delle chiese e cappelle, non soltanto nel Cantone Ticino, nelle quali Remo Rossi è intervenuto dal 1936 al 1976, sarebbe lungo. Citerò la Chiesa di Courfaivre, dove egli col tabernacolo è accanto a Léger, che ha eseguito le vetrate ed a Lurçat che ha disegnato il grande arazzo fiammeggiante su fondo nero per coprire l'abside; la chiesa di Cornol dove con un'«Ultima cena» egli è accanto a Bissière, che ha progettato le vetrate. Non è che una minima parte del suo lavoro nel campo sacro, che ha avuto alcuni momenti di straordinaria felicità inventiva e originalità d'esecuzione; la «Croce di Zofingen», per esempio, che improvvisamente ci avverte che Remo Rossi ha pensato alle poutrelles, alla durezza ed alla crudeltà della meccanica e della siderurgia e il basamento quadrato dell'altare della Chiesa di Giornico, che rappresenta in anni recenti, anche dal punto di vista formale, un raggiungimento espres-

sivo e linguistico di grande tensione e di straordinaria forza di suggestione.

L'opera e perfino la persona fisica di Remo Rossi partecipano in misura molto ampia alla vita della comunità, a livello civico, cantonale e confederale. Uomo di giudizio illuminato ed equilibrato egli è da molti anni lo stimato e rispettato presidente della Commissione federale delle belle arti, succedendo ad Augusto Giacometti. Dal 1962 è il commissario permanente, incaricato di allestire il padiglione svizzero alla Biennale di Venezia. Come artista poi egli conferisce alle sue figure tale dignità di contenuto e di forma da renderle rappresentative di una nazione, nazione come paesaggio, come società, come storia, sempre interpretata su un parametro intellettuale ed affettivo che ha un largo respiro monumentale. Così egli ricorda altre figure ugualmente attive nell'area dell'arte svizzera di rilievo internazionale: le figure di Ferdinand Hodler e

tile, un solo esile filo di vuoto tra il suo contenuto, cioè tra i suoi tipici momenti tematici e la sua rappresentazione figurale: come è difficile trovare una divergenza tra la rappresentazione plastica ed il senso, l'umore, il timbro del messaggio che intende comunicare.

Lo scultore raggiunge questo punto di convergenza, che è poi di perfetta coincidenza, ogni volta che non impegna la sua abilità tecnica e la sua immaginazione soltanto per modellare una massa di creta o di gesso, o per accarezzare una pietra sino a farla diventare velluto. Non quando, cioè, deve soltanto levigare il bronzo di «Busto di donna 1937» finché il suo finissimo modellato sembri scivolare su una patina dorata: o far rivivere un certo sorriso dentro la maschera di bronzo di un «Ritratto» del 1940: o infine cavare il guizzo lucido della pelliccia di una foca da un blocco di granito di Castione, ma deve invece impegnarsi a rendere concreto un concetto, in individuare i segnali di Arnold Boecklin.

Con il risalto che può dare il linguaggio della scultura, le figure singole e le grandi composizioni di Remo Rossi, le sacre e le profane, le pubbliche e le private esprimono e quasi portano dentro di sé gli stessi sensi di quiete spirituale e di luce naturale uniformemente e dolcemente diffusa, che ritroviamo nelle vedute di laghi e di montagne di Hodler e come queste formano una specie di omaggio alla serena bellezza del paese. E sempre le composizioni di Remo Rossi esprimono quei sentimenti di fiducia, di fierezza per le difficoltà superate, per le conquiste realizzate che hanno trovato uno sviluppo corale nei cicli che Hodler ha dedicato alla storia, ai miti ed agli ideali della nazione svizzera: il ciclo di «Guglielmo Tell» o il ciclo del «Giuramento del Grütli». Come l'opera di Boecklin, anche l'opera di Remo Rossi lascia sempre pensare che non è mai stato rotto il filo che ci lega al nostro passato: passato inteso come cultura, come educazione, come misura e valutazione delle cose e che, seppure invisibile, quel filo funziona da cordone ombelicale attraverso il quale arrivano sino a noi i nutrimenti delle origini. Consente anche di pensare che resiste sempre quel tanto di magia che si coagula intorno alle belle immagini della nostra storia come una diafana aureola trasparente.

Con questo si vuol semplicemente dire che è difficile trovare nell'opera di Remo Rossi uno jato, una cesura anche sot-

più adatti a rendere esplicita un'immagine, a fissare i punti di riferimento più significanti, come una ideale rete di rilevamento di tutta una esistenza.

È quel che avviene, per dare un esempio, in «Meditazione» eseguita nel bel serpentino verde di Poschiavo per la tomba Bolla a Bellinzona. Una figura, anzi un personaggio di grandissimo peso morale, che sembra ricacciare indietro i propri pensieri e volerli nascondere dietro una maschera che ha il disegno conciso e caratterizzante delle maschere teatrali; cosicchè è possibile cogliere soltanto qualche accenno di pena interiore dentro la gabbia del suo paludamento nobilmente composto. I riverberi di questa compressione interiore si colgono ancor meglio nel monumento a Giuseppe Motta e di riflesso nella figura muliebre di «Verso la luce», realizzata l'anno dopo per Abegg, uno dei più grandi amatori e collezionisti d'arte d'Europa. La forza di suggestione del monumento Motta non è tanto di originalità iconografica quanto di intensità. Questa figura di donna che avanza con lo sguardo fisso davanti a sé, non è certamente inedita nel mondo così densamente abitato dalle immagini create dall'arte. Ce ne sono altre che incedono compostamente conquistando il tempo e lo spazio, spezzando le catene, togliendo gli ormeggi, precedendo una grande folla, seminando i campi. Questa però è Helvetia: la Svizzera, «un paese che avanza fidente verso le sicure mete

di una più alta umanità». È una figura che dice per la prima volta in modo esemplare la straordinaria capacità che ha Remo Rossi di dominare con gesto largo i volumi, le quantità plastiche e le loro energie espressive. In particolare questa figura dà per la prima volta il giusto rilievo alla sua capacità di arpionare lo spazio intorno, di catturarlo, farlo partecipe, in modo che l'opera d'arte lasci cadere uno ad uno i suoi aspetti più artificiosi o retorici per esistere come un momento affatto naturale nella natura che lo circonda.

È in questo giro di tempo che la sorte dell'artista e dell'uomo si completano, perché tra la vita e l'azione dell'arte si stabilisce sempre per Remo Rossi un equilibrio fatto di scambi essenziali. Questo è il tempo in cui mette famiglia, sposa Bianca Bernasconi, conosciuta a Bellinzona, di origine comasca. Una donna gentile e forte che sembra nata apposta per rispondere alle esigenze complicate, complesse, tumultuose della vita di un artista.

La sicurezza della forma è una delle componenti essenziali del linguaggio di Remo Rossi. È la componente subito notata da Christian Zervos, che dopo aver visto nel 1963, nel contesto della Exposition suisse de sculpture allestita nei giardini del Museo Rodin a Parigi, scrive a Remo Rossi, scusandosi intanto di non poterlo raggiungere a Locarno, come pur avrebbe voluto, ma confermandogli che le sue opere lo hanno molto interessato nonostante «l'ambiente non convenisse al loro carattere». Lo hanno molto interessato appunto «per il giuoco delle forme, per la chiarezza della composizione e per le vibrazioni della superficie». Di Remo Rossi al Museo Rodin erano esposti «Il Ciclista», «Il grande Gallo», «La coppia di Acrobati al trapezio», il grande murale intitolato «Le attività dell'uomo». Sono queste le opere che ad un uomo di non facile giudizio come Zervos fanno dire «io credo che la scultura ha trovato in voi un animatore eccellente, che mi piacerebbe seguire da vicino». Ne avrebbe parlato, così concludeva la lettera del 14 gennaio 1964, in un fascicolo dei suoi famosi «Cahiers d'Art», che pensava di far uscire entro l'anno.

Ma un'altra componente, forse la componente che più di tutte riassume le qualità originali della scultura di Remo Rossi è la sua capacità di coinvolgimento dello spazio, cui ho già accennato, come premessa di una vera e propria conquista dello spazio in ogni direzione: verso l'esterno delle cose non meno che verso il loro interno. Una conquista che non è soltanto meccanica o formale, cioè soltanto di mestiere, ma, crescendo d'intensità via via che il lavoro progredisce negli anni, si configura come una vera e propria appassionata penetrazione dello spazio. La linea dominante delle espressioni plastiche dell'opera di Remo Rossi è una linea di ideali classici. Egli rimane sempre, in un certo senso, l'allievo ammirato da Despiau, uno scultore di cultura francese che ha sempre avuto l'ambizione di raggiungere una solida pienezza nella definizione dei volumi e di una espressione riposata ed equilibrata nell'atteggiamento. Bisogna dire che un senso sicuro del coordinamento classico delle emozioni che può suggerire la materia della scultura, un senso remoto, perciò da intuire assai più che da constatare rimane elemento insopprimibile nelle opere anche più tormentate di Remo Rossi. Con qualche variazione dovuta alla modificazione temporanea degli umori, una linea di ideali classici domina effettivamente, cioè visibilmente, l'opera di Remo Rossi tutti gli anni Cinquanta.

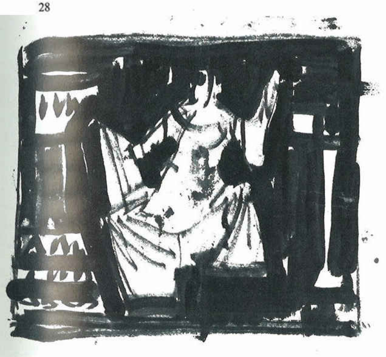
Si manifesta ancora in tutta la sua integrità sino al bellissimo «Busto di G. B. Rusca», nel quale la vibrazione superficiale si ripresenta come ricordo della lezione di Despiau, e come segno evidente di una vibrazione patetica sospinta al limite sul quale si incontrano e si fondono la verità fisica storica del modello e la volontà di analisi e di indagine formale dell'artista. Questo senso del classico passa per tanti splendidi compatti «Nudi» e «Torsi femminili», tra i quali, esemplari perfetti di un certo modo di interpretare la felicità della carne, si staccano un poco, quasi assumano sulla loro pelle una luce più intensa, il «Torso in marmo rosa di Verona» del 1949 e il «Grande torso» acquistato dal Cantone di Berna, del quale Remo Rossi conserva una copia nel giardino di casa sua. Dicevo con qualche variazione, giacché è pur evidente che restando in un cerchio di suggestioni formali, le quali da Despiau risalgono a Rodin, da Rodin ridiscendono verso la riva italiana di Giuseppe Grandi e di Ernesto Bazzaro richiudendo così il cerchio corrente tra i bagliori del Romanticismo e quello della Scapigliatura, opere quali «Attesa» del 1965, «Bagnante», «Donna allo specchio» (e si potrebbe tornare indietro al 1938, ai bozzetti di «Aiutare gli infermi» e de «La

Carità» per la chiesa di Sion, la stessa in cui Severini ha eseguito alcuni affreschi) rivelano una precisa volontà di muovere il modellato nel senso della sua carica espressiva. Non tanto per dare alla pienezza dei volumi ed ai suoi rapporti con il vuoto in mezzo al quale si manifestano un carattere di contrasto, quanto semmai un carattere di complemento. La modellazione del volume e quindi dello spazio che è strettamente e rigorosamente implicato sia nella elaborazione tecnica che nella significazione poetica, può dunque mostrare variazioni, anche profonde e sensibili variazioni. Seguendo alla lettera il discorso per così dire autografo di Remo Rossi, dobbiamo infatti riconoscere che ad un certo punto della sua carriera il suo linguaggio plastico può essere riconosciuto e definito come linguaggio all'interno ed all'esterno del quale la linea classica, la linea diciamo morbida e rotonda perché tende a chiudersi su sé stessa come la polpa di un frutto sembra appunto farsi rotonda e morbida per richiudersi sul suo nocciolo, cede il posto ad una frammentazione o segmentazione strutturata su un modulo geometrico. Si potrebbe anche esser tentati di vedere in questa frammentazione geometrica una suggestione postcubista, che difatti era genericamente diffusa in tutto il mondo dell'arte: così diffusamente picassiano negli anni dell'ultimo dopo guerra: picassiano o astratto.

Ma nel caso specifico della scultura di Remo Rossi, forse è meglio riconoscere un ulteriore bisogno di spezzare la continuità di sviluppo della forma, quasi volesse spezzarne la monotonia; e quindi anche un ulteriore passo verso una frantumazione minuta, che deve servire a sottolineare la funzione della luce, e la funzione del vuoto che la luce percorre prima di ogni suo impatto. Il modulo geometrico di Remo Rossi è comunque caratterizzato da aspetti e da effetti diversi. Può esprimere per esempio un desiderio di struttura araldica suggerito a volte dalla destinazione stessa dell'opera: come accade nel tabernacolo della chiesa di Courfaivre. Può esprimere un desiderio di identificare quella forma che può meglio mediare i significati remoti di certi simboli, come nella «Croce di Zofingen» e nel «Pegaso» di alluminio realizzato nel 1959 per la decorazione del palazzo del Governo cantonale di Bellinzona. Può anche essere una semplice cristallizzazione dei volumi che dia la possibilità di riconoscere sinteticamente, perciò rapidamente, lo spazio interessato da una certa immagine, di rifletterne quindi con immediatezza la cadenza ritmica; di suggerire infine la continuità della sua presenza e del suo sviluppo mostrando materialmente le linee lungo le quali esso si ribalta, rovesciandosi su altri versanti da quelli che già sono stati di volta in volta definiti frontalmente.

Un ritmo geometrico è riconoscibile anche in certe sculture dei primissimi anni Cinquanta: nelle figure slanciate di «Giavanese» e di «Acrobata» del 1953 per esempio, che al loro apparire fuori dall'indistinto possono aver suggerito il cedimento all'attrazione del formalismo, della decorazione o di un certo piccante neogoticismo, quando invece nello sviluppo e nella storia dell'opera di Remo Rossi rappresentano un vivo desiderio anzi un bisogno di dare la necessaria evidenza alla metrica della composizione ed un modo di organizzare lo spazio con rigore ed insieme con molta eleganza. Mi pare che in questo senso siano esemplari le due grandi composizioni, cinque metri di base per quattro metri di altezza, realizzate per la Banca Cantonale del Vallese di Sion nel 1956, sui temi della semina e del raccolto. Lo scatto continuo e ritmato dei segmenti di spazio che corrispondono a tanti segmenti di luce e di ombra, consente una limpida lettura, anzi fa da guida alla gradevole lettura di queste opere e conduce al tempo stesso il nostro occhio ad ammirare al di là dei limiti dell'illustrazione gli elementi strettamente plastici. La stessa cosa del resto avviene anche per l'alta antenna progettata per Radio Lugano e molti anni prima per la gigantesca figura di Minerva collocata sulla facciata della Biblioteca Cantonale di Lugano.

L'opera più significante di questo particolare momento è comunque «Girotondo», acquisita alle collezioni pubbliche di Budapest in occasione della grande mostra personale di Remo Rossi ufficialmente allestita come un vero e proprio omaggio nel Museo della città. È infatti un'opera la quale rileva che il modulo utilizzato a questo punto della sua carriera da Remo Rossi è una manifestazione di quello esprit de géométrie che Pascal contrapponeva allo esprit de finesse; risponde cioè ad una precisa volontà di raggiungere coerenza stilistica oltre che poetica e di costruire tale coerenza sulla identificazione immediata degli elementi grammaticali e sintattici che la qualificano. Una scultura, un'immagine anzi un pensiero plastico come



della sua vitalità fisica e psichica, all'interno della sua cultura figurale e letteraria, si intreccia una corda a più fili: il sacro e il profano, il naturale organico ed il geometrico, lo statico e il dinamico, il pieno ed il vuoto, la serena certezza e l'allarme panico, l'inquietudine esistenziale. Questi elementi di distorsione si manifestano con una certa evidenza e con una certa continuità, rappresentano cioè una scelta consapevole proprio negli anni in cui Remo Rossi avvia una frequentazione quotidiana con Arp: alla fine degli anni Cinquanta. Arp arriva infatti nel 1959 a Locarno dove intende stabilirsi per sempre richiamato dal clima e dalla natura assolata. Ha bisogno di un atelier e sarà appunto Remo Rossi a fornirgli l'ambiente grande e luminoso adatto al suo lavoro: ai Saleggi di Locarno, dove attorno al proprio studio egli ha creato tutto un gruppo di ateliers frequentati da Bänninger, Glarner, Lüscher, Müller, Probst, Richter, Valenti ed altri. Questo è l'inizio di una nuova, affascinante solidarietà intellettuale ed umana, che avrà la sua generosa conclusione nel dono di sculture disegni ed arazzi che Arp ha voluto fare alla Città di Locarno, in parte sistemati nei giardini pubblici e in parte destinati al Museo d'arte contempo-

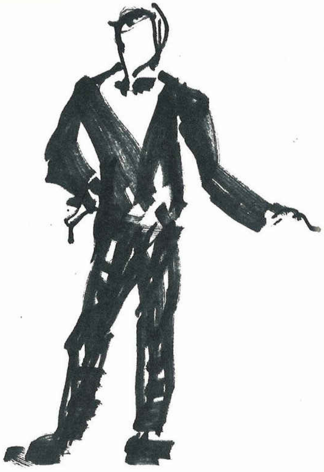
«Girotondo» dimostra soprattutto che l'elemento geometrico sul quale è quasi ostentatamente fondato, vuole soprattutto sottolineare gli scatti di un meccanismo vitale su alcuni suoi punti di appoggio. C'è una continuità, una coerenza mai smentita dal «Girotondo» al «Pagliaccio con il cane che salta attraverso il cerchio» del 1965, ai «Pagliacci» del 1972, agli «Acrobati» del 1974 e 1975. Continuità di scatti che hanno una loro base organica, animalesca, come nel bellissimo e feroce «Gatto predone», che nelle sue tese linee di forza, tese e pronte a scattare di nuovo, esalta, mi pare, al limite la quasi incredibile capacità di Remo Rossi di raccogliere e capire le forme in cui la violenza è un aspetto irrefutabile della natura. Il linguaggio di Remo Rossi rifiuta comunque di fissarsi in una formula. È un linguaggio che si adatta continuamente, nella misura e nella forma ottimale, alle curiosità dell'artista. Così, è affatto naturale che certe conclusioni emergano a poco a poco attraverso segni sparsi lungo tutto il cammino; ed è poi anche naturale che non siano vere e proprie conclusioni, ma significanti momenti di passaggio di una ricerca unitaria. Rossi non è l'uomo dei tagli netti, come non è l'uomo delle soluzioni finali. All'interno

ranea: il bel Museo che Remo Rossi ha creato con amore e pazienza nel Castello Visconteo, restaurato ed adattato a accogliere le opere di Arp, i dipinti della sua collezione privata e le opere che già sono pervenute e che ancora perverranno in donazione. Tra le esperienze di vita e d'arte dei due artisti non c'è ovviamente possibilità di scambio, che non sia di natura intellettuale. Passa anche la differenza di una generazione. Quando arriva a Locarno, Arp ha già percorso tutto l'arco della sua ricerca. È una ricerca che si sviluppa in direzione della massima purezza formale e della massima autonomia della crescita dell'opera d'arte su un suo nucleo originario di pensiero e di figure, che è come un seme il quale porta dentro di sé la sua forma futura. Negli stessi anni Remo Rossi è nel calore più vivo della sua attività, è sul punto in cui tutta la sua esistenza, in spontanea assonanza con la sensibilità del mondo intero, si interroga sui valori dell'arte e sui valori della vita. Sono gli anni in cui la paura di un conflitto spaventoso fermenta nell'aria ed il mondo intero sembra minacciato da mali terribili e terrificanti più di qualsiasi guerra: mali cui nessuno può veramente sottrarsi perché non conoscono confini e contagiano l'umanità attraverso il respiro. Ogni artista che non abbia ancora superato la soglia dell'indifferenza, che non abbia ancora raggiunto l'astrazione indolore – e Remo Rossi sarebbe comunque uno degli ultimi a poter raggiungere l'indolore dell'astrazione ed a superare la soglia dell'indifferenza – è in grado di percepire, in quegli anni, e quasi toccare con mano la precarietà dell'esistenza, la fragilità della vita. Ed è in grado di calcolare la quantità di terrore che si stende su tutta la terra come una coltre pesante di cenere. Una coltre spessa e compatta che ricalca la cupola del cielo. È naturale che l'opera degli artisti che si sentono coinvolti in questa minaccia riflettano le incertezze, le inquietudini, gli affanni con la stessa immediatezza con cui gli aghi dei sismografi registrano i più leggeri movimenti nelle viscere della terra. È naturale e persino ovvio che sulla pelle delle opere dell'arte, sulla materia pittorica, sulle pietre e sui metalli compaiano i segni della cancrena; che nello spessore tormentato della pasta pittorica, delle graniture e delle patine la paura fiorisca come una filigrana, come una lebbra che corrode i tessuti e scavi sino a raggiungere il loro vuoto.

C'è come un soprassalto romantico, nella misura in cui il romanticismo traduce sempre, almeno in parte, il malessere dello spirito in un tormento capace di scuotere ed incrinare il corpo fisico dell'uomo.

Forse in questo momento Remo Rossi ripercorre tutta la sua carriera, risale sull'onda di un'emozione interiore tutto il corso delle sue esperienze. Ciò avviene almeno in parte, mi pare, alla luce della testimonianza struggente, offertagli da una visione plastica che gli è molto cara: alla luce della scultura così patita, sofferta e dilaniata di Germaine Richier, che si mostra con le sue lacerazioni ed i suoi strappi e si configura a volte come una profezia assai più che come una testimonianza delle forze oscure che si intrecciano nel nostro cielo, che pure è stato un tempo il cielo dell'Olimpo e dell'Arcadia.

In certe sculture degli anni Cinquanta, penso a «Cavallo stanco», ad «Acrobata caduto», a «Toro ferito», c'è già più che un semplice avvertimento della presa di coscienza da parte dell'artista, di una realtà che può anche essere fatta di percosse, tumefazioni, stanchezze, rinuncie. Gli animali che nello stesso momento cominciano a formare il patetico giardino zoologico



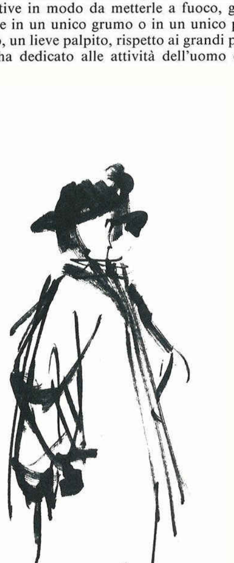
di Remo Rossi, animali domestici, il gatto, il gallo, il tacchino, la capra, il pavone ed animali esotici, il cinghiale, il dromedario, la giraffa, stanno ancora in bilico tra una osservazione quasi compiaciuta delle loro preziosità formali ed un vago sentore di carne che frolla. Le piume ed il pelo assumono l'aspetto di scaglie irritate, i colli si assottigliano come se fossero graffiati, rosicchiati, da una forza che non è soltanto l'incidenza del lavoro minuto e fitto delle mani dell'artista. Del lavoro febbrile ch'esse compiono nel tentativo di inseguire le faville di luce che si insinuano tra i peli e le piume, o nel tentativo di sottrarre un garretto, uno stinco, una zampa, alla luce che tende ad annullarli dentro la sua chiazza abbacinante. C'è qualcosa di più e di

nuovo in questo tratto della vicenda artistica di Remo Rossi: c'è la tenerezza con cui l'artista ci consegna queste immagini di vita animale. Il tacchino che fa la ronda, si sfibra, si sfilaccia. La giraffa piega i ginocchi. La capra si accascia come se fosse ferita e levasse un lamento. Questo sono figure di animali che esprimono la fatica dell'esistere. È difficile dire come Remo Rossi realizza il miracolo, ma il nostro occhio sente lo sguardo vellutato della capra, vede le iridescenze della cresta del pavone. Forse lo realizza proprio attraverso l'affettuosa partecipazione a tutto ciò che è vita e che perciò stesso viene accolto con una simpatia allarmata, accorata, quasi viscosa. Il contorno della forma si torce: della forma assoluta, che è poi memoria sempre ritornante dell'ordine classico ed appare ora corruttibile, o già corrotta. Essa sembra concludersi ancora una volta, quasi in estremo, nella figura del «Cristo morto» eseguito per la tomba Bernasconi a Pregassona. Eppure il corpo del Cristo deposto allungato appare pesante, inerte, perché l'energia vitale non lo alleggerisce più, non lo lievita. Così assai più che cavata fuori dalla pietra la figura del Cristo sembra risospinta nella pietra, in una conca che può essere tomba o culla. Così, assai più che emergere alla nostra vista e presentarsi alla nostra pietà, sembra regredire e lasciarsi ingoiare dalla pietra informe, dal suo silenzio e dal suo buio. Ma bisogna ricordare che all'inizio degli anni Cinquanta si presenta già un'opera che annuncia in modo quasi folgorante gli esiti così struggenti degli anni Sessanta e di questi ultimi anni. Un pilone, quasi, attorno al quale sembra lentamente rotare l'opera intera di Remo Rossi: la «Croce» fatta di ossa, ch'egli ha già dedicato alla sua sepoltura. Una croce che è molto più di un semplice simbolo di fede. Immagine dura, nonostante la sua preziosa e raffinata esecuzione. Sorge da tante altre immagini remote, immagini forti e dure perchè sono popolari e comuni: gli scheletri addossati alle pareti nelle grotte dei conventi barocchi ed i cimiteri dei paesi con le loro croci di ferro cariche di uncini. Questa Croce è una figura che accompagna con puntualità sconcertante un pensiero dedicato alla morte. Lo accompagna con la sua stessa scrittura, con la sua stessa composizione, con ciascuno dei suoi elementi iconici: scapole, rotule, tibie, sterni. Accompagna cioè il cammino progressivo delle cose morte verso la loro spoliazione totale.

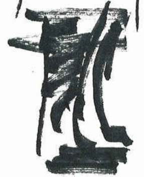
Lungo tutti gli anni Sessanta il lavoro di commissione raggiunge sempre nella vicenda artistica di Remo Rossi momenti di eccezionale interesse sia tecnico che formale ed espressivo. In questi anni egli progetta e realizza nel settore delle comunicazioni e dei trasporti dell'Esposizione nazionale svizzera del 1964 la cupola ed il grande vorticoso nodo di alluminio sospeso sotto la cupola. Negli stessi anni realizza le formelle della Via Crucis per la Clinica S. Anna a Lugano: il pannello con le storie della vita della Madonna per la chiesa italiana di Basilea. Vince anche il concorso per la decorazione della sede dell'Unione di Banche Svizzere a Lugano. Ma negli anni Sessanta e fino ad oggi l'operazione che Remo Rossi affronta con un crescendo drammatico della sua capacità di sensibilizzare l'azione artistica è appunto un'operazione di spoliazione, o di scarnificazione. Egli si spinge coraggiosamente sulla strada della possibile finale coincidenza del pieno e del vuoto, in una serie di sculture che possiedono una forza quasi ipnotica d'attrazione, esprimono una visione fortemente interiorizzata e mettono in risalto il filo più segreto dell'ispirazione dell'artista. Come esso si sviluppa ora nella sua piena autonomia; attento cioè alle più sottili vibrazioni dell'esistenza negli uomini e nei loro rapporti con l'esistenza degli altri esseri animati e con le cose. In una piccola scultura del 1970: «Acrobata sul cavallo», c'è una testimonianza esemplare, toccante di questa curiosa osmosi di sensibilità che Remo Rossi può cogliere tra le due diverse creature, diversamente animate. Si stabilisce un sorprendente parallelismo tra il pennacchio streminzito e dritto sulla criniera di questo cavallo da circo (e possiamo immaginare persino il rosa stinto del nastro che lo stringe), tra il ventre gonfio, l'ambio di un passo che è quasi memorizzato dall'abitudine, lo scatto lento e triste della ballerina che salta nel cerchio sulla groppa del cavallo, e quel suo collo sottile teso verso l'alto a forzare per il pubblico un modesto gesto di grazia, una suprema umile ricerca d'eleganza. Le sensazioni procedono accoppiate, confondono in un medesimo abbraccio accorato le due figure e forzano le nostre facoltà percettive in modo da metterle a fuoco, giacché tendono a svanire in un unico grumo o in un unico palpito. Un grumo piccolo, un lieve palpito, rispetto ai grandi pannelli che Remo Rossi ha dedicato alle attività dell'uomo ed alle sue

fatiche. Sono pannelli nei quali le opposizioni e le convergenze stilistiche e poetiche, il sacro e il profano, l'organico e l'inorganico, lo statico ed il dinamico, il pieno e il vuoto, raggiungono una violenza ed una drammaticità di effetti visuali ed emotivi che non hanno molti uguali nella scultura europea di quegli stessi anni.

Violenza fatta di contrasti, drammaticità fatta di alternative crudeli. Remo Rossi imposta queste opere come un elogio del lavoro umano, anzi come una celebrazione dell'uomo attraverso le sue fatiche, che ha origini lontane. Forse le stesse radici virgiliane della sua capretta, del suo pavone, dei suoi gatti e dei suoi tori. In questi grandi pannelli la composizione si propone come una lettura semplicissima, compitata e quasi sillabata. Nel pannello di casa Salvioni a Verscio, eseguito tra il 1963 e il 1965, la lettura incontra da sinistra verso destra dapprima il gruppo dei costruttori, poi la figura della donna che cuce e delle due che aprono le braccia a tendere un drappo, quindi la figura del tagliapietre ed infine il gruppo che simboleggia le arti belle, pittura, scultura, ceramica. Ispirate direttamente da questo pannello esistono altre grandi formelle isolate: l'acquario, la fienagione, il buon riposo (e di nuovo si ha la sensazione che affiori un filo che riconduce queste figure tormentate nel cerchio di un ideale classico). Anche queste sono all'apparenza concise e nette come i versi celebrativi di un distico. Qualcosa tuttavia fa pensare che su questi grandi pannelli Remo Rossi rappresenti immagini che portano memorie dell'attività dell'uomo. Tante immagini del presente, dissepolte in chissà quale futuro. Dissepolte comunque in un momento in cui la polpa delle cose sta diventando cenere, le ossa ammic-



cano tra i fasci sfilacciati dei muscoli ed i nervi si spezzano. Gli stessi caratteri merceologici di queste opere sembrano definiti perché l'immagine plastica possa raggiungere l'apice della sua energia espressiva ed aggressiva, si potrebbe persino dire ammonitoria ed intimidatoria. Gli strumenti sono infatti il filo di ferro, la rete metallica, gli stracci, la scagliola e più ancora un gesto tormentato e singhiozzante: un gesto lanciato, poi improvvisamente trattenuto, sospeso sulle imprevedibili possibilità di creare effetti tanto spettacolari da un miscuglio di prepotenza e quasi sfrontatezza fisica e addirittura materica ed una lancinante rinuncia a riempire e a concludere una forma.



La materia si sbriciola tutta, si sfalda, frana, scivola via. Eppure, nei particolari vengono avanti in primo piano, con grande rilievo, dei momenti plastici di straordinaria bellezza ed efficacia. Il cane che annusa, per esempio, vicino al gruppo dei costruttori; il largo gesto del tagliapietra; il tavolo con la natura morta di grandi vasi, che è come una memoria di Morandi doppiata da una memoria di Pompei; infine la bellissima, amletica meditazione del vasaio, sul senso della bellezza forse o sul significato ultimo dell'arte. Non sorprende allora che proprio davanti a questo pannello di casa Salvioni l'intuizione critica e la finezza poetica abbiano convinto uno spirito acuto come quello di Christian Zervos, che la scultura aveva trovato in Remo Rossi «un eccellente animatore». Mi pare infatti che a proposito dell'arte di Remo Rossi resta ancora da dire una cosa. Sotto gli aspetti sinceramente drammatici, aspetti che echeggiano le motivazioni esatte di un preciso tempo storico – il tempo della guerra fredda e dell'estetica dell'Informale, gli sviluppi e l'evoluzione della sua ricerca mostrano la precisa volontà di animare la forma, che è la cosa amata della scultura – la precisa volontà di renderla viva non tanto per mezzo di gesticolazioni quanto per la sua magica capacità di mescolarsi con l'animazione della vita e di identificarsi con essa.

Il momento più acuto di questa volontà di animazione, più acuto anche perché è come un grido lanciato nella solitudine, coincide certamente con la figura del grande Cristo crocifisso. Una figura corrosa proprio da una profonda appassionata partecipazione alla vita, e perciò è carica di tutte le lacerazioni, gli strappi, le tumefazioni possibili. Questo di Remo Rossi è il Cristo deriso, battuto, sconfitto: il Cristo delle penitenze, il Cristo delle terribili allucinazioni degli anacoreti, dei giorni dell'Apocalisse. Un cumulo, una aggregazione dolorosa di piaghe e di cancrene. È l'agnello sgozzato, la vittima sacrificata e gettata in una vasca d'acido prima ancora di essere appiccata sulla croce.

Così non può sorprendere il fatto che un artista sensitivo come Lucio Fontana si fermasse sempre a lungo davanti a questo spettro di vita e di morte, ogni volta che veniva a visitare l'amico Remo. Fontana probabilmente sentiva che l'estetica dell'immersione nello spazio, della totale identificazione dell'artista col suo gesto vivo, dell'informe come nucleo di proliferazione spontanea, aveva trovato la sua immagine stilisticamente e poeticamente positiva e perfettamente conclusa in questa figura così martirizzata e così viva.

Il cinghiale, la capra, il pavone della seconda serie di animali, la serie del 1970 e così gli «Acrobati» e i «Pagliacci» del 1972 e 1973, sono figure che in parte almeno discendono dal Crocifisso, formate cioè ed interpretate anche attraverso l'esperienza materica del Crocifisso. Ma il nostro occhio vede che la loro bellezza naturale si ricompone, che il loro disegno si riassesta – il fermo, per esempio, del cinghiale sulle quattro zampe, a ringhiare davanti a una minaccia; il petto gettato avanti con orgoglio del pavone; le due zampe posteriori così tese della capra e le sue fulgide mammelle, autentici prodigi di osservazione – si riassesta, voglio dire esce dall'alterazione provocata dallo sperpero delle energie che bisogna impiegare per opporsi alla degradazione dell'esistenza e dell'ambiente che travolge tutta la natura. Questo è anche il momento della scoperta di Maggia, dei silenzi e della quiete di Maggia, di una possibilità di conservare la natura, di salvarla là dove la vita stessa ha la possibilità di conservare qualche cosa della sua antica rustica semplicità.

In realtà è la forma dominata, la forma confrontata direttamente con il suo modello, la forma sempre amata che riprende il suo posto nella visione di Remo Rossi dopo aver acquisito, come un complemento necessario, il senso di una fragilità e di una precarietà che le sculture monumentali potevano e forse dovevano giustamente ignorare. La forma come si ripresenta nell'altare della chiesa di Giornico, dove il bronzo dei simboli dei quattro evangelisti ricalca puntualmente la materia anch'essa graffiata, rosicchiata e si potrebbe persino dire sgranata come materia lebbrosa, di un blocco di polisterolo modellato con la lama e col fuoco. Così come è stata modellata con la lama e col fuoco la composizione «Toro e prato», simboli della natura terrestre, dopo i simboli della natura celeste. Una realtà a due facce. Una pagina doppia, pazientemente ricostruita con resti di cose e di figure pietosamente raccolti, amorevolmente congiunti. Resti, brandelli, lacerati, sgualciti che tuttavia indicano nella scultura di Remo Rossi il perdurare di uno struggente ricordo dell'età dell'oro. Il ricordo inteso come forma di un continuo ritorno.