Ilario Rossi

Introduzione – Edizioni Due Torri, Bologna – 1976

La storia pittorica di Ilario Rossi ha una linearità ed una coerenza che sono sue proprie e tipiche, ma sono anche dell'ambiente di vita e di cultura nel quale egli ha realizzato la sua formazione, regolandone in una successione naturale le evoluzioni lungo l'arco del tempo.

Ha gli stessi elementi e le stesse convergenze della storia figurativa culturale e sociale di Bologna, dove egli è nato, ha studiato, vive e lavora sotto il segno non degradato di una fresca giovinezza di espressioni e di un'evidenza di affinità ideali che sembrano escludere, ed in realtà hanno sempre escluso, ogni diversa possibile soluzione.

Ilario Rossi emerge con pochi altri da quella fascia di mezzo della vita italiana, la fascia complessa ed inquieta tra le due guerre, che dentro le mura di Bologna ed in genere nei territori dell'Emilia Romagna si rivela sperimentata su un tono apparentemente provinciale, se tale si intende la consuetudine a rivolgere lo sguardo interiore, come per un controllo continuativo della giustezza delle proprie posizioni, alle linee più fonde della tradizione; ricercando nel loro naturale processo storico le motivazioni e le cadenze del tempo presente. Un tono in un certo senso chiuso, quasi a far corpo, a fare muro contro lusinghe e tentazioni, contro scadimento di pensiero e di modi di vivere civile, contro ogni involuzione spirituale o culturale. Anche per questo il luogo, la città in cui muove i suoi primi passi Ilario Rossi, ed accanto al suo nome potremmo mettere quelli di Mandelli, Mengucci, Ciangottini, appare distante da altri luoghi, sia verso Nord che verso Sud, nei quali si manifestava in quegli stessi anni un certo fermento. Fermento di ricerche, all'interno delle strutture formali e dei contenuti poetici, che potessero istituire una linea di demarcazione, o piuttosto una sottile linea di frattura con lo spirito e con le attitudini anche artistiche che la retorica del tempo suggeriva: non tanto attraverso le opere delle figure dominanti nell'ambito del “Novecento”, quanto attraverso le manifestazioni pubbliche e collettive della docilità con cui molti settori delle arti subivano le pressioni di una cultura sveltamente politicizzata.

Non si vuol dire con questo che la vita a Bologna si presentasse inerte, uno stagno fermo. La fama emergente di Giorgio Morandi bastava in quegli anni a richiamare sulla città l'attenzione affettuosa della critica, soprattutto quella dei poeti. E il silenzio, la descrizione dell'artista, quel suo vivere appartato e quasi tra le quinte, quel suo monologo tenuto sottovoce, affacciato a un cortile di via Fondazza, potevano anche rappresentare e certamente rappresentavano un modo sottile, da uomo di grande razza, di dare una forma al dissenso. Che poi si articolava in tanti modi all'apparenza bizzarri o enigmatici, della bizzarria e della estrosità dei solitari, ma tutti confluivano nel segno positivo di un caparbio e garbato *fin-de-non recevoir*, rispetto alle lusinghe scoperte e coperte che la vita pubblica avanzava. Ma fuori di Bologna, dove forse i sedimenti di un certo retaggio papalino e carbonaro e la stessa struttura urbanistica aiutavano ad intuire i modi più opportuni di comportamento, la situazione provocava in quella fascia di anni tra le due guerre altri sentimenti. I giovani insofferenti promuovevano modelli di lotta che han lasciato segni tali e così scoperti da consentire più di un dubbio, a distanza di tempo, sul fatto che in quegli anni la cultura italiana fosse caduta nell’oblio o giacesse nel sonno provocato da una anestesia totale.

Tra molti atteggiamenti di scapigliatura quasi goliardica, a Torino, il gruppo del secondo Futurismo sul filo di Balla e di Prampolini, superstiti protagonisti degli anni eroici e furenti, dà vita a un nuovo corso di ricerche d'avanguardia che riproponevano con maggiore forza di convincimento il carattere internazionale del movimento, passando dalle situazioni essenzialmente plastiche, di Balla appunto, ad altre intrise di magia e di surrealismo suggerite dai contatti di Prampolini a Parigi. Fillia, che era il capo del gruppo torinese, gruppo intorno al quale si coagularono le adesioni di artisti d’altra provenienza geografica, poteva infatti dire, nel 1931 che il punto fondamentale del problema dell'arte moderna è di intendere come la nuova civiltà “non si basi più sulle leggi che regolavano un tempo la vita dell'uomo ma su fattori che trascendono l'attimo materiale e son fonte di misteri, fattori di sogno, di fantasia, di infinito”. Fondato nel 1923 da Ugo Pozzo il gruppo futurista torinese raccolte le adesioni di Fillia, Alimandi, Oriani, Dulgheroff, Saladin, dello scultore Mino Rosso e di altri. La

presenta tra di loro in qualità di suggeritore e animatore, ma forse era ormai soltanto un megafono-portavoce, di Marinetti, fascista militante, gerarca, Accademico d'Italia, contribuiva ad isolarli, a collocarli in una zona che attirava come un campo di forze magnetiche le opposizioni ispirate sia dal gusto che dalla diffidenza politica. Essi stessi si impegnavano in avventure sconcertanti ed ambigue come l'Aeropittura e l'Arte sacra, che potevano anche apparire come caricature della pittura metafisica o delle ricerche formali e spaziali sostenute con ben altro rigore linguistico in altre aree dell'arte europea.

Nella stessa Torino, dove la presenza di Casorati, anch'essa solitaria sul piano della cultura figurativa, aveva però molti risvolti pratici, non soltanto nell'atelier-scuola ma anche negli impegni di vita associativa, altri fattori concorsero alla formazione di un vero e proprio spirito di secessione ed alla enucleazione di interessi culturali, plastici, poetici e mondani che dovevano provocare l'intreccio di un dialogo vivace. Proprio in quegli anni dalla cattedra all'università torinese Lionello Venturi introduceva la figura ancora mitica di Cézanne ed altri argomenti, allora scottanti, nel suo corso di storia dell'arte. Il Teatro di Torino, ricostruito e rammodernato con spirito mecenatesco da Riccardo Gualino, offriva splendide stagioni con spettacoli di livello europeo, richiamando a Torino quanto c'era di meglio in fatto di teatro e di musica, dai Pitoeff a Tahiroff, dal Teatro Giapponese, al Teatro Ebraico consentendo così dilatazioni fantastiche inedite che venivano da un altro mondo.

Fu in questo clima eccitato che si cristallizza il gruppo dei "Sei di Torino" formato da Gigi Chessa, che nel 1921 aveva studiato con Felice Carena da Anticoli; Nicola Galante, candido artigiano abruzzese che era approdato a Torino nei primi anni del secolo ed aveva realizzato già nel 1913 le prime xilografie di sentimento moderno; Carlo Levi; Enrico Paolucci e Jessie Boswell. La tematica di questo gruppo di artisti, che avevano il loro momento comune nella volontà di affrancarsi dalla soggezione casoratiana e dalla pressione della retorica monumentale del Novecento, era dominata dal senso della vita fluente nei suoi moduli quotidiani di intimità affettuosa e stupefatta, di indicibile incanto per i doni e gli aspetti della natura consueta - il paesaggio veduto dalla finestra di casa, la lampada accesa sul tavolo attorno al quale la famiglia è riunita. Il gruppo esprimeva anche il rifiuto comune della tradizione intesa soltanto come riflusso delle epoche classiche, e infatti non si rifacevano a Giotto o Masaccio, divinità dei novecentisti, ma piuttosto a Cézanne e Manet che figurano persino nel manifesto della loro prima mostra nel 1928, realizzato come un collage da Spazzapan. Alcuni di loro erano stati a Parigi, Menzio, Levi, Paolucci, la Boswell, così dietro i nomi di Cézanne e Manet c'era tutto un vasto territorio popolato da immagini "altre", vedute direttamente o intravvedute sui libri: Matisse, Modigliani, Derain, Van Dongen, Vlaminck, Marie Laurencin, il doganiere Rousseau; la scuola di Parigi, insomma; la Parigi di Paul Guillaume e dei balletti russi di Serge Diaghjleff; la Parigi in cui la musica di Stravinsky introduceva quasi di contrabbando il polline della Brücke e del Blaue Reiter.

A chiarire meglio che cosa si deve intendere per provincia aiuta proprio questo giro d'orizzonte italiano, che in luoghi diversi segnala concrezioni diverse sia per orientamento che per spirito delle ricerche di novità. A Milano per esempio, nello stesso giro di anni, la situazione si presenta spaccata, sui termini di una ben diversa antinomia. Le tesi di Edoardo Persico, che da Torino, dove aveva patrocinato la nascita del gruppo dei "Sei", si era trasferito a Milano nel cerchio della galleria del Milione e della redazione di Casabella, le tesi cioè semplicistiche ed affascinanti che la pittura moderna non sa che farsene delle ombre e che il colore scrive la sua storia prendendo a prestito direttamente dalla natura un repertorio di simboli, ebbero un effetto sorprendente nel clima tipicamente "novecentesco" della società artistica milanese che dava gran credito allo sfumato. Nacquero i "chiaristi", che aboliranno dalla loro tavolozza il tubetto del nero e restano, io credo, consegnati alla storia della pittura italiana come gentile traccia di una sua stagione. Per l'aspetto di fresco, rugiadoso, imperlato mattino di primavera sui fiumi, sui laghi, nei boschi della Lombardia, ma ancor più per la simpatia umana dimostrata da alcuni di loro, Del Bon, Spilimbergo, verso i più giovani, gli apprendisti, e per il vago richiamo della loro pittura all'espressionismo madreperlaceo di Ensor, i chiaristi si collocano tra le cause maggiori della trasformazione della situazione artistica milanese negli anni '30.

Parallelamente all'azione dei chiaristi si manifestarono le prime forme d'astrattismo italiano col gruppo del Milione. "Dimostreremo che la geometria può diventare sentimento, può diventare poesia". Questa frase di Licini era all'insegna dell'estetica del gruppo che riunì Ghiringhelli, Virginio Ghiringhelli che poi si dedicherà interamente all'attività di galleria, Bogliardi, Magnelli, Radice, Reggiani, Soldati, Melotti. Si muovevano di concerto con i nuovi maestri comacini, architetti come Terragni, che, in quegli anni per tanti versi neri, potevano introdurre proprio attraverso edifici ufficiali come la Casa del Fascio di Como, i lumi di una cultura che non celava la sua matrice nella libertà di ispirazione che si esercitava in altri paesi d'Europa. Nei chiari riferimenti alla lezione di De Stijl, di Mondrian, dei costruttivisti rivoluzionari russi, riflettevano un loro personale bisogno di spogliare l'azione estetica da ogni necessità illustrativa e celebrativa. La volevano infatti, e la dichiaravano autonoma all'interno delle sue strutture. Ed erano strutture che ignoravano la cronaca.

Ma la complessità e la vitalità del panorama della cultura di quegli anni a Milano, e dei suoi versanti esplicitamente filosofici e politici, non sarebbe completo senza almeno un accenno alla presenza ed alla influenza di Luciano Anceschi, come un nodo focale tra le ragioni della passione e le ragioni dell'intelletto. Anceschi agì allora come una leva, a scalzare l'inerzia. Le pagine di "Orpheus", una rivistina da lui fondata e diretta, echeggiò in modo non clandestino, seppur per breve tempo, i problemi scottanti di una società, di giovani soprattutto, che avvertiva i limiti storici e sentiva la necessità di infrangerli.

La reazione più appartata e maturata quasi senza calcare apertamente sui motivi di contrasto etici ed estetici con gli aspetti ufficiali dell'arte italiana, perché tutta impegnata dalle motivazioni della sua tragica possibilità di esistere, si concentrò intorno al 1930 nella cosiddetta "Scuola romana". Uno dei fascini maggiori di questa scuola sta nella testimonianza che porta sulla capacità che l'Italia, considerata provinciale rispetto all'Europa, ha di proporre, proprio attraverso i suoi caratteri antichi e permanenti, situazioni ed immagini che poeticamente stanno tra le più alte della pittura contemporanea. Ciò che è stato per De Chirico la città di Firenze, la valva classicheggiante di piazza Santa Croce sullo sfondo della città böklyiniana, dei cipressi romantici della collina di Fiesole e ciò che è stata Torino per lo stesso De Chirico e per Casorati - se si intende che le prospettive urbane di Torino suggerirono nell'opera di Casorati un percorso da leggere a rovescio, dalla evocazione magica e metafisica al nitido quasi plastico possesso della razionalità - Roma lo è stato per la Scuola romana e soprattutto per la pittura visionaria di Scipione. Roma, cioè la sua pressione fisiologica e psichica, così affascinante e nello tempo stesso così mostruosa sulla coscienza di un uomo. Di un uomo attratto dall'abisso, trascinato anzi nell'abisso, da richiami antichi, ancestrali: da un carico pesante di memorie e, come per una forza di gravitazione naturale, dal peso della materia e della sensualità. Dall'anelito infine alla purezza, e dalla consapevolezza della necessaria redenzione. Tutte cose che la Roma perenne, la Roma di Trastevere, di Piazza Navona, delle colonnate del Bernini; la Roma affollata di gatti, di cortigiane, di seminaristi, porta incise sulle sue pietre, in ogni angolo, come un marchio, come tanti emblemi araldici della Laus Mariae, la conchiglia, la torre, la palma, l'arpa, la fontana, alternati ad altri che sono invece simboli della corruzione mondana. Il contrasto era già nel fisico di Scipione, che mostrava smania di vivere ma doveva morire di tisi, giovanissimo nel 1933; era nel suo corpo di atleta sormontato da una testa di condottiero, minato però dalle inquietudini febbricitanti ed agli improvvisi cedimenti provocati dal male. La stagione di Scipione fu breve e intensa, interamente vissuta e patita.

È difficile sentire nell'opera di altri artisti, anche più disperati di lui, che l'arte e la vita sono così strette insieme o intuire che il gesto e l'immagine corrispondono con una adesione così profonda alla realtà dell'esistenza. Per sentire le radici della pittura di Scipione bisogna fare un passo indietro. Attraverso Spadini, attraverso un certo De Pisis romano si arriva nel buio delle chiese barocche, buio dentro il quale lampeggiano improvvise ed enigmatiche le luci del Caravaggio. Si arriva al Greco, alla pittura nera di Goya, alle cadenze poetiche di Gongora, di cui andava quasi farneticando in quegli anni l'amico Ungaretti nell'entusiasmo infrenabile della scoperta. Ma la pittura di Scipione è una pittura inventata nel senso pieno della parola, è la pelle stessa di Roma strappata ai suoi monumenti. Il suo lavoro, il lavoro di Mafai, quello della Raphäel, la pittrice lituana arrivata da Kovno attraverso Berlino e Londra a portare il suo non piccolo contributo - quel modo così acceso di fantasticare guardando le cose più banali; avvertire nell'aria le sonagliere argentine, i richiami gentili ed arcani dei viaggiatori

celesti che sul loro passaggio smuovono un poco le cime degli alberi e piegano cupole e campanili - dovevano fornire alcuni elementi fondamentali allo sviluppo dell'arte italiana: la libertà spirituale, l'inventività delle immagini, certo un dinamismo tutto barocco. Al loro seguito, negli anni dal 1935 al 1940, Pirandello, Ziveri, Capogrossi, Afro, Mirko, Leoncillo diventarono i personaggi più agitati dell'arte italiana, contribuirono a dilatare uno stato di insofferenza che si manifestava per sotterranei percorsi e si caricava d'altri contenuti. A Milano altri giovani, di una generazione staccata da una decina di anni, Sassu, Birolli, Manzù, Tomea, Broggini e quindi Migneco, Badodi, Cassinari, Morlotti, Guttuso precisavano a poco a poco la natura del legame che li allaccia l'uno all'altro e nascerà il movimento di Corrente. Non sono d'accordo su tutto e su tutti; i punti di discussione sono molti eppure stanno insieme, sono amici e, più ancora, si sentono fratelli, perché hanno in comune qualcosa che è sostanziale. Possono discutere e darsi sulla voce attorno ai nomi di Van Gogh e Delacroix, ma tutti sono pronti a dichiarare che ne hanno abbastanza del raffinato esercizio di stile su una pera o su una mela. D'accordo anche sul fatto che bisogna mettere da parte i problemi dell'espressione pura e dello stile per un contenuto qualsiasi.

Il "Novecento" straripava di contenuti, straripava di forme plastiche, ma nell'aria era diffusa la sensazione acuta e cosciente, che proprio Mafai sintetizza bene in una pagina dei suoi Diari; che cioè la pittura "doveva dire qualcosa, doveva parlare, esprimere delle idee, delle immagini nuove" e che queste immagini "avevano bisogno di una forma che né Spadini né la retorica delle vuote gigantomachie e delle sintesi pneumatiche, con quei colori terrosi e bituminosi del Novecento poteva dare". Così quei giovani animosi si convincevano per via di logica e per via di appassionati istinti che i contenuti di un'arte che voglia differenziarsi dalla celebrazione della retorica, anche della retorica dei contenuti domestici, devono essere contenuti "veri", devono cioè appartenere sinceramente e profondamente, come un fatto di vita irrinunciabile, anzi di vita o di morte, all'esistenza ed all'intelligenza degli artisti. La natura stessa di questo problema di verità, che subito ingloba il problema della vera libertà, dava all'azione di quegli artisti, che erano allora tra i trenta e i quarant'anni e dunque nel cerchio della loro maturità, un'inclinazione romantica. La ricerca delle fonti d'ispirazione, dei modelli ideali, come artisti e come uomini, si rivolse soprattutto verso i maestri più inquieti dell'arte dell'Europa. Anche la parola Europa significava allora libertà. Si rivolse anzi agli esempi più accorati, accorati sino ad essere tragici; Delacroix delle barricate appunto, il Van Gogh che trascinava in un vortice di materia pittorica la mareggiata prepotente delle sue angosce esistenziali, l'Ensor della "Entrata di Cristo in Bruxelles", gli espressionisti della Brücke, che all'inizio del secolo avevano trasformato in pittura fiammeggiante il disagio di un'esistenza vissuta ai margini della società e della nausea del presente. Siamo così arrivati al momento che precede di pochissimi anni, soltanto di pochi mesi lo scoppio della seconda guerra mondiale, e forse son molti a sentire che per vie misteriose s'avvicina come un'Apocalisse non più rinviabile ad altri tempi, giacché i tempi sono ormai insostenibili tra menzogne e prevaricazioni fisiche e morali. Al punto in cui sono ormai attivi sulla scena della vita e dell'arte in Italia artisti che appartengono alla stessa generazione di Corrente; la generazione nata intorno al 1910, anno più anno meno. Quando già i problemi dell'espressionismo sono affluiti nei problemi dell'esistenza, e gli uni e gli altri cercano una ragione di essere ed un modo di realizzarsi al di fuori della maniera o del conformismo.

Mentre gli altri centri della cultura italiana tra le due guerre sono percossi e agitati da un rovello, che non riguarda soltanto i problemi del linguaggio dell'arte ma accorpora molte e diverse ansietà, il clima di Bologna sembra quello di una città tranquilla, indifferente; di una città non toccata dall'inquietudine densa di interrogativi che smuove le acque altrove. Di una città, quindi di una società che si riduce in se stessa, nel rigoroso quadrato della sua struttura urbanistica, sopra il proprio silenzio. Quiete e silenzio che le tele e le acqueforti di Giorgio Morandi tramutano lentamente, pazientemente, in essenza e sostanza di pittura, lungo una spola modesta che va dalle stanze in fondo a un cortile di via Fondazza ai colli di Grizzana. Degli anni del Liceo artistico e dell'Accademia, Ilario Rossi ricorda molte figure, che nella memoria reclamano ancora affetto e stima. Giovanni Romagnoli, per esempio, che sembrava voler irridere un po' a tutto, come per una sfida al tempo, ed ostentava affascinanti nudi femminili, bagnati da una luce rugiadosa che era filtrata dalla lezione di Spadini; Ferruccio Giacomelli; spadiniano anche lui; Alfredo Protti, che gestiva il pennello come una sciabola; Guglielmo Pizzirani, abile pittore di pasta densa e mucosa, alla Delleani; Augusto

Maiani, che stemperava con molta gentilezza la suggestione ricevuta dalla pittura dei divisionisti piemontesi; Achille Casanova, che era un abile decoratore di gusto floreale, non insensibile ai richiami di gusto più attuale; Angelo Caviglioni, che, solitario, mandava avanti le sue esperienze di stile futurista. E Morandi, ovviamente, sulla cattedra di incisione dell'Accademia; dove, a insegnare pittura arriva, sulla fine del 1933, Virgilio Guidi, presente, e premente anche lui sulla fantasia dei giovani, con la sua eloquenza rapida, eccitata, come vuole un temperamento portato per istinto a coinvolgere il circostante, uomini e cose, nella sua febbre intellettuale, nella sua corsa ansiosa dietro l'immaginazione che non dà pace. Fuori dell'Accademia c'è Carlo Corsi, personaggio brillante e al tempo stesso introverso, come uno che può adattarsi al tempo presente soltanto attraverso il richiamo di ricordi favolosi. Ilario Rossi lo frequenta, già negli anni dell'Accademia. Lo frequentano anche Mandelli e Minguzzi. La sua biblioteca non ha l'uguale in Bologna. Libri e riviste continuamente aggiornate, sono accumulati nel labirinto di un appartamento e di una vita che non sprecano nulla, che non buttano via nulla. In quegli anni Carlo Corsi sta adattando alla sua sensibilità intimista, delicatamente sensuale, i colori, la materia pittorica, la luce dei post-impressionisti. Anche la luce ai margini delle ombre, e dentro le stesse ombre, di Vuillard. Ma Corsi resta uno sconosciuto, per il suo silenzio, per il silenzio della città nel concerto italiano, che è poi il silenzio di Morandi, della sua figura enigmatica, della sua saggezza intellettuale, della sua affettuosa ricognizione degli aspetti più umili dell'esistenza quotidiana. Morandi travasa nelle bianche ciotole, nei vasetti, nelle bottigliette di vecchio stampo, come un liquore denso il senso della vita, appartata rispetto alle incidenze della storia e della cronaca, arginata verso l'esterno dai suoi migliori istinti, volontariamente rinchiusa in una specie di cella afona. Così quegli umili oggetti, qualche volta anche un mazzetto di boccioli di rosa, o il riquadro di un paesaggio che fa parte dei dominii privilegiati dall'affetto e dalla *révèrie* dell'artista, diventano quei fantasmi di puri semplici valori plastici, pittorici e architettonici, spaziali e scenografici, che Brandi ha potuto decifrare come fantasmi della stessa Bologna; le sue torri verticali, le sue piatte stesure di tetti, i riverberi a volte abbacinanti che la luce del sole scalza sotto la coltre degli intonaci gialli e rossi delle case di Bologna. Fantasmi, anche, di oggetti simbolo: di oggetti che con la loro schietta, umile, quasi insignificante presenza sembrano voler alludere alle probabilità se non alle possibilità concrete di un altro diverso modo di esistere e di esprimersi. La polemica di Bologna, dei suoi uomini di cultura, nei confronti dei tanti aspetti inaccettabili del tempo, consiste proprio in un proposito di fermo rifiuto collettivo; nell'assenza di una volontà polemica scoperta, come condizioni necessarie per condurre avanti realisticamente una somma di energie che sono vive, intense ma quiete, e si manifestano senza sussulti maggiori. La quiete di Bologna in quegli anni ha soprattutto uno spessore, nei cui strati profondi le idee le passioni percorrono itinerari segreti, per affiorare, a volte, nel ritmo di un verso, nel filo di un disegno, nella struttura di un racconto, nelle architetture di un saggio: di Raimondi, per esempio, che in quegli anni è l'altra faccia di Morandi, la faccia che mantiene un dialogo col pubblico. Itinerari che lasciano impronte leggere. Gli stessi itinerari di cultura, di passione, di presa di coscienza che devono percorrere per averli intuiti, i giovani che si affacciano in quegli anni sulla scena di Bologna; i giovani universitari che seguono le lezioni di Roberto Longhi all'università tra i quali già spicca la figura di Francesco Arcangeli e i giovani usciti dall'Accademia di Belle Arti, dalle lezione di Guidi e di Morandi, Ilario Rossi, sul quale poggia il nostro discorso, è uno di quelli, insieme con Ciangottini, Mandelli, Minguzzi, Corazza, Poggeschi. Attorno a loro, oltre le chiassate civiche d'obbligo, tutto invita infatti alla discrezione e al silenzio, si potrebbe persino dire all'immobilità. Tutto cioè invita a rivolgere lo sguardo ed ogni desiderio di conoscenza all'interno di se stessi; di muoversi semmai appena intorno, con un riferimento al circostante immediato, nel cerchio di raggio breve, formato dalla famiglia, dagli amici, dal tratto di paese che è il naturale, tradizionale luogo scenico e della propria esistenza e di quei sostentamenti materiali dei quali anche la vita della poesia ha bisogno.

Non è il famoso viaggio intorno ad una stanza, ma del viaggio all'interno di una città e di una società ed, all'interno della città e della società, un viaggio dentro un dominio privato; un hortus conclusus, che proprio attraverso la banalità del quotidiano familiare produce piccoli continui tesori di grazia. Sarà "L'orto", l'insegna di una rivistina che nasce a Bologna in quegli anni e che ne esprime in perfetta sintonia gli umori più genuini del tempo e del luogo. Non diversamente da quello che va facendo già da alcuni anni, la rivista "Il frontespizio" a Firenze. Ma se dietro le pagine del Frontespizio avverti la pressione di una visione cattolica integrale della vita, che si rifà a Leon Bloy, a Charles

Péguy, a Jacques Rivière, dal rovescio dei fogli de “L’orto” gli echi rimandano un suono diverso, da Rimbaud, forse, da Baudelaire: un suono laico e semmai genericamente cristiano, che riflette una sensibilità aperta ai valori reali ed attuali dell'esistenza. La parola orto allude ad uno spazio che può essere misurato col palmo della mano e dominato tutto da un capo all'altro; ad uno spazio che ha confini ben segnati da siepi di bosso o di mortella, ma non così fitte ed alte da ostacolare il dialogo con gli ortini vicini; uno spazio, infine, dentro il quale coltivare con le proprie mani, da soli, col semplice aiuto dell'antico lunario, umili erbe, umili fiori, condimenti, ornamenti dell'uso di ogni giorno, profumi, sapori, essenze, e condurre così nell'azione della vita il ritmo dei vecchi adagi, dei proverbi accumulati dal buon senso delle esperienze umane e tramandati da una generazione all'altra. Così l'orto è anche il luogo delle discendenze dirette, delle genealogie naturali, delle proprietà inalienabili.

Sulle pagine colorate paglierino de “L’orto” parole e disegni intrecciavano fili di poesia che rivelano un lavoro ben accordato, registrato su affinità di pensiero, di umori, di tendenza. Vi comparivano disegni di forestieri, Mafai, Bartolini, quasi a segnalare la conoscenza e la ricezione di eventi esterni, comunque a precisare meglio che insieme con le immagini della vita del mondo naturale venivano raccolte le testimonianze delle reazioni dello spirito e dei sensi alla torbida crudezza dei tempi. Ma i disegni che meglio esprimevano la situazione di Bologna, della provincia bolognese erano quelli di Nino Corazza e di Gianni Poggeschi, ed è questo il momento, mi pare di chiarire che tra queste righe la “provincia” vuole avere il senso che gli dava Arcangeli quando scriveva, venti anni fa: “qualche uomo che viene dalla provincia crede ancora nella vita, perché la vita respira con noi: e crede nella natura, perché spossate le vecchie verità intellettuali, e finché le nuove non si affermino, l'umanità resiste, spoglia ma indistruttibile, entro la sua verità primamente fisica”. Nel senso dunque della permanenza di valori capaci di suscitare l'azione degli uomini e di dare ad essa il carattere di verità, sicché provincia è una terra germinante, fruttificante; un intreccio di prepotenti energie che rammenta e prefigura tutti i loro possibili abbracci nel tempo, passato, presente e futuro.

Nei disegni di Corazza si avverte un'eco delle ansie formali dei giovani di Corrente e dei temi che si componevano attorno alla figura dell'individuo che fatica, che si rivolta, che lotta. Il filo dei disegni di Corazza si torce infatti e si arriccia in una deformazione espressiva del contorno, quasi a provocare uno stato di allarme.

Nei disegni di Poggeschi la provincia è più vicina, con le sue cerimonie; le sue feste malinconiche; gli incroci delle strade di campagna; i filari degli alberi ben ordinati; i campi del granoturco veduto come una folla compatta; gli interni delle chiese, all'ora della messa o dei vespri; con i fedeli serrati come un campo compatto di granoturco. Il reale vi appare contornato con un segno forte, con una forma severa, sacrale, che preannuncia la vocazione dell'artista; appare cristallizzato nella ragnatela di un gioco prospettico che può avere avuto il suo modello non tanto remoto dalle lastrine del “Campo da tennis” di Morandi.

Si ritorna così sempre, allo stesso termine di riferimento, a quella presenza di Morandi, uomo e artista, nel cuore della città di Bologna, città, società, cultura, che ha agito come maestro di cerimonia, come strumento rituale della consacrazione degli artisti emiliani più giovani al culto della natura. Una consacrazione così aderente alla loro moralità che persino quando accolgono temi della figura umana pittori come Mandelli, Moreni, costruiscono intrecci di strutture vegetali, di tronchi e di rami, o marezzature d'erbe mosse dal vento come piume leggere, che con il loro moto ondoso sembrano incalzare il fluire delle linfe dentro i canali della vita. È al centro di questa consacrazione che si colloca la visione di Ilario Rossi; e quasi sulla punta dell’ago della bilancia che stabilisce l'equilibrio degli opposti; di un naturalismo rifinito e pedante e di un altro tutto stravolto dalle impronte affannose, caotiche del turbamento della psiche.

La fine della guerra segnò una svolta, quieta ancora, ma determinante, nella vita artistica di Bologna. Il lungo tempo dell'autarchia culturale ed il buio angoscioso degli anni di guerra erano finalmente finiti. Ilario Rossi ed i suoi compagni di strada nella fascia d’anni tra le due guerre avevano ormai raggiunto la maturità. La loro posizione, per necessità storica, appare equidistante dai maestri e dalle nuove generazioni, che incalzano, aggressive, in un clima di libertà per loro sconosciuto.

Ilario Rossi, Aldo Borgonzoni, Giovanni Ciangottini, Carlo Corsi, Pompilio Mandelli e Luciano Minguzzi formano allora un gruppo di iniziativa ed aprono una galleria: “Cronache”, che una rivista dello stesso nome, fondata e diretta da Enzo Biagi negli stessi anni 1946-1947, sostiene con viva cordialità.

Volevano esprimere un'esigenza genuina di attualità, di riscontri culturali aperti. Erano uniti da un comune vivissimo desiderio di dare un volto ed una voce all'arte bolognese; di inserirla nella trama di una strutturazione italiana del mondo dell'arte, che andava prendendo forma anche come strumento di azione politica. L’esperienza di “Cronache” contribuì certamente con tutto il suo peso all'organizzazione della mostra della “Alleanza della Cultura”, che fu allestita a Bologna nell'autunno del 1948.

La mostra che nelle intenzioni doveva realizzare un ampio confronto, una convergenza ideale ma anche lo strumento di ricerca delle linee di orientamento comune, provocò invece, la spaccatura del “Fronte nuovo delle Arti” e dette l'avvio alla polemica aspra tra astrattismo e realismo, che ha turbato la società artistica italiana di tanti anni.

Nel gruppo di “Cronache” la pittura di Ilario Rossi è quella meno sensibile alle suggestioni dilaganti del post-picassismo e dell'impressionismo. È quella che rivela una piena e costante fiducia nella realtà; nella fermezza e nella solidità delle cose naturali; nella logica razionale delle strutture, anche se la razionalità non annulla mai del tutto la pressione delle emozioni e la capacità di riflettere attraverso la selezione delle forme e dei colori gli autentici incanti del creato, le stimolazioni attive ch’essi provocano sulla sensibilità dell'artista.

Questa fiducia porge al nostro occhio le sue testimonianze più fonde proprio con le opere che Rossi realizza a metà degli anni ‘50, quando è evidente che egli avverte la suggestione dell'estetica appassionata dell'Informale, che dilaga in Italia alla latitudine di una moda ma a Bologna è stata annunciata dalla lucidità investigativa della mente e dell'occhio di Arcangeli, attraverso la lenta, paziente ricognizione di un “naturalismo”, l'ultimo, che sulla spoglia nitida e sincera del vero introduce il senso della fragilità della vita, trafitta nel tempo e nello spazio; del suo continuo corrodersi, e diventare passato, esser cosa morente, e così sollecitare cadute e suggerimenti o, proprio all’opposto, impennate orgogliose, strappi furenti, disperate aggressioni al futuro. Nei paesaggi degli anni ‘50 le tinte amate da Ilario Rossi hanno come un soprassalto, subiscono una macerazione, quasi fossero state immerse in un bagno che lentamente, tenacemente le ha imbevute di miele e di fiele, le ha impregnate di acidi corrosivi. Sembra allora destinata a scomparire la tenerezza e la luce trasparente di pochi anni avanti, e ad offuscarsi la nitidezza dell'impianto compositivo. L'intera superficie del dipinto è un magma, trascinato da correnti agitate e contrastate, cui tuttavia si oppone per non disperdersi frantumato nel caos. La struttura dell'opera, il solido telaio della visione di Ilario Rossi, regge all'impatto traumatico provocato contemporaneamente dagli impulsi emotivi e dalle spinte intellettuali. L’ordine consueto non viene smarrito neppure in un dipinto come “Paesaggio con ulivi”, del 1959, quindi al termine di questa esperienza formalmente, fisicamente investita dalla drammaticità degli umori del momento: un dipinto nel quale l'onda lunga di una materia pittorica densa ed irritata, percossa da vibrazioni profonde, sembra sospinta dall'insistenza della spatola che la stende, del pennello che la fruga, a produrre concentrazioni e lacerazioni dentro le quali la luce esplode in grumi abbaglianti e si sfrangia in velati sussurri. Poche tracce trepidanti, quasi rivelate da un sisma e pochi rapidi lampeggiamenti di un segno orientano lo sguardo dello spettatore, con le loro confluenze e con le loro angolazioni, sulla presenza della curva di un tronco, sulla china di un tetto rosso, sui gradini di pietra d'una strada in salita, sulla linea ultima dell'orizzonte, che emergono dal fitto di una vagante, luminosissima atmosfera grigia.

In altri dipinti, che procedono questo appena citato, la struttura dell'opera appare più convulsa e lo spettacolo quasi improvvisato come una tumultuosa convergenza di larghi masselli colorati su diversi punti focali, di tessere e tacche di colore, ora brillanti perché espongono i loro solchi e le loro creste ai sentimenti della luce che le sfiora, ora invece opache, come fossero rientrate nella zona d'ombra. Il loro alternarsi quasi a treccia, a scacchiera, provoca l'illusione della profondità di uno spazio, che invece è stato prepotentemente proiettato in primo piano e quivi si assiepa, si contrae, gronda e

spiove, scoprendo l'ordito minuto della materia pittorica, la vivacità intrinseca delle tinte - una vivacità assoluta, cioè dissociata dai suoi attuali valori cromatici, che infatti svariano nelle scale dei bruni, dei fulvi, dei verdi marciti, dei bianchi fumosi o ghiacciati, nelle scale insomma degli autunni e degli inverni; scoprendo l'incastro di tasselli, scalari o incrociati in un innesto continuativo, che ricalca la logica delle forme naturali, ed ha consentito di definire Ilario Rossi "un De Staël emiliano". In un senso che appare giustificato anche dalla crepitazione sensuale delle sue immagini, dalle preziose smaltature della sua pasta pittorica.

L'aver iniziato il discorso specifico sulla pittura di Ilario Rossi dalla sua stagione più tormentata, è motivato dal fatto che quella è la stagione che esalta, anzi eccita, libera da ogni freno e quindi mette in evidenza tutte le componenti della sua natura di poeta e delle sue qualità di pittore. L'acquisizione dei dati della realtà, per esempio, attraverso il filtro dell'invenzione, sicché nel dipinto la realtà viene sempre rivelata e depositata come un'apparizione che affiora lentamente dagli strati remoti dell'immaginazione interiore e che nel suo percorso si modifica accogliendo le variazioni suggerite dalla sensibilità dell'artista. La tenerezza emotiva che invade l'occhio dell'artista davanti allo spettacolo del mondo, che proprio la sua sensibilità riveste di spoglie incantevoli, al punto che essa si manifesta contemporaneamente come causa ed effetto. L'energia della sintesi compositiva, enfatizzata da un abile gioco di contrapposizioni di fasce orizzontali, che dal primo piano salgono parallele sino all'orizzonte e di fasce diagonali, quasi che la veduta sia registrata attraverso una combinazione di punti di fuga diversamente orientati. La concisione espressiva del segno, a volte ai limiti dell'espressionismo, che acquisisce un valore ed un significato grafico autonomo ma poi sempre affonda nello spessore della materia pittorica e si identifica con i suoi movimenti sussultori o ondulatori. Il carattere fantastico, quasi irreale delle tinte, e quel loro prendere distanza dal vero, per dirigersi si direbbe verso un punto situato all'infinito, là dove i valori di tono e di timbro e gli stessi spessori della pasta colorata perdono ogni specificità. Dove diventano semplici quantità, pesi, misure, di sostanze rugiadose o stillanti, aggrumate o distese, scattanti o inerti. O appena gli echi di suoni che si scorporano, sublimati in veli sonori, in flabelli, delicatamente mossi, delicatamente depositati su un cuscino d'aria, che è staccato appena d'un soffio dalla superficie iridescente dell'acqua, dalle rughe delle zolle di terra, dai brividi della neve, dal vento della sabbia, dallo scivolo d'erba dei campi, dall'ombra di muschio sulle tegole rosse dei tetti di campagna, dalla polvere degli intonaci corrugati. Staccato insomma dalla pelle, dalla buccia, dalla scorza, dalla patina delle cose.

La continuità e la coerenza della pittura di Ilario Rossi nel corpo di un lavoro che dura da quaranta anni, e la sua disponibilità a scavalcare in una direzione o nell'altra affatto opposta le motivazioni attuali mettono così in risalto la permanenza e la spontaneità di certe sue costanti, e perciò anche il carattere tipico di ogni suo dipinto, di risposta immediata del mestiere alle sensazioni provocate dal vero non ha bisogno di dimostrazione. La sequenza delle sue opere, dagli inizi ad oggi, costituisce semmai un invito esplicito e quasi perentorio alla constatazione. È evidente per esempio che l'esperienza ai limiti dell'informale degli anni '50 ricompare eccitata nella "Danzatrice" 1966. Eccitata sino a fingere una torsione reale della figura nello spazio, anzi della materia di una figura nello spazio, sino ad apparire immagine traslata di una colata eruttiva, color rosso fucsia al limite dell'incandescenza. Punto di massima tensione, acme supremo di un furore inventivo, di gesti quasi sfuggiti alla direzione della mano; come le impronte color acquamarina depositate sul fondale di ocre rosee bruciate di "Interno" 1965, che rappresenta uno scarto, un salto estroso, laterale, rispetto alle tassellature, agli incastri, agli innesti, agli snodi che scompongono e ricompongono le trame dei paesaggi degli anni '50; elementi di struttura che ricompaiono poi, ritrovando la loro funzione espressiva, di sondaggio dello spazio, di individuazione delle sue partiture organiche, in "Partita a scacchi" 1967. Un dipinto, dove le toppe smaltate coi diversi valori replicano il titolo e intanto si allargano ai margini, a fare breccia o muro pieno, parete, fondale, cornice; ad essere brillante frammento plastico, particolare allusivo o illusivo di un meccanismo vitale, o di un'immagine idealmente e formalmente conclusa, ma ancora accampata in uno spazio che appartiene all'immaginazione fantastica, in due capolavori della pittura di Ilario Rossi dello stesso anno 1967: "Traccia per un nudo" e "Manichino di latta".

L'esperienza informale, che in realtà si realizza molto più sulle evidenti suggestioni di un naturalismo astratto, che il clima di quegli anni sospinge verso esiti che in altri artisti sono espressionistici, nella

misura in cui la manifestazione concreta dell'immagine pittorica appare guidata da motivi esistenziali, cioè da angosce ineffabili e da oscuri interrogativi morali, che nell'opera di Ilario Rossi restano invece ai margini dell'immagine ora presentano una breve quasi inafferrabile frangia dell'azione nel processo gestuale, è una esperienza che incide profondamente sullo sviluppo della storia della pittura, prospettandosi come momento di forte determinazione tra le prove degli inizi e quelle dei suoi esiti ultimi. È una stagione, io credo, che Ilario Rossi riguarda oggi con occhio dubitoso, che egli probabilmente ama un po' meno; forse perché ora può riconoscere che fu una stagione di crisi, nel senso attivo della parola; di una crisi risolutiva. È infatti il momento in cui la materia assume decisamente il ruolo di protagonista e concentra nella fisicità delle sue strutture tutti i valori dell'espressione: individuandoli come spessore, che vuole alludere alla intensità della percezione della realtà naturale ed alla forza dei sentimenti che la accolgono; come supporto di una gamma di colori, che attraverso una scala cromatica tutta giocata sulle ottave più basse, su dominanti brune o fulve, suggeriscono allo sguardo ed allo spirito dello spettatore un'interpretazione bruta, grave dell'opera; come, infine, elemento naturale di una aggregazione tettonica degli elementi compositivi, che ha la forma di una gabbia, di un traliccio, di un ordito, di una trama sulla quale i singoli elementi della figurazione possono essere mossi come le pedine di un gioco e così alludere alla vitalità organica del dipinto, al senso della sua possibile crescita, della sua espansione e quindi anche, attraverso l'opportunità che l'immagine ha di estendersi in uno spazio senza limiti, sottolineare ch'essa non è altro che un particolare del tutto: un particolare che ha attratto l'attenzione del pittore e che ha acquisito valore di simbolo.

Attraverso l'esasperazione delle qualità fisiche della materia, attuata nella stagione informale, Ilario Rossi si libera del peso e della soggezione della materia. In un secondo tempo si libera anche della quantità di vero che la materia trascina sempre con sé. Si libera, è meglio dire, di quella corposità, che la materia forza sempre come un residuo anche nelle sue funzioni pittoriche più libere ed inventive. Nei paesaggi invernali e nelle molte nevicate dei primissimi anni Cinquanta questa corposità è ancora vistosa. Nella "Nevicata" 1950 della collezione Bortolotti, la corposità materica si presenta addirittura come grumi sabbiosi che rendono irritata la superficie dell'opera. Nella "Nevicata verdastra" 1949 è il disegno stesso delle cose che incorpora la presenza fisica delle forme naturali, esaltando lo spessore delle linee di distinzione dei diversi piani della veduta, il tetto, la strada, le linee gibbose dei colli, quasi con i valori di uno sfumato. E siamo già ad un limite estremo, rispetto ad altre anteriori testimonianze del profondo involgimento della pittura di Ilario Rossi dentro il peso della materia pittorica; che è poi anche un cedimento alle possibilità di fascinazione di una sensibilità pronta a reagire alla presenza effettiva degli oggetti, ed al fatto stesso del loro essere oggetti, cioè cose che possono e forse devono essere indicate anche come quantità e misura. Basta andare ancora un poco indietro nel tempo per riconoscere che la materia pittorica di Ilario Rossi raggiunge valori densi, quasi aggettanti, proprio in due dipinti scelti tra tanti perché il loro tema fa immediatamente pensare ad un aspetto della natura arioso, leggero, schiumante: "Primavera" 1942 e "Primavera buia "1947. Due splendide masse cromatiche, nel senso che la pasta e il colore formano una cosa sola, fluente e al tempo stesso fiammeggiante, fatta di crepitii, di scaglie e di lamelle trascinate nello stesso modo fluente e continuo: tanto che l'immagine, anzi le sue figure, i tronchi degli alberi, i ventagli dei rami fioriti, le linee dei tetti e delle colline, sembra che arrivino evocate attraverso la coltre della materia, che se ne stacchino con uno strappo lento e dolente; o che invece, ne siano risucchiate, quasi cedendo ad un misterioso istinto a rientrare nella propria couche lontana.

Tra questi due dipinti si consuma una parte dell'avventura materica di Ilario Rossi. Avventura che ha un carattere ben definito sin dalle prime opere; "Il burattino" 1934 per esempio, con l'evidente riferimento alle materie guizzanti e tenere della Scuola romana, cui non manca tuttavia il segno della conoscenza della pittura di Roberto Melli e dei valori plastici sui quali si fondava. Questo "carattere" della pittura di Ilario Rossi è formato, da una parte, dalla sua onestà e dalla sua sincerità nei riguardi del mestiere e degli strumenti del mestiere; dall'altra, dal suo rispetto delle ragioni organiche, si potrebbe dire anche biologiche, della realtà cui si ispira: un paesaggio, nove volte su dieci. Un luogo di vita e di morte, di gemme che si aprono, di foglie e di frutti che avvizziscono; dove l'aria stessa che separa le parcelle catastali è una quantità e domanda uno spessore.

Tra questi due dipinti si verifica anche il massimo attrito della pittura, materia e immagine, di Ilario Rossi con un certo momento della pittura di Giorgio Morandi, intorno al 1930; quando la pasta del colore sembra disposta sulla tela come un grosso cordone e la pennellata ritorna su se stessa, si avvolge ed affonda, quasi che intenda frugare, analizzare, conoscere la propria sostanza e cavarne fuori, mettere allo scoperto le vene drammatiche, aprendo solchi e voragini che trasformano la sensazione di seta in sensazione di spugna, e modificano l'atmosferica continuità dell'immagine.

Nella pittura di Giorgio Morandi è l'ora che rivela un turbamento, la volontà di muoversi su una diversa soglia dell'espressione. È il momento che Francesco Arcangeli, con l'abituale lucidità critica, con l'abituale coordinamento delle intuizioni, ha segnalato come naturale punto di riferimento nell'opera di Ennio Morlotti, pittore di materia tormentata. Per una interpretazione in chiave di strutture, comunque, assai più che di poetica.

La traversata compiuta da Ilario Rossi nelle terre dell'informale, con una specifica attitudine a sottolineare il carattere di astrazione che la tendenza rivela anche nei confronti dei dati sperimentali della realtà di natura, chiarisce un altro elemento tipico della sua opera: il carattere di astrazione, appunto, dello schema compositivo. O, meglio, il lento ma sicuro procedere verso la formulazione astratta di uno schema di composizione scelto ed amato, cioè riconosciuto come l'interprete adeguato delle esigenze di fondo delle esigenze d'espressione. E calco il pedale sulla parola espressione, perché essa comprende, come vuole la pittura di Ilario Rossi, il momento della percezione e quello della comunicazione. Ho già accennato all'ideogramma di questo schema, una combinazione ben calcolata di spinte orizzontali e diagonali, dentro le quali si stabilisce quasi sempre qualche elemento verticale: a fare da perno e quasi da elemento catalizzatore di un movimento rotante, che forse risponde ad una inconscia suggestione del futurismo presente a Bologna nella figura e nell'opera di Caviglioni. Questo schema è riconoscibile da un capo all'altro dell'opera di Ilario Rossi, quasi per ricalco, senza apprezzabili interruzioni. Ritorna con una costanza che diventa toccante dal "Paesaggio" 1945 a "Tende sulla spiaggia" 1952, "Neve e alberi" 1975. Lo si può riconoscere identico anche nel "Paesaggio" 1958. Si potrebbe pensare che il pittore ritorni sempre sugli stessi luoghi, che così diventano luoghi deputati della sua pittura. In realtà, anche non escludendo l'atto fisico del ritorno lungo le ore del giorno e nel giro delle stagioni, è più giusto pensare che i luoghi ritornino alla sua mente, e che le ore del giorno e le stagioni siano leggere flessioni spirituali e psicologiche dell'artista. O che corrispondano ad un trapasso di anni e quindi rispecchiano gli avanzamenti di un lavoro, che è di illuminazione dall'interno delle ragioni del dipingere e al tempo stesso di decantazione delle immagini attraverso la decantazione dei mezzi espressivi: come suggerisce il raffronto tra due dipinti "Nevicata" 1941 e "Nevicata verdastra" 1949, che mostrano, mi pare, due impronte dello stesso luogo, come i loro elementi individuati nella medesima relazione, il tetto in primo piano, poi gli alberi e in fondo quel varco tra due colline; veduto non soltanto con un'angolazione appena appena diversa, ma con ben altra conoscenza, appunto, dei propri mezzi espressivi.

Le linee guida, le trame visibili e quelle invisibili dei paesaggi di Ilario Rossi ricalcano certamente le linee e le trame del paesaggio romagnolo emiliano dai declivi appenninici alle spiagge adriatiche, e il loro dolcissimo, struggente temperarsi a diversi livelli, dimensioni e coltivi, a diversi toni di colore; ma il pittore non indugia sugli aspetti descrittivi, pur muovendo da suggerimenti che arrivano dal reale, i campi, i filari degli alberi o delle viti, le file dei capanni, i dorsali delle colline e mostrano le necessarie distinzioni tra il movimento di un olmo e quello di un pioppo. Egli ricompone sempre idealmente, anche questa è una forma di astrazione, gli elementi della figurazione, come se dovesse disporli in un campo araldico. Che vuol dire in uno spazio in cui ogni cosa acquisisce valore di simbolo. Così la figurazione diventa in senso assoluto una rappresentazione, un luogo scenico ed un dialogo. Un dialogo teneramente sviluppato sottovoce, tra lo sguardo e l'animo dell'artista, su un tema che non è riguardato come tema di un luogo particolare ma come specchio del mondo e delle relazioni che l'uomo può istituire con la natura. La decantazione realizzata da Ilario Rossi in tutti gli strumenti del suo lavoro, con la regolarità e la lucidità di chi progressivamente raggiunge la piena coscienza della propria vicenda umana e poetica; la decantazione della materia, del disegno, infine del colore, ha lo stesso fascino dell'alchimia naturale attraverso la quale gli erboristi realizzano i loro semplici.

Ilario Rossi ha raggiunto l'essenza del suo discorso, cioè il fondo ultimo e non più modificabile del dialogo con la natura come oggetto di rappresentazione, come sorgente di sensazioni e di cadenze poetiche. La materia è diventata, nella splendida sequenza dei lavori degli anni più recenti, un soffio, un sospiro colorato, che non trova il suo tono, la sua tinta a specchio del colore delle cose naturali, ma esplorando i luoghi segreti nei quali i colori cominciano ad essere tali, o sui quali morendo ritornano. È quasi impossibile citare i colori di Ilario Rossi coi nomi correnti. Impossibile o inadeguato dire: giallo, verde, rosso. Bisogna inventare dei nomi particolari dai suoi colori: cercandoli forse dentro le sanse, dentro le vinacce, sotto le foglie morte, sotto le piume dei pettirossi e dei canarini, entro le nervature del mentastro. Il colore come la materia pittorica è diventato un soffio, un sospiro, una pellicola impalpabile, opaca e trasparente insieme. Forma una pagina compatta sulla quale è ancora un colore a scrivere segni come parole. Segni concitati, rabbrividenti, come in “Primavera” 1975, in “Paesaggio” 1973 ed in “Casa e alberi” dello stesso anno. O segni lenti, lunghi, lunari che richiamano alla mente la pittura e la gentilezza misteriosa della visione di Osvaldo Licini; come ne compaiono in “Montagna e cancello” 1974, “Nevicata gialla” 1975 e già in “Nevicata rosa” del 1968. Dipinti che disarmano ogni giudizio critico. Immagini esemplari di quel movimento costante tra allontanarsi lentamente dal proprio paesaggio per lentamente ritornarvi, quasi furtivamente, che caratterizza il momento attuale della pittura di Ilario Rossi e dice come egli trapassa dalla materia alla luce ed in che modo può rendersi sensibile il visibile.

Luigi Carluccio