

Romano Gazzera

Presentazione alla mostra – Galleria Spinetti, Firenze – 1956

Forse è stato un piccolo cavallo di Géricault, uno di quei cavallini scossi, scampati alle sanguinose e troppo grandi campagne napoleoniche a far scattare la prima molla della fantasia dell'artista, a innescare la carica ironica nascosta nel temperamento di Gazzera, a dare avvio alla sequenza delle battaglie bianche e vermiglie e di un paese immaginario entro i cui limiti ha innalzato candide città turrette, ha veduto i poeti riposare col capo appoggiato sul bagaglio dei loro sogni, i falconieri cavalcare alla caccia con leggerezza e trasparenza La Fata Morgana.

Poi una piccola scimmia ammaestrata, la scimmia dei pianini automatici, dei saltimbanchi e dei girovaghi, è stato l'incontro che gli umori dell'artista han caricato per un breve momento di allusioni, quasi una memoria divertita di Hoggart. Ma le scimmie di Gazzera erano scimmie accademiche e filosofiche, rugose e malinconiche. Portavano il loro messaggio come un abito troppo largo, ostentando feluche piumate e medagliere, quasi in una farsa da camera, ch'era giuoco domestico e divertissement d'infanzia.

Divertissement che trapassa con tanta facilità in accoramento. Basta che il tempo faccia avvertire la sua presenza. Le medaglie e i nastri che un tempo potevano ridere con tutti i loro colori adesso, staccati, isolati, collocati uno a uno dentro uno spazio irreali, sembrano caduti a terra, nel silenzio e nell'immobilità, come foglie ai margini dell'inverno. Le gale s'avviluppano in nodi e volute silenziose, la gaiezza s'è spenta come per un ammonimento caduto sul gioco, sicché il gioco è diventato dolore e memoria.

Il ritorno sul primo piano della scena dell'arcano che gremiva l'infanzia è il motivo dominante delle ultime figure di Gazzera. Il fiore-modello, il fiore personaggio, il fiore-astro che gonfia rapido, e si solleva da terra aggressivo, colmo di misteriose lusinghe è un momento d'equilibrio della immaginazione e della fantasia dell'artista; al punto in cui si incontrano e si fondono la geografia dei sentimenti, la storia dell'intelligenza e gli impulsi interni peculiari dell'artista. Le dalie e i gigli, i garofani e i gladioli, le canne indiche e i gerani, gli amarilli e le margherite, le viole del pensiero, che l'artista disegna e colora sono i fiori cresciuti insieme con la memoria dell'infanzia e ricoperti a un tratto nella folgorazione di una luce nuova.

“Quando ero piccolo, mi lasciavano seduto sull'erba, sotto un albero, in un bel giardino canavesano disegnato dal Tribolo, lo stesso architetto che disegno i Giardini di Boboli a Firenze. Restavo quieto ore ed ore, talvolta sino a sera, ad osservare le erbe e fiorellini che mi parevano intorno a me altissimi”.

Non sono fiori che debbono essere recisi e legati, fragili grazie, ed effimere, della natura, per farne ornamento e lasciarli lentamente imputridire. Sono fiori grandi e terribili.

Su un breve tratto di terra dove chiocciole e conchiglie mettono insieme l'idea dell'infinito del tempo con l'idea dell'infinito dello spazio, quei fiori stanno eretti come colonne, antenne, guglie, incorruttibili contro lo sfondo liscio del cielo.

Sono fiori che non hanno parentele coi fiori di Breughel, di Van Aeltst, di Rédoute. Sono una forma ed un'energia della natura. Fiori-fontana, che sprizzano dalla terra, turgidi di linfe, con una vitalità infrenabile, aprono un ventaglio di petali e di stami, di antere e di calatidi. Sono fiori-fuochi d'artificio, che scoppiano alti sulla traiettoria del gambo. Fiori-lampioni, isole, astri, fari; che accendono rapidi ammiccamenti colorati sugli itinerari della fantasia. I petali e le foglie, gli imbuti, le trombe, i calici odorosi, le corolle vive hanno portato il pittore, con mano leggera, sulla strada dei sogni e dei toni naturali; naturali e semplici, come la sostanza che riflette la primizia degli elementi e il liquido dei succhi, e le luci di cui sono impegnati. Lo hanno condotto anche al possesso solido e pieno dell'essenziale delle sue immagini; così che cadono uno a uno i fronzoli della memoria e i residui, saporosi ma esterni, della gentile e polverosa passamaneria che talvolta caricava di un suo accento

letterario le prime pagine dell'artista; le pagine che nascevano dalle temperie d'illustrazioni romantiche.

Accostando il mondo delle erbe e dei fiori con una osservazione che unisce lo scrupolo e l'affetto, ed è sempre strettamente pittorica nel meccanismo della sua logica, Gazzera torna a scoprire per una nuova via d'accesso le relazioni che quei "semplici" instaurarono col mondo attorno, ed esce così, definitivamente, dalla zona del rischio di ricadere nella fossilizzazione retorica dei motivi; come non si può dire per certi suoi illustri compagni di strada di un tempo.

Talvolta, secondo una localizzazione spontanea di umori estrosi, un piccolo veliero sulla striscia del mare, due cavalieri arabi in rapida fuga, un passaggio orientale che non sai se raccolga i balsami diffusi nell'aria o se li offre già chiusi nella coppa che tiene stretta nelle mani, talvolta una piccola intera tribù di mori introducono un principio di racconto, una vena sottile di storia patetica all'ombra di un fiocco di camomilla, o di un alto delphinium azzurro - ed è più esatto dire nel cono di colore di un alto delphinium, cioè nel cono gentile colorato che ogni fiore di Gazzera muove intorno al suo gambo.

A distanza di brevissimo tempo, confrontando opere che pur appartengono alla medesima sequenza è già possibile avvertire che tali elementi non sono più soltanto decorativi o ornamentali, ma sono segni che accendono piccoli fuochi al cui colore si va plasmando una prima presenza umana, che può avere, ancora, sapore di favola ed essere astrusa, e persino inquietante, come quella dell'omino di guardia - specie di eremita da una tebaide che è erbario - seduto in cima a un muretto sotto le bacche rosse della rosa canina.

Sono gli ultimi segni di un linguaggio convenzionale, d'un codice figurato che proprio nel dipinto delle bacche rosse compaiono come in un momento di grande tensione, ma di agonia anche, e di trasformazione. In quel dipinto confluiscono, un poco isolati, ciascuno nella sua particolare vibrazione, gli elementi ricorrenti dell'opera più recente: il grande fiore nella sua invasione gigante; l'uomo, ossia la figura umana in una accezione quasi cartomantica, tinta di malinconia; il paesaggio. Un paesaggio che non deve però essere identificato nelle macerie della torre ma nella striscia del mare. È una striscia esigua, modulata, distesa prospetticamente verso l'infinito dell'orizzonte, l'infinito della pittura, che volge, finalmente, la zona del cielo in cupola realizzando un'immagine tonda dell'universo, suggerendo una circolazione delle correnti d'aria che nei quadri precedenti si muovevano invece solo trasversalmente, sul fondo, rivelate da rade, allungate, nuvolette bianche.

Questa è una bella conquista pittorica, affidata tutta alla dimensione di quella striscia di mare, realizzata con una semplicità elementare e perciò tanto più intensa nella sua efficacia rappresentativa. La sua versione perfetta è nel dipinto: "Viola del pensiero bianca". Qui anzi l'immagine appare sgombra da ogni cosa superflua, l'attacco del gambo del fiore col terreno e con la sua ombra, lo scivolo dell'ombra su un piano che si intuisce lievemente incurvato e dalla spiaggia continua nell'acqua, suggeriscono un movimento illimitato dentro uno spazio limitato. Quel movimento, trasferito in chiave di colore, è ripreso e ripetuto nel trascolorare delle trasparenze opaline, cerulee o rosate, nelle zone del dipinto disposte parallelamente una all'altra.

Si ha la sensazione che muovendo dalla figura bizzarra del fiore assoluto attraverso un'evoluzione che estrae le sue giustificazioni dalle ragioni profonde della fantasia ed a quelle della poetica naturale, l'artista abbia a un certo punto avvertito che attorno a quella apparizione isolata, e isolante, necessariamente gravitava l'orbita di un mondo completo in tutti i suoi aspetti, le cui probabilità erano appunto affidate alla ricerca del pittore. L'immagine singolare e bizzarra dalla quale Gazzera è partito dà ancora figurazioni splendide: basta citare il dipinto con l'uva pirtina (l'uva dei pettirossi) e con la gardenia, e l'altro con le bacche nere violacee della callicarpa geraldiana - ma con un respiro, un fare largo, che non è misurato soltanto più sulla dimensione fisica del fiore o sulla sua reale consistenza di "personaggio" (con una caratterizzazione che è quasi da "commedia dell'arte"). Si avvertono invece fermenti nuovi e complessi, un brulichio affiorante alla superficie come nella "melagrana", con la sua apertura pittorica verso quel mondo probabile di cui si parlava, un mondo

che comincia ad essere abitato, e così evidente da potervi leggere l'invito ad una festa segreta, ideograficamente trascritto dai lampioncini colorati dei corbezzoli, dal rubino goloso degli acini, dalle sonorità del volo, fermo ed insieme saettante, del bombice dorato.

Questi fremiti sottili percuotono, ora, tutto il rettangolo dipinto di Gazzera; impercettibili, nascosti, ma quando essi sono plasticamente realizzati ecco che in luogo delle bacche, degli sterpi, delle chioccioline e delle conchiglie, dei piccoli fiori di campi che facevano da sottobosco, da coro, ed erano collocati per convenzioni iconografiche come un contrappunto all'avvenimento maggiore, troviamo un paesaggio che ha già la fresca veste del vero, che porta un sentimento di primavera, di nascita, proprio nel suo aspetto di cosa che è appena sgusciata dal bozzolo. Un paesaggio fermo, senza tempo, come quello percorso dalla farfalla gialla. Ma può anche essere tutto una fuga di toccate e di leggere pressioni, come le dune sorvegliate da ilari spaventacchi; o le brughiere e gli acquitrini dai quali si alzano, fluendo sul liquido del loro gambo-radice, l'ultima monachina rosa, il tulipano, l'anemone viola.

Questo è un momento particolarmente attivo in un'opera in costante progresso, e tale non solo per la precisazione sempre più autonoma del mondo figurato dell'artista, o per l'espansione e l'arricchimento del repertorio iconografico della sua pittura. Anche gli strumenti tecnici, i ferri del mestiere, come si dice, hanno raggiunto una loro zona di grazia.

In questo linguaggio aperto, precisato secondo impulsi diretti che trovano la loro connessione logica, il loro passaggio, ancora tutto trepido d'azione, da una nota che è acqua a un'altra che è terra, o sabbia, o insorgenza d'erbe diverse; da una nota che è mollezza e fluidità d'alga a un'altra che è irrigidimento e secchezza di spiga; che ora è piega della stoffa ed ora è impuntura, qui è antenna di insetto e là è bocciolo d'aria - anzi molecola, o cellula, che ha un suo piccolo battito dentro il tessuto calmo dell'aria - gli strumenti del mestiere adeguandosi a un discorso corrente, nel quale l'intuizione della parola adatta e la sua missione fisica sono appena separate dallo jato meccanico del fare, hanno trovato una leggerezza ed una mobilità frenetica.

Quel che più si avvantaggia è il colore. Gazzera aveva già abbandonato la luce naturale; aveva abbandonato anche il sentimento ottocentesco della tavolozza, ma talvolta la pasta sofisticata e il peso riaffioravano, seguendo la necessità di dar corpo alle cose: cavità all'imbuto di un fiore, volume a una corolla. Il colore splendeva ancora talvolta attraverso lo spessore di uno smalto, talvolta si irrigidiva per un ritorno alla resa obiettiva.

Ora quello di Gazzera è un colore liquido, trasparente; sembra distillato dalla natura stessa delle cose che va colorando. La sua è una tavolozza di succhi vegetali che avvia l'ultima trasformazione delle immagini; come la garanzia del gambo dell'uva piovana e la mentuccia verde delle bacche non ancora mature; e il cuore, infine, della viola del pensiero bianca; gioco astratto di raggi colorati e piccolo sole di un sistema che investe tutto il visibile del dipinto.

Luigi Carluccio