

Margherita Manara

IL CANTO DEL CIGNO

Milano, via Piranesi 22 (20137)

30 Giugno 2000

Parte Prima

UNA INSOLITA TECNICA PITTORICA

Nel 1987, terminato l'insegnamento delle Scienze Esatte nelle Medie Superiori, divenni una pensionata settantenne. Si dice che tale situazione sia talvolta minacciata dalla...morte civile. Pertanto non è fuori luogo sfatare la leggenda imponendosi adeguate scelte di attività, diversa dalla professionale ma non priva di qualche affinità, seppure remota.

Acquistai le matite acquerellabili per artisti ed affrontai, nel tempo libero, la pittura dei rebus della Settimana Enigmistica, sollecitata anche dalla possibilità di intrattenere una nipotina, allora treenne, con l'uso dei pastelli, quale alternativa alle ripetute letture dei libri per l'infanzia ed allo sfruttamento dei giochi idonei.

Quasi da non dirsi: ritagliai vignette, le incollai su spaziose agende bancarie, inusate come tali; sottolineai in rosso, nella soluzione dei rebus, i nomi dei soggetti animati ed inanimati degni di rilievo e di considerazione, quali chiave delle soluzioni non sempre facili, condividendo ad un tempo l'interesse e la gioia della nipotina nel riconoscere le figure note e fare la conoscenza delle ignote, cercando di interpretare le azioni dei personaggi, utilizzando nel medesimo tempo la vivacità dei colori. Questi, infatti, nonostante la carta precaria, nel rispetto della luce, delle ombre, dei riflessi, agivano pure sulla dimensione delle figure, trasformandole da piane a spaziali, quasi emergenti dalla scena, cioè dinamiche anziché statiche.

Continuai l'opera per alcuni anni, esaurendo via via le agende, passate dal rango di resoconti finanziari inesistenti a quello di accessibili, ridotte enciclopedie domestiche, ormai una pila di dieci, costante richiamo per la nipotina.

Essa, divenuta dopo l'asilo scolaretta delle elementari, scomponendo la pila, sfogliava, esaminava, commentava, imitava con materiali e colori propri (tempere, pennarelli, pastelli), capace di proseguire da sé, autonoma

nell'attività ampliata nel frattempo con l'acquisizione della lettura, della scrittura e di un lessico più appropriato.

σ

Nel '92, ad un Convegno di Studio, un'amica scorse sul mio tavolino un'agenda illustrata aperta. Incuriosita, mi pregò di passargliela per un'occhiata. Chiese poi: «Perché non dipingi le stampe antiche? Sono soggetti d'alto livello artistico, più adeguate dei rebus!» Obbiettai che, non ritenendomi esperta in materia, anziché colorire con successo le stampe autentiche, di certo ne avrei diminuito la bellezza ed alterato il valore. Accantonai il suggerimento come non opportuno.

σ

Nel '94 giunse per posta, dalla stessa persona, a sorpresa, il dono di un testo piuttosto singolare per le mie letture: "Bible Stories – Coloring Book – Dover Publication of New York". L'amica non aveva dimenticato il nostro incontro. Le fui grata per l'affettuosa comprensione, per il dono pertinente, in un momento giusto e particolare, un raggio di sole in un cielo nuvoloso.

Il libro contiene una raccolta di quarantasei pregevoli incisioni su legno, tratte dal Vecchio Testamento. Data di edizione: 1972. Artista incisore: ignoto. L'editore americano informa che le incisioni furono rinvenute in una edizione della Bibbia stampata in Germania nel 1479, a Colonia, poco dopo l'invenzione della stampa (1450).

Pertanto si può presumere che l'Autore visse in Germania, prima del XIV° secolo, ove l'incisione era nota da tempo ma non ancora diffusa con la stampa; e che, alla fine della seconda guerra mondiale qualche americano, edotto in materia d'Arte Sacra, trovò quella Bibbia e se la portò in patria, affidandola all'Editrice Dover.

Sta di fatto che le incisioni mettono in evidenza linee dure e forti, nero su bianco, dalle quali, pagina per pagina, ogni episodio emerge in una cruda, aspra visione a volte disumana e ad un tempo grandiosa, per l'atmosfera sacrale e drammatica.

Una concisa didascalia, fedele alla storia ed alla cronologia degli avvenimenti, correde gli episodi ma talvolta non basta ad interpretarli, se il groviglio delle linee è tale da oscurare anche i dettagli. In questi casi e nell'ignoranza di alcuni episodi, doveti valermi della nostra Bibbia per letture chiarificanti ed al fine dell'espressività figurativa, almeno verosimile, nelle mie copie.

Iniziai l'opera allettata dai nuovi soggetti, nella loro cornice storica, religiosa ed ambientale, ammirata del realismo sobrio, senza fronzoli, quasi primitivo dell'Artista ignoto ed ancor più della dominante recettività spirituale, nonostante le forti linee decise, per la quale spesso mi chiesi se per caso l'Autore non fosse stato un monaco di qualche monastero a Colonia.

Ero ansiosa di verificare i risultati e lavorai alacremente per ore diurne e notturne, secondo gli impegni. Volevo smussare le angolosità delle linee, umanizzare le espressioni dei volti, dare alle figure la convessità, farle perciò emergere dal piano ed assumere in apparenza movimento nello spazio, grazie 'alla' o 'alle' alte luci, cioè alle zone bianche. In breve, volevo la tridimensionalità.

Volevo troppe cose, non ero certa di ottenerle, esitavo ogni volta prima di cominciare.

Fu straordinario, perciò indescrivibile, l'effetto affascinante delle prime incisioni, completate dal tocco finale dei pennelli bagnati, usati nelle ore serali, poi lasciate ad asciugare nelle ore notturne, finalmente contemplate al primo mattino sotto la lampada. Timori ed incertezze sparirono. Sempre meravigliata dalla carica di tonalità inattese, continuai a dipingere cercando di migliorare le tecniche finché anche le linee dei contorni, nelle sfumature dei colori, diventarono più morbide.

σ

Ne '95, condotta a termine la coloritura delle incisioni, nostalgica degli effetti, ordinai alla Editrice Dover una seconda copia del libro, ove avrei rifatto il lavoro, cambiando ovviamente il gioco dei colori; tanto più che avevo regalato ad una figlia, interessata alla mia avventura solitaria e dietro sua richiesta, il testo già ultimato. Sfruttai le ore di operosità osservando nelle figure l'incidenza della luce per rilevare meglio le particolari zone bianche, cioè le alte luci, le più illuminate perché più riflettenti, evidenziandole col bianco puro sul bianco della carta. Evitai così di riservare vuote le aree corrispondenti, a vantaggio di una densità cromatica omogenea. Nel caso di molte o troppe alte luci, dispersive dell'attenzione dell'osservatore, appresi a riconoscerne e selezionarne una sola, quella che guida al centro di interesse del dipinto, contribuendo alla dimensione spaziale; eliminai le altre, le additive, ingrigendo lievemente le superfici relative.

Nel '96, terminata la replica di "Bible Stories", appagata, mi sentii conquistata dall'Arte Sacra, perciò fui particolarmente lieta di sfogliare le pagine di un altro testo, della stessa collana, inviatomi nel frattempo dalla medesima amica: "Cathedral Stained Glass – Coloring Book- Dover".

Ancora arte sacra, dunque, ma in forma pittorica diversa. Non più incisioni dal Vecchio Testamento, bensì riproduzioni, su carta traslucida trasparente, di vetrate artistiche europee (Francia, Austria, Germania, Inghilterra); sedici disegni stampati, nero su fondo grigio chiaro, ciascuno su entrambe le facce dei fogli.

Esaminai con piacere ed interesse rinnovato ogni vetrata, dal punto di vista estetico, storico, logistico; m'informai sull'arte vetraria, visitai e rividi basiliche e chiese dotate di vetrate artistiche, prima osservate nell'insieme ma non nei particolari né nella minuzia dei dettagli, andai pure alla ricerca di vetrate istoriate con motivi profani, nei palazzi più noti della città.

Alla fine, pronta ad avviarmi sul promettente, ricco cammino del nuovo genere d'arte, su carta non comune, s'affacciò il problema dei colori: quali usare? Mi venne in aiuto la Nota dello stesso editore che, sulla copertina, suggeriva un elenco di coloranti tra i quali le matite acquerellabili.

Senza alcun dubbio, anzi con fiducia, perseverai nella scelta esclusiva delle mie scatole di matite acquerellabili dei migliori fabbricanti (inglesi, olandesi, tedesche e svizzere) per la splendida resa cromatica delle varie gradazioni, per il piacere tattile dell'uso ed il gusto dell'immediatezza e versatilità degli effetti, per la docilità del tocco, per l'economia dei mezzi materiali e della nitida tavola di poco ingombro. Infatti, non occorrono solventi, sostituiti solo dall'acqua, dosata a gocce o in piccole quantità, con

un comune pennello sottile (N° 1) per i particolari e le piccole aree, ed un pennello piatto per le superfici ampie e gli sfondi.

σ

Non esitai più però, all'impatto delle matite sulla carta dura e scivolosa che non voleva saperne, rimasi assai perplessa, sconcertata: come domarla?

Acquistai un blocco di fogli traslucidi, della stessa qualità e misura degli originali del testo, ne staccai uno per provare le tinte: niente da fare. Ricorsi alle mie tecniche del 'lavaggio' per tirare la carta, con lo straccetto bagnato ed in tutte le direzioni; attesi che il foglio asciugasse e ritornasse liscio, senza sporgenze né avvallamenti. Riprovai a tinteggiare: la carta si arrese.

Come primo saggio, prelevai la vetrata imponente di re David (Cattedrale di Bourges- 1200) predisponendo i colori a mio piacimento, rammaricandomi di non aver mai visto con i miei occhi l'originale ed adottando le tecniche delle incisioni.

Si rinnovò l'incanto delle tinte, esaltate dalla trasparenza della carta, insieme allo stupore nell'osservare qualcosa che non sembrava eseguita con le mie mani. L'incanto non venne mai meno e sostenne, nella sua attesa, le molte ore di lavoro.

Qualcuno condivise l'ammirazione di queste pitture ed espresse il desiderio di averne almeno una. Così sorse in me l'idea di fotocopiare gli originali, poi elaborarli e colorirli, conservando l'intero libro, senza bisogno di ordinarne la replica a New York.

Staccai dal blocco i traslucidi occorrenti, preparai le fotocopie, le tirai con acqua sia per ammorbidire la carta scabrosa ed evitare, al solito, ondulazioni, avvallamenti, increspature e sbavamenti delle tinte; sia per attenuare il nero, orribile a vedersi. Sovrapposi fitti strati monocolori di matite di quel colore, tolte da ciascuna scatola, perciò di pigmenti diversi. A foglio asciutto, dopo la pennellata umida, la fusione dei vari pigmenti non solo attenuò il nero, ma trasformò pure le zone corrispondenti da scabre a levigate, lisce.

Nelle parti dense di nero irriducibile, ottenni analoghi, rilevanti effetti con strisce alternate di andata e ritorno, adiacenti, mono o pluricolori secondo l'oggetto, e poi inumidite col pennello piatto. Il nero si affievolì assai, grazie all'estemperarsi dei pigmenti nei corpuscoli di carbone.

Elaborai le fotocopie ben asciutte e le dipinsi, le confrontai con gli originali accuratamente: effetti cromatici identici, effetti di trasparenza ovviamente solo sulla faccia anteriore impressionata. Tuttavia scoprii che, se nelle copie predomina di gran lunga il fondo chiaro della carta sul nero carbone, anche la faccia posteriore gode i vantaggi della trasparenza.

Non resistetti alla tentazione di provare la validità della mia osservazione sulle incisioni dell'Artista tedesco, assai pertinenti allo scopo, consistendo di linee nere più o meno robuste su fondo bianco. Fotocopiai allora sui traslucidi una decina di originali, tra i più promettenti, senza didascalie e pertanto ingranditi a misura del foglio.

Dopo l'indispensabile tiraggio umido della carta, a tempo debito, iniziai l'opera, cominciando dalla traversata del Mar Rosso degli Ebrei in fuga dall'Egitto, episodio dominato dalla possente figura di Mosè e già di per sé drammatico: sul traslucido, la pittura avrebbe reso pienamente l'atmosfera tragica?

σ

Una sera, dopo ore di lavoro, assolsi il compito; durante la notte i pigmenti assolsero il loro; al primo mattino, sotto la sorgente di luce, apparvero gli effetti: straordinari, addio fotocopia! Faticai a riconoscere il dipinto di mia fattura, né come tale o come vetrata istoriata. Per verificare quest'ultimo aspetto posi alla luce, sul vetro della finestra, il foglio e constatai la trasparenza anche dell'intatta faccia posteriore.

Il fascino degli effetti mi spinse a portare a termine, con notevole gusto, le dieci fotocopie ingrandite già pronte.

σ

Nel '98 mi sentii pronta a cambiare genere d'arte, passando dal sacro al profano, estendendo in tal modo la tecnica pittorica delle fotocopie ingrandite a qualsiasi soggetto, purché fosse espressione d'arte figurativa, tale da captare l'attenzione dell'osservatore e destare o promuovere la sensibilità estetica. Le fotocopie ingrandite dei modelli risultarono, nella maggior parte, con il nero carbone predominante sul bianco della carta comune, essendo stata l'operazione 'lavaggio' non sufficiente ad attenuarlo.

Decisi allora di non combattere il nero, bensì di convivere con esso, utilizzandolo invece di disprezzarlo, coinvolgendolo in precisi ruoli, quali i fondi e i sottofondi del dipinto, cioè adottandolo come 'base' della pittura, a vantaggio della compattezza e della densità tonale.

Pertanto dominai il nero con ripetuti strati di colori forti, amalgamantisi gli uni negli altri, compatibili col disegno, di conseguenza variando quelli del

modello, senza perdere di vista l'armonia globale. Fu lavoro lungo, non semplice, con risultati talvolta al di là dell'aspettativa tanto da scostarsi dall'opera originale, seppure conservandone i pregi e la realtà figurativa.

σ

Nel periodo a cavallo del '98 e del '99, seguendo il filone dell'arte profana, si susseguirono varie composizioni policrome interessanti che, con le precedenti, tolsero alla mia avventurosa iniziativa l'attributo di 'solitaria', come si può dedurre da semplici fatti, per me significativi, intercorsi nel frattempo.

Ad esempio, nel febbraio dell'anno in corso, il mastro vetraio cui una figlia aveva commissionato due vetrate, su miei disegni, passato in rassegna il raccoglitore, ne sfilò due, compiaciuto; subito mi chiese di disegnare per lui. Presi tempo. Sta di fatto che, dallo scorso aprile, le vetrate messe in opera sfoggiano l'impareggiabile varietà delle iridescenze del vetro, frutto prezioso della luce, dai mastri vetrai ritenuta l'unico, necessario, insostituibile 'pennello'.

I disegni delle vetrate risaltano, avvantaggiati da trasparenze e riflessi, mettendo in evidenza vigne e tralci d'uva nera, nell'intrico di foglie variegiate. Essi furono da me ripresi dai pannelli di una grande vetrata 'Tiffany', esposta al "Metropolitan Museum of Art" a New York, riprodotta sul relativo catalogo in mio possesso.

Poco dopo, a giugno, un nipote si offrì di trasferire qualche dipinto, a sua scelta, sul computer mediante lo 'scanner'. Mi parve un progetto azzardato finché non fui invitata dal giovane ad ammirare, sul video, grazie al sistema

computerizzato, ben dieci composizioni, quanto mai brillanti nella luce televisiva.

σ

A dire il vero, esulto nel ricordare che, circa nel medesimo periodo, due altre figlie, all'insaputa l'una dell'altra, curiosamente scelsero in dono la fotocopia ingrandita di un acquerello di artista cinese: Lin Shsun-Hsiung - "Uccelli". Cinque ciuffolotti, dal petto scarlatto e la papalina nera in contrasto col piumaggio candido, sono allineati sul più basso ramo spoglio di un albero autunnale, i tre piccoli fra i genitori agli estremi; sullo sfondo la massa confusa degli altri rami, nella nube sfumata di foglie cadenti, giallo rosso bruno. Una famigliola... deliziosa, caratteristica di questa specie i cui componenti rimangono a lungo uniti a gruppi, anche quando lasciano il nido. Forse il dipinto è simbolico, emblematico: unità della famiglia nell'ambiente ornitologico.

Non potei esimermi dall'elaborare altre due fotocopie aggiungendo, con una punta di realismo, un quarto e poi un quinto piccolo ciuffolotto, sui rami appena sovrastanti il primo. Il simbolo sussiste ancora ma... adombrato: i due piccoli aggiunti, spinti dall'istinto, se ne andranno, decollando di ramo in ramo, per affrontare poi le vie dell'universo mondo, nel cosmo.

σ

Com'era prevedibile, per ragioni di giustizia distributiva, a sua volta la figlia minore, discreta ammiratrice delle mie pitture, manifestò desideri ed avanzò, con garbo, precise richieste di esemplari sia d'Arte sacra che profana. Dapprima l'accontentai con la riproduzione, su traslucido,

dell'eccelsa vetrata della Crocifissione della Cattedrale di Chartes (Francia, sec. XII°) poi, a brevi intervalli, con le copie di tre cartoncini a tempera: candidi bucaneve tra foglie slanciate verde-malachite, un rametto di rovo con curiose bacche rosso-arancione, una sottile piantina di mimosa dai fiori giallo-tenui, simili a piccole sfere ovattate dalle appropriate sfumature vaporose. I tre dipinti, in lineari cornici classiche, fanno ora bella mostra di sé appesi ad una parete.

Constatando l'accoglienza festosa tributata ai dipinti, presi l'iniziativa di preparare qualcosa di speciale per l'imminente compleanno di una nipote, il primo dopo le sue nozze recenti. Precisamente in quest'occasione avevo notato che l'addobbo floreale della chiesa, ove si svolse la cerimonia, consisteva soltanto di mazzetti di rustici girasoli, disposti ovunque nei vani liberi. Pertanto fotocopiai uno schizzo anonimo di grandi girasoli in un mare di foglie, ne dipinsi le corolle giallo-oro antico e, con le matite verdi di tre scatole, tinteggiavi, sfumavi, ombreggavi, variegavi ciascuna foglia diversamente dalle altre. Il mare di verde, in tutte le possibili tonalità, sembra mosso dal vento e le foglie paiono ondeggiare lievemente attorno ai fiori dorati, incorniciandoli mirabilmente.

La nipote espresse il suo compiacimento non tanto a parole, quanto dal sorriso radioso. Forse le piacciono i girasoli perché 'guardano sempre il sole' – recita per l'infanzia L. Schwarz -, quasi invitando a cercare la luce, a sveltare verso il cielo.

σ

Alla fine, si può inserire opportunamente nel contesto una preziosa osservazione che, applicata alle pitture, fu sorgente per me di ulteriore soddisfazione. Una volta, nello studio di un professionista, fui attratta dal

piano di cristallo sovrapposto al tavolino di noce, al centro del locale. Traspariva da esso il superbo intarsio sottostante, di un poliedro stellato dalla geometria perfetta, color ocra sfumato chiaro e scuro, in armonia col biondo bruno del legno. Sfruttai l'idea per il nostro lungo tavolo di rovere, pure dotato di un piano di cristallo. Con l'aiuto della figlia partecipe della mia intenzione, sollevai il pesante ed a un tempo delicato cristallo dalla nicchia; sui lati perimetrali posi dieci pitture – due sul lato minore, tre sul maggiore – scelte con oculatezza, sia nel soggetto sia nei colori, per i maggiori possibili effetti di riflessione, rifrazione, interferenza della luce, attraverso il cristallo. Riadagiato con cautela il cristallo nella sua dimora, la visione superò di gran lunga l'aspettativa. Inoltre, cambiando il punto d'osservazione, girando attorno al tavolo, rilevai fenomeni caleidoscopici, mutevoli secondo l'ora e la luce solare o artificiale elettrica serale.

Sfilano così dinanzi agli occhi, a colori cangianti, i personaggi biblici, nel susseguirsi di scene epiche, drammatiche, regali e pastorali: l'attraente figura di Davide, incoronato re da Samuele; Mosè condottiero degli Ebrei, in fuga oltre il Mar Rosso; ancora Mosè nell'atto di fare scaturire l'acqua dalla roccia per dissetare la gente nel deserto, secondo l'ordine divino; i tre monaci dell'Abbazia di Saint Denis, all'esequie dell'Abate; la visita della Regina di Saba a Salomone, (vetrata della Cattedrale di Canterbury); così via.

Nella maggior parte dei dipinti, la trasparenza del cristallo e i riflessi luminosi creano un'atmosfera preta di sacralità, invitante l'osservatore al raccoglimento meditativo.

Per la verità, sembra impossibile, eppure a conferma di tanto lavoro senza limite di continuità, ed a testimonianza di quanto ho descritto, si presentano due raccoglitori con un totale di duecento esemplari, di arte sacra nell'uno, e di arte profana nell'altro. A scorrerli è come... visitare una mostra personale in miniatura, o guardare diapositive col proiettore, o assistere ad un documentario televisivo. Francamente ciò non sorprende e neppure suscita l'assurda pretesa di mettere a confronto opere diverse. Basti rilevare che la moderna fotografia tenta di togliere spazi alla pittura senza soppiantarla, e questa stessa deve tenere conto di ogni tecnologia video-televisiva e dei complicati sistemi computerizzati.

Di certo i miei dipinti su fotocopie non tolgono spazio agli autentici, anzi ne riconoscono il pregio ed il valore, quali specchi della realtà multiforme e dell'arte universale d'ogni epoca. Essi si annunciano solo come forme d'arte "sui generis", accodandosi a tutti gli altri, nella nutrita, folta schiera delle arti figurative ed astratte, esibendo gradevoli risultati senza recare alcun danno.

σ

Spesso, mentre sfoglio il raccoglitore dell'arte sacra, mi pare d'essere al seguito dei condottieri o dei re biblici; od in ascolto delle terribili profezie dei grandi profeti, e della voce che si manifesta dall'alto e preannuncia assistenza amorevole ma anche castighi paurosi: il Dio degli Ebrei è spesso... un giustiziere temibile, mentre quale Dio dei Cristiani è ammorbido dal precetto della carità, predicata da San Paolo.

Se si tratta di vetrate o medaglioni di Cattedrali e di Abbazie, mi sembra che, mentre gli occhi intenti ad ammirati colgono i bagliori cangianti della luce, sull'insieme decorativo, l'animo sia attratto dai personaggi

rappresentati, fissati per sempre in momenti storici emozionanti, dei quali la mente vuol penetrare la personalità e conoscere il valore delle azioni compiute.

A volte, se scorro i fogli dell'arte profana, la rilevante unità figurativa e cromatica di un felice, riuscito coordinamento di elementi grafici e pittorici, può evocare risonanze musicali; come, ad un dipresso, le voci, i suoni degli strumenti orchestrali, se in perfetta sintonia, possono creare l'ineffabile armonia corale di un concerto sinfonico, magistralmente diretto.

Di più, nella sconfinata varietà dei colori, semplici e composti, purché sempre compatibili, molti soggetti soddisfano ed appagano.

Appaiono dunque, nel raccoglitore, acqueforti pregevoli, mosaici classici, nature morte dalla tridimensionalità rese 'vive', composizioni floreali, folti di lecci, faggi e foreste, paesaggi solari e lunari, lacustri e campestri, marine e pontili, aurore e tramonti; senza omettere le numerose specie di uccelli nostrani e gli alati esotici di singolari caratteristiche.

Proprio questi ultimi uccelli, gli esotici, non di proposito ma casualmente, mi aiutano a concludere l'argomento.

σ

Esattamente nell'agosto e settembre appena trascorsi, misi a punto una dozzina di fotocopie ingrandite, dei dipinti di due famosi artisti giapponesi, Hokusai e Hiroshige, vissuti tra il XVIII° e il XIX° secolo, valendomi del testo-catalogo: "The Asian Art Museum of San Francisco", acquistato in occasione di una Mostra.

I dodici dipinti raffigurano per lo più uccelli esotici vaganti su fiori (azalee, petunie, giaggioli, ninfee) o appollaiati, nella stagione estiva, sui rami di susini, sui mandorli e ciliegi in fiore, o sorpresi nell'atmosfera delicata dell'alba o accesa del tramonto; i colori sono fantastici, tanto che i piumaggi degli uccelli appaiono inverosimili all'osservatore occidentale.

Dapprima l'impatto con lo stile e l'esuberanza cromatica dei due artisti mi lasciò ammirata ma non in fondo conquistata, perciò piuttosto restia a mettermi all'opera. Cercai di orientarmi nell'arte dei due giapponesi, leggendo attentamente le pagine introduttive del testo del Museo e traducendo con cura le didascalie esaurienti, a fianco delle figure. A poco per volta mi invaghii di alcune sezioni di quell'arte raffinata ed elaborai con gusto le dodici fotocopie ingrandite, l'una dopo l'altra, senza limite di continuità, malgrado l'iniziale resistenza.

σ

Concludendo, si può intuire quanto sia opportuna e benvenuta la notizia, riportata dal giornale in data odierna, dell'apertura inaugurale della Mostra dedicata a Hokusai, a Palazzo Reale. E' una preziosa occasione di contemplare, sul posto, almeno una parte della fiumana di opere dell'artista, spentosi novantenne; e, nel frattempo, di confrontare gli effetti tonali dei quadri originali con quelli dei miei dodici dipinti; nella speranza che, seppure in modo diverso, questi siano consoni alle ispirazioni dell'Artista o, se non altro, vi si avvicinino.

In caso contrario, a bandire ogni scontento, può bastare riconoscere, con schiettezza e sereno disincanto, che l'età avanzata ha una propria visione dell'universo, della realtà, del significato profondo ed estremo della vita, nel quale ogni atto assume valore.

A proposito, soccorre la sommessa eco di una poesiola, spesso letta e recitata ai nostri figli negli anni dell'infanzia: una cinciallegra, in visita all'usignolo, gli chiede se può insegnare

“quell'arte bella di cantare”.

La risposta è un 'no' categorico, seppure giustificato con delicatezza:

“.....
l'arte bella insegnar non si può,
l'arte bella vien da Dio,
tu hai il tuo canto ed io ci ho il mio.”

(L.Schwarz)

Parte Seconda

CENNI METODOLOGICI E FINALITA' DELLA TECNICA PITTORICA

Sfogliando i due raccoglitori delle fotocopie, da me dipinte con lena sistematica nel recente triennio (1996-1999), posso indugiare nella contemplazione dell'insieme e dei particolari di ciascun lavoro, riservando una prolungata ed accurata osservazione, a mio piacere, all'ultimo: il duecentesimo.

Qui, un martin pescatore delineato da parere un'incisione, decolla su di un acquitrino grigio-verdastro dirigendosi, con armonico stile di volo librato, nell'atmosfera tremula e cerulea sovrastante, per immergere più in alto, il lucente blu metallico del piumaggio, nel tenue azzurro del cielo, senza ivi confondersi.

La scena disadorna, scultorea nelle linee essenziali, dominata dal silenzio dello spazio vuoto, nell'infinito del cielo ove, all'orizzonte, sparisce l'acqua paludosa; la meravigliosa sfumatura delle piume, variegata di toni diversi d'azzurro, l'intera singolare rappresentazione.... evocano il canto del cigno: l'ultima opera e la più bella dell'artista, conformemente all'opinione degli antichi che i cigni, uccelli non canori, cantassero in punto di morte un canto suggestivo, intonato dal cigno morente.

Forse l'accostamento potrebbe apparire pretenzioso, se non premettessi di non essere né un'artista, né una pittrice, né una 'designer' dalla matita facile.

Tra l'altro, si può rilevare che l'ispirazione specifica dell'artista non è sempre presente nel momento della creatività di un'opera; ad esempio il pittore spesso 'copia' fedelmente la natura nei soggetti scelti, senza dare, di questi, interpretazioni fantastiche né originali. Inoltre l'artista non desta solo astrazioni, simbolismi od enigmi nelle opere, né disdegna l'interazione con altri piani concreti di esplorazione estetica, siano le opere animate da figure in movimento, o inanimate come nature morte o composizioni di varia scultura. Qui sta in parte la ragione per cui proprio la realtà contemporanea

del corrente, tardo secolo ventesimo, traboccante di filoni di arti figurative ed astratte a non finire, esposti alla comune visione nel quotidiano, offre agli artisti, agli amatori dilettanti, agli esperti, innumerevoli spunti e suggerimenti di scelta di modelli da copiare tali e quali o da trasformare, elaborando con destrezza e fantasia le fotocopie, o seguendo l'ispirazione.

In conclusione, possiamo ritenere che pure il fotocopista possieda qualche qualità caratteristica dell'artista, senza esserlo; che si agitano in lui forti personali tensioni durature, tipiche dei periodi difficili, ad un dipresso affini e sostitutive d'ogni forma d'ispirazione e del pari burrascose.

Che si tratti dunque di creatività dell'artista dotato, o di tensioni personali, emotive o stilistiche, colleganti magari motivi estetici, umani ed interiori nel fotocopista, il mondo contemporaneo potrà esibire all'immagine figurativa un insieme vario di nuove forme pittoriche, filtrate dalla sensibilità individuale dell'operatore, non privo della dimensione estetica, né della passione e del gusto del colore.

A questo punto posso tracciare una concisa relazione metodologica, che sfiori almeno qualche punto essenziale della tecnica pittorica delle fotocopie, ad esempio:

1. Materiali
2. Modelli
3. Colori
4. Luci-Ombre-Riflessi

MATERIALI

Per colorare uso le matite acquerellabili per artisti che richiedono come solvente solo l'acqua, sono piacevoli da maneggiare, docili nei tratti, stupende nelle possibilità cromatiche, facilmente amalgamabili grazie agli ottimi pigmenti. Si può pitturare un soggetto, ad esempio le foglie, con matite dello stesso colore (verde, nel caso) ma di scatole e quindi di pigmenti diversi, con incredibili, impensati, attraenti effetti tonali e fantastiche sfumature. E' naturalmente assai importante, dopo il colore, il passaggio delicato del sottile pennello umido (n° 1) sul disegno e del pennello piatto (n° 5) sugli sfondi e sulle superfici piane ampie. Le varie inclinazioni delle matite si addicono ai tocchi diversi: matita verticale per i dettagli, piatta per gli sfondi e le aree estese, inclinata ad angolo acuto per i contorni e le linee generali del disegno. Alla fine ciò che più si raccomanda, è la necessità di lasciare asciugare il foglio finché sia assorbita, dai pori della carta, anche l'ultima goccia sparsa dal pennello.

Ho acquistato per uso personale le scatole di matite acquerellabili più pregiate e rinomate in commercio, prodotte dai migliori fabbricanti, spesso chimici di competenza sicura. Esse sono reperibili nei negozi specializzati di Disegno e Belle Arti:

- a) DERWENT: Watercolour
- b) BRUYNZEEL: Design
- c) CARAN D'ACHE: Artist's Supracolor
- d) CARAN D'ACHE: Prismalo II – Acquarelle Soft
- e) FABER-CASTELL: Albrecht Dürer (72)
- f) FABER-CASTELL: Goldfaber – Aquarelle

Alla fine è indispensabile fornirsi di un temperino e di una gomma KOH-I-NOOR, come di un semplice telaietto di cartone, della misura delle

fotocopie, sul quale affrancare, con fermagli metallici i fogli bianchi, di qualsiasi carta, sino allo spessore di circa un centimetro. Il primo foglio sarà ovviamente il disegno da pitturare.

E' evidente che la tecnica pittorica descritta si vale di una superficie non ingombrante e pulita, grazie all'uso del solo sovente 'acqua'; importa soprattutto non tanto l'economia dello spazio, quanto la libertà dell'operatore di poter interrompere all'occorrenza il lavoro, senza causare alcun inconveniente per l'abbandono dei colori o la sospensione della pittura in atto.

MODELLI

Prima di cominciare l'avventura pittorica, preparai una raccolta di campioni-modelli idonei allo scopo: calendari d'arte, riproduzioni, cartoline, tempere su cartoncini, collezioni, cataloghi di musei e di mostre. Invece di portare al macero vecchie annate di riviste illustrate, formato tascabile, esaminai con cura le riproduzioni, a colori sbiaditi, sulle copertine; trovandole interessanti, le rinfrescai, ne ritoccai le tinte, poi le inserii nella raccolta, aumentando di conseguenza il numero degli esemplari. Pertanto nel raccoglitore si susseguono acquarelli e tempere cinesi e giapponesi, acrilici floreali su tela, vasi d'epoca, intarsi in pietre dure di porcellane antiche, ceramiche lavorate, incisioni, mosaici, vetrate artistiche, medaglioni e finestre di cattedrali.

Non mancano neppure esempi d'arte paesaggistica, con incantevoli macchie arboree, dilatantesi lungo fianchi montani, chiazzati del giallo dorato della forsizia e delle sorprendenti ginestre, o lungo rocce che scendono sino al

mare dai suggestivi, seducenti colori, dai forti toni cobalto alle pacate tonalità grigio-malachite.

Ed ancora uccelli a non finire, dai piumaggi pluricolori, persino iridescenti e spiagge sconfinite lungo il mare che, al limite, si confonde col cielo.

Tuttavia gli spunti ispiratori non vengono solo dall'osservazione della natura o dalle astrazioni cui trascina l'arte, ma sono pure offerti dalla realtà quotidiana; se ne vedono gli esempi nelle mirabili nature morte della raccolta, ovviamente inanimate eppure d'una verosimiglianza colma di vivacità e di vita.

Invero, l'attenzione al concreto porta l'opera contemporanea alla ricerca della bellezza sia come valore assoluto, che come prodotto delle mode; al passaggio dall'immagine dipinta all'illustrazione pubblicitaria; dalla copia fedele di un soggetto visivo alla sua interpretazione fantastica; cioè in definitiva, con l'abbandono dei limiti convenzionali, ad una maggiore varietà ed originalità espressiva.

Si può ritenere che tutto ciò consentirà, con le matite acquerellabili, di 'elaborare' le fotocopie, variando al caso contorni e sfondi, sino a trasformarle in singolari dipinti su carta, magari per qualcosa diversi dagli originali ma non meno accetti.

COLORI

Accertatisi che le fotocopie in nero carbone siano state ben 'tirate' con lo straccetto umido, prima di procedere con i colori bisogna decidere se

liberarsi dal nero carbone o utilizzarlo come tinta 'base' o in aiuto degli sfondi.

Se il disegno della fotocopia è lineare, come in molte incisioni episodiche, il nero carbone non influisce; in questo caso non vi sono problemi di colorazione.

Se invece il disegno è immerso in zone più o meno ampie di nero carbone, o bisogna liberarsene o, all'opposto, si può utilizzarlo in qualche modo conveniente. Il nero eccessivo potrà essere base della pittura, o elemento di aiuto della medesima.

A lavoro ultimato, il nero scomparirà nell'amalgama delle varie tinte sovrapposte e stemperantesi le une nelle altre.

Le reazioni chimiche dei pigmenti sono causate dall'acqua dei pennelli umidi, passata più volte sul disegno impregnato di colore, sia pure in piccole dosi. Occorreranno almeno sei ore perché la pittura asciughi perfettamente, però i risultati dell'assorbimento cromatico sono tali da compensare sia i lunghi tempi, sia il lavoro attento e paziente dell'operatore.

In quanto alla scelta dei colori, più che sui modelli dalle tinte talvolta alterate dalla stampa, essa si basa sul proprio gusto e sulla propria fantasia o sul rischio di osare trasformare, in qualche particolare, a vantaggio dell'insieme, le tonalità della composizione.

Per esempio, il cielo di una notte lunare dovrebbe essere, sul dipinto, di un impeccabile blu oltremare, mentre sulla fotocopia è di un orribile nero-pece. Se si vuole rispettare il modello, basta partire dal nero e sovrapporvi fitte strisce consecutive, di andata e ritorno, di blu oltremare, blu di Prussia, blu cobalto, blu cielo e turchese sino a coprire interamente la zona interessata. Poi si passa il pennello piatto inumidito sui percorsi delle matite, col

medesimo andirivieni di partenza. E' meglio superare la tentazione di guardare subito il risultato perché... verrebbe voglia di distruggerlo.

Invece, il lavoro ben asciutto, è una sorpresa magica: il nero carbone sparisce, sul foglio il cielo è blu lunare come dal modello, liscio e morbido pari a seta o velluto, né più né meno di un dipinto su carta, a colori acrilici o ad olio.

Volendo dipingere a tinte diverse dal modello, si può attuare la stessa trafila ma con altri colori. Al posto del cielo blu lunare si pensi ad un cielo acceso dal tramonto, da ottenersi con una conveniente scala di rosso porpora, vermiglio, scarlatto, magenta, carmine, viola chiaro e con opportune trasformazioni dei particolari e dei contorni del disegno, tenendo ben conto di adeguare le tinte.

LUCI – OMBRE – RIFLESSI

Sono dette 'alte luci' le zone bianche dei disegni figurativi, zone di notevole importanza perché luminose, in quanto riflettono maggiormente la luce. Esse si rilevano con macchie chiare sulla carta o con il bianco puro sul bianco della carta, cioè dipingendo con la matita bianca.

Troppe alte luci finirebbero col confondere l'attenzione dell'osservatore sul principale soggetto del dipinto; perciò potrebbe bastare anche una sola luce, la più importante per il migliore effetto di vivacità e brillantezza, che in generale si trova sull'aspetto più prominente di ogni forma, cioè nel punto da cui viene riflessa la maggior quantità di luce (ad esempio il naso è, nel viso, un'alta luce da non colorarsi mai se non con la matita bianca).

Per realizzare alte luci convincenti, basta osservare attentamente il modo in cui si riflette la luce.

Infine, è pregio delle alte luci contribuire a recare un effetto dimensionale (spaziale o tridimensionale) facendo apparire la forma come convessa, ossia facendola sorgere dal piano, emergere anziché rientrare. E' inoltre merito delle alte luci risolvere talvolta il problema delle ombre, sapendo che queste possono trovarsi dietro quelle. Comunque sia, importa ricordare che le ombre sono fissate dalla posizione del sole e che sono indipendenti dall'oggetto che le crea.

Accennare alle ombre e non ai riflessi, è fare torto alla luce ed ai suoi fenomeni. Basti qui rilevare che riflessi ed ombre sono fatti diversi, non correlati. Le immagini riflesse sono capovolte, le ombre no; i riflessi si spostano con l'osservatore, le ombre stanno ferme; i riflessi sono direttamente sotto l'oggetto rispecchiato.

Alla fine non è trascurabile il fatto che colori e valori tonali sono diversi tra oggetto e riflesso; ad esempio i valori chiari risultano nei riflessi leggermente più scuri.

EFFETTI DELLA TECNICA PITTORICA

Proporre qualcosa di interessante e distensivo al prossimo, che offra nel contempo un certo godimento estetico, può essere da una parte rischioso perché si può passare per stolti, se si ha a che fare con gente di cieca dimensione estetica. D'altra parte l'invito potrebbe aiutare i propri simili a penetrare nel mondo della bellezza e della verità in senso lato, dei perenni valori consolatori, umani e ad un tempo spirituali.

Su questa linea di pensiero anche le nuove forme d'arte, comprese le fotocopie dipinte, nella inesauribile gamma dei linguaggi dei colori in gioco, nelle trasposizioni fantastiche dei disegni, nella varietà dei soggetti, da ritenersi attori scelti negli scenari rinnovantisi, possono trasmettere effetti educativi, culturali ed artistici-figurativi, o allegorici, ad ogni livello sociale, senza limiti di età: giovani, adulti, anziani possono valersene.

E' come dire che i dipinti su carta possono diventare vie di comunicazione non solo tra osservatori dilettanti o artisti, ma anche tra gente comune, di valori preziosi, non irraggiungibili né riservati ad un pubblico particolare, bensì alla portata di coloro che, nell'osservare, trascorrono piacevolmente intervalli di tempo quasi senza accorgersene, riflettendo, commentando, confrontando opinioni e gusti, immersi in una più limpida atmosfera.

Si può riconoscere qui una via della maturazione di persona cui si è chiamati, secondo la vocazione di esseri razionali, come pure un modo di valersi delle risorse ambientali.

Forse gli effetti sull'osservatore si potrebbero riassumere in un solo atto: la contemplazione della forma d'arte, cioè una meditazione, un colloquio interiore con se stessi.

In tali felici pause temporali, si può cogliere lo sviluppo delle idee nel disegno, il nascere degli episodi richiesti negli squarci storici (i momenti di creatività e di pittura); lo sforzo del capire, cioè il momento in cui il disegno frantuma e spezza la realtà, nella descrizione tecnica dei dettagli, finché questa alla fine si dissolve, mentre la matita corre e scorre sul foglio, a ricuperare l'attimo in cui è apparsa una determinata forma ed a rivivere il tempo in cui si è creato un certo oggetto.

σ

Nella natura si può direttamente contemplare la forma d'arte in modo più semplice e immediato ed, ad un tempo, provando il medesimo intenso, seppure diverso godimento estetico. Forse un ricordo di antica data può prestarsi a chiarire l'asserto.

C'è una vecchia casa in Val Intelvi, con annesso un bosco che pare una selva incolta o un giardino selvaggio, roccioso, dai sentieri a terrazzi sterrati, inerpicantisi serpeggiando sulla montagna adiacente. Nella estrema parte occidentale, un folto di cedri del Libano quasi secolari, qualche scuro pino silvestre, larici ed abeti sempreverdi, betulle dai tronchi striati di bianco, alcuni faggi dal fogliame bronzeo, formano gareggiando in altezza, alle estremità, una compatta cupola vegetale, stile... Bernini. Essa è forata e ricamata dai raggi dorati del sole pomeridiano e, sul tardi, dai raggi rosso-fiamma del tramonto, mentre è impedita alla luce nelle altre ore del giorno.

Poco distante dal folto, un cipresso annoso accoglie sugli ultimi rami il nido di un merlo abitudinario, quasi domestico, e ne ospita la famigliola. Accanto al cipresso, un tasso rigoglioso dalle bacche rosso-magenta, allineate in duplici file sui lunghi rami, ostenta il pregio d'essere, nel circondario, l'unica conifera, tra le molte specie, con i frutti vermigli.

Come, nel provvido ambiente del bosco, cipresso e tasso sono casualmente accostati dalla natura, quasi a vicendevole sostegno o fraterno rapporto arboreo, così talvolta cipressi e tassi si trovano allineati nei viali, specie in quelli cimiteriali. Nel caso, passano per simboli di tristezza, partecipi dell'ultimo viaggio terreno degli estinti, ma possono pure essere ritenuti simboli della speranza. Infatti recita il poeta:

“Ogni cipresso porta il suo nido”

(G. Pascoli: Myrice).

Invero il cipresso ospita al caso ogni nuova vita d'alato, proprio come quello del bosco selvatico, asilo del merlo, grazie al nido stabile, quasi fissa dimora.

σ

Ad un dipresso, anche il tasso simboleggia la speranza con le bacche attraenti, sebbene velenose: fiammelle di vita, richiami di bellezza, forse d'arte, magari anche per il fitto mondo degli uccelli, a frotte in sosta sui rami quali rifugio, senza beccare i frutti invitanti ma mortali, per istinto.

Al limite, si potrebbe raffigurare nei cipressi e nei tassi l'allegoria del ciclo vitale, cioè del lungo giorno, tra l'aurora della nascita e il tramonto della morte; nell'insuperabile eco, quale sommesso accompagnamento musicale, dell'Alleluia' di Hendel e del 'Requiem' di Brahms.

Al di là del folto, all'apice del bosco, alcuni pini 'excelsae' agitano lievemente i rami vaporosi, dalle foglie a grappoli di sottili ciuffetti d'aghi verde-azzurro cenere.

Sotto il bosco si stende semicelato l'abitato, dalle poche casupole sparse sui declivi, i tetti ad embrici rossi.

Ovunque corali cinguettii di fringuelli, codirosso, cince, stornelli, nel fruscio delle fronde mosse dalla brezza, evocano in sordina i motivi della 'Pastorale' di Beethoven.

Quivi a rappresentare lo stupendo scenario, non occorre la fotocopia dipinta. Basterebbero un foglio, la matita per l'abbozzo, le matite dei colori necessari acquerellabili, un pennello, un disegnatore sensibile e capace.

Si creerebbe allora una natura 'viva' anziché 'morta'; in ogni caso un'opera d'arte in cui la danza dei verdi-malachite del tasso e del cipresso, dei verdi cilestrini dei pini eccelsi, dei verdi argentati delle tuie, del verde scuro dei larici, è accentuata ed estesa dal rosso purpureo delle bacche, sui rami bassi del tasso, sfioranti il cipresso, quasi ad ornarlo a sua volta di fiammelle scarlatte. Dunque, opera d'arte della natura, del creato: anzi, una meraviglia del Creatore.

Non manca lo specifico sottofondo musicale suscitato, nell'animo memore, dalle incalzanti ed intense arie della settima sinfonia di Haydn: "La Creazione".