

Il nitore delle ultime incisioni di Saroni è anch'esso un segno preciso della specularità, non soltanto esecutiva, del giovane. È un modo, voglio dire, di portare a fondo un'indagine che va oltre la capillare percezione formale e giunge a mettere in luce risvolti psicologici ed emotivi, forse indicibili tanto è feroce lo scandaglio da paralizzare anche le parole di pietà, e invece ispezionabili con simili itinerari dell'occhio, che raggiunge la freddezza di una lente. La freddezza non è indifferenza; è semmai un grado necessario della verità; e quando si arriva a questi affondo taglienti di rasoio è chiaro che non si vuole camuffare nulla, ma toccare finalmente quell'oggettività di figura che ha già in sé il suo commento, nel senso che ha bruciato le frange della dilatazione letteraria e persino del compiacimento ambiguo tra figurazione ed esaltante bravura. La «cosa» è lì, ormai, davanti a noi in tutta la sua efferatezza, anche se al primo sguardo sembra occultata dalla sua preziosa eleganza.

In un certo senso Saroni è fedele a se stesso. Quando lo abbiamo visto le prime volte, alcuni anni fa, acerbo di anni ma già in possesso di una naturale maturità di mezzi espressivi, lo trovammo già allarmato su questa situazione esistenziale che non ha vie di scampo, se non di consumarsi interamente come fosse un castigo. Per essere più chiaro, la via di scampo ci sarebbe stata, ed era di fuggire per la tangente di un talento pittorico che poteva afferrarsi a tante risorse di abbellimento. Ma sarebbe stato un estraniarsi infingardo, e al traguardo del successo, che non sarebbe mancato per la ricchezza di strumenti di cui il giovane pittore dispone, Saroni si sarebbe accorto di aver messo in scacco se stesso per un fracasso di effimeri applausi. E invece, ricordando le sue opere di allora che aprivano le più belle speranze sul suo lavoro, avvertiamo quel senso di scoperta risoluta che oggi cogliamo portata al limite spietato. Scoperta di un malore, di un groviglio torbido di contraddizioni, che è nell'esistenza stessa come sua prerogativa inscindibile e trasparente da tutte le sue immagini: i fuochi nelle praterie notturne, e quel palpitare sanguinoso e sensuale insieme di carne nascosta tra i virgulti, di creatura o di animale macellato non si capiva bene, e l'incertezza ne accresce l'angoscia.

C'era anche quel suo colore gonfio, carnoso, informale, a metterci subito dentro il cerchio ansioso di un evento maligno che stava per esplodere o era appena accaduto, con tutti i traumi delle carneficine dalla guerra esibiteci sotto gli occhi. Voglio dire che già allora Saroni era lì sul nucleo fosco che minaccia i nostri anni: la violenza che ci percuote e non ha nemmeno più un senso, né di castigo né di purificazione, cieca furia soltanto.

Alla percezione di allora è subentrata in questi anni una presa di coscienza nell'animo di Saroni. Non è avvenuta, come poteva avvenire, dalla parte del grido e della protesta clamorosa. È tanto facile, del resto, accendere la tavolozza di colori oltranzisti o tracciare freghi o aprire piaghe, per offrire uno spettacolo di effetti espressionistici.

L'informazione d'immagine proliferata in questi decenni e accumulata dentro le nostre abitudini ci ha fatti esperti di artifici, se vogliamo camuffarci. È avvenuta invece dalla parte opposta, soffocando gesti e lacerazioni, con una nitidezza che, abolendo le sbavature, coglie le verità nel lucido rigore oggettivo. Si potrebbe persino parlare — e l'ho detto — di un'eleganza e di una classicità inconsueta, anzi controcorrente rispetto agli abusi odierni degli sfregi. Questi anni sono favorevoli al ripetersi della situazione che già produsse l'incanto disperato del Manierismo: la bellezza come vertice ideale e riconoscenza ai maestri; ma nello stesso tempo un'inquietudine incontentibile di allarme e premonizione: gli occhi stravolti del Pontormo, le streghe del Rosso Fiorentino; i sudori di peste del Morazzone. Se consideriamo quel che ci fanno vedere in questi giorni alcuni giovani tra i più avvertiti (Perez, e Ferroni, e Forgioli, per fare solo pochi nomi) non mi pare di soggiacere alla suggestione di un richiamo culturalistico. E d'altra parte basta un esame appena un poco attento su questi fogli di Saroni per risentire quel clima di tensione intellettuale e di malessere emotivo, pur con tutte le differenze di tempo e di società. La chiarezza del suo disegno è una prova certa del lavoro cui l'artista si sottopone, ormai da anni e in silenzio, per cogliere una bellezza, antica senza mai essere accademica. La perfezione dei pedanti è altra cosa; qui invece si ha netta la sensazione di una bellezza che non è guscio vuoto, ma amore di una forma schietta e calibrante che riporta le cose reali a un principio elettivo, non per ammantarle, semmai per riscattarle dalle degradazioni cui le abbiamo costrette in anni di retoriche dissipazioni.

Che non sia una spoglia luccicante, ma un contributo alle verità del nostro tempo, lo dimostra la perentorietà con cui Saroni svela i tarli e le fibre secche che si diramano come screpolature sotto il nitore. Se si guarda bene, nel groviglio ci sono spine e carcasse di uccelli. Il rigoglio dei fiori e della frutta ha già qualcosa di vizzo; ragni giganti spolpano la mosca imprigionata e l'orchidea presenta le macule della putredine. Non si può fare a meno di pensare alle tavole anatomiche sulle pergamene cinquecentesche, orride di particolari, ma prodigiosamente pulite per il disegno cristallino.

Un'indagine anatomica è pure esperita da Saroni; ma cala il con i bisturi al di sotto delle ossa, intrepidamente scopre male oscuro del nostro vivere e ne contraddice il ribrezzo. Un'operazione di poesia valida anche come igiene mentale e chiarificazione di moralità.

M. VALSECCHI, catalogo della mostra al Milione di Milano, maggio-giugno 1970.



«Le foglie sul tavolo», 1969-1970, tempera su carta, 120 x 100 cm. Esposto nel 1970 a Milano, galleria Il Milione.

«... Giacometti ha scritto: ''Si

Bisogna riconoscere che un lavoro come quello di Sergio Saroni costituisce anzitutto, quali che siano l'orientamento di base o le preferenze di chi l'accosta, una sorta di oasi, qualcosa di diverso da tutto ciò cui l'ufficialità, ed anche la parte largamente più estesa dell'odierno panorama figurativo, ci ha abituati. Ed è differenza che resiste anche all'interno di un'area — pressappoco quella chiamata qualche anno fa della Nuova Figurazione — che sembrerebbe sua propria.

Nella fluida temperie della cultura figurativa contemporanea non v'è istanza che non sia contraddetta dalla sua opposta, né direzione di ricerca che non proceda in senso inverso a quello d'un'altra: anche ciò è stato teorizzato e codificato nella settorialità che l'artista odierno assume in linea di principio, rinunciando a quella pretesa di globalità, a quella totalità di visione ch'era uno dei cardini dell'arte, absit iniuria, 'tradizionale'. Ma se un dato può individuarsi con sicurezza in questi percorsi incerti e avvolgenti esso consiste nel cedimento totale delle funzioni estetiche che potremmo dire di sempre e che integravano l'autonomia dell'arte nel contesto delle attività umane, di fronte a funzioni sociologiche, psicologiche, tecnologiche. Soprattutto tecnologiche, sottolineandosi, non sai se polemicamente o trionfalisticamente, l'espansione e l'invadenza della tecnologia non soltanto sul piano delle strutture sociali ma anche su quello della libertà dello spirito. Certo, un'indagine che volesse risalire oltre gli effetti troverebbe assai più a monte, nel campo dell'arte, la registrazione di una crisi dei valori individuali e personali che è più generale, e che l'apparente vitalità di tanti movimenti recentissimi, protesi nello sforzo di agganciare i nodi vitali del tessuto sociale, non riesce a mascherare.

E sì che alla radice delle vicende odierne è quell'informale nel quale forse l'individuo affondava in se stesso, rischiava di occludere i suoi canali di dialogo, ma alla fine, magari in un estremo sussulto romantico, confermava i valori soggettivi. Che la posizione degli informali europei o degli espressionisti astratti americani fosse determinata da motivazioni storiche non ha bisogno di essere ripetuto, anche se l'eredità sociale e culturale che essi raccoglievano confluiva nella chiusura di ogni orizzonte, nella perdita di ogni speranza. I Burri, nei sacchi ove l'istanza formale giuocava a rimpiattino con quella primigenia d'una materia assunta a simbolo cosmico, i Fautrier, nelle meditazioni su un'umanità piagata e dolente, i Pollock, in quei grovigli disperatamente annodati, traevano dal momento socio-culturale somme da tirare esclusivamente con se stessi — ma i risultati ci dicono che l'impostazione era tutt'altro che restrittiva.

Tuttavia si vollero riaprire i ponti col mondo. Senonché l'artista, nel riemergere dalle oscurità dell'abisso esistenziale, fu abbagliato dalla pelle multicolore delle cose, inciampò in una loro inconsueta dimensione fisica, e sull'« oggettivo » sbatté violentemente il naso senza sapere più spicciarvelo. Credendo di impadronirsi della realtà in un nuovo approccio audace e spregiudicato egli ne rimase troppo spesso intrappolato. Il problema dei rapporti arte-società uscì dalla sede sua propria, cessò di formare l'implicita base culturale da cui muovere, per farsi prevaricante diapason dell'arte, e si prese ad operare per criticare la società, per orientarla, per modificarla, per rovesciarla: non nei modi mediati e indiretti in cui ciò è non soltanto possibile ma imprescindibile, bensì con intervento diretto ed esplicito. « Questi mutamenti che investono tutte le arti — ha scritto Sam Hunter — sono essenzialmente parte di uno sforzo ininterrotto per criticare la vacuità della vita moderna industrializzata, echeggiarla, parodiarla e così

assorbirla e superarla artisticamente »: si può essere d'accordo su tutto meno che sull'ultima proposizione. Nessuno sembra più avere interesse per questo superamento artistico che restituirebbe l'arte a quelle prerogative che si ritengono invece tramontate; nella « vita moderna industrializzata », per un verso o per l'altro dal versante dell'oggettivismo o da quello ottico-cinetico, dall'« environment » o dalla « mec art », l'arte rischia oggi fortemente di naufragare, inutile o poco utile appendice di quei centri motori che della moderna società determinano funzioni e disfunzioni.

Questo preambolo, anche troppo sommario e privo dei necessari 'distinguo', non sembri superfluo in testa a una nota su un artista che s'è già detto del tutto emarginato da un'ufficialità quanto mai « problematica ». Problematico Saroni è in tutt'altro senso, differenziandosi dalle tendenze dominanti non per un diverso distintivo ma per una diversa sostanza. Egli sembra spettatore indifferente di questa corsa affannosa all'ultima novità che dovrebbe finalmente rivelare la funzione, il peso, lo spessore dell'arte e dell'artista in una società che sembra testardamente volerne fare a meno; indifferente allo spreco di talenti di cui il nostro tempo prodigo prima o poi dovrà rispondere: e questo perché nel nostro tempo Saroni è incardinato nel modo più autentico. Saroni sa che non v'è soluzione duratura, ad alcun problema su cui l'artista possa legittimamente pronunziarsi, che non muova anzitutto dall'uomo. Anzi, ad andare più a fondo, egli sa che v'è un solo problema, aperto a tante soluzioni quanti sono i livelli della coscienza e della sensibilità, quanto varie sono le capacità di penetrarlo e di viverlo — e quel problema è l'uomo. Tra il rischio di restare chiuso nella vicenda privata e tutti gli altri, innumerevoli ma tra loro equivalenti, che corre chi esce da se stesso, Saroni sa che il primo è l'unico da affrontare.

Intorno al 1960 Saroni, che pure come ha scritto Carluccio « era già un piccolo mito della giovane arte italiana degli anni cinquanta », ebbe la sua stagione informale — nella quale emersero almeno due dati. Si confermò anzitutto una ricchezza di doti naturali (l'artista era poco più che venticinquenne) che non temeva confronti: neppure con pittori ben più navigati e sperimentati di lui; e insieme si sottolineava una sorta di vigile accanimento, di irritato controllo di quei mezzi di cui la natura lo aveva dotato con larghezza, e la volontà tesa di ricondurli in un'indagine senza concessioni né distrazioni. Anche nell'informale Saroni teneva un posto suo proprio; la direzione materica e gestuale, in cui più frequentemente si esercitava una poetica esistenziale divulgata ormai da una letteratura persino sovrabbondante, subiva in lui vari temperamenti. Egli rifuggiva dal magma coinvolgente che riportava la visione al punto zero di simbologie cosmogoniche in cui il tutto e il nulla si toccano — e non evitava l'ipotesi di una dialettica: corrente magari tra termini indecifrabili, ma sempre presente non foss'altro che al livello di drammatica, dibattuta tensione.

Questo punto è probabilmente da tener fermo, perché costituisce la spinta sulla quale la visione del giovane pittore torinese ha continuato ad evolversi fino ad oggi. Il problema centrale di Saroni sembrava consistere nella ricerca di uno 'spazio dell'umano', nell'analisi di una situazione che tenacemente tende a chiudere il margine dell'uomo, ad espungerlo da un mondo che non sembra più rispondere a valori e misure umane. E le « figure » che Saroni dipingeva nel '60, nel '61, nel '62, fossero « nel paesaggio » o « in un interno », altro non erano che tentativi di stabilire una relazione possibile tra l'uomo e il mondo, dove quello era

arriva al limite, ed è tutto'... »

devastata presenza cui le pressioni condizionanti di questo impedivano di prender corpo, di consistere oltre il fremito inquieto di grovigli inestricabili. La violenza del gesto pittorico, o la sapienza delle modulazioni cromatiche affidate a un istinto infallibile, mai prevaricavano su un'immagine drammatica in cui già nel '61 Carluccio presentava una « malinconia » che più tardi sarebbe emersa evidente, seppure in una sua particolare accezione.

Un riscontro potrebbe operarsi con i nudi che in quegli anni veniva dipingendo Vespignani, ovvero, ma in analogia ancora più mediata, con le figure che invadevano gli sfondi nelle tele coeve di Piero Guccione, già allora tuttavia intrise di quegli amari struggimenti che poi avrebbero prevalso. Lo stesso Vespignani, sebbene si trovasse nel periodo forse più cupo di tutta la sua carriera, era già assai più disposto ad una vena narrativa che in Saroni è assente persino nelle « obiettive » figurazioni di oggi.

Ma sui primi anni Sessanta l'informale era in avanzata agonia, anche se Saroni, e non foss'altro per motivi anagrafici, non era certo un ritardatario. In quella temperie vissuta senza alcun compiacimento egli aveva anzi trovato una singolare congenialità, tanto che uscirne, per una progressiva messa a fuoco della visione, gli fu particolarmente difficile; i termini della sua vicenda d'artista si svolgevano sotto il rigido controllo di uno sforzo ferreo d'autenticità, perché lo sviluppo linguistico non prevaricasse sul problema di fondo che continuava ad essere quello di un volto possibile per l'uomo. In una figura dipinta nel '64, per esemplificare su un'opera, quel volto tenta una definizione, ma nel contempo ci si accorge che quasi tutto nel mondo di Saroni è mutato. L'ambiente in cui quel problematico personaggio esibisce una sorta di lebbra che rende assai verisimile l'ascendenza baconiana mostra improvvisi margini di « oggettività », non nel senso mercificante, secondo una esternamente moralistica versione pop corrente in quegli anni presso di noi, bensì all'interno di una tensione che si sarebbe tosto ancora più chiarita. Il mondo drammaticamente indecifrabile di qualche anno prima trova adesso una possibilità di consistenza più definita eppure altrettanto instabile, sospesa quasi tra l'essere e il non essere, tra la vita e la morte.

Su questo tema Saroni è venuto elaborando opere di straordinaria efficacia. Nelle sue immagini tutto è venuto decantandosi ma s'è precisata una doppia polarità: c'è un momento in cui la realtà mostra un equilibrio inaspettato, pacificata con se stessa essa sembra rivelare un aspetto addirittura aurorale, purissimo, e c'è un altro momento, dialettico all'interno della medesima unitaria visione, nel quale la realtà mantiene tutte le sue ambiguità, i drammatici possibilismi, il senso di misteriosa tragedia, che avevano caratterizzato il lavoro del quinquennio precedente. I due momenti sono le articolate facce della stessa medaglia. Guardiamo una tempera del '67, *Lo sgabello*. La struttura lignea dello sgabello mostra una precisione da tiralinee ed uno scorcio prospettico degno del più 'scientifico' Quattrocento; ma ecco già l'apparente freddezza temperata da un velo di colore, che nell'alibi d'un'ombra naturalistica immerge invece l'oggetto in un alone di trepido mistero. Sul suo piano d'appoggio perfettamente orizzontale, tanto perfettamente orizzontale da offrirsi ad un risvolto simbolico, quasi esso dividesse l'ipotesi razionale dalla follia, un grumo, un inestricabile groviglio forse vegetale, forse animale, posa e sembra soggetto ad una lenta decomposizione da cui è immune il suo eburneo sostegno. Non si tenti una lettura in chiave didascalica o comunque mentale: la realtà che dura e quella che si corrompe, spirito e materia, o quant'altra retorica. L'inevitabile, dolorosa altalena tra le due polarità corre all'interno del medesimo inter-

rogativo, del medesimo dubbio lancinante; i due momenti vivono l'uno nell'altro: la visione razionale non chiarisce la natura né il senso di quei resti sanguinanti che premono e insieme sembrano disfarsi, trascorrere in una dimensione irreale, e la cui virulenza tuttavia non travolge un assurdo equilibrio, una stasi, un durare tra il sogno e la fatalità.

A petto della natura emblematica di un Sutherland queste fragili scorie di una vita deperita ostentano quasi una fisica, dimessa precarietà — laddove i simboli dell'inglese vivono turbamenti epici; e tuttavia l'inquietudine sottile e dolorosa che foglio dopo foglio viene costruendo Saroni, nell'apparenza così introversa, privata, autobiografica, pesca a fondo in una temperie che ci coinvolge, nella sua misura, altrettanto. Il lavoro del torinese sembra svolgersi al livello dell'umile quotidianità, nell'angolo dove il mucchietto della spazzatura confonde in un'unica apparenza derelitta quelle che furono vite diversamente splendide: il frullo fulmineo del passero, l'opulenta fiammata del giarasole, la prensile flessuosità della vite — e ancora di più, quanta libertà, serenità, ricchezza, la natura teneva in serbo per l'uomo. Ma dall'interno di questa ipotesi di decadenza e di corruzione muove, dannatamente ostinata, dolorosamente vitale, l'ipotesi di una presenza che rinnovi e riscatti. Foss'anche una spasmodica lotta di cani, una fuga anelante, la diversa misura d'una natura incorrotta, ovvero, esplicito, l'ingresso d'un personaggio cui tuttavia non è concesso di definirsi per durare riconoscibile — è comunque un'ansia che non sa placarsi.

Dalla stagione informale, in Europa come in America, sappiamo in qual modo l'arte, nei suoi canali largamente più divulgati, è tornata a una visione « oggettiva » — o ha accantonato ogni problema di visione. Forse, nell'era della tecnologia, Saroni macina da sé i suoi colori, appunta la matita col temperino e passa le ore a seguire la morsura lenta dell'acido sulle sue lastre di rame; eppure sappiamo che il suo accanimento, la sua operosa pazienza, la sua sofferta tenacia sono garanzia per tutti noi, perché è soltanto da giovani come lui che può venire un contributo di chiarimento al nostro travagliato presente.

Biografia

Sergio Saroni è nato a Torino nel novembre del 1934 e ha studiato all'Accademia Albertina. Vinta nel '53 una borsa di studio « Olivetti » per un giovane pittore italiano dal '54 prende parte attiva alla vita artistica italiana ed internazionale. Ha tenuto numerose personali; tra le collettive sono l'invito alle Biennali di Venezia del '56, '58 e '62; le mostre « Pittori d'oggi Francia Italia » del '55 e '57 a Torino e del '60 a Parigi; la « Malerei des Jungen Italien » alla Fränkische Galerie der Stadt di Norimberga; l'invito al Festival di Spoleto nel '58, alla Biennale di San Paolo « Artistas Italianos de hoje » nel '59, alla mostra d'Arte Italiana Contemporanea a Oslo, Copenhagen, Göteborg, Barcellona e Madrid, nel '60-'61; la Biennale d'Arte Internazionale di Tokio nel '63, nonché numerose tra le maggiori rassegne degli ultimi anni. Ha conseguito numerosi premi. Nel '67 è uscito per le edizioni di Giorgio Upiglio, « Insettario », con 17 incisioni originali di Saroni e testo di Giovanni Arpino. Vive e lavora a Torino, dove, dopo vari anni di insegnamento al liceo artistico, è attualmente incaricato alla cattedra di Decorazione dell'Accademia Albertina.

Bibliografia sommaria

- L. Carluccio: catalogo Mostra della Critica Italiana, Milano 1961.
 - E. Sanguineti: catalogo Quinta Biennale Internazionale d'Arte, San Marino 1965.
 - L. Carluccio: catalogo personale galleria « Il Torcoliere », Roma 1967.
 - M. Valsecchi: catalogo personale galleria « Il Milione », Milano 1970.
- Hanno inoltre scritto più volte di lui, tra gli altri, F. Arcangeli, G. Ballo, G. Mazzariol, L. Pisto, F. Russoli, M. Venturoli.