

Chi ricorda l'ultima mostra torinese di Saroni, nel maggio 1981, si prepari a un suggestivo colpo di scena: si è intenerito quell'avventante spettacolo di pittura, di un fulgore quasi offensivo; la provocatoria bellezza degli oggetti e delle figure, esibita dopo anni di rinuncia, appare molto meno trionfale. Saroni ha avviato un nuovo discorso fortemente introverso: una revisione che coinvolge gli stessi elementi costitutivi della sua pittura (i temi iconografici, la tecnica, la composizione). Perfino i titoli delle opere, a pochi giorni dalla mostra, sono ancora sub judice, credo per insofferenza verso gli eccessi letterari di altri tempi, autentica riserva della dissimulazione. Finalmente Saroni dichiara qualche difficoltà e affronta il rischio di una confessione più esplicita. Poiché il pittore sosta ancora dubbioso sulla soglia di nuove avventure, il critico-compagno di strada non può fingere che la mutazione si sia già conclusa e pre-vedere il futuro ancora da venire. Anche il critico procederà dunque per frammenti significanti, là dove è convinto di intravedere i nuovi contenuti che occhieggiano a sprazzi nell'opera di Saroni, che illuminano il lato finora in ombra della sua esperienza.

Saroni apre il dialogo con un precipitoso "sono io che ti faccio delle domande", e il quesito iniziale è sull'invito, fatto durante una precedente visita in studio, a lavorare su soggetti vitalmente più liberi, non imprigionabili con facilità nella sua lente di pittore-entomologo: una sollecitazione a scegliere soggetti sfuggenti, che trascinino il pittore in zone a rischio, che spingano a improvvisare soluzioni figurative non ancora praticate; dei soggetti insomma provocatori per difficoltà figurativa e sentimentale. Capisco subito dopo che la sua domanda è solo una messa in scena, perché Saroni scopre davanti ai miei occhi una serie di quadri che hanno precorso gli intempestivi desiderata del critico.

Cominciamo con *Bosnieznie*, titolo che corrisponde a un nome privato del gatto di casa Saroni, il nome che solo il suo padrone conosce. Un quadro allo sbaraglio, di composizione inesistente, o meglio dove il viluppo spinoso della pianta sembra giustapporsi senza ragione alla presenza meravigliosa del gatto, che ammicca con occhi luciferini; l'accostamento degli elementi della composizione ha qualcosa di assurdo, come in certi sogni senza senso apparente o in una stregoneria, e contribuiscono all'effetto tracce come di sangue, in basso (Saroni spiega che gli vengono da Arshile Gorky). Da Gorky il discorso scivola sulla pittura del Seicento. Saroni è affascinato dai dipinti caravaggeschi, con tutto quel nero, che interpreta come simbolo della insondabilità dell'ombra, del pericolo; ma saper portare il nero nel quadro vuol dire che si ha il coraggio di affrontare quel pericolo. Mi mostra in proposito un quadretto con un particolare dal Riposo in Egitto Doria del Caravaggio, l'angelo sparato in bianco sul primo piano. Il quadro Doria gli appare un modello supremo: scuro sul fondo, bianco in primo piano secondo uno schema compositivo casuale, come improvvisato. Penso che in anni non troppo lontani Saroni disegnava da Lotto e l'attuale preferenza per Caravaggio denuncia la inclinazione drammatica della sua nuova pittura. Il discorso sull'ombra mi coinvolge, ma non riesco ad afferrarlo bene; nonostante le illusioni di Saroni il critico-amico non è la persona migliore in certi momenti: si mescolano nei discorsi troppi elementi privati, troppa conoscenza reciproca, e i dipinti finiscono per essere solo una parte del dialogo che fluisce tra patiti di cultura figurativa.

Segue il *Grande vivaio*, un dipinto mezzo vero e mezzo fantastico, dove l'immagine riconoscibile è spinta fuori quadro da un'onda informale di ritorno. Mi sforzo di capire questo far spazio a una materia pittorica in libertà che ricompare in altri dipinti; è la rievocazione di un paradiso perduto e di un'epoca conclusa, quando ci si poteva dichiarare o

confessare ad alta voce, ma in un linguaggio irriducibile al codice comune; ci si faceva capire per empatia e non si doveva venire a patti con la comunicazione per convenzioni note (Saroni confessa però di aver nutrito “un’idea figurativa” anche quando faceva quadri informali). Allora non si doveva ricondurre l’emozione a parole/immagini solo in apparenza esplicite ed univoche, mentre nella sostanza sono simbolo di ben altro: per il modo in cui la pittura le riduce, le trasforma, le traveste, le costringe dentro un accordo formale che parla a sua volta una lingua tanto più subdola, quanto più gli indizi per la decifrazione sembrerebbero in tutta evidenza. Saroni non segue i miei sproloqui e continua a parlare tra sé e sé di problemi tecnici: “l’olio non ti permette questa fragilità ... questa voce aspra e precisa”. È la sua aspirazione impossibile: precisa dove, aspra dove? Se mai nell’evasione informale si legge giusto il rovescio, un momento di affettuoso cedimento, uno sbandamento esecutivo per liberarsi dal mosaico topografico di alcune opere precedenti.

Improvviso è nato come un grande spazio vuoto, forse un muro, aperto da una nicchia con le rose, e su quel muro avrebbe dovuto muoversi qualche ombra. Un dipinto a tutto rischio (il rischio dell’ombra), che ha retto poco tempo: troppo bello e troppo vuoto e pertanto l’insieme è stato subito integrato con un gran viluppo di foglie a sinistra, in primo piano. Saroni lo chiama “la bella e la bestia”: un titolo da favola che non credo pertinente. Non era ammissibile la pura seduzione delle rose in angolo, su un grande campo libero, come omaggio alla fragilità della bellezza, e il pittore si è costretto a un ribilanciamento sui toni aspri e precisi, per l’imbarazzo di apparire sensibile, quasi femminile. Saroni preferisce ancora pubblicare di sé un’immagine senza cedimenti: chissà che cosa lo spinge a un simile comportamento? Saroni non risponde e continua a parlare della composizione e non dei soggetti; la composizione come fatto intuitivo e più facilmente risolvibile che non la scelta dei soggetti. Certo non affronta più le grandiose nature morte del 1981, quelle forme di spettacolare esibizionismo pittorico, ma sicuramente non le disconosce. Nell’incertezza tra due tentazioni ha rilavorato i quadri senza posa, fino al momento che glieli si è tolti di mano per forza, altrimenti la mostra non si faceva.

La nuova ispirazione drammatica di Saroni si fa ancora più scoperta con *Vigneto* e *Cespuglio di more*, accomunati da una dolorosa tensione psicologica; mi sembra di riconoscervi un sogno di morte limpido e angoscioso: il mondo si va destrutturando e come cancellando; scompare per prima la terza dimensione e l’ombra non funge più da indicatore a senso unico; gli oggetti ci appaiono estranei perché la luce ha perso la sua disposizione razionale. A questo punto ricordo l’insistenza di Saroni sul nero, sulla sua importanza e sul suo rischio: solo l’ala silenziosa dell’ombra consente di affondare realmente nella superficie dipinta fino a esserne ragionevolmente coinvolti; senza l’ombra il mondo non è più avvicinabile, si appiattisce a tarsia, ed è forse su questa sensazione di straniamento da esorcizzare che si fondano tanti dipinti costruiti su un tracciato grafico di verticali: canne, viti, paletti, alberi — un modo di rendere ancora distinguibile un primo piano e un fondo prospettico, anche quando la luce non fa più da filo conduttore e l’immagine si cancella per solarizzazione, sbiadisce fino a sfuggirti di mano; che il mondo abbandoni i suoi occhi sembra essere il pericolo avvertito oggi dal pittore Saroni.

I due nudi (rosa ed azzurro) saranno giustamente il grande richiamo della mostra. Specialmente nel nudo rosa (*Le scarpette rosse*) la temperatura pittorica si alza all’improvviso, fino a farsi incandescente, e scompare la difficoltà o riserva mentale di Saroni nel rendere in modo partecipe il vibrare della vita, quella tenerezza incantevole e coinvolgente che ti prende nel vedere pulsare il respiro dei corpi. L’atmosfera si è fatta di una densità vibrata e opalescente e la gamma cromatica non è realmente fredda neppure nel nudo azzurro; resta affettuosa e carezzevole sugli incarnati, mentre il disegno si adegua alla più morbida fisicità. Incantato e sedotto Saroni rinuncia a incidere i contorni oltre misura secondo la sua implacabile furia di possesso figurativo (la vita altrui non si può possedere). Modellare e non incidere sembra essere la nuova regola della poesia e su questo fronte i nudi mi sembrano veramente promettere ulteriori, future meraviglie. Sono una commossa e ferma risposta alla insoffribile volgarità del mondo, in primo luogo alla volgarità dell’attuale mondo della figura.

Un dono di Sergio Saroni

Saroni progettava da qualche anno questa mostra in coincidenza con il pensionamento, anticipato per molti motivi, anche per insofferenza verso le tensioni presenti in Accademia. Alle ferite infertegli dall'ambiente di lavoro voleva rispondere con la generosità di un dono alla sua scuola e alla sua città: si sarebbe congedato dalla carica di direttore promuovendo una riscoperta delle collezioni d'arte dell'Albertina, dichiarandosi quindi per la tradizione e non per l'avventurismo, per un'Accademia come laboratorio culturale piuttosto che semplice scuola di avviamento professionale per «artisti». Non è detto che confessasse a se stesso le ragioni del progetto con una simile brutalità, ma nella sostanza era quanto sentiva in fondo al cuore.

Una seconda ragione, ancora più delicata, lo spingeva a lavorare per la realizzazione della mostra; il timore che il momento conclusivo della sua carriera di «professore» comportasse automaticamente, da parte degli amici e degli estimatori, la proposta di una mostra personale, riassuntiva dell'intero suo percorso di artista. Poiché di quel percorso non si sentiva alla fine, e lo dimostrava con la inedita bellezza delle sue opere ultime, aveva deciso di opporsi al consuntivo generale, alla riduzione intempestiva della sua persona in una formula irrigidita.

Un'ultima privatissima riserva si nascondeva dietro il progetto della mostra all'Albertina, ma era quella più difficile da confessare, in particolare agli amici storici. Saroni nutriva qualche perplessità nei confronti delle tendenze ultime della storia dell'arte come disciplina, per quanto fosse cosciente del fatto che erano imposte dall'urgenza della tutela territoriale. Gli sembrava che l'ottica antropologica con cui si venivano affrontando i problemi appannasse l'apprezzamento della qualità figurativa; la storia dell'arte ci guadagnava in responsabilità morali e politiche, ma la critica d'arte rischiava di perdersi in sensibilità selettiva. Giustamente Saroni difendeva la qualità personale per cui si era battuto ostinatamente lungo l'intero arco della sua vita e che sapeva riconoscere come pochi altri anche nelle opere d'arte del passato. La mostra avrebbe documentato i valori presenti nella pinacoteca dell'Accademia Albertina per come aveva saputo individuarli e apprezzarli Sergio Saroni in decenni di frequentazione.

L'antologia dei dipinti esposti è dunque un saggio per immagini del Saroni critico d'arte e i colleghi che si sono fatti carico del catalogo hanno preferito non sovrapporre la loro voce a quella dell'amico perduto; la sua scelta, che voleva essere una provocatoria ribellione al «tanto peggio» dilagante intorno a lui, diventa oggi una sorta di autoritratto per interposte immagini di altri tempi: la bellezza che si rivela nelle opere esposte rispecchia, per quanto in forma indiretta, l'alta qualità dell'uomo che le aveva scelte e difese ormai sulla soglia ultima della vita.

Sergio Saroni è nato a Torino il 24 novembre 1934.

Compiuti gli studi artistici a Torino, ha insegnato dal 1959 al 1969 Figura disegnata al Liceo Artistico della città; dal 1969 al 1972 ha tenuto la Cattedra di Decorazione presso l'Accademia Albertina, per comando, essendo Titolare dal 1970 nei Licei Artistici. Dal 1972 titolare di Pittura presso l'Accademia Albertina fino alla morte, nel novembre del 1991.

Direttore della stessa Accademia dal primo ottobre 1978.

Non mi pare sensato che qui tenti un *ricordo* di Sergio Saroni, implicitamente vantando una intimità a suo tempo non meritata, tanto meno che azzardi un *ritratto* dell'artista, che, a pensarci, appare sempre più complesso e segreto. Mi limiterò a richiamare, con qualche commento, alcune chiacchiere di quella specie un po' sfilacciata che intrattengono spesso i pittori, in qualche modo rassicurati dalla certezza sia pur vaga di un piano comune di riferimento, la pittura, non meno che dalla scontata «sordità» dell'interlocutore (zona franca, non raramente, la scuola).

Nell'occasione di una mostra di Rembrandt, Saroni mi espresse opinione che spero riferendo di non tradire: lo commuoveva specialmente l'incisore, anzi quello meno elaborato e finito, quasi estemporaneo, perché lui quella grazia non possedeva; meno apprezzava, ammirandolo, Rembrandt pittore, la sua «cucina», la sua «ambiguità preziosa», che gli era invece così prossima. Avrebbe voluto essere un artista felice, almeno estroverso, ma non sapeva non poteva. Questa impossibilità, il destino d'essere complicato e difficile sentiva addirittura con angoscia. Definendosi «un pittore drammatico», mi pare che Saroni non alludesse a temi o modi; era invece un nodo, l'irrisolubilità di un nodo, che voleva testimoniare. Eppure il miraggio della semplicità, della limpidezza lo perseguitava (e lo irritava). Un giorno mi prese sottobraccio per lo scalone dell'Accademia (così era solito preparare una confidenza), per dirmi che finalmente era soddisfatto di un albero, un melo, che aveva dipinto: ne sentiva l'odore, leggermente legante. Era convinto d'aver fatto qualcosa da reggere il confronto con Bellotto. Che strano! Allora pensai (lo penso ancora) che Bellotto è un pittore innaturalista: non mi è mai passato per la testa di poter sentire un odore in un quadro di Bellotto; e nemmeno davanti a un quadro di Saroni ho mai avvertito il profumo di una rosa o di una mela, semmai ho percepito l'indicibile sentore di una presenza fantomatica. Forse torniamo allo stesso punto: Saroni è per niente *naturale* ed ha avuto intuizione, tragica intuizione, che il colloquio cordiale, disteso con il mondo gli era precluso; tanto che gli aspetti di natura che a volte gli riusciva magistralmente di evocare erano caratterizzati da una quasi insostenibile allucinata sospensione (un pomeriggio estivo, l'attesa di un temporale, una nevicata, l'attimo che allude ad una morte imminente; la fotografia era per lui una strategia per rompere il flusso della metamorfosi naturale).

Saroni, se non fraintendo, ha sempre avuto con l'*altro* un rapporto di desiderio e di sospetto; «allarmato»: il termine conclude l'intenso contributo che Sergio elaborò per la mostra «lungamente e ansiosamente attesa» di Mario Calandri presso l'Accademia Albertina, non a caso intitolato «Appunti personali per un omaggio» (si rimescoli pure in «appunti per un omaggio personale», oppure «omaggio di appunti personali»).

Ha sempre visto *troppo*, Saroni, pensato e rimuginato. C'entravano così poco i modelli del naturalismo ottocentesco che a volte esibiva con un po' di masochismo, ma no di sadismo, perché credeva d'*épater*, tranne che

subito se ne pentiva e s'arrovellava! e saltavano fuori gli assai più intimamente amati simbolisti, tanto meglio se erano dell'area dell'immaginario, e meglio ancora — qui il cerchio si chiudeva o almeno si stringeva — se l'immaginario era riconosciuto non nell'eccezionale ma nel quotidiano (spesso i rilanci toccavano nemmeno pittori, invece scrittori, soprattutto mitteleuropei: Saroni era un raffinato cultore della splendida stagione letteraria a cavallo del '900). C'erano poi degli artisti che sentiva *corrispondenti* senza che fossero, all'evidenza, vicini al suo lavoro: per esempio Giacometti. A Giacometti rese uno straordinario omaggio/interpretazione in un ritratto, concentrato e come rattrappito nell'immensità del foglio, una specie di monumento alla solitudine (nemmeno vado a verificare se proprio così, mi sto imponendo di usare solo la memoria; a memoria sottolineo che la mostra di Giacometti a Rivoli lo irritò moltissimo: un tradimento). Lorenzo Lotto e Caravaggio specialmente giovane, Sutherland, Peter Blake e Kitaj, Morandi e Boccardo: racimolo qualche nome che gli ho sentito fare, ogni volta in polemica con qualcuno o qualcosa; perciò non si prenda alla lettera. Chi visiti questa mostra della Pinacoteca, una scelta che fece a suo tempo Saroni, potrà chiedersi con profitto i motivi delle inclusioni e delle esclusioni; ma non si contenti dell'evidenza.

Dell'ultima conversazione, un tema che mi è rimasto specialmente impresso sembra contraddire quanto detto finora riguardo la sua introversione addirittura dolorosa. Parlando di un pittore che stimava, mi disse che era egoista, che pensava solo a se stesso. È strano, forse, ma un uomo così difficile era proiettato sugli altri in modo eccessivo. Non sto a dire che esempio portasse, in quel momento di confidenza, della sua *ingenua* generosità; la sostanza era questa: non poteva accettare che un amico facesse un errore o torto che fosse, il suo carattere lo costringeva ad intervenire, anche a costo d'essere indiscreto. Era così anche a scuola: la scelta di occupare il centro direttivo dipendeva meno da ambizione che dalla convinzione di non potersi sottrarre ad una responsabilità e ad un impegno verso gli altri. Così doveva essere dappertutto: costruire fisicamente una esposizione, controllare il tipo di cornice da utilizzare nella Pinacoteca, occuparsi dei toni per l'Aula magna e dei caratteri sulle plance segnaletiche lungo lo scalone... (apposta riferisco fatti marginali, che non implicano alcun *potere*). A volte l'eccesso critico diventava per lui paralizzante, la sua presenza indisponente per gli altri. Tutto, come ricordava l'amico Francesco Casorati specialmente a chi si era irritato per tanta invadenza, per un obiettivo di «perfezione», cioè di responsabile progettazione e finita realizzazione. A me pare che la sua pittura non sia dissimile: è indiscreta, come sono indiscreti gli sguardi dei timidi aggressivi. Con un alibi ammirevole, però, che è fondata, la pittura, su un'etica rigorosissima, intransigente, addirittura maniacale, per un fine non egoistico di bellezza. Una mira che non accetta la riduzione forse inevitabile di tanta parte del «moderno», anzi osa anacronisticamente confrontarsi con la complicazione che altre culture avevano potuto organicamente praticare. L'attrito fra un'esigenza sintetica ed una altrettanto fondante necessità analitica mi pare costituisca il segno (almeno uno dei segni) dell'esemplarità restia e proterva di Saroni. Anche di Saroni docente d'Accademia.

Dovendo, come mio compito specifico, accennare a questo impegno fondamentale nella economia della presenza sociale di Sergio Saroni, partirei da una affermazione insieme ovvia e provocatoria: Saroni ha rappresentato nel corso degli anni '70 inizio '80 la crisi dell'insegnamento artistico, anzi l'insegnamento dell'arte come crisi. Quello che voglio sottolineare è che la crisi ch'egli come docente eccitava non era soltanto il riflesso del suo essere pittore problematico, ma un dato oggettivo, quindi razionaliz-

zabile, e storico; senza dimenticare peraltro che se la crisi era storica (crisi dei modelli etici e ideologici nonché formali), estesa tanto da essere riconoscibile in un contesto d'ampia portata, di essa Saroni dava una testimonianza assolutamente particolare, che, infatti, trasmetteva *per contatto*, marginalmente *per verba*. Sospetto che Saroni fosse tentato dall'idea di proseguire, *mutatis mutandis*, il magistero casoratiano nel suo porsi su due piani quasi incomunicanti: da una parte la docenza relativa alla correttezza operativa, alla coerenza dell'approccio pratico e teorico alla educazione visiva, dall'altra il magistero come trasmissione iniziatica; è proprio la difficile dialettica, anzi l'irrisolto conflitto tra evidente e sottinteso, tra dicibile e ineffabile, «chiaro e ottuso», ciò che conferisce alla crisi di cui Saroni è stato testimone come artista, provocatore come docente un valore esemplare.

Un allievo dei primi anni '70 riassume così: «Mi ha insegnato quel che non dovevo fare»; altri attestano analogamente di essere stati posti nella necessità di ritrovare in se stessi risposta al perché mai continuare a «fare pittura», visto che nessuna delle ragioni *originarie* era stata risparmiata dalla critica distruttiva del maestro. Si badi che non sto parlando di giovani debolmente motivati o di modeste qualità. La crisi infatti era tanto più radicale proprio perché si innestava su una indubitabile *vocazione*. Lì appunto, sul terreno fertile di una tensione esposta e perciò fragile, la provocazione saroniana calava tremenda. La stessa durezza, del resto, egli aveva esercitato sulla propria bravura, negando al talento libera manifestazione. Non a caso un talento portato al disegno, nella doppia non riducibile accezione di progetto e analisi; perfino nella produzione cosiddetta «informale», il disegno, come un bisturi, evidenziava attraverso la carne pittorica le articolazioni dello scheletro e le innervature (nella sua scuola Saroni quasi non permetteva che si dipingesse; della fotografia consentiva largo uso, non come strumento di presa dell'apparente, ma come repertorio di fantasmi sui quali il bisturi grafico era chiamato ad operare; l'uso della carta da lucido permetteva una sistematica dissezione dell'immagine per livelli e categorie, processo tipicamente astrattivo se non fosse che proprio la concretezza del metodo guadagnava corpo al fantasma).

Ma a che fine tanta durezza? e con quali risultati? Almeno nei casi in questione con risultati immediatamente devastanti. Il fatto è che ciò che veniva smontato, su tutti i piani, psicologico, ideologico, formale, faticosamente poteva essere rimontato e solo a patto di una responsabile consapevolezza o a forza di una definitiva scelta di irresponsabilità. Si potrebbe insomma dire che l'insegnamento di Saroni consisteva nel distruggere certezze motivate *solo* da una reale o supposta *vocazione*, da una *fede* più o meno irrazionale nel proprio *destino* (o dobbiamo dire *istinto*?). Fermo restando che al destino ci credeva eccome, almeno nello specifico della cosiddetta arte, anche contraddicendo le sue scelte ideologiche, salvo che il destino doveva essere meritato non trovato.

Che strumenti metteva a disposizione per una ricostruzione?

Direi di due specie: la prima era tecnica. Sul termine bisogna intendersi: Saroni era un patito del *fare a regola d'arte*, *in primis* del fare controllato. Il controllo toccava tutte le fasi operative: dalla costruzione del modello alla individuazione ed impiego del sistema di trascrizione. Il tutto scegliendo programmi ed applicando processi che consentissero nel minor grado possibile trucchi, abbreviazioni, alibi, automatismi... Qui, a dire il vero, scattava per Saroni motivo di ulteriore rovello: se da una parte la cosa si giustificava e si compiva rispetto all'apprendimento di una metà di informazione utile, essenziale per chi dovesse poi svolgere la propria attività professionale nel campo dell'insegnamento o della comunicazione visiva, essa prendeva un senso diverso rispetto ad allievi *dotati*.

Per costoro, la griglia imposta dal maestro non poteva non apparire una specie di violenza praticata sulla libertà espressiva, tanto più insopportabile in tempi disposti a privilegiarla fino alla anarchia testimoniale. Ma dalla parte di Saroni la scelta — e qui scivoliamo senza soluzione di continuità nella seconda specie di strumenti forniti agli allievi — era *ideologica*, in quanto dialettizzava (drammatizzava) i processi di apprendimento e la individuazione del loro senso, poi (insieme) *etica*, in quanto esigeva una compromissione profonda da opporre al dilagante pressapochismo, *formale*, dove il termine indichi la messa a punto dell'immagine, l'affilato riconoscimento della sua esemplarità insieme rappresentativa, presentativa e simbolica. La giustezza della formalizzazione è l'obbiettivo che mirava Saroni docente non meno che Saroni artista. Attraverso l'esattezza dei processi formativi, Saroni sperava di recuperare, per usare la vecchia terminologia forse ancora non del tutto inadeguata (e comunque suggestiva), per sé e per gli altri la *ispirazione*, di scontare per via di intelligenza una *bravura* trovata, di meritarsela insomma. La esattezza permetteva, attraverso la complicazione, di attingere la *semplicità*, quella semplicità che gli era negata da una congenita ma anche storica impossibilità di accettare la *natura*. La condizione di *intellettuale* lo calzava e insieme lo incalzava. Come docente iniziava degli intellettuali, con la nostalgia pressante, l'utopia di una finale liberazione.

Saroni direttore e la Soprintendenza: una storia anomala

Il 20 gennaio 1976 una lettera del soprintendente alle Gallerie del Piemonte Franco Mazzini segnalava il grave stato di conservazione di opere custodite nelle sale o nei depositi della Pinacoteca Albertina e l'intenzione dell'Ufficio di procedere a un organico programma di restauri, concludendo anzitutto quello del *corpus* dei cartoni gaudenziani in corso dal 1973 con finanziamento statale. Per intanto si sarebbe ricoverato l'arazzo fiammingo raffigurante Ester e Assuero in attesa di poterlo restaurare. Su proposta di chi scrive (entrato come ispettore in Soprintendenza nel novembre del 1975) erano appena state ricoverate nel laboratorio di restauro — per urgenti interventi conservativi — alcune opere di piccole dimensioni.

La lettera era indirizzata alla Direzione dell'Accademia Albertina, cui si richiedevano pronte misure cautelative. Dal 1978 l'interlocutore non poteva non essere personalizzato, trattandosi di Sergio Saroni, che divenuto direttore, avrebbe accentrato e concentrato su di sé l'immagine stessa dell'Accademia. Già nel novembre 1977, in qualità di vice direttore dimissionario aveva inoltrato alla Prefettura di Torino d'intesa con Enrico Paullucci (presidente del Consiglio di Amministrazione dell'Accademia Albertina) e il soprintendente reggente per i Beni Artistici e Storici del Piemonte Giovanni Romano un documento di alta responsabilità inteso a tutelare le preziose collezioni (anche se conservate in un settore del Palazzo non interessato dalle agitazioni studentesche allora in corso) nella consapevolezza che «qualsiasi intervento non particolarmente oculato» avrebbe potuto «apparire fortemente provocatorio». A corollario di queste preoccupazioni si possono ricordare i restauri, voluti da Saroni, del monumento a monsignor Vincenzo Maria Mossi di Morano (nell'androne dell'Accademia) nonché dei busti di Andrea Gastaldi e Odoardo Tabacchi, e della targa bronzea a metà dello scalone, imbrattati di colore (restauri effettuati nel 1979 da Franco Zanelli sotto la direzione di Michela di Macco).

A una rapida scorsa dell'archivio corrente dell'Accademia (consultato con l'aiuto della dottoressa Giuseppina Simonetti) si nota come dal 1979 Saroni assuma sempre nuove responsabilità. Stupisce la quantità di lettere (indicative, per inciso, della sua irrimediabile incompatibilità con il «burocratese») che lo rivelano preoccupato per la «spaventosa lentezza dei lavori di ristrutturazione» dell'edificio, per la mancanza degli spazi lavorativi già posseduti dall'Accademia prima dei bombardamenti dell'ultima guerra o, comunque, di ambienti che assicurassero un «minimo di agibilità e sicurezza didattica», nonché una degna conservazione delle raccolte della Pinacoteca. Un problema che tormentò sempre Saroni fu la spartizione dell'edificio con il Liceo Artistico, «ospite forzato», che risulterebbe concordata, ma non formalizzata, nel 1980. Numerose sono le istanze per il restauro della grande aula dallo «splendido perimetro neoclassico» e della facciata dell'edificio carloalbertino; significativo a questo proposito, nell'ambito delle discussioni sul piano del colore, è il verbale del 16 aprile 1980, a firma di Saroni, della riunione con Liliana Pittarello (per la So-

printendenza per i Beni Ambientali e Architettonici), Franco Rosso e Giovanni Brino (per il Comune) e di Donatella D'Angelo (consigliere per il Provveditorato alle Opere Pubbliche), in cui si conviene sulla necessità di preliminari accertamenti tecnici e filologici. Verrà in seguito anche l'istanza per il restauro del saloncino dei professori «splendido esempio di architettura neoclassica».

Nel 1980 si inaugurava con la mostra degli *Stati sardi* anche un nuovo rapporto tra l'Accademia e le istituzioni culturali della città, grazie ai contributi scientifici del catalogo — a cura di Enrico Castelnuovo e Marco Rosci — e alle opere restaurate con finanziamenti regionali (mi limito a citare i restauri di Ines Pignoni per le terrecotte dei Collino e di Franco Zanelli per i busti di Spalla). Il rapporto si sarebbe approfondito nel 1981 con la mostra *I rami incisi dell'Archivio di Corte*, a cura dell'Archivio di Stato di Torino, dove compariva un contributo fondamentale dell'Accademia — nella fattispecie della Scuola di Tecniche dell'incisione — con una introduzione di Saroni; in quest'ottica si possono riconsiderare le mostre di Carouge (*Bâtir une ville au siècle des lumières* del 1986), di Antonelli (a cura di Franco Rosso, del 1989) e quella del Teatro Regio (*L'Arcano incanto*, a cura di Alberto Basso, del 1991).

Sempre nel 1980 iniziava l'avventura della donazione di un gruppo di opere di maestri antichi da parte di Carlo Oreste Strocchio, già allievo e insegnante dal 1913 al 1929 presso l'Accademia (seguì la pratica insieme a Pierluigi Gaglia, assistente all'insegnamento di Storia dell'Arte all'Accademia, come sempre sotto la vigilanza di Romano). Ricordo che Saroni scrisse a Strocchio che riteneva quanto mai significativa per la storia dell'istituzione torinese la presenza di alcuni dipinti e disegni di mano dello stesso Strocchio.

La straordinaria attenzione di Saroni ai dettagli di ogni tecnica di esecuzione mi si rivelò nel marzo 1981, quando arrivò alla Soprintendenza un suo S.O.S.: il lampadario dell'androne del palazzo «bellissimo esempio di artigianato ottocentesco in ferro, ottone e latta ritagliata, dipinto in oro zecchino con relativa palla in opalina si è, per vetustà o ossidazione, staccato dal soffitto... frantumandosi a terra (fortunatamente in un momento in cui la scuola era chiusa)». Saroni entrò in immediata sintonia con Elvio Gamarra (restauratore in Soprintendenza dai tempi di Noemi Gabrielli) e ricordo il suo entusiasmo nel laboratorio di via Bava di Armando Vocaturì, cui affidammo il restauro. La boccia in vetro lattimo fu ripristinata dalla ditta Seguso di Murano, su consiglio della Soprintendenza per i Beni Artistici di Venezia.

I rapporti di Saroni con le Soprintendenze tra il 1980 e il 1982 non furono sempre così idilliaci. Si devono a una sua repentina e personale iniziativa i lavori di ritinteggiatura di tutte le sale della Pinacoteca, con l'installazione di traverse per reggere i corpi illuminanti, nonché le (belle) tende bianche. Ricordo di aver sostenuto con tono piuttosto saccente le ragioni del «museum environment» e le indicazioni dell'Istituto Centrale del Restauro su tubi fluorescenti Philips 37, film alle finestre, particolari protezioni dei cartoni, ecc... (indicazioni che Saroni sostenne in seguito nelle sue personali — spesso inascoltate — richieste di fondi). Una vivace discussione si accese tra noi (in particolare per i dipinti di piccole dimensioni) in merito ai listelli che progettò per incorniciare le opere restaurate, discutendone con l'ebanista Evasio Martinotti (già in Soprintendenza con la Gabrielli) e il più giovane Renato Bulgarelli: «Legno ramino, all'esterno scurito, incerato e verniciato; all'interno grezzo, ma leggermente verniciato a gomma lacca. Fianco cm. 4, larghezza del listello scuro cm. 1,7, del listello chiaro cm. 1,4, battuta interna cm. 3». Contemporaneamente appoggiava il progetto di recupero dai depositi (e di restauro) delle cornici

ottocentesche portato avanti dalla Soprintendenza, testimoniato in mostra dalle cornici del Defendente Ferrari e del cosiddetto Jordaens (ora G. Lairesse?).

Nel 1982 ricorreva il centocinquantesimo anniversario della istituzione della Galleria Sabauda, debitamente celebrato, ma anche della donazione alla Accademia da parte di Carlo Alberto del famoso gruppo di cartoni e disegni. Nella primavera si inaugurò nel salone la mostra *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, a cura di Giovanni Romano. Nell'introduzione al catalogo Saroni sottolineava l'unicità del complesso, straordinario «per compattezza e vastità» e «mai esposto in pubblico nella sua interezza dopo il 1833». «Ci parve chiaro», aggiungeva, «che un simile materiale, altissimo esempio di cultura figurativa, dovesse essere senz'altro esposto. Ci parve addirittura doveroso che un simile tesoro, conservato quasi miracolosamente nel tempo, testimonianza del paziente lavoro di preparazione per la composizione della tavola, della pala o dell'affresco, giunto sino a noi con il pallore diafano dell'usura, quasi come un fantasma enigmatico, ma proprio per questo più prezioso e affascinante, non si potesse sottrarre agli altri. A tutti coloro cioè che non ne conoscevano l'esistenza o che non avevano mai avuto la possibilità di vederlo, ma soprattutto ai giovani, che questo esempio di metodologia, di alto magistero del disegno ignorano o forse rifiutano, ritenendolo tutt'al più una vaga testimonianza di un passato ormai troppo lontano».

Questo filone di ricerca continuò a dare frutto (con il catalogo della mostra vercellese dedicata a *Bernardino Lanino*, a cura di Paola Astrua e Giovanni Romano nel 1985 e con la successiva monografia del pittore per la Cassa di Risparmio di Torino nel 1986); inoltre lo straordinario afflusso di visitatori alla mostra torinese fu il segnale di una ulteriore apertura dell'Accademia alla città, e in generale al pubblico. Pochi mesi dopo fu istituita presso l'Accademia una Commissione per l'organizzazione di mostre, seminari, interventi didattici per le arti visive promossa dagli Assessorati alla Cultura della Regione Piemonte e della Provincia di Torino e, naturalmente, da Saroni. Tutti ricordiamo le mostre nel salone dell'Accademia del 1983 (*Arte a Torino 1946-53*, a cura di Mirella Bandini, Giuseppe Mantovani e Francesco Poli), del 1984 (*Omaggio a Piero Martina 1912-1982*, a cura di Renzo Guasco), del 1985 (*Felice Casorati 1883-1963*, a cura di M. Mimmi Lamberti e Paolo Fossati), del 1986 (*Aldo Rossi. Disegni di architettura 1967-1985*, a cura di Carlo Olmo), del 1987 (*Mario Calandri*), del 1991 (*Francesco Gonin 1808-1889*, a cura di Franca Dalmaso e Rossana Maggio Serra). La mostra *Eclettismo e Liberty a Torino. Giulio Casanova e Edoardo Rubino*, a cura di Franca Dalmaso, venne nel 1989, cinque anni dopo la conclusione della pratica di donazione all'Accademia di un gruppo di disegni, dipinti, lucidi, fotografie e manoscritti. Dall'Accademia alla città: sembra a distanza significativo che al 1984 risalga il vincolo dell'arredo eseguito su disegno di Casanova per la Confetteria Baratti e Milano e il volume *Botteghe e negozi di Torino*, a cura di Andrea Job, Chiara Ronchetta e Maria Luisa Laureati.

Nel 1982 ci sembravano maturi i tempi per la realizzazione di una mostra delle opere della donazione Mossi di Morano all'Accademia, dopo la campagna di restauri condotta sistematicamente dalla Soprintendenza. Saroni e il nuovo soprintendente per i Beni Artistici, Rosalba Tardito Amerio, avanzarono parallelamente al Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, ad enti e istituti richieste di finanziamento per una mostra che sarebbe stata una «provocazione», almeno per la città. Soprattutto ci appariva fondamentale attrezzare la Pinacoteca per una decorosa esposizione delle collezioni sia pure (per carenza di spazi, di requisiti di agibilità e di personale

di custodia stabile) in forma di deposito visitabile a richiesta. Si conserva, con la calligrafia spaziata di Saroni, il preventivo dei lavori concordati (che appare oggi un ben misero conto della spesa). Tra i primi rispose l'Istituto San Paolo di Torino a cui si deve anche, nel 1982, la pubblicazione del volume *L'Accademia Albertina di Torino*, a cura di Franca Dalmasso, Pierluigi Gaglia e Francesco Poli.

Nel 1984 fu stipulata con la Regione Piemonte una Convenzione per il riordino del Fondo antico della biblioteca di cui fu incaricata Marina Moncalero. Nel frattempo Pierluigi Gaglia, divenuto nel 1982 ispettore di Soprintendenza prima a Cagliari e poi a Torino, mi affiancava nei compiti di tutela delle collezioni della Pinacoteca, sostituendomi *in toto* dal 1985. È giusto ricordare qui la serietà scientifica, il sereno e metodico impegno di Gaglia che, con l'assistente Nicola De Liso e gli operai Ottavio Bonacci, Giorgio Consonni, Cosimo Mirra e Angelo Miccoli dell'Ufficio Tecnico della Soprintendenza, portò a provvisoria conclusione un nuovo allestimento. Con opere quasi tutte restaurate e tratte dai depositi si intendeva evocare il clima dell'Accademia rinnovata tra Ancien Régime, Restaurazione e Romanticismo attraverso le opere di insegnanti e funzionari dell'Istituto, in un intreccio in cui i personaggi compaiono ora in effigie, ora come autori, ora come donatori: Collino ritratto da Pécheux, Monticoni ritratto da Marrocchetti, terrecotte dei Collino, il Nudo virile di atelier di David donato da Volpato, acquerelli di Bagetti, di cui due sono oggi in mostra insieme ai Mayerle, lascito di Monticoni, il Lafitte nell'affascinante cornice di Bonzanigo, eccetera.

Il percorso proseguiva cronologicamente a ritroso con dipinti prevalentemente della donazione Mossi di Morano. Delle opere oggi in mostra il Ceresa e i Franceschini erano nella seconda sala; Cavarozzi e il collaboratore di Vouet nella terza, insieme a tardomanieristi e genovesi; Calvaert, De Wael e i due Nicasius erano nella quarta sala dedicata a pittori fiamminghi e olandesi, esposti anche nella sala successiva (tra questi figurava il Ripudio di Agar). Erano esposti nella stessa sala per ragioni non tanto cronologiche quanto di tutela — nella speranza di arrivare in tempi brevi ad una situazione anche climaticamente più controllata — numerosi dipinti su tavola, dai «primitivi» ai manieristi (i due Lippi, il Francia, il Maineri, i due Heemskerck); nella sesta sala riservata alle tavole lombarde e piemontesi di Quattro e Cinquecento si trovava lo Spanzotti. Sembrava logico proseguire nell'attigua stanza (l'ultima prima dei depositi) in idonee condizioni di illuminazione con il nutrito gruppo dei cartoni restaurati, protetti da perspex anti-UV (del tipo UF3) con un sistema di aerazione controllata; ma il sistema di griglie a cui appenderli, progettato nel 1982, non è stato ancora realizzato.

Saroni chiese per la sala della Direzione (che precede immediatamente la Pinacoteca) solo il cosiddetto Jordaens, oggi in mostra come opera del Lairesse, rinunciando saggiamente all'arazzo fiammingo restaurato, ora provvisoriamente custodito nella Galleria Sabauda. In questa sala avrebbe voluto anche il finissimo patchwork di Architettura fantastica oggi in mostra, da lui personalmente messo in salvo e ricoverato più di dieci anni fa nel laboratorio dei Nicola.

Il ritrovamento (merito di Gaglia e di Raffaele Mondazzi) nello scantinato sotto la Scuola di Scultura di un gruppo di gessi riferibili ai Collino entusiasmò Saroni; la Soprintendenza ne curò il restauro, diretto da Cristina Mossetti, subentrata a Gaglia, scomparso purtroppo nel febbraio del 1987. L'idea di questa mostra, dono e provocazione per la città, fu comunicata nel giugno 1991 a Franca Dalmasso e alla sottoscritta (tornata recentemente a occuparsi dell'Albertina). Davanti ai dipinti che Saroni sentiva più im-

portanti e soprattutto belli, oggi esposti in mostra, o matericamente suggestivi (come la tavoletta attribuita a Breenbergh) o «accademicamente» interessanti (come la copia antica da Raffaello) ho rimpianto di non aver potuto o saputo sfruttare l'occasione di *leggere* con lui tele, tavole e cartoni. Saroni d'altra parte non volle mai interferire nelle scelte e nelle metodologie di restauro della Soprintendenza. Era profondamente consapevole della divaricazione tra formazione e ruolo dei restauratori e dei giovani artisti, in anni in cui si propagandavano facili scorciatoie al mestiere del restauro.

Giuseppe Mantovani in questo catalogo e gli ex studenti di Saroni possono meglio di me chiarire quale fosse la didattica artistica del Maestro che, se non incoraggiò (né avrebbe potuto farlo nelle attuali condizioni della Pinacoteca) copie dirette dall'antico, restò però fedele nel profondo alla finalità originaria delle donazioni ottocentesche (l'«istruzione dei giovani inclinati alla bell'arte del disegno e della pittura»), mantenendo la rigorosa tradizione di tutela presente nel progetto di regolamento del 1852 pubblicato da Gaglia nel volume citato del 1982 (pp. 134-135).

Dai tredici anni della direzione di Saroni potremmo forse imparare a non smettere di progettare (o sognare) «alla grande» e a impegnarci quotidianamente in concrete, anche minime, realizzazioni: qui e subito.

GIOVANNA GALANTE GARRONE

Nota sui restauri

Si segnalano di seguito per il periodo 1976-1992 i restauri eseguiti nel laboratorio della Soprintendenza — coordinato da Giovanni Romano, poi da chi scrive, quindi, dal 1987, da Paola Astrua — omettendo i numerosi interventi conservativi eseguiti *in loco* da Elvio Gamarra, Amalia Bottino e, per le cornici, Maria Grazia Ferrara; seguono quelli affidati a restauratori esterni con finanziamento del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali sul cap. 2035. Noemi Gabrielli, Franco Mazzini, Giovanni Romano fondarono la prassi — seguita dai successivi soprintendenti — di equiparare nelle richieste al Ministero l'Accademia Albertina ai Musei dipendenti (Galleria Sabauda e Armeria Reale).

Per semplicità riporterò i numeri indicati da Noemi Gabrielli nell'*Inventario* pubblicato sul «Bollettino storico-bibliografico subalpino», XXXV, 1933, nn. I-II pp. 137-200, mantenendone le attribuzioni; solo in pochi casi aggiungerò tra parentesi nuove attribuzioni scaturite da successivi accertamenti (fondamentale A. Griseri, *Una revisione nella Galleria dell'Accademia Albertina in Torino*, in «Bollettino d'Arte», XLIII, 1958, fasc. I, pp. 69-88).

1976-1984

Laboratorio di restauro della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici

Rottenhammer 171; Waels De 88; Breenbergh 66; Poelemburgh 40; Malò 89; Gentileschi 167 (C. Ceresa); Casalis 247, 255; Honthorst imitatore di 24; Bassano bottega di Jacopo 25; Wouwermann 115 (copia da); Marieschi 60, 61, 62 (restauratore Elvio Gamarra). Lanzani 137; Morazzone attr. 159; Callot attr. 220; Sassoferrato 201; Pannini attr. 8, 47 (v. Codazzi?); Piola 105 (copia da); Scuola genovese sec. XVII 102 (P. Nuvolone); Degli Angeli 51 (rest. Mario Torchio). Due profili in cera di Carlo Alberto (manca inventario); Scuola genovese sec. XVII 125, 165; Pittore fiammingo 120 (olandese); Bruegel 75 (rest. Giovanna Zaniroli). Mytens 94 (P. Costanzi ?); Caccia 238 (rest. Mario Baiocco). Lanino 252, 254; Ferrari 189, 191 (B. Lanino); Scuola piemontese sec. XVI 131; Tillemans 48, 55; Wehrlin 19 (rest. Amalia Bottino). Peters 65; Heemskerck 128, 129; Floris 124; Ferrari 127 (M. Spanzotti); Brill 30; Scuola tedesca sec. XVI 164; Gentileschi attr. 190 (rest. Daniela Fabaro). Cornici di Scuola tedesca 146; Honthorst imitatore 24; Wouwermann attr. 115 (rest. Maria Grazia Ferrara).

Direzione lavori: Giovanna Galante Garrone.

Saroni in Accademia

Sergio Saroni è nato a Torino il 24 novembre 1934.

Compiuti gli studi artistici a Torino, ha insegnato dal 1959 al 1969 Figura disegnata al Liceo Artistico della città; dal 1969 al 1972 ha tenuto la Cattedra di Decorazione presso l'Accademia Albertina, per comando, essendo Titolare dal 1970 nei Licei Artistici. Dal 1972 titolare di Pittura presso l'Accademia Albertina fino alla morte, nel novembre del 1991.

Direttore della stessa Accademia dal primo ottobre 1978.

Non mi pare sensato che qui tenti un *ricordo* di Sergio Saroni, implicitamente vantando una intimità a suo tempo non meritata, tanto meno che azzardi un *ritratto* dell'artista, che, a pensarci, appare sempre più complesso e segreto. Mi limiterò a richiamare, con qualche commento, alcune chiacchiere di quella specie un po' sfilacciata che intrattengono spesso i pittori, in qualche modo rassicurati dalla certezza sia pur vaga di un piano comune di riferimento, la pittura, non meno che dalla scontata «sordità» dell'interlocutore (zona franca, non raramente, la scuola).

Nell'occasione di una mostra di Rembrandt, Saroni mi espresse opinione che spero riferendo di non tradire: lo commuoveva specialmente l'incisore, anzi quello meno elaborato e finito, quasi estemporaneo, perché lui quella grazia non possedeva; meno apprezzava, ammirandolo, Rembrandt pittore, la sua «cucina», la sua «ambiguità preziosa», che gli era invece così prossima. Avrebbe voluto essere un artista felice, almeno estroverso, ma non sapeva non poteva. Questa impossibilità, il destino d'essere complicato e difficile sentiva addirittura con angoscia. Definendosi «un pittore drammatico», mi pare che Saroni non alludesse a temi o modi; era invece un nodo, l'irrisolubilità di un nodo, che voleva testimoniare. Eppure il miraggio della semplicità, della limpidezza lo perseguitava (e lo irritava). Un giorno mi prese sottobraccio per lo scalone dell'Accademia (così era solito preparare una confidenza), per dirmi che finalmente era soddisfatto di un albero, un melo, che aveva dipinto: ne sentiva l'odore, leggermente legante. Era convinto d'aver fatto qualcosa da reggere il confronto con Bellotto. Che strano! Allora pensai (lo penso ancora) che Bellotto è un pittore innaturalista: non mi è mai passato per la testa di poter sentire un odore in un quadro di Bellotto; e nemmeno davanti a un quadro di Saroni ho mai avvertito il profumo di una rosa o di una mela, semmai ho percepito l'indicibile sentore di una presenza fantomatica. Forse torniamo allo stesso punto: Saroni è per niente *naturale* ed ha avuto intuizione, tragica intuizione, che il colloquio cordiale, disteso con il mondo gli era precluso; tanto che gli aspetti di natura che a volte gli riusciva magistralmente di evocare erano caratterizzati da una quasi insostenibile allucinata sospensione (un pomeriggio estivo, l'attesa di un temporale, una nevicata, l'attimo che allude ad una morte imminente; la fotografia era per lui una strategia per rompere il flusso della metamorfosi naturale).

Saroni, se non fraintendo, ha sempre avuto con *l'altro* un rapporto di desiderio e di sospetto; «allarmato»: il termine conclude l'intenso contributo che Sergio elaborò per la mostra «lungamente e ansiosamente attesa» di Mario Calandri presso l'Accademia Albertina, non a caso intitolato «Appunti personali per un omaggio» (si rimescoli pure in «appunti per un omaggio personale», oppure «omaggio di appunti personali»).

Ha sempre visto *troppo*, Saroni, pensato e rimuginato. C'entravano così poco i modelli del naturalismo ottocentesco che a volte esibiva con un po' di masochismo, ma no di sadismo, perché credeva d'*épater*, tranne che

subito se ne pentiva e s'arrovellava! esaltavano fuori gli assai più intimamente amati simbolisti, tanto meglio se erano dell'area dell'immaginario, e meglio ancora — qui il cerchio si chiudeva o almeno si stringeva — se l'immaginario era riconosciuto non nell'eccezionale ma nel quotidiano (spesso i rilanci toccavano nemmeno pittori, invece scrittori, soprattutto mitteleuropei: Saroni era un raffinato cultore della splendida stagione letteraria a cavallo del '900). C'erano poi degli artisti che sentiva *corrispondenti* senza che fossero, all'evidenza, vicini al suo lavoro: per esempio Giacometti. A Giacometti rese uno straordinario omaggio/interpretazione in un ritratto, concentrato e come rattrappito nell'immensità del foglio, una specie di monumento alla solitudine (nemmeno vado a verificare se proprio così, mi sto imponendo di usare solo la memoria; a memoria sottolineo che la mostra di Giacometti a Rivoli lo irritò moltissimo: un tradimento). Lorenzo Lotto e Caravaggio specialmente giovane, Sutherland, Peter Blake e Kitaj, Morandi e Boccardo: racimolo qualche nome che gli ho sentito fare, ogni volta in polemica con qualcuno o qualcosa; perciò non si prenda alla lettera. Chi visiti questa mostra della Pinacoteca, una scelta che fece a suo tempo Saroni, potrà chiedersi con profitto i motivi delle inclusioni e delle esclusioni; ma non si contenti dell'evidenza.

Dell'ultima conversazione, un tema che mi è rimasto specialmente impresso sembra contraddire quanto detto finora riguardo la sua introversione addirittura dolorosa. Parlando di un pittore che stimava, mi disse che era egoista, che pensava solo a se stesso. È strano, forse, ma un uomo così difficile era proiettato sugli altri in modo eccessivo. Non sto a dire che esempio portasse, in quel momento di confidenza, della sua *ingenua* generosità; la sostanza era questa: non poteva accettare che un amico facesse un errore o torto che fosse, il suo carattere lo costringeva ad intervenire, anche a costo d'essere indiscreto. Era così anche a scuola: la scelta di occupare il centro direttivo dipendeva meno da ambizione che dalla convinzione di non potersi sottrarre ad una responsabilità e ad un impegno verso gli altri. Così doveva essere dappertutto: costruire fisicamente una esposizione, controllare il tipo di cornice da utilizzare nella Pinacoteca, occuparsi dei toni per l'Aula magna e dei caratteri sulle plance segnaletiche lungo lo scalone... (apposta riferisco fatti marginali, che non implicano alcun *potere*). A volte l'eccesso critico diventava per lui paralizzante, la sua presenza indisponente per gli altri. Tutto, come ricordava l'amico Francesco Casorati specialmente a chi si era irritato per tanta invadenza, per un obiettivo di «perfezione», cioè di responsabile progettazione e finita realizzazione. A me pare che la sua pittura non sia dissimile: è indiscreta, come sono indiscreti gli sguardi dei timidi aggressivi. Con un alibi ammirevole, però, che è fondata, la pittura, su un'etica rigorosissima, intransigente, addirittura maniacale, per un fine non egoistico di bellezza. Una mira che non accetta la riduzione forse inevitabile di tanta parte del «moderno», anzi osa anacronisticamente confrontarsi con la complicazione che altre culture avevano potuto organicamente praticare. L'attrito fra un'esigenza sintetica ed una altrettanto fondante necessità analitica mi pare costituisca il segno (almeno uno dei segni) dell'esemplarità restia e proterva di Saroni. Anche di Saroni docente d'Accademia.

Dovendo, come mio compito specifico, accennare a questo impegno fondamentale nella economia della presenza sociale di Sergio Saroni, partirei da una affermazione insieme ovvia e provocatoria: Saroni ha rappresentato nel corso degli anni '70 inizio '80 la crisi dell'insegnamento artistico, anzi l'insegnamento dell'arte come crisi. Quello che voglio sottolineare è che la crisi ch'egli come docente eccitava non era soltanto il riflesso del suo essere pittore problematico, ma un dato oggettivo, quindi razionaliz-

zabile, e storico; senza dimenticare peraltro che se la crisi era storica (crisi dei modelli etici e ideologici nonché formali), estesa tanto da essere riconoscibile in un contesto d'ampia portata, di essa Saroni dava una testimonianza assolutamente particolare, che, infatti, trasmetteva *per contatto*, marginalmente *per verba*. Sospetto che Saroni fosse tentato dall'idea di proseguire, *mutatis mutandis*, il magistero casoratiano nel suo porsi su due piani quasi incomunicanti: da una parte la docenza relativa alla correttezza operativa, alla coerenza dell'approccio pratico e teorico alla educazione visiva, dall'altra il magistero come trasmissione iniziatica; è proprio la difficile dialettica, anzi l'irrisolto conflitto tra evidente e sottinteso, tra dicibile e ineffabile, «chiaro e ottuso», ciò che conferisce alla crisi di cui Saroni è stato testimone come artista, provocatore come docente un valore esemplare.

Un allievo dei primi anni '70 riassumeva così: «Mi ha insegnato quel che non dovevo fare»; altri attestano analogamente di essere stati posti nella necessità di ritrovare in se stessi risposta al perché mai continuare a «fare pittura», visto che nessuna delle ragioni *originarie* era stata risparmiata dalla critica distruttiva del maestro. Si badi che non sto parlando di giovani debolmente motivati o di modeste qualità. La crisi infatti era tanto più radicale proprio perché si innestava su una indubitabile *vocazione*. Lì appunto, sul terreno fertile di una tensione esposta e perciò fragile, la provocazione saroniana calava tremenda. La stessa durezza, del resto, egli aveva esercitato sulla propria bravura, negando al talento libera manifestazione. Non a caso un talento portato al disegno, nella doppia non riducibile accezione di progetto e analisi; perfino nella produzione cosiddetta «informale», il disegno, come un bisturi, evidenziava attraverso la carne pittorica le articolazioni dello scheletro e le innervature (nella sua scuola Saroni quasi non permetteva che si dipingesse; della fotografia consentiva largo uso, non come strumento di presa dell'apparente, ma come repertorio di fantasmi sui quali il bisturi grafico era chiamato ad operare; l'uso della carta da lucido permetteva una sistematica dissezione dell'immagine per livelli e categorie, processo tipicamente astrattivo se non fosse che proprio la concretezza del metodo guadagnava corpo al fantasma).

Ma a che fine tanta durezza? e con quali risultati? Almeno nei casi in questione con risultati immediatamente devastanti. Il fatto è che ciò che veniva smontato, su tutti i piani, psicologico, ideologico, formale, faticosamente poteva essere rimontato e solo a patto di una responsabile consapevolezza o a forza di una definitiva scelta di irresponsabilità. Si potrebbe insomma dire che l'insegnamento di Saroni consisteva nel distruggere certezze motivate *solo* da una reale o supposta *vocazione*, da una *fede* più o meno irrazionale nel proprio *destino* (o dobbiamo dire *istinto*?). Fermo restando che al destino ci credeva eccome, almeno nello specifico della cosiddetta arte, anche contraddicendo le sue scelte ideologiche, salvo che il destino doveva essere meritato non trovato.

Che strumenti metteva a disposizione per una ricostruzione?

Direi di due specie: la prima era tecnica. Sul termine bisogna intendersi: Saroni era un patito del *fare a regola d'arte*, *in primis* del fare controllato. Il controllo toccava tutte le fasi operative: dalla costruzione del modello alla individuazione ed impiego del sistema di trascrizione. Il tutto scegliendo programmi ed applicando processi che consentissero nel minor grado possibile trucchi, abbreviazioni, alibi, automatismi... Qui, a dire il vero, scattava per Saroni motivo di ulteriore rovello: se da una parte la cosa si giustificava e si compiva rispetto all'apprendimento di una medietà di informazione utile, essenziale per chi dovesse poi svolgere la propria attività professionale nel campo dell'insegnamento o della comunicazione visiva, essa prendeva un senso diverso rispetto ad allievi *dotati*.

printendenza per i Beni Ambientali e Architettonici), Franco Rosso e Giovanni Brino (per il Comune) e di Donatella D'Angelo (consigliere per il Provveditorato alle Opere Pubbliche), in cui si conviene sulla necessità di preliminari accertamenti tecnici e filologici. Verrà in seguito anche l'istanza per il restauro del saloncino dei professori «splendido esempio di architettura neoclassica».

Nel 1980 si inaugurava con la mostra degli *Stati sardi* anche un nuovo rapporto tra l'Accademia e le istituzioni culturali della città, grazie ai contributi scientifici del catalogo — a cura di Enrico Castelnuovo e Marco Rosci — e alle opere restaurate con finanziamenti regionali (mi limito a citare i restauri di Ines Pignoni per le terrecotte dei Collino e di Franco Zanelli per i busti di Spalla). Il rapporto si sarebbe approfondito nel 1981 con la mostra *I rami incisi dell'Archivio di Corte*, a cura dell'Archivio di Stato di Torino, dove compariva un contributo fondamentale dell'Accademia — nella fattispecie della Scuola di Tecniche dell'incisione — con una introduzione di Saroni; in quest'ottica si possono riconsiderare le mostre di Carouge (*Bâtir une ville au siècle des lumières* del 1986), di Antonelli (a cura di Franco Rosso, del 1989) e quella del Teatro Regio (*L'Arcano incanto*, a cura di Alberto Basso, del 1991).

Sempre nel 1980 iniziava l'avventura della donazione di un gruppo di opere di maestri antichi da parte di Carlo Oreste Strocchio, già allievo e insegnante dal 1913 al 1929 presso l'Accademia (seguivo la pratica insieme a Pierluigi Gaglia, assistente all'insegnamento di Storia dell'Arte all'Accademia, come sempre sotto la vigilanza di Romano). Ricordo che Saroni scrisse a Strocchio che riteneva quanto mai significativa per la storia dell'istituzione torinese la presenza di alcuni dipinti e disegni di mano dello stesso Strocchio.

La straordinaria attenzione di Saroni ai dettagli di ogni tecnica di esecuzione mi si rivelò nel marzo 1981, quando arrivò alla Soprintendenza un suo S.O.S.: il lampadario dell'androne del palazzo «bellissimo esempio di artigianato ottocentesco in ferro, ottone e latta ritagliata, dipinto in oro zecchino con relativa palla in opalina si è, per vetustà o ossidazione, staccato dal soffitto... frantumandosi a terra (fortunatamente in un momento in cui la scuola era chiusa)». Saroni entrò in immediata sintonia con Elvio Gamarra (restauratore in Soprintendenza dai tempi di Noemi Gabrielli) e ricordo il suo entusiasmo nel laboratorio di via Bava di Armando Vocaturì, cui affidammo il restauro. La boccia in vetro lattimo fu ripristinata dalla ditta Seguso di Murano, su consiglio della Soprintendenza per i Beni Artistici di Venezia.

I rapporti di Saroni con le Soprintendenze tra il 1980 e il 1982 non furono sempre così idilliaci. Si devono a una sua repentina e personale iniziativa i lavori di ritinteggiatura di tutte le sale della Pinacoteca, con l'installazione di traverse per reggere i corpi illuminanti, nonché le (belle) tende bianche. Ricordo di aver sostenuto con tono piuttosto saccente le ragioni del «museum environment» e le indicazioni dell'Istituto Centrale del Restauro su tubi fluorescenti Philips 37, film alle finestre, particolari protezioni dei cartoni, ecc... (indicazioni che Saroni sostenne in seguito nelle sue personali — spesso inascoltate — richieste di fondi). Una vivace discussione si accese tra noi (in particolare per i dipinti di piccole dimensioni) in merito ai listelli che progettò per incorniciare le opere restaurate, discutendone con l'ebanista Evasio Martinotti (già in Soprintendenza con la Gabrielli) e il più giovane Renato Bulgarelli: «Legno ramino, all'esterno scurito, incerato e verniciato; all'interno grezzo, ma leggermente verniciato a gomma lacca. Fianco cm. 4, larghezza del listello scuro cm. 1,7, del listello chiaro cm. 1,4, battuta interna cm. 3». Contemporaneamente appoggiava il progetto di recupero dai depositi (e di restauro) delle cornici

ottocentesche portato avanti dalla Soprintendenza, testimoniato in mostra dalle cornici del Defendente Ferrari e del cosiddetto Jordaens (ora G. Lairesse?).

Nel 1982 ricorreva il centocinquantesimo anniversario della istituzione della Galleria Sabauda, debitamente celebrato, ma anche della donazione alla Accademia da parte di Carlo Alberto del famoso gruppo di cartoni e disegni. Nella primavera si inaugurò nel salone la mostra *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, a cura di Giovanni Romano. Nell'introduzione al catalogo Saroni sottolineava l'unicità del complesso, straordinario «per compattezza e vastità» e «mai esposto in pubblico nella sua interezza dopo il 1833». «Ci parve chiaro», aggiungeva, «che un simile materiale, altissimo esempio di cultura figurativa, dovesse essere senz'altro esposto. Ci parve addirittura doveroso che un simile tesoro, conservato quasi miracolosamente nel tempo, testimonianza del paziente lavoro di preparazione per la composizione della tavola, della pala o dell'affresco, giunto sino a noi con il pallore diafano dell'usura, quasi come un fantasma enigmatico, ma proprio per questo più prezioso e affascinante, non si potesse sottrarre agli altri. A tutti coloro cioè che non ne conoscevano l'esistenza o che non avevano mai avuto la possibilità di vederlo, ma soprattutto ai giovani, che questo esempio di metodologia, di alto magistero del disegno ignorano o forse rifiutano, ritenendolo tutt'al più una vaga testimonianza di un passato ormai troppo lontano».

Questo filone di ricerca continuò a dare frutto (con il catalogo della mostra vercellese dedicata a *Bernardino Lanino*, a cura di Paola Astrua e Giovanni Romano nel 1985 e con la successiva monografia del pittore per la Cassa di Risparmio di Torino nel 1986); inoltre lo straordinario afflusso di visitatori alla mostra torinese fu il segnale di una ulteriore apertura dell'Accademia alla città, e in generale al pubblico. Pochi mesi dopo fu istituita presso l'Accademia una Commissione per l'organizzazione di mostre, seminari, interventi didattici per le arti visive promossa dagli Assessorati alla Cultura della Regione Piemonte e della Provincia di Torino e, naturalmente, da Saroni. Tutti ricordiamo le mostre nel salone dell'Accademia del 1983 (*Arte a Torino 1946-53*, a cura di Mirella Bandini, Giuseppe Mantovani e Francesco Poli), del 1984 (*Omaggio a Piero Martina 1912-1982*, a cura di Renzo Guasco), del 1985 (*Felice Casorati 1883-1963*, a cura di M. Mimita Lamberti e Paolo Fossati), del 1986 (*Aldo Rossi. Disegni di architettura 1967-1985*, a cura di Carlo Olmo), del 1987 (*Mario Calandri*), del 1991 (*Francesco Gonin 1808-1889*, a cura di Franca Dalmaso e Rossana Maggio Serra). La mostra *Eclettismo e Liberty a Torino. Giulio Casanova e Edoardo Rubino*, a cura di Franca Dalmaso, venne nel 1989, cinque anni dopo la conclusione della pratica di donazione all'Accademia di un gruppo di disegni, dipinti, lucidi, fotografie e manoscritti. Dall'Accademia alla città: sembra a distanza significativo che al 1984 risalga il vincolo dell'arredo eseguito su disegno di Casanova per la Confetteria Baratti e Milano e il volume *Botteghe e negozi di Torino*, a cura di Andrea Job, Chiara Ronchetta e Maria Luisa Laureati.

Nel 1982 ci sembravano maturi i tempi per la realizzazione di una mostra delle opere della donazione Mossi di Morano all'Accademia, dopo la campagna di restauri condotta sistematicamente dalla Soprintendenza. Saroni e il nuovo soprintendente per i Beni Artistici, Rosalba Tardito Amerio, avanzarono parallelamente al Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, ad enti e istituti richieste di finanziamento per una mostra che sarebbe stata una «provocazione», almeno per la città. Soprattutto ci appariva fondamentale attrezzare la Pinacoteca per una decorosa esposizione delle collezioni sia pure (per carenza di spazi, di requisiti di agibilità e di personale

di custodia stabile) in forma di deposito visitabile a richiesta. Si conserva, con la calligrafia spaziata di Saroni, il preventivo dei lavori concordati (che appare oggi un ben misero conto della spesa). Tra i primi rispose l'Istituto San Paolo di Torino a cui si deve anche, nel 1982, la pubblicazione del volume *L'Accademia Albertina di Torino*, a cura di Franca Dalmasso, Pierluigi Gaglia e Francesco Poli.

Nel 1984 fu stipulata con la Regione Piemonte una Convenzione per il rioridino del Fondo antico della biblioteca di cui fu incaricata Marina Moncalero. Nel frattempo Pierluigi Gaglia, divenuto nel 1982 ispettore di Soprintendenza prima a Cagliari e poi a Torino, mi affiancava nei compiti di tutela delle collezioni della Pinacoteca, sostituendomi *in toto* dal 1985. È giusto ricordare qui la serietà scientifica, il sereno e metodico impegno di Gaglia che, con l'assistente Nicola De Liso e gli operai Ottavio Bonacci, Giorgio Consonni, Cosimo Mirra e Angelo Miccoli dell'Ufficio Tecnico della Soprintendenza, portò a provvisoria conclusione un nuovo allestimento. Con opere quasi tutte restaurate e tratte dai depositi si intendeva evocare il clima dell'Accademia rinnovata tra Ancien Régime, Restaurazione e Romanticismo attraverso le opere di insegnanti e funzionari dell'Istituto, in un intreccio in cui i personaggi compaiono ora in effigie, ora come autori, ora come donatori: Collino ritratto da Pécheux, Monticoni ritratto da Marrocchetti, terrecotte dei Collino, il Nudo virile di atelier di David donato da Volpato, acquerelli di Bagetti, di cui due sono oggi in mostra insieme ai Mayerle, lascito di Monticoni, il Lafitte nell'affascinante cornice di Bonzanigo, eccetera.

Il percorso proseguiva cronologicamente a ritroso con dipinti prevalentemente della donazione Mossi di Morano. Delle opere oggi in mostra il Ceresa e i Franceschini erano nella seconda sala; Cavarozzi e il collaboratore di Vouet nella terza, insieme a tardomanieristi e genovesi; Calvaert, De Wael e i due Nicasius erano nella quarta sala dedicata a pittori fiamminghi e olandesi, esposti anche nella sala successiva (tra questi figurava il Ripudio di Agar). Erano esposti nella stessa sala per ragioni non tanto cronologiche quanto di tutela — nella speranza di arrivare in tempi brevi ad una situazione anche climaticamente più controllata — numerosi dipinti su tavola, dai «primitivi» ai manieristi (i due Lippi, il Francia, il Maineri, i due Heemskerck); nella sesta sala riservata alle tavole lombarde e piemontesi di Quattro e Cinquecento si trovava lo Spanzotti. Sembrava logico proseguire nell'attigua stanza (l'ultima prima dei depositi) in idonee condizioni di illuminazione con il nutrito gruppo dei cartoni restaurati, protetti da perspex anti-UV (del tipo UF3) con un sistema di aerazione controllata; ma il sistema di griglie a cui appenderli, progettato nel 1982, non è stato ancora realizzato.

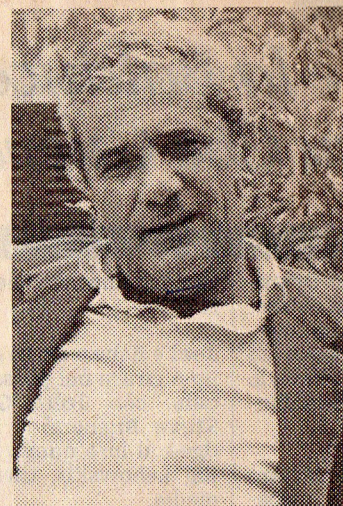
Saroni chiese per la sala della Direzione (che precede immediatamente la Pinacoteca) solo il cosiddetto Jordaens, oggi in mostra come opera del Lairesse, rinunciando saggiamente all'arazzo fiammingo restaurato, ora provvisoriamente custodito nella Galleria Sabauda. In questa sala avrebbe voluto anche il finissimo patchwork di Architettura fantastica oggi in mostra, da lui personalmente messo in salvo e ricoverato più di dieci anni fa nel laboratorio dei Nicola.

Il ritrovamento (merito di Gaglia e di Raffaele Mondazzi) nello scantinato sotto la Scuola di Scultura di un gruppo di gessi riferibili ai Collino entusiasmò Saroni; la Soprintendenza ne curò il restauro, diretto da Cristina Mossetti, subentrata a Gaglia, scomparso purtroppo nel febbraio del 1987. L'idea di questa mostra, dono e provocazione per la città, fu comunicata nel giugno 1991 a Franca Dalmasso e alla sottoscritta (tornata recentemente a occuparsi dell'Albertina). Davanti ai dipinti che Saroni sentiva più im-

Torino. La coraggiosa opera di un leader della battaglia fra tradizione e innovazione

Saroni specchio di travagli

Dall'espressionismo al recupero della figura



Sergio Saroni
per tredici anni
direttore
dell'Accademia
Albertina
di Torino

TORINO

LA mostra che ripropone, fino al 2 marzo, il percorso di pittura, grafica e scultura di Sergio Saroni (1934-1991) nei nuovi locali appena inaugurati, ottimamente attrezzati per esposizioni temporanee, corona nel modo migliore il grande progetto di riproporre a pieno titolo l'Accademia Albertina come un polo fondamentale nella vita culturale della città. Regione, Comune, Consulta per la valorizzazione dei beni artistici e culturali di Torino, hanno dato decisivi contributi progettuali ed economici, ma il motore primo è stata la volontà dell'istituto di recuperare ruolo e identità, ridando funzionalità alla propria sede.

In questo senso il significato della mostra va al di là della riproposizione di una figura guida dell'arte torinese e italiana nella seconda metà del secolo. L'arte di Saroni è infatti uno specchio di travagliata, sofferta, umanissima profondità delle stagioni, dall'espressionismo di materia e di gesto al recupero non estrinseco né artificioso, ma lucido di una lucidità illuministica ed esistenziale nello stesso tempo, di una tradizione classica dell'immagine di figura e di natura.

La chiave del rapporto tra l'accademia e la mostra, al di là dei tredici anni in cui Saroni dirresse l'istituto, è questo itinerario, questo sentirsi e essere pro-

«Vasetto di rose»
una delle opere
di Saroni
che documentano
il suo ritorno
alla tradizione



fondamente coinvolto in una battaglia mai sopita fra innovazione e «tradizione», immediata e di lungo respiro storico, locale e internazionale, in cui agisce anche l'idea dinamica di accademia non come conservazione ma come trasmissione di valori.

Fin dall'inizio folgorante - ventun anni a «Francia-Italia», ventidue alla Biennale - una forte, dura disciplina strutturale, rivissuta sul modello trainante dell'ultima presenza torinese di Moreni, governa e lega le masse e i sussulti di colori lancinanti, con il rosso e il verde dominanti. I *Lampi sul vigneto*, il *Temporale sull'orto* sono la risposta terragna, pavesiana agli incendi nelle Cinque Terre di Birolli,

punti alti gli uni e gli altri della nuova stagione espressionista. Subito dopo lo sguardo si amplia fino alla figuratività esplosiva e drammatica di De Kooning, coniugata con il materismo combusto di Burri. Ed è stata già altre volte sottolineata la sintomaticità culturale delle due tesi presentate alla fine dell'Accademia, la sua su Bacon e quella del sodale Ruggeri su Gorky.

Altri sintomi di un non-rifiuto dell'esperienza e della presenza di un'Accademia che andava rinnovandosi accompagnano il per-

corso di Saroni verso il configurarsi e il coagularsi di un'immagine «forte», di uomo e di natura, su un ambiente monocromatico di rossi sanguigni e di verdi boscosi: un percorso che da questa mostra appare, rispetto a quello di Ruggeri e Soffiantino (i due compagni della triade «nazionale» dei secondi Anni Cinquanta), affine soprattutto sul piano psicologico ed emozionale all'arte di Nino Aimone. Scrivevo dei sintomi: le chine parallele alle figure «americane», le prime acqueforti incise nel laboratorio

respiro spaziale, l'olio lascia campo alla tempera su carta, dall'intrico delle *Croci di Sant'Andrea* emerge l'ultimo saluto alla memoria dell'informale eterodosso di Moreni e di Tapiès, mentre il campo linguistico dominante è ora quello dell'immagine «narrata», composita, esistenziale nell'accezione del realismo milanese, dell'acquaforte nel solco grande di Calandri. E' uno spazio innanzitutto psicologico in cui Saroni spende con grande coraggio umano il doppio travaglio dell'io contemporaneo

(i fogli del *Pittore e modella*) e della grande tradizione, dagli *Studi da Grünewald* alla *Mano di Géricault*.

La lucidissima consapevolezza e l'eccellenza di questa disciplina *alfieriana* su una lastra che è insieme classica ma anche pregna di realtà contemporanea, dà ragione del fatto che il ritorno negli ultimi vent'anni alla natura morta, al nudo e al paesaggio - dove la memoria romantica di Bagetti e di Friedrich sembra esplorata dall'obiettivo di Antonioni -, non ha a che vedere con neofigurazioni e neopitture, nel suo connubio di segno purissimo e di trasparenze cromatiche.

Se guardiamo ai superbi disegni da Lotto ci rendiamo conto che la superficie degli ultimi *Nudi* potrà esteriormente assomigliare alla mediocre ambiguità letteraria di Balthus, ma che il loro vero profondo significato si pone sullo stesso versante di Paolini: di contemporaneità cartesiana, forse pascaliana.

Marco Rosci

LA GRAFICA DI SERGIO SARONI

di Pino Mantovani

Che la grafica occupi nell'opera di Sergio Saroni parte cospicua, per quantità (in una produzione complessiva abbastanza limitata), per impegno convinto e qualità di esiti, è dato palese¹. In particolare, la grafica incisa non solo contrassegna, prevalendo sulla pittura, la maturità dell'artista (nella personale biografia, dai trenta ai quarant'anni²; nella storia, dal 1964 alla metà circa dei settanta) ma addirittura costituisce uno strumento, non dico l'unico, che gli consente di attraversare un periodo difficile e di approdare con idee chiarite o meno dubbiose all'ultima relativamente pacificata stagione. In altro modo: calcografia e stampa, sfruttate negli specifici caratteri strutturali e nel bilanciato confronto, traghettano l'artista da una fase fondata sulla accelerazione fisico/psichica, che produce un'immagine introversa e insieme aggressiva, ad una fase proiettata sulla limpida finitissima rappresentazione.

Se in un primo tempo, entro il '57 - ancora allievo di Accademia nella scuola rigorosa ma non vincolante di Marcello Boglione e Mario Calandri - Saroni da incisore rimasta nel gorgo della sperimentazione materiale e della provocazione "alchemica" non diversamente da quanto vien facendo in pittura (mentre il disegno del momento scopre i nervi dell'immaginare piuttosto che lo scheletro dell'immagine); in un secondo tempo - non escludo per suggerimento di Luigi Carluccio, suo mentore, e comunque in accordo con un rinnovato clima di gusto e di mercato che dalla Biennale di Venezia ai numerosi Premi riservati all'incisione coinvolge diversi artisti fino allora indifferenti al multiplo - punta sulla calcografia come strumento espressivo parallelo e nel giro di pochi anni prende coscienza che attraverso questa pratica può realizzare un percorso di ripensamento "critico" delle strutture del linguaggio figurativo, con possibilità di riverbero sulla pittura, in situazione problematica.

In definitiva, la grafica in tutte le sue articolazioni fornirebbe a Saroni uno schema di riferimento e uno schermo efficace per decantare il *furor* che lo aveva portato sui limiti dell'*informel* - inteso come iperpittoricismo materico/cromatico - salvo poi incepparne gli sviluppi; e gli permetterebbe di articolare il linguaggio figurativo in funzione di una stringente analisi delle forme. Portando così contributo deter-

minante alla conclusiva maturità dell'artista, che si riconosce e vuol essere sì riconosciuta nella rappresentazione delle "cose" (*nature morte* - oggetti d'affezione e d'uso - e *vive* - fiori e piante -, *prospettive di paesi e cieli, ritratti e autoritratti, nudi femminili e qualche animale*), ma parallelamente se non prioritariamente nella messa a punto di un artificio costruttivo perfettamente controllato, senza approssimazioni e sbavature capace di reggere il confronto con "il vero", quello che aggredisce da fuori e quello che preme da dentro. Si può anche dir così: l'esperienza grafica è fondamentale per Saroni in quanto gli permette di assorbire il trauma che separa artificio e natura, ovvero gli fa trovare un percorso praticabile fra territori che spesso artisti e critici contemporanei - specie quando pretendono di teorizzare - considerano incomunicanti, come se un atteggiamento analitico comportasse una scelta drastica, senza possibilità di mediazione o integrazione: o il vero delle "cose" o il vero del linguaggio.

La conclusione della vicenda (imperfetta per la morte improvvisa; che avrebbe fatto poi, una volta riguadagnata piena disponibilità del proprio tempo?) consente di tornare sull'avvio e di rilevarne qualche carattere meglio chiarito dal seguito. Gli inizi precocissimi di Sergio, anteriori all'Accademia, avevano avvertito il fascino del formalismo geometrizzante (casoratiano, perfino dechirichiano) portato ai limiti di un concretismo, che in quegli stessi anni, '52/'53, praticavano a Torino gli ex-allievi di Casorati Albino Galvano e Paola Levi Montalcini e amici più o meno coetanei come Scropo, Parisot e Carol Rama, con i più giovani Biglione e Merz: lo dimostrano alcune grafiche, per fortuna sopravvissute alla indifferenza dell'autore per la conservazione di prove "superate" (mi riferisco in particolare alla piccola serie di linoleum che furono pubblicati su "Orsa minore"³). Ai già detti riferimenti - praticati con una probabile componente d'ironia come compete ad una generazione che ha già preso le distanze dall'astrattismo "classico" - si aggiungono suggestioni spazzapaniane, rigagnoli del secondo Futurismo che ancora serpeggiavano nel dopoguerra e specialmente la diffusione, attraverso le mostre "Francia-Italia" avviate nel '51, di esempi astratto/concreti (per dirla alla Venturi) de l'Ecole de Paris. Mentre l'avvio convinto dell'impegno - divenuto pubblica immagine con una serie fortunata di presenze in Premi nazionali dal '54 e la sanzione rappresentata nel gennaio del '55 dalla mostra epocale "Niente di nuovo sotto il sole", organizzata da Carluccio a la Bussola di Torino - dichiarano una decisa sterzata su posizioni neo-naturaliste (*paesaggi* ovvero situazioni meteorologiche, *alberi* ovvero atmosfere vegetali) che gli guadagnano una citazione, con Ruggeri e Tabusso, nel saggio di Arcangeli "Gli ultimi naturalisti"⁴. Di questo momento, e degli anni immediatamente successivi entro l'avvio dei sessanta, rimangono relativamente pochi esempi di grafica (dopo il '57 nessuna incisione, ch'io sappia, fino al '63/4; ma è del '57 una mostra di soli disegni alla Saletta di Modena, presentata da L.Pistoì). E però il disegno è tutt'altro che marginale nel lavoro di Saroni: accantonata la registrazione immediata del gesto, araldico liberatorio, il disegno diventa strumento di analisi, mezzo attraverso il quale la



Lo studio di via Santa Giulia (foto Zandano)

materia/cromatica si organizza dolorosamente, si configura problematicamente (cominciano ad affiorare i segni di un descrivere e narrare, più in profondità che in sequenza), occasione d'esercizio costruttivo/distruttivo protratto nel tempo. Il fatto è che lo sforzo tremendo dell'artista comincia ad essere, con sempre maggiore evidenza, quello di trovare una forma delineata nelle sue parti e definita nel suo insieme dinamico. Disegnare come progettare e/o designare (delineare) temi che rappresentano l'intrico, l'angoscia del labirinto-prigione. Dal punto di vista operativo ma anche concettuale, diventa importante la scelta se *disegnare con la materia* o *disegnare la materia*. Se all'inizio la densità aggressiva della materia sembra sedurre Saroni, portandolo ad agire con strumenti capaci di spalmare e sottrarre,

quasi modellare, col tempo cresce l'evidenza incisiva della traccia mentre si assottiglia la massa cromatica, guadagnando non senza fatica trasparenza e chiarezza, in senso letterale e metaforico (ma sempre rispetto ad una complicazione irriducibile). Dal "Paradosso dell'attore" di Diderot trascrivo un suggestivo brano, che mi pare adattarsi al caso (come se in Saroni si riproponesse la dialettica classico-romantico; anche per lui, come per Felice Casorati, si è parlato di neoclassicismo): "Essere sensibile è una cosa, e sentire un'altra... L'una è questione d'anima, l'altra di intelligenza [...] Per saper dare varietà ai particolari e unità all'insieme... occorrono una personalità fredda, un discernimento profondo, un gusto squisito, uno studio faticoso, una lunga esperienza e una saldezza di memoria eccezionale". Il fatto è che Saroni è straordinariamente sensibile, al punto che solo attraverso uno sforzo letteralmente drammatico può controllare la propria commozione, ingabbiandola in una rete grafica fitta e robustissima, spesso stratificata (in oggetto nel collage, in cavo nella calcografia). Il segno, dunque, è il luogo dove si manifesta l'attrito di una coscienza analitica e progettuale con la consapevolezza di un destino teso ed esposto⁵.

Va detto che il tentativo di sintetizzare interessi formali e contenuti di "realtà" non è, nel suo tempo, fatto isolato: direi anzi tipico di una generazione che si è dovuta misurare con una accelerazione impressionante di esperienze, non solo estetiche, che investì anche l'Italia, nonché Torino, verso la metà degli anni cinquanta e precipitò all'inizio dei sessanta. La generazione dei nati intorno al trenta si trovò infatti da una parte compressa tra la generazione più rigorosamente ideologizzata, protagonista del rilancio postbellico in direzione "figurativa" o "astratta", e la generazione dei nati tra la fine dei trenta e l'inizio dei quaranta che si affacciò negli anni sessanta "a giochi fatti", saltati i vincoli ideologici, e subito introdotta a Nuova Figurazione, Nouveau realisme e Pop, Minimalismo come movimenti, all'analitico e al concettuale, come metodi; dall'altra parte nell'urgenza di scegliere tra la prosecuzione di una tradizione europea - sia pure moderna - e l'apertura traumatica all'America, che non era più soltanto quella dell'Action painting, in parte ancora riconducibile alla cultura europea, ma quella che metteva addirittura in dubbio la possibilità della pittura, come di tutte le strutture "universali", ideologie e linguaggi compresi⁶.

Giovanni Romano allude al nodo critico con il quale devono confrontarsi i giovanissimi dioscuri Saroni e Ruggeri, facendo riferimento alle tesi di diploma che sostennero in Accademia (l'Albertina di Torino), dedicate rispettivamente a Bacon e Gorky. Tali scelte sono ad un tempo lucide e rivelatrici di un garbuglio difficile da districare: i nomi, infatti, potrebbero essere invertiti o sostituiti da... che so? De Kooning o Soutine, Giacometti o Burri o Tapies. Ma, a ripensarci col senno di poi, quello che probabilmente importava ai due "torinesi" era la scelta di una espressività spinta al limite, coinvolgente forme colori e specialmente materie, dati concreti da manipolare, cianciare, rendere immediatamente partecipi delle proprie tensioni esistenziali (comunque sempre dentro gli argini non tanto tecnici quanto

quasi modellare, col tempo cresce l'evidenza incisiva della traccia mentre si assottiglia la massa cromatica, guadagnando non senza fatica trasparenza e chiarezza, in senso letterale e metaforico (ma sempre rispetto ad una complicazione irriducibile). Dal "Paradosso dell'attore" di Diderot trascrivo un suggestivo brano, che mi pare adattarsi al caso (come se in Saroni si riproponesse la dialettica classico-romantico; anche per lui, come per Felice Casorati, si è parlato di neoclassicismo): "Essere sensibile è una cosa, e sentire un'altra... L'una è questione d'anima, l'altra di intelligenza [...] Per saper dare varietà ai particolari e unità all'insieme... occorrono una personalità fredda, un discernimento profondo, un gusto squisito, uno studio faticoso, una lunga esperienza e una saldezza di memoria eccezionale". Il fatto è che Saroni è straordinariamente sensibile, al punto che solo attraverso uno sforzo letteralmente drammatico può controllare la propria commozione, ingabbiandola in una rete grafica fitta e robustissima, spesso stratificata (in oggetto nel collage, in cavo nella calcografia). Il segno, dunque, è il luogo dove si manifesta l'attrito di una coscienza analitica e progettuale con la consapevolezza di un destino teso ed esposto⁵.

Va detto che il tentativo di sintetizzare interessi formali e contenuti di "realtà" non è, nel suo tempo, fatto isolato: direi anzi tipico di una generazione che si è dovuta misurare con una accelerazione impressionante di esperienze, non solo estetiche, che investì anche l'Italia, nonché Torino, verso la metà degli anni cinquanta e precipitò all'inizio dei sessanta. La generazione dei nati intorno al trenta si trovò infatti da una parte compressa tra la generazione più rigorosamente ideologizzata, protagonista del rilancio postbellico in direzione "figurativa" o "astratta", e la generazione dei nati tra la fine dei trenta e l'inizio dei quaranta che si affacciò negli anni sessanta "a giochi fatti", saltati i vincoli ideologici, e subito introdotta a Nuova Figurazione, Nouveau realisme e Pop, Minimalismo come movimenti, all'analitico e al concettuale, come metodi; dall'altra parte nell'urgenza di scegliere tra la prosecuzione di una tradizione europea - sia pure moderna - e l'apertura traumatica all'America, che non era più soltanto quella dell'Action painting, in parte ancora riconducibile alla cultura europea, ma quella che metteva addirittura in dubbio la possibilità della pittura, come di tutte le strutture "universali", ideologie e linguaggi compresi⁶.

Giovanni Romano allude al nodo critico con il quale devono confrontarsi i giovanissimi dioscuri Saroni e Ruggeri, facendo riferimento alle tesi di diploma che sostennero in Accademia (l'Albertina di Torino), dedicate rispettivamente a Bacon e Gorky. Tali scelte sono ad un tempo lucide e rivelatrici di un garbuglio difficile da districare: i nomi, infatti, potrebbero essere invertiti o sostituiti da... che so? De Kooning o Soutine, Giacometti o Burri o Tapies. Ma, a ripensarci col senno di poi, quello che probabilmente importava ai due "torinesi" era la scelta di una espressività spinta al limite, coinvolgente forme colori e specialmente materie, dati concreti da manipolare, cianciare, rendere immediatamente partecipi delle proprie tensioni esistenziali (comunque sempre dentro gli argini non tanto tecnici quanto

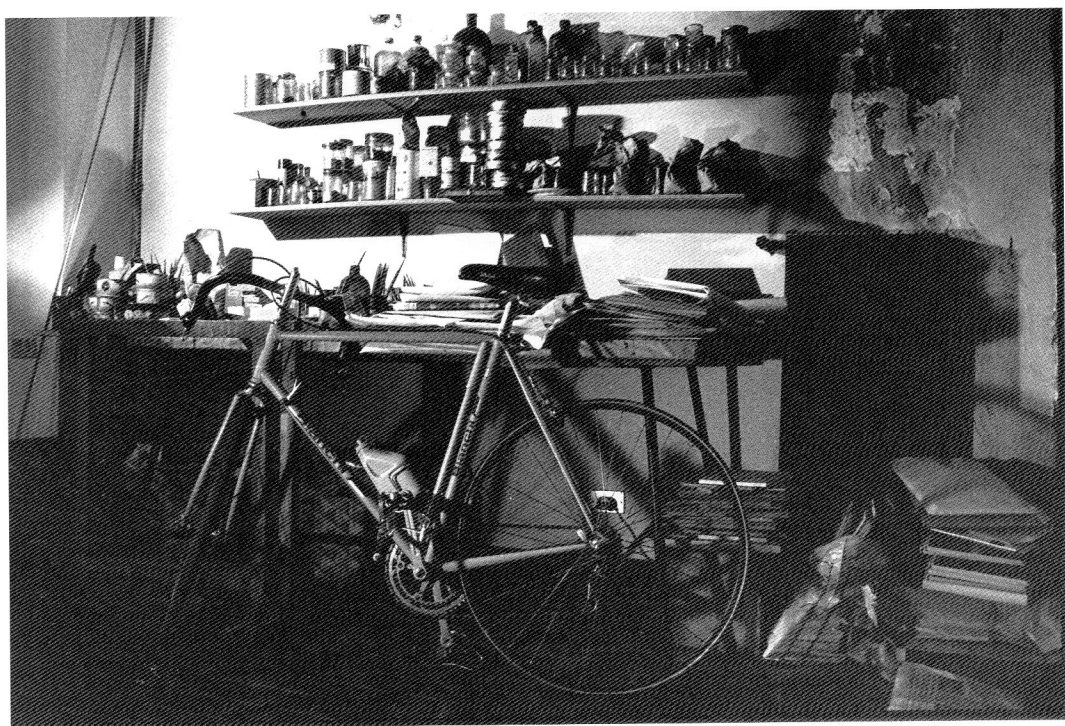
emozionali della pittura: in questo senso anche Burri o Tapes, nonché Bacon e Giacometti, erano guardati senza dubbio come pittura, per quanto fossero insolite le materie e irrituali i procedimenti), ma anche fortemente interessata ad un recupero della realtà oggettiva, della cosità. Con un fondo, semmai, di “romanticismo”, al modo che suggeriva Francesco Arcangeli già nel saggio gli “Ultimi naturalisti”, che viveva sulla propria carne Giovanni Testori, che, senza allontanarci da Torino, Galvano riconosceva come una delle linee della modernità, che serpeggiava nelle varie declinazioni dell’esistenzialismo (forse non è di poco significato che alle pareti della galleria - la Bussola - dove si svolge una scena del film “Le amiche” di Antonioni, 1955, siano esposti dei quadri di Saroni). Complessivamente, osservando la produzione del pittore a cavallo del sessanta, si



Oggetti nello studio (foto Zandano)

ricava che l'attenzione dell'ancora giovanissimo (del 1934, non dimentichiamolo) per le esperienze del cosiddetto "informel" (a voler utilizzare un termine inventato da Tapié e diffuso a Torino proprio in quegli anni, a Sergio mai troppo simpatico) fu assai aperta, coinvolgendo artisti distantissimi d'area europea - mediterranea e nordica - come d'area americana e perfino estremorientale, sia d'ambito astratto che d'ambito figurativo (uso senza scrupoli i due termini nell'accezione corrente, ma mi chiedo se la contrapposizione fra Carluccio e Pistoì, non per caso di ascendenze culturali e simpatie ideologiche differenti, non fosse tra *formalismo*, eventualmente rovesciato - alla Tapié - o "aperto", a ritroso o in proiezione, secondo le teorizzazioni di Pareyson poi Barilli o Eco, e *contenutismo* ideologico o esistenziale, "aformale" nel senso di indifferente alla forma).

Incertezza di scelte, o scelta della complessità? Non risolvono il problema le indicazioni di Carluccio o di Pistoì negli anni cruciali '57-'59, non solo perché la contrapposizione appariva nella cronaca piuttosto d'umore e d'insegna (di potere) che di sostanza teoretica, ma anche perché proprio Saroni si muoveva con notevole cinismo, e ingenuità, nell'intrico delle suggestioni e delle novità, usando di volta in volta quello che sollecitava il suo istinto ingordo, la sua curiosità intellettuale, la sua aggressiva volontà di confrontarsi con tutto e con tutti per dimostrare una superiore bravura (quasi da novello Moreni). In fin dei conti, la critica, esplicita o implicita, che Sergio muoverà più tardi all'atteggiamento tenuto in avvio carriera sarà probabilmente d'ordine etico e di metodo piuttosto che sulla qualità della



Lo studio di via Santa Giulia (foto Zandano)

ricerca e dei risultati, cioè riguarderà l'insufficiente chiarezza nella scelta dei modelli e degli obiettivi, che troverebbe giustificazione unificante solo nella pittura, nell'interesse appassionato per la bella pittura. E però, nell'unica dichiarazione ch'io sappia di quel tempo (Premio Morgan's Paint del 1959), Saroni scriveva: "Non credo che il rapporto tra il pittore e il mondo sia del tutto perduto, come molti pensano; anzi penso che lo sforzo della nostra generazione sia proprio quello di rafforzare, di riallacciare questo legame; con una pittura che, valendosi *di tutto l'apporto culturale* datoci dalle generazioni precedenti, tenti *un racconto con un linguaggio attuale ma nello stesso tempo più semplice e umano*. In sostanza non credo nei sofismi intellettualistici ma in una pittura che, per lo meno, percorra *nuovamente una strada della realtà*". (I corsivi sono miei e vogliono sottolineare che anche rispetto ai contenuti la strategia di Saroni fu in quegli anni l'eclettismo mirato al recupero di un rapporto con la "realtà", da raggiungere attraverso tutte le strade possibili, comunque non specialmente "d'avanguardia" e nemmeno marcatamente ideologiche).

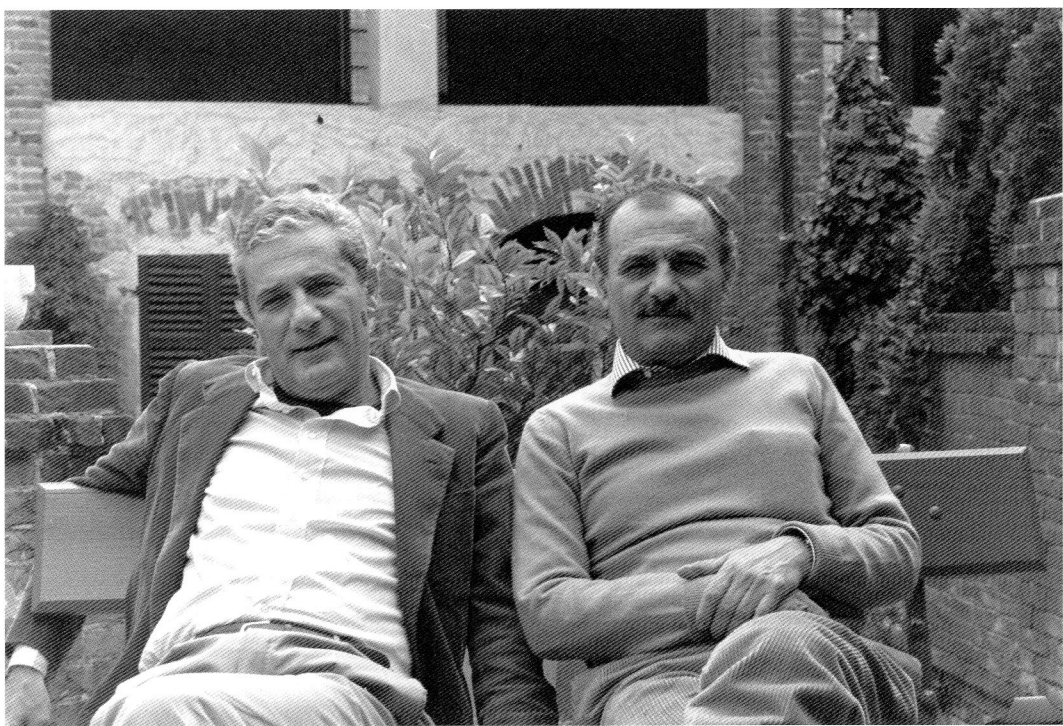
Dicevo che il nodo affrontato non è solo di Saroni (e di Ruggeri): devono essere aggiunti, con riferimento locale, Giacomo Soffiantino e Mario Merz, in quanto compagni di strada per un periodo più o meno breve (ma a distanza di tempo, visti gli sviluppi divergenti delle singole storie, ci si chiede con quali criteri l'accostamento sia stato fatto) e gli amici della prima ora, quelli che compaiono spesso nelle fotografie private, dico i pressoché coetanei Nino Aimone, Francesco Tabusso e Mauro Chessa⁷, con i quali condivide dall'inizio speranze desideri attriti, discussioni ed esperienze, anche rispetto alla sintesi difficoltosa tra realtà e "il resto"⁸. Forse il più vicino parallelo "esterno" alle vicende di Saroni è rappresentato dal cosiddetto "realismo esistenziale" milanese, di Banchieri, Ceretti, Ferroni, Guerreschi, Romagnoni, Vaglieri. Fra i quali, in particolare Ferroni e Guerreschi assegnarono alla grafica una parte protagonista nell'economia della propria opera, tanto dal punto di vista della ricerca linguistica quanto sul piano ideologico e della strumentazione espressiva. Mentre Ceretti e Romagnoni attraversarono in arte la crisi dell'oggettività e l'oggettività della crisi, a fronte della crisi dell'arte e dell'arte come crisi, tentando vie che li portarono su posizioni, quasi, di "nouveau réalisme", ai limiti di una "deformalizzazione" del manufatto d'arte; invece Ferroni e Guerreschi, come Saroni, spinsero il tasto della qualità del segno, muovendosi in una direzione che potremmo denominare "manierista", se il termine ci portasse - *mutatis mutandis* - sul "manierismo esistenziale" che fu in antico di Pontormo, Lotto e Grünewald, del giovane Caravaggio, e nella contemporaneità di Bacon e Giacometti (tutti questi artisti appartengono al dizionario amoroso di Sergio, e gli forniscono materia di "scientifiche dissezioni" non meno che di "filosofiche meditazioni")⁹.

Si può considerare questa una risposta o una proposta alternativa ai modelli che venivano dagli Stati Uniti e che, almeno per un tratto, avevano sedotto il giovanissimo Saroni? Intendiamoci, non in modo così esclusivo da non indurlo - si è già

detto - a scegliere Bacon come oggetto di indagine o insegna, mentre era semmai De Kooning a suggerirgli soluzioni pittoriche, parallelamente Ruggeri a scegliere Gorky mentre era chiara la presenza nella sua pittura di una componente almeno allusivamente naturalistica.

A me pare che, in Saroni, il senso della rappresentazione si chiarisca proprio attraverso la grafica - lo abbiamo già dichiarato in avvio, qui vale ritornarci con qualche elemento in più -, sia perché essa comprime nel pittore le tentazioni che avevano continuato a sollecitare il suo gusto d'alta cucina operativa (serve però sottolineare che Saroni, come incisore, si tiene lontano dagli sperimentalismi sviluppati sui modelli di Goez e Hayter, che invece seducono alcuni coetanei come avevano coinvolto artisti di generazioni precedenti), sia perché lo costringe ad una più analitica definizione dell'immagine.

In questa direzione può valere anche un altro confronto, quello con la nuova "scuola romana" - di periferia - che ha in Renzo Vespignani l'esempio più significativo. Vespignani - un poco più vecchio di Sergio, abbastanza da affacciarsi sulla Roma dell'immediato dopoguerra - lo intrigava: se ben ricordo qualche suo giudizio, ne apprezzava il coraggio d'affrontare temi difficili e sgradevoli con strumenti affilati e impietosi, semmai non ne era "commosso". Provava anzi un certo fastidio davanti a così esibita e insieme sottratta abilità; tanto più in quanto avvertiva che non gli era del tutto estranea la tentazione di una preziosa ambiguità. Sergio avrebbe invece voluto essere un artista felice, almeno comunicativo, ma sentiva addirit-



Con il fratello Luciano a Passerano

tura con angoscia l'incombere della complicazione difficoltosamente risolta e "antipatica". Definendosi un "pittore drammatico", credo che Saroni non alludesse a temi e modi; era un nodo, l'irrisolubilità di un nodo, che voleva denunciare. Eppure il miraggio della semplicità, della limpidezza lo perseguitava, e lo irritava. Un giorno - ricordo - mi prese sottobraccio per lo scalone dell'Accademia (così era solito preparare una confidenza), per dirmi che finalmente era soddisfatto di un albero, un melo che aveva dipinto (ne esiste anche una bellissima versione grafica; l'albero e il cespuglio sono sempre, per Sergio, una straordinaria prova: distribuire gli intrichi, intrigare l'evidenza): ne sentiva l'odore leggermente legante. Era convinto d'aver fatto qualcosa da reggere il confronto con Bellotto. Che strano! Allora pensai (lo penso ancora) che Bellotto è un pittore innaturalista: non mi è mai passato per la testa di poter sentire un odore in un quadro di Bellotto; e nemmeno davanti a un'opera di Saroni ho mai avvertito il profumo di una rosa o di una mela, semmai ho percepito il sentore di una presenza fantomatica. Torniamo allo stesso punto: Saroni è per niente "naturale", ed ha avuto intuizione lui per primo - tragica intuizione - che il colloquio cordiale, disteso con il mondo gli era precluso; tanto che gli aspetti di natura che a volte gli riusciva magistralmente di rendere presenti erano caratterizzati da una quasi insostenibile allucinata sospensione (un pomeriggio estivo, l'attesa di un temporale, una nevicata, l'attimo che allude ad una morte imminente) e da una come dire? fragilità per eccesso di durezza ("vitreo", "croccante" erano termini ricorrenti nel suo dizionario), tanto da convincere che per lui la fotografia fosse, anziché una presa diretta, uno strumento per secare il flusso della metamorfosi naturale, e che "l'opalino setaccio della carta da lucido" (Fanelli) servisse a scartare qualsiasi vischiosità emotiva e a meritare esattezza tagliente di descrizione e narrazione. Non era tanto la "realtà" che mirava quanto la "verità": e dopo aver tentato di toccarla con una accelerazione bruciante, s'era convinto, non senza dubbi e resistenze, che poteva "inquadrala" se non centrarla attraverso una lunga elaborazione, un artificio che doveva essere il più "magro" possibile, attivando una strategia della lentezza e del rigore, che comportava una presa di distanza critica. Trovo centrata e ricca di possibili sviluppi una osservazione di Franco Fanelli, che di Saroni fu allievo reticente, in "Ruggeri Saroni Soffiantino", nel paragrafo "S. o il disegno": "L'ultimo Saroni che parte dalla fotografia, la rileva e la disseziona in un procedimento analitico proiettato poi sulla carta finale, fa del disegno non più una ricerca ma disciplina parallela al dipinto [...] Metodo che, prima di diventare stile, mirava in lui... alla concettualizzazione della visione, atto necessario per poter dipingere... un reale". Sullo sfondo, i grandi maestri "freddi", da Raffaello a Casorati, maestri di disciplina, di regole trasmissibili e verificabili¹⁰.

Proprio in questa direzione era venuta assumendo sempre maggiore importanza l'incisione calcografica: così, da incisore, non accettava che venisse "nascosto" il procedimento, che le sue singole parti apparissero disciolte in una specie di continuum omogeneo. Lui, la complicazione, la mostrava tutta, con gli attriti, le difficoltà degli incastri, il provare e riprovare la messa a punto¹¹. Da incisore, non era

per le finzze di morsura, le vibrazioni sottili appena avvertibili sulla stessa lastra; invece preferiva usare diverse matrici (si arriva, mi pare, alle cinque lastre, ed è normale che siano due) a ciascuna assegnando un carattere netto, da confrontare con gli altri caratteri. Così, le sue stampe non sono “impure” né truccate, anche dove siano presenti elaborazioni sfinenti o tracce di trasporto fotografico: che, infatti, non funziona come scorciatoia o furbizia, ma come schema dove l’acido possa agire con tanto più discriminante durezza. Se mai la fotografia fosse calco dalla natura, è evidente che il calco vale per lui appena come falsariga per una elaborazione aggressiva, che ferisce o inchioda il fantasma¹², impone la discontinuità dell’artificio; mentre Vespignani tenta uno scivolamento senza soluzione di continuità dalla base fotografica alla traccia grafica. Perfino, anzi tanto più il colore, quando venga usato evita accuratamente allusioni all’impasto organico: nelle grafiche incise dove utilizza più colori, sfruttando diverse matrici o la tecnica di stampa *à la poupée*, Saroni attribuisce valore puramente segnaletico al croma, svuotato d’ogni illusionismo e, per così dire, naturale corporeità, ma non di valenze simboliche o anche solo segnaletiche. Il verde, il rosso, il giallo, il seppia sono note e segni di cui dispone l’artista e note di cui dispone lo stampatore. Nello spazio aligido della carta si giustappongono le stampe; di fatto alla unità dello spazio, alla continuità del tempo di percezione, si oppone la discontinuità dei luoghi-istante. Non raramente, le lastre, anzi diremo le forme, nella doppia accezione di matrici e di figure (eccezionalmente addirittura sagomate), si sovrappongono o si incastrano a mosaico; dove serva complicare ulteriormente le separazioni, la carta è stata preparata con un fondino¹³.

Quello che abbiamo rilevato rispetto alle soluzioni “formali”, è riconoscibile anche nel modo come Saroni risolve il “problema della narrazione”.

Mi permetto di riproporre alcune considerazioni fatte in “Dalla parte della grafica”, contributo pubblicato sul catalogo della Antologica alla Accademia Albertina, sulla scorta di suggerimenti colti, forse con qualche forzatura, nei testi di Edoardo Grendi e Giovanni Levi. I due storici non specialisti d’arte accompagnarono, con l’amico storico d’arte Giovanni Romano, la *rentrée* di Saroni, alla galleria Documenta nel 1981, dopo un’assenza non di anni ma di lustri, almeno a Torino.

La narrazione saroniana si caratterizzerebbe per tre evidenze strettamente connesse:

a - l’assenza di un centro unico: l’attenzione dell’artista e conseguentemente del lettore sarebbe di continuo trascinata e deviata dai particolari - non perché siano innumerevoli, alla fiamminga per intenderci, semmai perché sono ciascuno per proprio conto aggressivi -, ma anche guidata secondo percorsi percettivi che farebbero supporre una responsabilità di organizzazione gerarchica da parte dell’autore (a proposito si è voluto far riferimento al “*nouveau roman*” e al cinema corrispettivo d’area francese, per quanto possano valere le corrispondenze, quando i linguaggi siano diversi, e quindi diverse la costruzione e la percezione);

b - il rimando costante ad un “esterno”: ciò che determinerebbe un effetto di

assenza, di imprevedibilità come d'ombra o eco non solo di cose ma di "emozioni giocate fuori scena"; come a dire: il centro della narrazione è segreto, inespugnabile; si narra avvolgendo di notazioni marginali un luogo inaccessibile, ovvero le cose stanno attorno ad un nucleo che non può essere afferrato come cosa; le cose sono i segni di una vacanza, le tracce di una sospensione (la tentazione, sempre a proposito di opinabili corrispondenze, sarebbe di richiamare le "prove di stile" di Queneau o Calvino, almeno per la consapevolezza che il linguaggio è prima di tutto un artificio - struttura e storia); c - "ogni racconto ha una smagliatura volontaria, un punto di caos", che scardina l'esattezza della presentazione pur definita con puntualità. Gianni Romano, in due occasioni almeno, a distanza di dieci anni una dall'altra, riconosce nella struttura di certi quadri un lato *debole*, un varco di fuga o di accesso, che mette in dubbio la formidabile tessitura dell'immagine. È sintomatico che tra le letture preferite di Sergio ci fosse la grande letteratura mitteleuropea d'inizio secolo, in particolare quella segnata dalla cultura ebraica: quante volte gli ho sentito nominare Roth, ma anche Canetti!

Un'ipotesi, o forse solo l'azzardo di un'immagine: chissà mai che quella via di fuga e di accesso, nella fase conclusiva della stagione delle grandi calcografie tra '71 e '74, non sia utilizzata dal personaggio protagonista. È il periodo in cui Saroni affronta in modo del tutto dichiarato e "consuma" la figura per antonomasia, che è l'uomo se stesso. Autoritratto? bisogna intendersi. Prima l'autoritratto è delegato ad una parte del corpo (che non comprende il volto, spesso nascosto da un'invasione estranea, specialmente vegetale, o è tagliato dall'inquadratura; senza che, per questo, si possa dubitare che la porzione presentata appartenga a quel soggetto), oppure ad un segno forte come un indumento (i pantaloni, per esempio, o il soprabito - cappotto o palandrana - svuotato del contenuto corporeo); poi la figura-autoritratto si dichiara nel modo più esplicito: mi riferisco al gruppo delle grandi incisioni dedicate al *pittore e la modella* e ai modelli tipici di Saroni elencati, composti, giustapposti, intrecciati. Tutte dominate - queste incisioni - da una rosa, che sembrerebbe alludere alla labirintica inaccessibilità del centro, desiderabile e doloroso, seduttivo e segreto; non meno che alla *vanitas*. Più o meno nel mezzo - intorno al '70 - si colloca l'*autoritratto (doppio) con natura morta* (matita, acquerello e tempera su carta) che porta in basso al centro, di mano dell'autore, la dedica all'amico gallerista Curletti "A Pino, in via del tutto privata, Sergio" (scritta più tarda del disegno, quanto mai rivelatrice).

Il passaggio successivo è costituito dai grandi disegni, per esempio e soprattutto i due ritratti della figlia esposti a "Il disegno in Italia oggi", Reggio Emilia 1979. Seguono - restando ai disegni - le "meditazioni" sui ritratti di Lorenzo Lotto, 1981-83 e sul giovane Caravaggio. (Mi viene in mente l'apologo di Borges a proposito della costruzione del tutto artificiale di un'invenzione naturale). Intanto, gli acquerelli e le tempere, rigorosamente su carta, dell'ultima stagione, che dura solo una decina d'anni fino alla morte prematura.

In quest'ultimo periodo, la stampa è relativamente marginale. Ancora una quindicina di lastre - acquaforte e acquatinta -, qualche serigrafia. Se la grafica, in particolare la grafica incisa, ha indirizzato la pittura in un certo stadio del lavoro, ora è la pittura a prevalere e a riverberare il proprio carattere sulla grafica. Con tutta evidenza le incisioni, anche meno impegnative dal punto di vista tecnico e delle dimensioni (ma è una sofisticata semplicità), seguono nei temi e nelle soluzioni la pittura: la tecnica prevalente diviene l'acquatinta, e non è meno significativo l'uso del raschietto per ammorbidire le durezza dell'elisione chimica¹⁴.

Naturalmente se ne può prendere atto, punto e basta. Ma come ci siamo chiesti perché l'incisione abbia dilagato prima, ora ci chiederemo perché essa sia rientrata, davvero o in apparenza, nell'alveo di un rivolo secondario. La risposta pare semplice: l'incisione ha esaurito la funzione "rivelatrice", cedendo il suo contributo di strumento analitico alla pratica del disegno, tanto del disegno in sé compiuto, quanto del disegno "dentro" la pittura, pittura su carta del resto, realizzata con acquerello e tempera. Oramai Saroni può disegnare un cielo tempestoso, una luce d'agosto, il gatto Bosnieznie, ritrarre un amico, rileggere cioè rifare criticamente una figura che lo interessi, perfino del grande Lorenzo Lotto.

Ma è vero che il discorso resta aperto, non solo per la morte improvvisa dell'artista, anche per via di segnali divergenti già colti dall'amico Gianni Romano nell'ultima presentazione "da critico amico" nel 1990, segnali che riguardano iconografia, tecnica, composizione. Visto che certi indizi (è lo stesso artista a dichiarare il debito da Gorky) sono rilevabili in incisioni entro la metà degli anni ottanta, come "Vigne notturne", e che, a ben guardare, certe tracce di chiara matrice *informel* non cessano d'essere presenti nell'arco dell'intera produzione grafica, vien da sospettare che, come serbatoio resistente di temi tecniche composizioni, la grafica continui a rappresentare una spinta, ora latente ora dichiarata nelle ricerche degli ultimi anni. Dal fondo incommensurabile del foglio, continua ad avanzare Alberto Giacometti (significativamente, il suo straordinario ritratto a grafite è lungo quasi quindici anni - la data fila dal 1968 al 1981).

Non si dovrebbe, ma a margine dell'impegno scientifico (quale si richiede nella stesura di un catalogo), il compilatore non sa esimersi dall'esprimere qualche considerazione sentimentale.

Per un artista, procedere all'elencazione sistematica della propria opera non è certo pratica indolore: è come sezionare le carni per farne un'esibita enumerazione, è confessare di aver vissuto (tra speranze e rimpianti), è guardarsi alle spalle volgendo col timore di subire la sorte della moglie di Lot.

Saroni "non era proprio il tipo da tenere quaderni con annotato quanto produceva",¹ ed è giusto così: non era notaio di se stesso (come troppo spesso ora accade) e spetta ad altri tornare, non senza struggimento, sui passi di un percorso che, inevitabilmente, tocca le tappe di una vita d'artista troppo presto conclusa.

Nell'economia di un discorso squisitamente calcografico durato trent'anni, Saroni manifesta una scelta mai disattesa eleggendo ad esclusiva modalità espressiva l'acquaforte e l'acquatinta.

Dopo il periodo di formazione all'Accademia, risolutamente propone nell'incisione soluzioni tecnico-formali di schietta novità, come l'uso dei processi legati alla fotoincisione; la disinvolta sicurezza con cui questi accorgimenti vengono applicati e riplasmati rinvia direttamente al dibattito, attualissimo, intorno alla definizione di " incisione originale"² e rivela come l'autore, in netto anticipo sui tempi, dimostri un atteggiamento di straordinaria lucidità nella scelta dei mezzi e nella corretta definizione di essi, spazzando via ogni ombra di scorciatoia meccanica e considerando in ogni caso gli artifici come gregari della sempre implacabile struttura disegnativa.

Altri due elementi distinguono la grafica incisa saroniana dalle esperienze a lui contemporanee: l'impiego del colore e l'articolazione di più lastre impresse su di uno stesso foglio, secondo un progetto narrativo e compositivo.

I colori (acidi e antinaturalistici) vengono dispiegati con vari accorgimenti di stampa (matrici multiple canonicamente sovrapposte, o più liberamente, "à la poupée"). E non basta: se si considera il foglio inciso come campo aperto, allora forme e note cromatiche si compongono in una struttura che ha il sapore di un ambiguo gioco

d'incastri (ogni lastra reca i propri colori, il foglio ne accoglie la totalità e, insieme, l'individualità) con tensione continua tra l'uno e il molteplice³.

La grande stagione a cavallo tra gli anni 60 e 70 ha avvampante preludio nelle tante nature morte - che irrompono esse stesse frantumate nell'articolazione complessa e polimorfa delle grandi composizioni - e lento epilogo (come bassa marea che si ritrae dopo l'impeto e lascia frammenti nella ritrovata calma della risacca) nelle ben diverse nature morte degli anni 80: rose che si sfarinano nell'aria e frutti che, nel dialogo fattosi asciutto fra aquaforte e acquatinta, hanno le stimmate della vanitas.

Soltanto ormai alcuni cieli, nei paesaggi ("accorati", come li definisce, in pittura, Gianni Romano) sembrano lasciar filtrare la disperata tensione dell'artista che tenta d'esprimere l'inesprimibile, di disegnare l'indisegnabile...

È un duello senza vincitori come quello, lungo una vita, che tormenta i protagonisti del film d'esordio di Ridley Scott - "I duellanti"-, amatissimo da Saroni, forse a motivo della maniacale ricerca di perfezione formale o, forse più acutamente per la dolente (e beffarda) parabola sulla futilità degli eventi e sulla transitorietà delle umane cose.

note

1) cfr. presentazione di Luciano Saroni, in *Sergio Saroni Alcune testimonianze e una piccola collezione*, Franco Masoero Edizioni, Torino, 1994

2) Interessanti considerazioni in proposito si possono trovare in Gian Alvise Salamon, *Il piacere di collezionare stampe contemporanee* (pag. 70 e segg.) Allemandi, Torino 2002 e nel Catalogo del Premio Biella per l'incisione 2002 (introduzione di Jeremy Lewison).

3) Talvolta Saroni moltiplica il gioco di rifrazioni mediante sezioni ed inserzioni, magari anche ironizzando sulla sacralità dell'immagine col riservare alla sua sola firma incisa l'intero spazio di una lastra.

LA GRAFICA DI SERGIO SARONI

di Pino Mantovani

Che la grafica occupi nell'opera di Sergio Saroni parte cospicua, per quantità (in una produzione complessiva abbastanza limitata), per impegno convinto e qualità di esiti, è dato palese¹. In particolare, la grafica incisa non solo contrassegna, prevalendo sulla pittura, la maturità dell'artista (nella personale biografia, dai trenta ai quarant'anni²; nella storia, dal 1964 alla metà circa dei settanta) ma addirittura costituisce uno strumento, non dico l'unico, che gli consente di attraversare un periodo difficile e di approdare con idee chiarite o meno dubbiose all'ultima relativamente pacificata stagione. In altro modo: calcografia e stampa, sfruttate negli specifici caratteri strutturali e nel bilanciato confronto, traghettano l'artista da una fase fondata sulla accelerazione fisico/psichica, che produce un'immagine introversa e insieme aggressiva, ad una fase proiettata sulla limpida finitissima rappresentazione.

Se in un primo tempo, entro il '57 - ancora allievo di Accademia nella scuola rigorosa ma non vincolante di Marcello Boglione e Mario Calandri - Saroni da incisione rimasta nel gorgo della sperimentazione materiale e della provocazione "alchemica" non diversamente da quanto vien facendo in pittura (mentre il disegno del momento scopre i nervi dell'immaginare piuttosto che lo scheletro dell'immagine); in un secondo tempo - non escludo per suggerimento di Luigi Carluccio, suo mentore, e comunque in accordo con un rinnovato clima di gusto e di mercato che dalla Biennale di Venezia ai numerosi Premi riservati all'incisione coinvolge diversi artisti fino allora indifferenti al multiplo - punta sulla calcografia come strumento espressivo parallelo e nel giro di pochi anni prende coscienza che attraverso questa pratica può realizzare un percorso di ripensamento "critico" delle strutture del linguaggio figurativo, con possibilità di riverbero sulla pittura, in situazione problematica.

In definitiva, la grafica in tutte le sue articolazioni fornirebbe a Saroni uno schema di riferimento e uno schermo efficace per decantare il *furor* che lo aveva portato sui limiti dell'*informel* - inteso come iperpittoricismo materico/cromatico - salvo poi incepparne gli sviluppi; e gli permetterebbe di articolare il linguaggio figurativo in funzione di una stringente analisi delle forme. Portando così contributo deter-

minante alla conclusiva maturità dell'artista, che si riconosce e vuol essere sì riconosciuta nella rappresentazione delle "cose" (*nature morte* - oggetti d'affezione e d'uso - e *vive* - fiori e piante -, *prospettive di paesi e cieli, ritratti e autoritratti, nudi femminili e qualche animale*), ma parallelamente se non prioritariamente nella messa a punto di un artificio costruttivo perfettamente controllato, senza approssimazioni e sbavature capace di reggere il confronto con "il vero", quello che aggredisce da fuori e quello che preme da dentro. Si può anche dir così: l'esperienza grafica è fondamentale per Saroni in quanto gli permette di assorbire il trauma che separa artificio e natura, ovvero gli fa trovare un percorso praticabile fra territori che spesso artisti e critici contemporanei - specie quando pretendono di teorizzare - considerano incomunicanti, come se un atteggiamento analitico comportasse una scelta drastica, senza possibilità di mediazione o integrazione: o il vero delle "cose" o il vero del linguaggio.

La conclusione della vicenda (imperfetta per la morte improvvisa; che avrebbe fatto poi, una volta riguadagnata piena disponibilità del proprio tempo?) consente di tornare sull'avvio e di rilevarne qualche carattere meglio chiarito dal seguito. Gli inizi precocissimi di Sergio, anteriori all'Accademia, avevano avvertito il fascino del formalismo geometrizzante (casoratiano, perfino dechirichiano) portato ai limiti di un concretismo, che in quegli stessi anni, '52/53, praticavano a Torino gli ex-allievi di Casorati Albino Galvano e Paola Levi Montalcini e amici più o meno coetanei come Scropo, Parisot e Carol Rama, con i più giovani Biglione e Merz: lo dimostrano alcune grafiche, per fortuna sopravvissute alla indifferenza dell'autore per la conservazione di prove "superate" (mi riferisco in particolare alla piccola serie di linoleum che furono pubblicati su "Orsa minore"³). Ai già detti riferimenti - praticati con una probabile componente d'ironia come compete ad una generazione che ha già preso le distanze dall'astrattismo "classico"- si aggiungono suggestioni spazzapaniane, rigagnoli del secondo Futurismo che ancora serpeggiavano nel dopoguerra e specialmente la diffusione, attraverso le mostre "Francia-Italia" avviate nel '51, di esempi astratto/concreti (per dirla alla Venturi) de l'Ecole de Paris. Mentre l'avvio convinto dell'impegno - divenuto pubblica immagine con una serie fortunata di presenze in Premi nazionali dal '54 e la sanzione rappresentata nel gennaio del '55 dalla mostra epocale "Niente di nuovo sotto il sole", organizzata da Carluccio a la Bussola di Torino - dichiarano una decisa sterzata su posizioni neo-naturaliste (*paesaggi* ovvero situazioni meteorologiche, *alberi* ovvero atmosfere vegetali) che gli guadagnano una citazione, con Ruggeri e Tabusso, nel saggio di Arcangeli "Gli ultimi naturalisti"⁴. Di questo momento, e degli anni immediatamente successivi entro l'avvio dei sessanta, rimangono relativamente pochi esempi di grafica (dopo il '57 nessuna incisione, ch'io sappia, fino al '63/4; ma è del '57 una mostra di soli disegni alla Saletta di Modena, presentata da L.Pistoi). E però il disegno è tutt'altro che marginale nel lavoro di Saroni: accantonata la registrazione immediata del gesto, araldico liberatorio, il disegno diventa strumento di analisi, mezzo attraverso il quale la



Lo studio di via Santa Giulia (foto Zandano)

materia/cromatica si organizza dolorosamente, si configura problematicamente (cominciano ad affiorare i segni di un descrivere e narrare, più in profondità che in sequenza), occasione d'esercizio costruttivo/distruttivo protratto nel tempo. Il fatto è che lo sforzo tremendo dell'artista comincia ad essere, con sempre maggiore evidenza, quello di trovare una forma delineata nelle sue parti e definita nel suo insieme dinamico. Disegnare come progettare e/o designare (delineare) temi che rappresentano l'intrico, l'angoscia del labirinto-prigione. Dal punto di vista operativo ma anche concettuale, diventa importante la scelta se *disegnare con la materia* o *disegnare la materia*. Se all'inizio la densità aggressiva della materia sembra sedurre Saroni, portandolo ad agire con strumenti capaci di spalmare e sottrarre,

quasi modellare, col tempo cresce l'evidenza incisiva della traccia mentre si assottiglia la massa cromatica, guadagnando non senza fatica trasparenza e chiarezza, in senso letterale e metaforico (ma sempre rispetto ad una complicazione irriducibile). Dal "Paradosso dell'attore" di Diderot trascrivo un suggestivo brano, che mi pare adattarsi al caso (come se in Saroni si riproponesse la dialettica classico-romantico; anche per lui, come per Felice Casorati, si è parlato di neoclassicismo): "Essere sensibile è una cosa, e sentire un'altra... L'una è questione d'anima, l'altra di intelligenza [...] Per saper dare varietà ai particolari e unità all'insieme... occorrono una personalità fredda, un discernimento profondo, un gusto squisito, uno studio faticoso, una lunga esperienza e una saldezza di memoria eccezionale". Il fatto è che Saroni è straordinariamente sensibile, al punto che solo attraverso uno sforzo letteralmente drammatico può controllare la propria commozione, ingabbiandola in una rete grafica fitta e robustissima, spesso stratificata (in aggetto nel collage, in cavo nella calcografia). Il segno, dunque, è il luogo dove si manifesta l'attrito di una coscienza analitica e progettuale con la consapevolezza di un destino teso ed esposto⁵.

Va detto che il tentativo di sintetizzare interessi formali e contenuti di "realtà" non è, nel suo tempo, fatto isolato: direi anzi tipico di una generazione che si è dovuta misurare con una accelerazione impressionante di esperienze, non solo estetiche, che investì anche l'Italia, nonché Torino, verso la metà degli anni cinquanta e precipitò all'inizio dei sessanta. La generazione dei nati intorno al trenta si trovò infatti da una parte compressa tra la generazione più rigorosamente ideologizzata, protagonista del rilancio postbellico in direzione "figurativa" o "astratta", e la generazione dei nati tra la fine dei trenta e l'inizio dei quaranta che si affacciò negli anni sessanta "a giochi fatti", saltati i vincoli ideologici, e subito introdotta a Nuova Figurazione, Nouveau realisme e Pop, Minimalismo come movimenti, all'analitico e al concettuale, come metodi; dall'altra parte nell'urgenza di scegliere tra la prosecuzione di una tradizione europea - sia pure moderna - e l'apertura traumatica all'America, che non era più soltanto quella dell'Action painting, in parte ancora riconducibile alla cultura europea, ma quella che metteva addirittura in dubbio la possibilità della pittura, come di tutte le strutture "universali", ideologie e linguaggi compresi⁶.

Giovanni Romano allude al nodo critico con il quale devono confrontarsi i giovanissimi dioscuri Saroni e Ruggeri, facendo riferimento alle tesi di diploma che sostennero in Accademia (l'Albertina di Torino), dedicate rispettivamente a Bacon e Gorky. Tali scelte sono ad un tempo lucide e rivelatrici di un garbuglio difficile da districare: i nomi, infatti, potrebbero essere invertiti o sostituiti da... che so? De Kooning o Soutine, Giacometti o Burri o Tapies. Ma, a ripensarci col senno di poi, quello che probabilmente importava ai due "torinesi" era la scelta di una espressività spinta al limite, coinvolgente forme colori e specialmente materie, dati concreti da manipolare, ciancicare, rendere immediatamente partecipi delle proprie tensioni esistenziali (comunque sempre dentro gli argini non tanto tecnici quanto

emozionali della pittura: in questo senso anche Burri o Tapies, nonché Bacon e Giacometti, erano guardati senza dubbio come pittura, per quanto fossero insolite le materie e irrituali i procedimenti), ma anche fortemente interessata ad un recupero della realtà oggettiva, della cosità. Con un fondo, semmai, di “romanticismo”, al modo che suggeriva Francesco Arcangeli già nel saggio gli “Ultimi naturalisti”, che viveva sulla propria carne Giovanni Testori, che, senza allontanarci da Torino, Galvano riconosceva come una delle linee della modernità, che serpeggiava nelle varie declinazioni dell’esistenzialismo (forse non è di poco significato che alle pareti della galleria - la Bussola - dove si svolge una scena del film “Le amiche” di Antonioni, 1955, siano esposti dei quadri di Saroni).

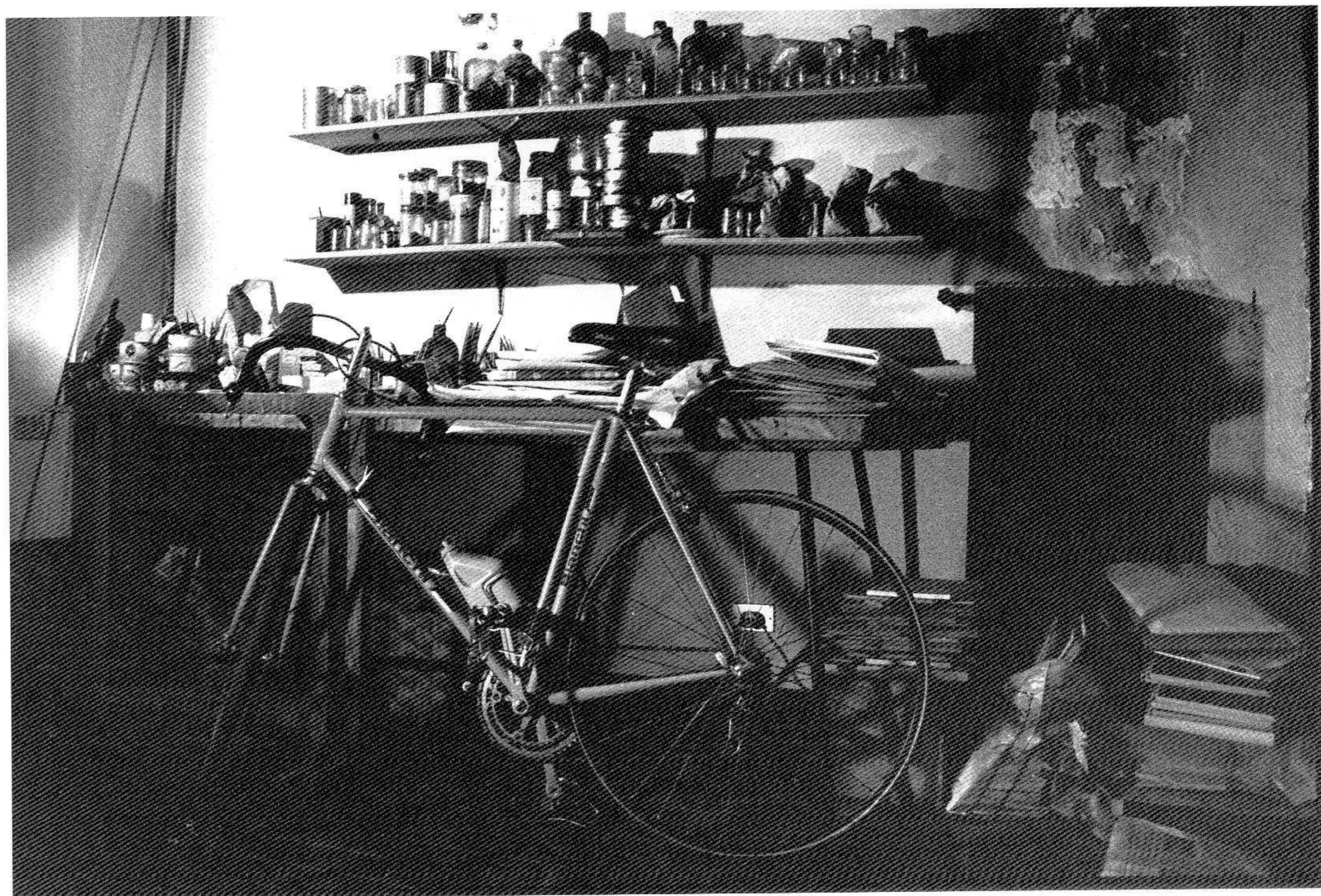
Complessivamente, osservando la produzione del pittore a cavallo del sessanta, si



Oggetti nello studio (foto Zandano)

ricava che l'attenzione dell'ancora giovanissimo (del 1934, non dimentichiamolo) per le esperienze del cosiddetto "informel" (a voler utilizzare un termine inventato da Tapié e diffuso a Torino proprio in quegli anni, a Sergio mai troppo simpatico) fu assai aperta, coinvolgendo artisti distantissimi d'area europea - mediterranea e nordica - come d'area americana e perfino estremo-orientale, sia d'ambito astratto che d'ambito figurativo (uso senza scrupoli i due termini nell'accezione corrente, ma mi chiedo se la contrapposizione fra Carluccio e Pistoì, non per caso di ascendenze culturali e simpatie ideologiche differenti, non fosse tra *formalismo*, eventualmente rovesciato - alla Tapié - o "aperto", a ritroso o in proiezione, secondo le teorizzazioni di Pareyson poi Barilli o Eco, e *contenutismo* ideologico o esistenziale, "aformale" nel senso di indifferente alla forma).

Incertezza di scelte, o scelta della complessità? Non risolvono il problema le indicazioni di Carluccio o di Pistoì negli anni cruciali '57-'59, non solo perché la contrapposizione appariva nella cronaca piuttosto d'umore e d'insegna (di potere) che di sostanza teoretica, ma anche perché proprio Saroni si muoveva con notevole cinismo, e ingenuità, nell'intrico delle suggestioni e delle novità, usando di volta in volta quello che sollecitava il suo istinto ingordo, la sua curiosità intellettuale, la sua aggressiva volontà di confrontarsi con tutto e con tutti per dimostrare una superiore bravura (quasi da novello Moreni). In fin dei conti, la critica, esplicita o implicita, che Sergio muoverà più tardi all'atteggiamento tenuto in avvio carriera sarà probabilmente d'ordine etico e di metodo piuttosto che sulla qualità della



Lo studio di via Santa Giulia (foto Zandano)

ricerca e dei risultati, cioè riguarderà l'insufficiente chiarezza nella scelta dei modelli e degli obiettivi, che troverebbe giustificazione unificante solo nella pittura, nell'interesse appassionato per la bella pittura. E però, nell'unica dichiarazione ch'io sappia di quel tempo (Premio Morgan's Paint del 1959), Saroni scriveva: "Non credo che il rapporto tra il pittore e il mondo sia del tutto perduto, come molti pensano; anzi penso che lo sforzo della nostra generazione sia proprio quello di rafforzare, di riallacciare questo legame; con una pittura che, valendosi *di tutto l'apporto culturale* datoci dalle generazioni precedenti, tenti *un racconto con un linguaggio attuale ma nello stesso tempo più semplice e umano*. In sostanza non credo nei sofismi intellettualistici ma in una pittura che, per lo meno, percorra *nuovamente una strada della realtà*". (I corsivi sono miei e vogliono sottolineare che anche rispetto ai contenuti la strategia di Saroni fu in quegli anni l'eclettismo mirato al recupero di un rapporto con la "realtà", da raggiungere attraverso tutte le strade possibili, comunque non specialmente "d'avanguardia" e nemmeno marcatamente ideologiche).

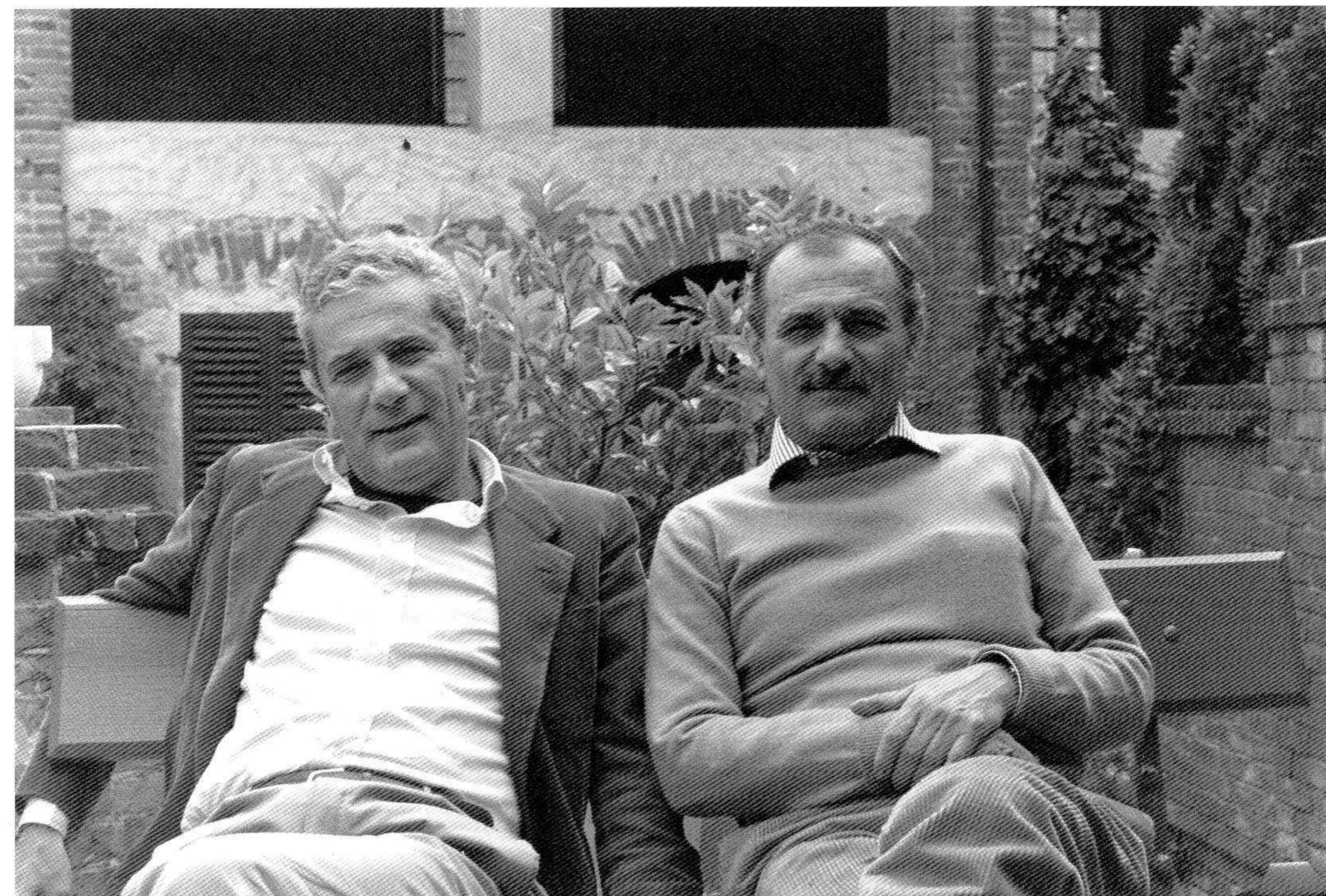
Dicevo che il nodo affrontato non è solo di Saroni (e di Ruggeri): devono essere aggiunti, con riferimento locale, Giacomo Soffiantino e Mario Merz, in quanto compagni di strada per un periodo più o meno breve (ma a distanza di tempo, visti gli sviluppi divergenti delle singole storie, ci si chiede con quali criteri l'accostamento sia stato fatto) e gli amici della prima ora, quelli che compaiono spesso nelle fotografie private, dico i pressoché coetanei Nino Aimone, Francesco Tabusso e Mauro Chessa⁷, con i quali condivide dall'inizio speranze desideri attriti, discussioni ed esperienze, anche rispetto alla sintesi difficoltosa tra realtà e "il resto"⁸. Forse il più vicino parallelo "esterno" alle vicende di Saroni è rappresentato dal cosiddetto "realismo esistenziale" milanese, di Banchieri, Ceretti, Ferroni, Guerreschi, Romagnoni, Vaglieri. Fra i quali, in particolare Ferroni e Guerreschi assegnarono alla grafica una parte protagonista nell'economia della propria opera, tanto dal punto di vista della ricerca linguistica quanto sul piano ideologico e della strumentazione espressiva. Mentre Ceretti e Romagnoni attraversarono in arte la crisi dell'oggettività e l'oggettività della crisi, a fronte della crisi dell'arte e dell'arte come crisi, tentando vie che li portarono su posizioni, quasi, di "nouveau réalisme", ai limiti di una "deformalizzazione" del manufatto d'arte; invece Ferroni e Guerreschi, come Saroni, spinsero il tasto della qualità del segno, muovendosi in una direzione che potremmo denominare "manierista", se il termine ci portasse - *mutatis mutandis* - sul "manierismo esistenziale" che fu in antico di Pontormo, Lotto e Grünewald, del giovane Caravaggio, e nella contemporaneità di Bacon e Giacometti (tutti questi artisti appartengono al dizionario amoroso di Sergio, e gli forniscono materia di "scientifiche dissezioni" non meno che di "filosofiche meditazioni")⁹.

Si può considerare questa una risposta o una proposta alternativa ai modelli che venivano dagli Stati Uniti e che, almeno per un tratto, avevano sedotto il giovanissimo Saroni? Intendiamoci, non in modo così esclusivo da non indurlo - si è già

detto - a scegliere Bacon come oggetto di indagine o insegna, mentre era semmai De Kooning a suggerirgli soluzioni pittoriche, parallelamente Ruggeri a scegliere Gorky mentre era chiara la presenza nella sua pittura di una componente almeno allusivamente naturalistica.

A me pare che, in Saroni, il senso della rappresentazione si chiarisca proprio attraverso la grafica - lo abbiamo già dichiarato in avvio, qui vale ritornarci con qualche elemento in più -, sia perché essa comprime nel pittore le tentazioni che avevano continuato a sollecitare il suo gusto d'alta cucina operativa (serve però sottolineare che Saroni, come incisore, si tiene lontano dagli sperimentalismi sviluppati sui modelli di Goez e Hayter, che invece seducono alcuni coetanei come avevano coinvolto artisti di generazioni precedenti), sia perché lo costringe ad una più analitica definizione dell'immagine.

In questa direzione può valere anche un altro confronto, quello con la nuova "scuola romana" - di periferia - che ha in Renzo Vespignani l'esempio più significativo. Vespignani - un poco più vecchio di Sergio, abbastanza da affacciarsi sulla Roma dell'immediato dopoguerra - lo intrigava: se ben ricordo qualche suo giudizio, ne apprezzava il coraggio d'affrontare temi difficili e sgradevoli con strumenti affilati e impietosi, semmai non ne era "commosso". Provava anzi un certo fastidio davanti a così esibita e insieme sottratta abilità; tanto più in quanto avvertiva che non gli era del tutto estranea la tentazione di una preziosa ambiguità. Sergio avrebbe invece voluto essere un artista felice, almeno comunicativo, ma sentiva addirit-



Con il fratello Luciano a Passerano

per le finezze di morsura, le vibrazioni sottili appena avvertibili sulla stessa lastra; invece preferiva usare diverse matrici (si arriva, mi pare, alle cinque lastre, ed è normale che siano due) a ciascuna assegnando un carattere netto, da confrontare con gli altri caratteri. Così, le sue stampe non sono “impure” né truccate, anche dove siano presenti elaborazioni sfinenti o tracce di trasporto fotografico: che, infatti, non funziona come scorciatoia o furbizia, ma come schema dove l’acido possa agire con tanto più discriminante durezza. Se mai la fotografia fosse calco dalla natura, è evidente che il calco vale per lui appena come falsariga per una elaborazione aggressiva, che ferisce o inchioda il fantasma¹², impone la discontinuità dell’artificio; mentre Vespignani tenta uno scivolamento senza soluzione di continuità dalla base fotografica alla traccia grafica. Perfino, anzi tanto più il colore, quando venga usato evita accuratamente allusioni all’impasto organico: nelle grafiche incise dove utilizza più colori, sfruttando diverse matrici o la tecnica di stampa *à la poupée*, Saroni attribuisce valore puramente segnaletico al croma, svuotato d’ogni illusionismo e, per così dire, naturale corporeità, ma non di valenze simboliche o anche solo segnaletiche. Il verde, il rosso, il giallo, il seppia sono note e segni di cui dispone l’artista e note di cui dispone lo stampatore. Nello spazio aligdo della carta si giustappongono le stampe; di fatto alla unità dello spazio, alla continuità del tempo di percezione, si oppone la discontinuità dei luoghi-istante. Non raramente, le lastre, anzi diremo le forme, nella doppia accezione di matrici e di figure (eccezionalmente addirittura sagomate), si sovrappongono o si incastrano a mosaico; dove serva complicare ulteriormente le separazioni, la carta è stata preparata con un fondino¹³.

Quello che abbiamo rilevato rispetto alle soluzioni “formali”, è riconoscibile anche nel modo come Saroni risolve il “problema della narrazione”.

Mi permetto di riproporre alcune considerazioni fatte in “Dalla parte della grafica”, contributo pubblicato sul catalogo della Antologica alla Accademia Albertina, sulla scorta di suggerimenti còlti, forse con qualche forzatura, nei testi di Edoardo Grendi e Giovanni Levi. I due storici non specialisti d’arte accompagnarono, con l’amico storico d’arte Giovanni Romano, la *rentrée* di Saroni, alla galleria Documenta nel 1981, dopo un’assenza non di anni ma di lustri, almeno a Torino. La narrazione saroniana si caratterizzerebbe per tre evidenze strettamente connesse:

a - l’assenza di un centro unico: l’attenzione dell’artista e conseguentemente del lettore sarebbe di continuo trascinata e deviata dai particolari - non perché siano innumerevoli, alla fiamminga per intenderci, semmai perché sono ciascuno per proprio conto aggressivi -, ma anche guidata secondo percorsi percettivi che farebbero supporre una responsabilità di organizzazione gerarchica da parte dell’autore (a proposito si è voluto far riferimento al “*nouveau roman*” e al cinema corrispettivo d’area francese, per quanto possano valere le corrispondenze, quando i linguaggi siano diversi, e quindi diverse la costruzione e la percezione);

b - il rimando costante ad un “esterno”: ciò che determinerebbe un effetto di

assenza, di imprevedibilità come d'ombra o eco non solo di cose ma di "emozioni giocate fuori scena"; come a dire: il centro della narrazione è segreto, inespugnabile; si narra avvolgendo di notazioni marginali un luogo inaccessibile, ovvero le cose stanno attorno ad un nucleo che non può essere afferrato come cosa; le cose sono i segni di una vacanza, le tracce di una sospensione (la tentazione, sempre a proposito di opinabili corrispondenze, sarebbe di richiamare le "prove di stile" di Queneau o Calvino, almeno per la consapevolezza che il linguaggio è prima di tutto un artificio - struttura e storia); c - "ogni racconto ha una smagliatura volontaria, un punto di caos", che scaricina l'esattezza della presentazione pur definita con puntualità. Gianni Romano, in due occasioni almeno, a distanza di dieci anni una dall'altra, riconosce nella struttura di certi quadri un lato *debole*, un varco di fuga o di accesso, che mette in dubbio la formidabile tessitura dell'immagine. È sintomatico che tra le letture preferite di Sergio ci fosse la grande letteratura mitteleuropea d'inizio secolo, in particolare quella segnata dalla cultura ebraica: quante volte gli ho sentito nominare Roth, ma anche Canetti!

Un'ipotesi, o forse solo l'azzardo di un'immagine: chissà mai che quella via di fuga e di accesso, nella fase conclusiva della stagione delle grandi calcografie tra '71 e '74, non sia utilizzata dal personaggio protagonista. È il periodo in cui Saroni affronta in modo del tutto dichiarato e "consuma" la figura per antonomasia, che è l'uomo se stesso. Autoritratto? bisogna intendersi. Prima l'autoritratto è delegato ad una parte del corpo (che non comprende il volto, spesso nascosto da un'invasione estranea, specialmente vegetale, o è tagliato dall'inquadratura; senza che, per questo, si possa dubitare che la porzione presentata appartenga a quel soggetto), oppure ad un segno forte come un indumento (i pantaloni, per esempio, o il soprabito - cappotto o palandrana - svuotato del contenuto corporeo); poi la figura-autoritratto si dichiara nel modo più esplicito: mi riferisco al gruppo delle grandi incisioni dedicate al *pittore e la modella* e ai modelli tipici di Saroni elencati, composti, giustapposti, intrecciati. Tutte dominate - queste incisioni - da una rosa, che sembrerebbe alludere alla labirintica inaccessibilità del centro, desiderabile e doloroso, seduttivo e segreto; non meno che alla *vanitas*. Più o meno nel mezzo - intorno al '70 - si colloca l'*autoritratto (doppio) con natura morta* (matita, acquerello e tempera su carta) che porta in basso al centro, di mano dell'autore, la dedica all'amico gallerista Curletti "A Pino, in via del tutto privata, Sergio" (scritta più tarda del disegno, quanto mai rivelatrice).

Il passaggio successivo è costituito dai grandi disegni, per esempio e soprattutto i due ritratti della figlia esposti a "Il disegno in Italia oggi", Reggio Emilia 1979. Seguono - restando ai disegni - le "meditazioni" sui ritratti di Lorenzo Lotto, 1981-83 e sul giovane Caravaggio. (Mi viene in mente l'apologo di Borges a proposito della costruzione del tutto artificiale di un'invenzione naturale). Intanto, gli acquerelli e le tempere, rigorosamente su carta, dell'ultima stagione, che dura solo una decina d'anni fino alla morte prematura.

In quest'ultimo periodo, la stampa è relativamente marginale. Ancora una quindicina di lastre - acquaforte e acquatinta -, qualche serigrafia. Se la grafica, in particolare la grafica incisa, ha indirizzato la pittura in un certo stadio del lavoro, ora è la pittura a prevalere e a riverberare il proprio carattere sulla grafica. Con tutta evidenza le incisioni, anche meno impegnative dal punto di vista tecnico e delle dimensioni (ma è una sofisticata semplicità), seguono nei temi e nelle soluzioni la pittura: la tecnica prevalente diviene l'acquatinta, e non è meno significativo l'uso del raschietto per ammorbidire le durezza dell'elisione chimica¹⁴.

Naturalmente se ne può prendere atto, punto e basta. Ma come ci siamo chiesti perché l'incisione abbia dilagato prima, ora ci chiederemo perché essa sia rientrata, davvero o in apparenza, nell'alveo di un rivolo secondario. La risposta pare semplice: l'incisione ha esaurito la funzione "rivelatrice", cedendo il suo contributo di strumento analitico alla pratica del disegno, tanto del disegno in sé compiuto, quanto del disegno "dentro" la pittura, pittura su carta del resto, realizzata con acquerello e tempera. Oramai Saroni può disegnare un cielo tempestoso, una luce d'agosto, il gatto Bosnieznie, ritrarre un amico, rileggere cioè rifare criticamente una figura che lo interessi, perfino del grande Lorenzo Lotto.

Ma è vero che il discorso resta aperto, non solo per la morte improvvisa dell'artista, anche per via di segnali divergenti già colti dall'amico Gianni Romano nell'ultima presentazione "da critico amico" nel 1990, segnali che riguardano iconografia, tecnica, composizione. Visto che certi indizi (è lo stesso artista a dichiarare il debito da Gorky) sono rilevabili in incisioni entro la metà degli anni ottanta, come "Vigne notturne", e che, a ben guardare, certe tracce di chiara matrice *informel* non cessano d'essere presenti nell'arco dell'intera produzione grafica, vien da sospettare che, come serbatoio resistente di temi tecniche composizioni, la grafica continui a rappresentare una spinta, ora latente ora dichiarata nelle ricerche degli ultimi anni. Dal fondo incommensurabile del foglio, continua ad avanzare Alberto Giacometti (significativamente, il suo straordinario ritratto a grafite è lungo quasi quindici anni - la data fila dal 1968 al 1981).

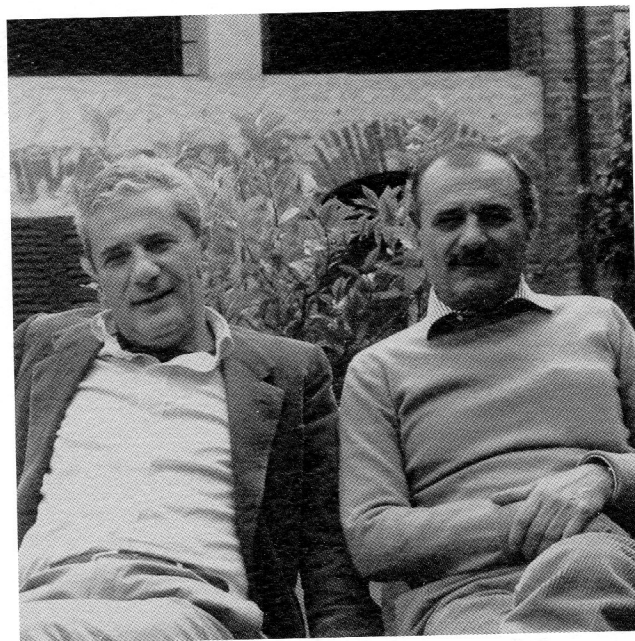
SERGIO SARONI

RICORDO DI SERGIO SARONI

Ritornare su Sergio Saroni a tanti anni dalla sua scomparsa non mi è facile; in tempi ormai lontani ci si vedeva molto spesso e alla vigilia delle mostre importanti ero ammesso nel suo studio o nella galleria di un amico a discutere della scelta da presentare; allora tutto era più facile. Per la verità non ero un frequentatore assiduo dello studio di via Santa Giulia e credo non lo fosse quasi nessuno. Sergio lavorava in grande riservatezza e non amava far vedere opere ancora in via di elaborazione, esponendole a un giudizio intempestivo. Tanta discrezione faceva parte della sua programmatica eleganza di comportamento, per via di levare, evitando di scaricare sugli altri le proprie incertezze e le difficoltà operative. Purtroppo non ci conoscevamo ancora negli anni eroici dell'informale e mi domando come era allora il suo atteggiamento verso i critici compagni di strada: da Carluccio ad Arcangeli (quest'ultimo, ad esempio, era curiosissimo di quanto andavano facendo gli artisti che gli erano cari e amava le improvvisate in studio).

A proposito di opere in corso d'opera e di riservatezza sui procedimenti operativi, mi domando se non sia venuto il momento per riflettere meglio sulla apparente spontaneità e sulla presunta incontrollata irruenza dei dipinti giovanili (alcuni molto belli sono

esposti in questa occasione). Saroni non veniva da una scuola di "selvaggi" della pittura, aveva grande consapevolezza di cosa fosse il comporre un dipinto e di quanto importassero le scelte tecniche: a guardare da vicino le tele che contano ormai oltre cinquant'anni di vita (e cominciano a cedere tecnicamente, recla-



Sergio Saroni con il fratello Luciano a Passerano

SERGIO SARONI

mando opportuni interventi) si vede bene che il suo lavoro è scandito da cancellature e da riprese, ma è da discutere se si tratti di interventi a caso, salvati alla fine da un miracoloso precipitato di pittura-pittura, o se invece tanto sciabolare di pennellate non sia un cosciente perseguire sulla tela un obiettivo pre-individuato, di cui si lasciano parzialmente in vista i passaggi di avvicinamento. Quando si accenna ai nomi esemplari di De Kooning o di Bacon credo si dica nella sostanza che Sergio si era prefissato un orizzonte di modernità, di quella speciale modernità, e lo aveva raggiunto con impegno protratto, non scatenandosi in puro corpo libero. Bisognerebbe qui parlare seriamente della "tradizione" nel moderno, a rischio di non essere capiti, oggi che la tradizione, se così si può dire, si è rifugiata nell'ambito dei prezzi di listino.

I dipinti ultimi comportano altri problemi che dolorosamente si aprono sul vuoto lasciato dal pittore a metà del nuovo cammino. Sergio era maestro di tempi lunghi e anche di lunghi silenzi, ed aveva imparato presto che la pittura non basta al progetto di cambiare il mondo; il suo spendersi nel campo di una grafica di qualità e l'impegno non solo didattico per l'Accademia Albertina, per liberarla da una irritante fama "casermizia" (un suo aggettivo), testimo-

niano in proposito; sono le componenti dell'ultimo, ambizioso piano di lavoro. Sul finire la sua pittura "di luce" toccò vertici superbi, ben documentati in mostra, ma non era che la componente primaria di un più ampio progetto di nobile civiltà del vivere umano (e del convivere), che riconosciamo anche oggi nelle raffinate fotografie che ce lo ricordano, che ritraggono lo studio dove ha lavorato, la famiglia e le persone che gli furono vicine, l'arredo delle case abitate, la lucente seduzione del suo sogno.

Giovanni Romano

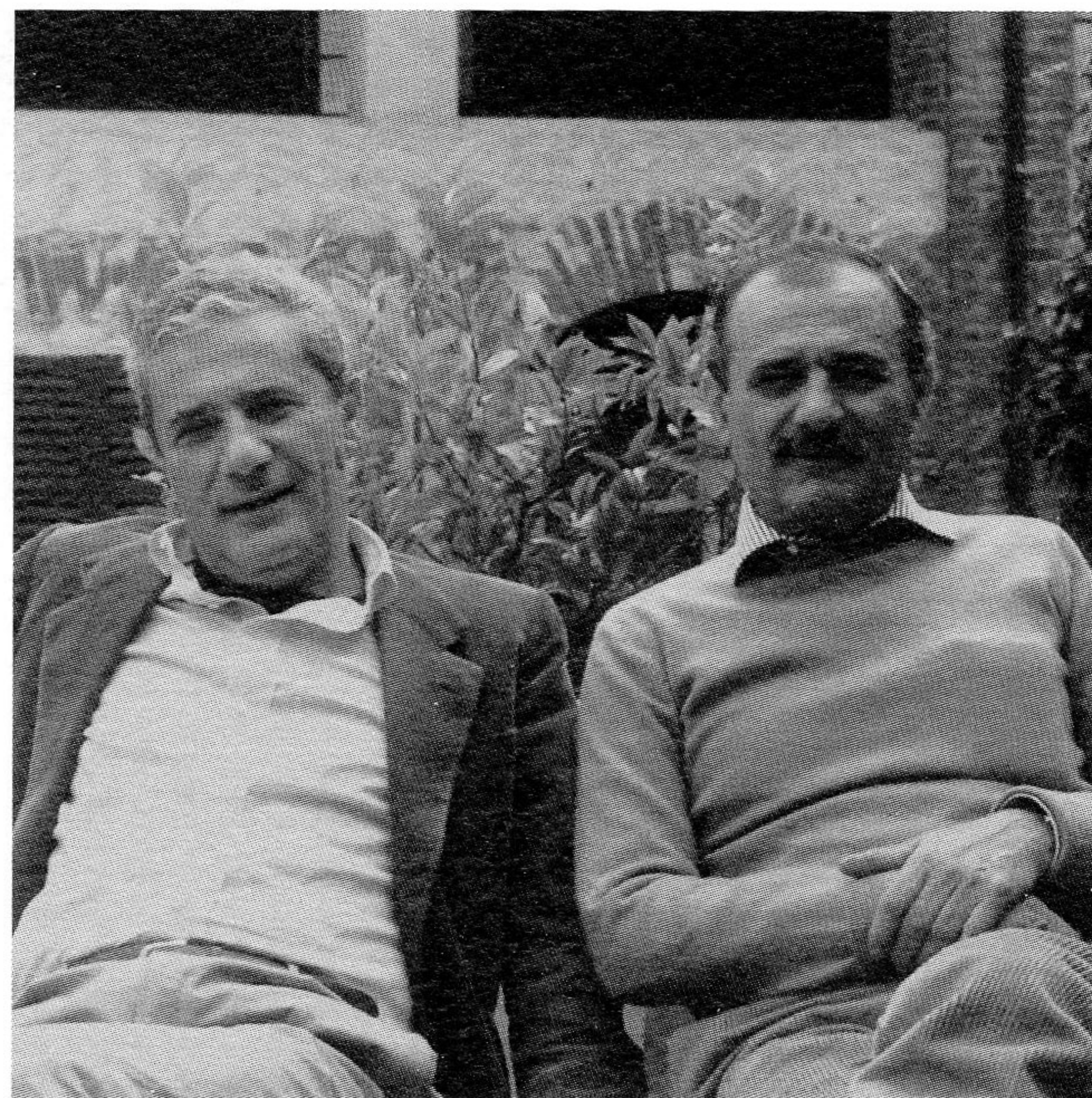
SERGIO SARONI

RICORDO DI SERGIO SARONI

Ritornare su Sergio Saroni a tanti anni dalla sua scomparsa non mi è facile; in tempi ormai lontani ci si vedeva molto spesso e alla vigilia delle mostre importanti ero ammesso nel suo studio o nella galleria di un amico a discutere della scelta da presentare; allora tutto era più facile. Per la verità non ero un frequentatore assiduo dello studio di via Santa Giulia e credo non lo fosse quasi nessuno. Sergio lavorava in grande riservatezza e non amava far vedere opere ancora in via di elaborazione, esponendole a un giudizio intempestivo. Tanta discrezione faceva parte della sua programmatica eleganza di comportamento, per via di levare, evitando di scaricare sugli altri le proprie incertezze e le difficoltà operative. Purtroppo non ci conoscevamo ancora negli anni eroici dell'informale e mi domando come era allora il suo atteggiamento verso i critici compagni di strada: da Carluccio ad Arcangeli (quest'ultimo, ad esempio, era curiosissimo di quanto andavano facendo gli artisti che gli erano cari e amava le improvvisate in studio).

A proposito di opere in corso d'opera e di riservatezza sui procedimenti operativi, mi domando se non sia venuto il momento per riflettere meglio sulla apparente spontaneità e sulla presunta incontrollata irruenza dei dipinti giovanili (alcuni molto belli sono

esposti in questa occasione). Saroni non veniva da una scuola di "selvaggi" della pittura, aveva grande consapevolezza di cosa fosse il comporre un dipinto e di quanto importassero le scelte tecniche: a guardare da vicino le tele che contano ormai oltre cinquant'anni di vita (e cominciano a cedere tecnicamente, recla-



Sergio Saroni con il fratello Luciano a Passerano

mando opportuni interventi) si vede bene che il suo lavoro è scandito da cancellature e da riprese, ma è da discutere se si tratti di interventi a caso, salvati alla fine da un miracoloso precipitato di pittura-pittura, o se invece tanto sciabolare di pennellate non sia un cosciente perseguire sulla tela un obiettivo pre-individuato, di cui si lasciano parzialmente in vista i passaggi di avvicinamento. Quando si accenna ai nomi esemplari di De Kooning o di Bacon credo si dica nella sostanza che Sergio si era prefissato un orizzonte di modernità, di quella speciale modernità, e lo aveva raggiunto con impegno protratto, non scatenandosi in puro corpo libero. Bisognerebbe qui parlare seriamente della “tradizione” nel moderno, a rischio di non essere capiti, oggi che la tradizione, se così si può dire, si è rifugiata nell’ambito dei prezzi di listino.

I dipinti ultimi comportano altri problemi che dolorosamente si aprono sul vuoto lasciato dal pittore a metà del nuovo cammino. Sergio era maestro di tempi lunghi e anche di lunghi silenzi, ed aveva imparato presto che la pittura non basta al progetto di cambiare il mondo; il suo spendersi nel campo di una grafica di qualità e l’impegno non solo didattico per l’Accademia Albertina, per liberarla da una irritante fama “casermizia” (un suo aggettivo), testimo-

niano in proposito; sono le componenti dell’ultimo, ambizioso piano di lavoro. Sul finire la sua pittura “di luce” toccò vertici superbi, ben documentati in mostra, ma non era che la componente primaria di un più ampio progetto di nobile civiltà del vivere umano (e del convivere), che riconosciamo anche oggi nelle raffinate fotografie che ce lo ricordano, che ritraggono lo studio dove ha lavorato, la famiglia e le persone che gli furono vicine, l’arredo delle case abitate, la lucente seduzione del suo sogno.

Giovanni Romano

Un dialogo a distanza, una storia simmetrica unisce i due artisti di cui quest'anno si ricorda l'anniversario della scomparsa (decennale per Ferroni, ventennale per Saroni).

Con parecchie vicinanze di percorso e contiguità nel tempo reciprocamente considerate, pur nella differente temperie d'ambienti e di situazioni, essi hanno certamente segnato l'esperienza artistica del secondo novecento italiano.

Per Ferroni, come per Saroni, il vero ha costituito l'irresistibile fonte d'ispirazione, e l'umanissimo travaglio della ricerca costituisce un ulteriore fattore di affinità.

Non è senza significato che, ad un certo punto del percorso una scelta di procedura tecnica diventi per ambedue elettiva, ed allora accade che il supporto cartaceo (anche al di fuori di logiche strettamente disegnative) si faccia campo e misura di una profonda, radicale meditazione sulle ragioni stesse del dipingere. Lontano dai clamori, intraprendono un viaggio (per Saroni troppo presto interrotto), di lucida, luminosa consapevolezza.

Gli esordi fulminanti avevano consentito al giovanissimo Saroni di bruciare le tappe, passando in breve tempo dall'esperienza "informale" a quella legata alla cosiddetta "nuova figurazione".

Nel 1965, ad Arezzo, la rassegna *Mitologie del nostro tempo*, curata da Luigi Carluccio, vedeva la partecipazione del pittore torinese insieme a Ferroni, invitato l'anno precedente ad esporre con una personale alla galleria Galatea di Torino; nella presentazione, il critico aveva citato esplicitamente Saroni (e lui soltanto), a proposito della figurazione ferroniana e dei suoi referenti, rilevando "... l'inclinazione ermetica di certi giovani pittori (...) che pur hanno incrociato a un certo punto della loro carriera, e per vocazione sincera, i percorsi dell'ultimo naturalismo, rifuggendo poi dai suoi ultimi stravolgimenti informali ...".

In questi anni Saroni avvia una stagione progressivamente più meditata, una riflessione che abbandona

Un dialogo a distanza, una storia simmetrica unisce i due artisti di cui quest'anno si ricorda l'anniversario della scomparsa (decennale per Ferroni, ventennale per Saroni).

Con parecchie vicinanze di percorso e contiguità nel tempo reciprocamente considerate, pur nella differente temperie d'ambienti e di situazioni, essi hanno certamente segnato l'esperienza artistica del secondo novecento italiano.

Per Ferroni, come per Saroni, il vero ha costituito l'irresistibile fonte d'ispirazione, e l'umanissimo travaglio della ricerca costituisce un ulteriore fattore di affinità.

Non è senza significato che, ad un certo punto del percorso una scelta di procedura tecnica diventi per ambedue elettiva, ed allora accade che il supporto cartaceo (anche al di fuori di logiche strettamente disegnative) si faccia campo e misura di una profonda, radicale meditazione sulle ragioni stesse del dipingere. Lontano dai clamori, intraprendono un viaggio (per Saroni troppo presto interrotto), di lucida, luminosa consapevolezza.

Gli esordi fulminanti avevano consentito al giovanissimo Saroni di bruciare le tappe, passando in breve tempo dall'esperienza "informale" a quella legata alla cosiddetta "nuova figurazione".

Nel 1965, ad Arezzo, la rassegna *Mitologie del nostro tempo*, curata da Luigi Carluccio, vedeva la partecipazione del pittore torinese insieme a Ferroni, invitato l'anno precedente ad esporre con una personale alla galleria Galatea di Torino; nella presentazione, il critico aveva citato esplicitamente Saroni (e lui soltanto), a proposito della figurazione ferroniana e dei suoi referenti, rilevando "... l'inclinazione ermetica di certi giovani pittori (...) che pur hanno incrociato a un certo punto della loro carriera, e per vocazione sincera, i percorsi dell'ultimo naturalismo, rifuggendo poi dai suoi ultimi stravolgimenti informali ...".

In questi anni Saroni avvia una stagione progressivamente più meditata, una riflessione che abbandona

Questa mostra di Mario Calandri così lungamente e ansiosamente attesa, giunge finalmente nelle sale dell'Accademia Albertina dopo essere stata progettata e richiesta più volte.

Tra i molti rimpianti che essa si portava dietro oltre le oggettive difficoltà organizzative, uno dei più forti era proprio quello provocato dalla resistenza di Calandri stesso, opposta con mitezza, ma proprio per questo più difficile da vincere. È un rimpianto, che se da una parte è ripagato dalla gioia di poter ammirare finalmente una serie abbastanza omogenea delle sue opere più significative, dall'altra non riesce a cancellare un velo di amarezza nel constatare che ad un simile lavoro non fosse stato ancora tributato un omaggio doveroso da parte di un Istituto nel quale Mario Calandri ha insegnato per moltissimi anni e nel quale la sua presenza ha avuto importanza fondamentale, ma ancora, che un così prezioso concentrato di poesia, non abbia ancora oggi acquistato una più consistente presenza nel mondo artistico nazionale ed internazionale, sia come lezione poetica e sia come esempio morale.

Del resto il naturale riserbo, fatto di ritrosia e di pudore, l'isolamento anche mondano di questo pittore, sono il prodotto di uno stile di vita che risponde chiaramente alle esigenze di un carattere, di un temperamento e comportamento umani e culturali molto singolari, quali si incontrano se non esclusivamente, sovente nell'artista di grande talento, e rispondono sopra ogni cosa ad una certezza morale; e cioè che nella vita di un artista, ciò che conta veramente è soltanto l'atto poetico e la propria totale disponibilità a sostenere quell'atto. Limitandosi a chiedere alla propria melanconica insoddisfazione, solo la tensione occorrente a far sì che il rapporto fra immagine pensata e immagine realizzata risulti giusto e compiuto, quasi che il resto sia inutilità, e anzi, possa portare solo scompiglio e disordine.

Oggi, questa convinzione ne esce come ingrandita se si fanno naturali e debiti confronti con ciò che ci circonda e se si pensa alla sproporzione fra questo lavoro così singolare e di grande poesia, con il relativo silenzio che lo ha sempre circondato; rotto solamente dall'affetto e dall'ammirazione degli allievi, degli amici, e di qualche geloso collezionista, quasi che Calandri rappresentasse un fatto locale ed esclusivo per una ristretta élite di intimi.

Ci sono degli artisti che si impongono prepotentemente e irrompono sulla scena con il piglio dei conquistatori concentrando intorno alla propria personalità ogni attenzione sia culturale che mondana ma che, proprio in virtù di queste cose rischiano di creare dei guasti irreparabili.

Altri invece che, e non solo perché hanno avuto il destino di un lungo magistero, con naturalezza e quasi con umiltà riescono a coagulare attorno al loro nocciolo poetico, affetti e stima addirittura indispensabili per chi ha avuto la fortuna di usufruirne, e necessari nella misura che hanno avuto tanta parte nella formazione e nella vita di molte persone e molti pittori.

Mario Calandri appartiene senz'altro a questa categoria se si pensa alla sua persona ed al suo lavoro, ma soprattutto, alla responsabilità che a Torino ha avuto ed ha tuttora la Scuola di Incisione dell'Accademia Albertina.

Il suo mondo poetico, sia nell'incisioni e sia nei dipinti, che in questa mostra tornano dopo tanto tempo dalla loro prima apparizione in pubblico più di venticinque

anni fa e che fecero, ricordo bene, grande scalpore per l'inattesa rivelazione fino ad allora sconosciuta di una parte del suo carattere, si muove attorno a poche cose ed a pochi oggetti consueti.

Le giostre, gli interni, le rose e le viole e qualche insetto.

Quasi queste cose o questi oggetti bastassero a circoscrivere il proprio mito, quasi che le pareti domestiche, i ricordi e le immagini colte attraverso i vetri dell'abbaino, fossero i limiti naturali entro i quali condurre la propria partita.

E si che questi oggetti hanno avuto tanta parte in certa iconografia grafica torinese, quasi a crearne una maniera se non addirittura una scuola, e con una intensità a volte inspiegabile se si riflette sul fatto che quest'amore per le cose costituisce soltanto la sfuggente insegna di una poeticità troppo difficile da descrivere.

Infatti, la scarsa letteratura su questo artista risulta ancor oggi in qualche modo, parziale a fronte di un mondo in realtà molto complesso ed inafferrabile, per la strenua reticenza con la quale lui ha sempre difeso questo mondo. Reticenza opposta certamente con dolcezza ma forse o proprio per questo, alla fine più disarmante.

Poesia e privato si sono così avvinghiati in un nodo indistricabile, al punto che si potessero solo formulare delle ipotesi su di un lavoro, che finiva per essere accettato come un fatto poetico naturale.

Per Calandri hanno avuto sicuramente enorme importanza la casa e gli affetti, sicuramente la memoria e la nostalgia per un tempo che non è più e sicuramente il ricordo; quello dell'infanzia che ad ogni inverno la neve ti riporta sempre. Sicuramente ancora l'amore per il bricolage che è praticamente durato tutta una vita.

Ma il linguaggio; quello cioè adoperato per parlarci di tutto questo inventario di sensazioni e di cose, di questo lungo catalogo di richiami culturali che spaziano dalla famosa stanza dei ragazzi terribili di Cocteau a Henry James fino alla «Discesa nel Maelström» di Poe?

Questo linguaggio è così complesso e carico di elementi inquietanti da far trasalire; è così ricco di contraddizioni da far riflettere su qualcosa che va ben al di là di un semplice racconto anche se carico di riferimenti letterari, e via via diventa di per sé un fattore determinante ed esplicito, quasi una cosa a sé stante.

Come il nero per esempio.

Sia nei dipinti e ancor più nelle incisioni, il nero assurge a vero e proprio colore emblematico. La mescolanza fra morsure anche profonde con la puntasecca, fa sì che questo colore si presenti come un velluto misterioso ed avvolgente che sembra incupire anche le immagini più dolci, dove anche il lieve brillio o l'intensa fragranza dei bianchi si presentano come richiami inquieti, dove i segni ora duttili e morbidi, ora dolcissimi, si mescolano a grovigli sbavati e minacciosi e dove la beffarda disinvoltura tecnica rende difficile un'indagine per metodi. Ma forse il nero è come la notte; il buio nel quale come ectoplasmi aleggiano i pensieri della nostra insonnia che come diafani fantasmi ci sovrastano in un incubo incalzante, e dove il lieve tremolare dei lumini s'accende in un girotondo di fuochi fatui al chiarore dei quali, si ritagliano e si muovono, con la meccanicità della lanterna magica o il suono di un carillon, le figurine efebiche, una rosa, una falena, accompagnandoci in una nenia lenta ed allarmata.