

GUERRESCHI

1956-1962

a cura di GIORGIO MASCHERPA

EDIZIONI GALLERIA DELLE ORE

Il contrasto dialettico, la dinamica degli opposti, mi paiono, fin dalle origini, a fondamento della ricerca pittorica di Giuseppe Guerreschi. E' l'artista stesso che nella sua dichiarazione per la mostra « Sei pittori a Milano » (1970, Galleria Euno-mia), ricorda « le intere giornate trascorse in biblioteca con Romagnoni », quindi gli « iniziali esperimenti in chiave geometrico- astratta » e infine l'orientamento verso una « dilatazione del concetto di realismo al di là della fazione partitica e retorica ». Sono già, in estrema sintesi, gli elementi formali e mentali del suo discorso, nonché maturo, attuale, e, per quanto concerne un'indagine psicologica, la riprova del suo carattere incline all'indagine, all'interpolazione assillante e continua tra l'istinto e la ragione e viceversa, indifferentemente. Cominciamo col sottolineare taluni punti fermi della sua ricerca. Il primo è che mai Guerreschi ha rinunciato all'esito formale del quadro, neppure quando le « sirene » dell'*informel* e dell'*action painting* sembravano porre in secondo piano i valori di costruzione e di ricerca compositiva sul quadro stesso (il famoso detto « il dipinto è già sulla tela a me sta solo portarlo in luce », di Jackson Pollock). Ebbene, a questa sua ardua resistenza diede un valido supporto, oltretutto la sua convinzione rappresentativa del quadro, pro-

prio l'esperienza astratto-geometrica degli inizi, col suo bagaglio di proporzioni, di spazi e di equilibri nuovi (ma pur sempre elementi d'ordine) ideali a far da sfondo a un racconto di figure più ancora che a far quadro di per sé stessi; Guerreschi se ne ricorderà sempre, perfino in quel periodo tra il 1957 e il '60 in cui più appare legato, nella materia pittorica, proprio alle suggestioni *informel*, quantunque fosse lontano le mille miglia nelle intenzioni ideologiche ed espressive (né si dimentichi che i suoi compagni di Brera, proprio in quegli anni, ne subivano di ben più profonde e coinvolgenti). Guerreschi dunque, conforme alla sua natura, fu magari allettato dalla carica istintiva e violenta di quella pittura; vale a dire che dell'*informel* accettò la carica vitalistica, emotiva e irrazionale purché s'amalgamasse nel suo racconto che poneva l'uomo (anziché l'eldorado dei mondi subconsci) al centro della creazione artistica, sociale, fisica o metafisica che fosse. Non sono forse « informali », per stare alle opere qui illustrate, certi fondali di quadri come « Hilda Lobauer » (1956) o « Ragazzo nella stanza » (1959)? O ancora certi dettagli narrativi colti nel vivo d'un ben preciso racconto, il filamentoso dinamismo del braccio-mano o la matassa rossa dello scoppio nel « ra-

gazzo che lancia la bomba», capolavoro memorabile del primo quinquennio guerreschiano?

E' certo questa sua assunzione materica, pur su un nucleo politico ben compiuto e nitido, ad avergli complicato le cose per quanto riguarda certa critica, sospettosa di avvertire ambiguità e incertezza in due campi dove invece era in evidenza un centro motore ancor più universale che l'esistenzialismo cattolico o l'ortodossia partitica marxistica, dico l'uomo e la sua lotta all'oppressione e alla violenza, a quella repressione che oltreché nei suoi ragazzi egli avrebbe espresso in quei suoi « no » scritti, anziché sui muri, nel cuore d'un'incisione o d'un dipinto.

Un generico « anarchismo in chiave esistenziale », quindi? La frase può anche valere per gli inizi guerreschiani, ma in seguito è insufficiente a comprendere una maturazione espressiva che impone all'uomo una revisione critica e totale dei miti e delle religioni, anche se non già all'interno di una fredda intelligenza — come s'è più volte scritto — ma invece attraverso una partecipazione emotiva quanto mai intensa all'idea, non abbandonando mai Guerreschi la sua convinzione dialettica del mondo. Un equilibrio mentale che lo porterà ad amalgamare addirittura tre componenti d'avanguardia (avvertibili però

soltanto sul tavolo anatomico dell'analisi, s'intende) quando un realismo oggettivo di sapore « pop » (le grandi teste « fotografiche » ma invece dipinte con la puntigliosa esattezza dell'alluminatore gotico) si sovrapporrà alle partiture geometriche e ai simboli matematici degli sfondi, commenti sibilanti di macchina e computer al suo irrinunciato fondo emotivo e affettivo che affiora istintivo ed è la nota d'amalgama del quadro, il suo coro umano.

La scelta di questi dieci dipinti che, con l'eccezione di « Figura » (datato 1959-'62), si collocano nel lustro tra il 1956 e il 1960, assume — come il lettore può facilmente constatare — un nucleo compositivo omogeneo e talmente coerente da legare la « Hilda Lobauer » all'ultimo volto vociante di donna come in un naturale seguito con variazioni al medesimo grande tema dell'uomo e del mondo che lo circonda, tema che il pittore di gran lunga ha prediletto e predilige. Il ché avviene non soltanto per felice unità espressiva ma anche per intima assonanza mentale e sentimentale del pittore, la cui storia — autobiografica o oggettiva che sia — si svolge in una ben precisa crescita esistenziale e ambientale. Dapprima il ragazzo-leitmotiv resta rinchiuso nella propria stanza buia, tra i tetti e gli abbaini della metropoli borghese, testimone timido e introverso (ma

pur esplosivamente raziocinante) d'una realtà esterna che egli avversa ma anche teme e allora ecco quella sua gran testa in procinto di dilatarsi oltre lo spazio, di sommergere quel timido, magro, imprigionato corpo gracile che ancora non osa sfidare la violenza e l'oppressione. Ma poi, quel ragazzo, comincia ad osare, non appena le convinzioni interiori si fanno pari ad una vera e propria situazione di forza ed ecco il ragazzo in strada, gli occhi alzati negli occhi degli altri, pronto ormai all'azione e alla reazione.

Che il divenire di entrambe sia al centro del terzo momento di « crescita » artistica guerreschiana appare ancorché inevitabile, ovvio, ed è il tentativo di comunicare le proprie convinzioni, le proprie idee, di compiere il gesto giudicante e qualificante, la bomba da lanciare, l'incedere solenne e tragico delle dilaniate creature di Milano-corea verso la redenzione sanguinante dell'umiliazione sofferta e lungamente covata.

Poi, ma siamo già fuori della mostra con l'eccezione parziale della suddetta « figura », la ribellione da eversiva si fa ideologica, di bel nuovo, come agli inizi, s'impone un'osservazione distaccata e raziocinante del mondo, dei suoi idoli e dei suoi principi, propria di chi ha ormai compiuto la sua esperienza conoscitiva del mon-

do e ne ha tratto le debite conseguenze. Dopo aver dunque cercato di chiarire le nostre idee e opinioni sul percorso di Guerreschi e soprattutto quelle sul primo, fondamentale lustro della sua creatività e della sua crescita espressiva, non ci rimane che rinviare chi legge al testo maturato insieme, tra me e Guerreschi, dapprima al registratore quindi per iscritto e che non vorrebbe essere un dialogo ma una mera didascalia a due voci sulle opere prescelte dove il carattere corsivo è la voce presente del pittore, il tondo invece, il commento mio e quello guerreschiano « d'epoca » che ormai fa parte della documentazione storica di questo dopoguerra.

Giorgio Mascherpa

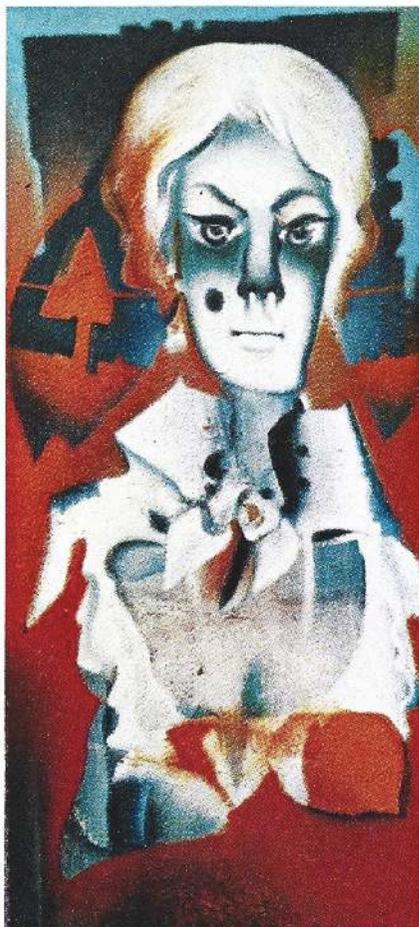
« Ragazzo nella stanza » 1959 - olio e tempera su tela cm. 150x150
Collezione Martelli, Roma

Delle dieci opere qui scelte questa è la prima dipinta nello studio di piazzale Zavattari. Il legame col gallerista Feingarten di Chicago, iniziato nel 1954 si protrasse fino a questo 1959 e in parte oltre: esso è la causa prima della rarità dei quadri guerreschiani di questo periodo. Il tema costante, magari visto da angolature opposte, si ripropone nella mia pittura come momento di riflessione interiore. E' una fase ancora vicina, nonostante siano passati due anni, ai sentimenti e allo stato d'animo con cui dipinsi la ragazza della « pensione garden rose ». Analogia nella tematica, assai diverso nello sviluppo espressivo: il vero e unico protagonista è lui, il ragazzo, coi suoi turbamenti e le sue lacerazioni, la stanza incombe, la si può intuire appena da elementi come la lampada semicancellata; tutto perché l'occhio si indirizzi soltanto sul personaggio, su quella testa abnorme, indagata e penetrata, fatta emergere dall'atmosfera spessa e cupa del fondo, mentre nella parte inferiore il campo bianco evidenzia la sofferenza fisica del corpo. Quella lampadina semiscoperta ha sempre avuto per me, come osservatore, una singolare proprietà espressiva rivelatrice delle brutture dell'io, di luce che illividisce di sé l'uomo ma che se si spegnesse del tutto, finirebbe col minacciare la sua sopravvivenza stessa. Tanto più che gli occhi del ragazzo lacrimano sangue di fango e son così contratti da lasciar filtrare solo un bagliore. Per me, insomma, è uno dei dipinti dove la definizione « realismo esistenziale » proposta da Valsecchi, trova la più drammatica delle motivazioni pittoriche.



Anche questo dipinto testimonia il modificarsi di alcuni dati già presenti in altri lavori degli anni precedenti. Osservando ad esempio lo sguardo della figura protagonista si può notare come le pupille vivano interessi « puliti », con intelligenza pronta e aperta, che mira in avanti e costruisce, mentre invece quelle della ragazza della « Pensione Garden Rose » esprimevano principalmente l'effondersi istintivo, animale-sco, della femminilità, chiusa, imbrigliata nei limiti del contingente quotidiano. Così pure le labbra qui sono un segno, una traccia misurata, mentre là erano la carnosa cornice di una cavità abituata a dischiudersi alla violenza.

E' uno stato d'animo nuovo, quello guerreschiano, in queste figure. Vi si attaglia del resto un tratto dell'intervista per « Mondo nuovo » sul « realismo in pittura ». Scrive dunque Guerreschi: « Sostituire al concetto del pittore testimone, molto spesso vittima del reale, quello del pittore motore della realtà... Da parte mia — data la mia natura lucida, non rovente (ma non esiste anche una metallica violenza dell'intelligenza?) e che sovente viene confusa con un atteggiamento intellettualistico, estetizzante, spiritualeggiante — la conquista del reale non potrà che avvenire mediante un lento, preciso processo di penetrazione, di analisi, di scelta. Attualmente, oltre il cercare di fisicizzare conflitti dialettici reali, mi interessa oggettivamente la fisionomia interiore dell'immagine, del personaggio ».



« Ritratto di ignota » 1961 - olio su tela cm. 65x140
Collezione Fabiani, Milano