

BORGHI



Testo di Stefano Crespi
Edizioni Galleria delle Ore Milano

Presenza e figura

Nell'esperienza artistica di Claudio Borghi, la scultura ha una sua riconoscibilità, già consegnata a una breve storia di fatti espositivi, di lettura critica: ne rappresenta, si potrebbe affermare, l'espressione primaria. L'uso stesso dei materiali espressivi diventa in qualche misura rivelativo di un cammino, rigoroso nel dato necessitante di poetica, di sentire; ma nello stesso tempo duttile, pronto a ricominciare, a evolversi. Basti richiamare il passaggio dal bronzo, al ferro, e ora al rame nella sua stagione in atto. Certo è una progressione non intenzionale o volutamente paradigmatica, ma significativa: sotteso è quasi l'impulso a tendere verso una innocenza sempre più radicale della materia, dell'atto artistico.

Il bronzo conserva ancora una memoria della scultura, del suo universo metaforico, di una nostalgia dell'eterno. L'artista, anche nell'approccio al bronzo, ha una consapevolezza e una severità che lo porta ad una plastica essenziale, priva di compiacimenti, o di languori, o di volumetrici pretesti.

L'uso del ferro ha costituito il bisogno di uscire, con cifre espressive più esplicite, dai connotati mentali, intellettualistici insiti in tradizione della scultura in bronzo. Il ferro rende palese la definitiva caduta dallo stato di grazia, libera una insonnia arcaica, ha in proprio quella sorta di resistenza umana, di primordialità sottratta ai segni illustri del linguaggio.

Oggi Claudio Borghi vive l'attuale momento attraverso la mediazione del rame: per un ulteriore bisogno di flessibilità, di verità più diretta e precaria. Con la fiamma ossidrica, ricava un colore interno (rosso, blu, arancione, violetto), quasi di metamorfosi, non giustapposto da un paradigma linguistico.

Il mezzo espressivo può sembrare una sottolineatura apparentemente formale: si riporta invece a una linea che è di ricerca tematica. Si può quasi intravedere la scansione di un percorso che si attua nel segno della circolarità. In arte tutto passa e tutto ritorna con nuovi accenti, interferenze, o nuove citazioni. In questo artista, gli anni di esordio e di maturazione nella scultura sono riconducibili all'area dell'informale, al suo intreccio di implicazioni, di materia e di natura, di segno e di movimento. Ma non c'è informale che non abbia una "forma", che non ricerchi la misura più segreta, o più vera, o più dolorosa di un nuovo volto.

L'aspetto più meritevole si riconferma in una esperienza artistica che non si consuma nella ripetizione di una sigla, o di un rito: nello studio di Claudio Borghi i lavori recenti in rame tentano un nuovo confronto con la figura, o con il gruppo di figure. È il percorso dall'informale alla "forma": alla forma appunto della figura ritrovata nell'originalità, nell'archetipo di una nuova grammatica.

Gli scritti degli artisti hanno una intuizione aforistica, trascinate. Rivelano, dall'interno, una poetica, o l'attrito di una ricerca. Ho già avuto modo di richiamare una riflessione di Claudio Borghi da una sua inedita *Bozza per un'autopresentazione*. In una cifra riassuntiva, indica il segno della propria scultura nel suggerimento di *presenza*. La presenza non è una definizione di fisicità: è intesa invece in tutta la sua dimensione di atto, di *illusione*, di *lotta*, di gesto etico.

Da un preciso punto della propria riflessione, la presenza viene a coincidere con un tema molto avvertito nella saggistica in corso: il

luogo, il vero *luogo*, figura geografica e mitica al tempo stesso, è il rifiuto della *religione* del concetto, della rappresentazione concettuale del mondo, o della pura linguisticità in seno alla quale si possa esistere dimenticando il senso della finitezza, la dimensione della temporalità, il segno umano di un *hic et nunc*.

In un saggio recente, Yves Bonnefoy (poeta, critico d'arte acuto e suggestivo a cui si deve una recente monumentale biografia critica per Alberto Giacometti) parla della *grande pagina immobile* dell'arte che non si identifica con il regno dell'astrazione, o con il recinto naturalistico: il flusso temporale dell'immagine è via via restituito all'atto, al coraggio, agli *strumenti umani*, al senso di conquista della mente e dei sensi. Cézanne è l'esemplarità di un pittore altrettanto errante quanto intensamente fisso in un luogo: la sua pittura sa raggiungere quella immanente luminosità che la poesia sogna dopo "il declino dei simboli".

Claudio Borghi, nella cifra di *presenza*, indica un proprio modo di essere e di concepire l'arte. Rimedita la lezione di Rodin, di Rosso, di Giacometti; attraversa la spinta propulsiva dell'informale nella tensione a compiersi nello spazio e nel tempo, si misura con il significato anche etico della *forma*. E tutto ciò con quanto la *presenza* comporta di unicità, di luogo, di *pagina immobile*, di destino espressivo.

Rivedendo, al suo paese, e nella semplicità del quotidiano, il *Monumento ai caduti* nel cimitero di Barlassina, si ha proprio la percezione e l'emozione di un'opera toccante tanto è intrisa all'atto originaria di un *ethos*: vi è la grande pianura e il gesto dell'uomo, il dolore e la pietà, la severità e la pazienza della vita fedele alla vita.

In rapporto alla scultura, il disegno si dispone nella metafora del viaggio: il disegno è anche scrittura, è poetica, è *altrove* rispetto alla *presenza*, è partenza, è quel varco che l'artista continuamente tenta di aprire tra la materia del presente e il vento di una nuova lontananza.

I moderni strumenti critici (anche per l'apporto della linguistica, della psicologia della percezione) hanno aperto una intelligenza nuova di fronte al fatto espressivo del disegno, sottratto definitivamente all'idea classica del progetto, di subalterna al quadro, o alla scultura. La concezione del tempo, nella moderna figurazione, non come successione cronologica, declinazione storica, bensì come invernamento, *durata*, memoria, dispiegamento della presenza qui e ora, o spazio di ogni possibile accadimento; questa nuova concezione del tempo ha di fatto e irreversibilmente eliminato la distinzione astratta del "prima" e del "dopo" (del progetto e dell'opera). Nel senso vitale delle cose, nell'*esserci* della presenza, ogni momento espressivo comporta una propria misura di verità, di necessità: il disegno, come tutta l'area dell'invenzione, viene ad essere luogo dell'espressione totale.

La presente edizione raccoglie una scelta recente di disegni di Claudio Borghi nell'accezione lata di opere su carta, e in una linea consequenziale dei paesaggi-montagna, delle figure, dei volti. Si tratta di disegni che si dispiegano per lo più su grandi fogli: oltre al tempo intimo, segreto, *altro*, che è stato spesso la connotazione del disegno, è molto avvertita la dimensione dello spazio. Lo spazio non risponde solo alle misure della figurazione moderna. È anche, in questo caso, cifra e quasi referente della pianura: la pianura metafora del foglio, la sua orizzontalità, il senso di totalità, di orizzonte, di libertà da codificazioni. La realtà qui è catturata dentro la sua nudità: la scrittura del disegno ritrova ritmi, scansioni, invisibili geometrie, spinge più avanti il flusso della vita.

Si potrebbe forse ricordare che l'esempio più alto di una concezione del disegno nella pura accezione del tempo è rappresentato da Giacometti (la litografia di Giacometti era invece sentita come un *a priori* di spazio). Il lieve paradosso di una espressione di Giacometti ("disegno perché non so disegnare"); la confidenza che faceva a Sartre di sentire che nella sua opera nulla durava; tutto ciò ribadisce un atteggiamento che si riconferma nella cifra espressiva del tempo. Giacometti disegnava ovunque (in viaggio, quando veniva accompagnato in macchina); disegnava su ogni mezzo (buste, ritagli, sui margini dei libri). Disegnava apparentemente il volto, la figura, l'interno, la lampada, la sedia, la madre. Di fatto disegnava l'evento irrimediabile, l'ossessione, l'enigma disperante del tempo.

L'esempio addotto di un disegno nell'accezione del tempo, può servire a chiarire come in questi fogli l'intensità, il movimento del tempo si rapporti a l'*exactitude*, alla forma in uno spazio, quasi al senso di una verità che ci supera e appare come un'idea infinita. Certamente rispetto alla scultura che è appunto presenza, quella sorta di *pagina immobile*, di cui si è parlato, i disegni sono i viaggi che partono e ritornano, viaggi anche mentali: cose, luce, ombre, riflessi, colore sono interrogati in uno sguardo dell'interno. Rispetto al qui del mondo rappresentato dalla scultura, i disegni sono l'altrove delle peregrinazioni, dei moti del cielo e dell'esistenza.

La prima sequenza dei disegni di questa edizione sono paesaggi-montagna, i più riconducibili a piani e forme di alcune sculture. Sono paesaggi di natura e di astrazione, di luoghi e di non luoghi, di colore e non colore. Esprimono una visibilità segreta, o con una bella espressione di Cézanne, una "natura all'interno": qualità, luce, colore, profondità sono laggiù perché risvegliano un'eco nella visione del pittore. Hanno l'impianto di una costruzione, di una grammatica: e nello stesso tempo sembrano vivere nell'indeciso mormorio di essenze sensitive, di significazioni mute.

Si tratta di paesaggi che non hanno una tonalità locale, coniugano sensazione e pensiero, postulano appunto un paesaggio ripensato nella coscienza: premesse che confermano un rapporto prima o poi non eludibile con la fenomenologia dell'eros e quindi della figura. Claudio Borghi ha sempre avuto verso la figura non certo una preclusione formale (basti pensare ad alcune sue sculture; basti come esempio ripensare al tema di *Albero-stele* che altro non è che il paradigma intangibile della figura); ma come una reticenza, e quasi una sorta di pudore: è stata proprio la figura un po' storica nell'arte milanese, Giovanni Fumagalli della Galleria delle Ore, a spingere Claudio Borghi a liberare, in modo consequenziale, questo tema che è la parte centrale delle carte.

La figura, si sa, ha sempre rappresentato lo sforzo massimo di invenzione nella cultura figurativa: anche se non descritta, viene segnalata, inseguita affannosamente, ricercata nell'alfabeto primordiale del linguaggio, o dello stesso informale. La perdita della figura è la perdita stessa della parola autentica e vissuta, dissipata nell'accumulo dei fatti espressivi, dell'informazione generalizzata.

Spesso si ha modo di ribadire che le parole sono state consumate, non appartengono più allo scrittore; che il viaggio della poesia è finito nell'intreccio apparente di significati tematici, psicologici, stilistici; che la pittura è stata tutta dipinta nelle *favole*, nelle *forme*. Ciò che ha in proprio la figura è che sfugge alle grammatiche intellettuali, non è declinabile nei paradigmi formali. La figura non è mai ripetibile perché non è ripetibile il movimento del desiderio, della grazia, della nostalgia, dell'infelicità, del tempo che contraddice lo spazio.

Nella figura è custodito ciò che è remoto nel tempo: le cose, i colori, le parole, le idee del presente sono il commento di una vita oscurata. Claudio Borghi vive certo questo rapporto con la figura a un'altezza cronologica di problemi critici, di interferenza. Nella iconologia di questo tema, non si può sfuggire a esemplarità assolute che ogni volta hanno tentato il punto limite di ciò che umanamente rimane indicibile: basti pensare al *pathos* nei disegni di un nudo di Rodin, o alla purezza senza tempo di Modigliani.

Dopo che si è parlato di morte della storia, di morte dell'arte, di morte del "corpo", può essere sotteso un certo rischio nella volontà di misurarsi con questo tema, per di più non in codice di citazione. Claudio Borghi libera il tema da rimandi citazionistici, ma anche dalla continuità di un genere. Investe il tema con accenti di gesto, di segno, di luminosità. Di esistenza. Dalla riflessione e dalla pagina di Ruggero Savinio, viene il suggerimento illuminante che la forma di un nudo non è pura grammaticalità, ma ha in sé un proprio tempo di amore, di sconfitta, di ombra, di ossessione, di luce.

Davanti a queste carte di Borghi, riconsideriamo tre artisti che si pongono come un fondale etico e psicologico: Manzù, Brogini, Morlotti. In tutti e tre questi artisti il nudo viene a cadere come un fatto terminale di una cultura artistica e figurativa: nei disegni di nudo di Manzù si declinano lo struggimento, la sensualità, le nebbie, l'eros della scapigliatura o di una tradizione eccentrica ma vitale qual'è la pittura bergamasca; nei bellissimi nudi di Brogini c'è anche l'acutezza lirica della tradizione francese; in Morlotti il nudo viene quasi a costituire la *forma* del suo informale o una luce di tramonto nelle sue ultime Bagnanti.

Qui i nudi invece sono fuori dalle categorie di un interno, di una tradizione, di un movimento: sono ricaricati di un colore che è il luogo di un pellegrinaggio, di ogni nostalgia, di ogni colore. Per l'approdo infine alle ultime carte dei volti, si può raccogliere il suggerimento di una mostra recente a Sciaffusa, nelle sale del Museum zu Hallerheiligen, che accanto a disegni di Alberto Giacometti ha proposto una ricognizione sul tema affascinante del volto nei modi di forma, di visione, di apparizione.

Partiti da un autoritratto questi disegni di Borghi approdano alla cifra disperante dell'irrealtà: come un enigma di Brancusi, o come uno specchio che continua a rinviare una sorta di remota, ineliminabile presenza autobiografica. Il titolo di un saggio, *L'illusione della fine o Lo sciopero degli eventi*, può essere assunto come sigla riassuntiva di un tempo compiuto, spogliato di principio, di necessità, di determinazione: il tempo si sottrae all'altrove di un evento, si coniuga nella sparizione. In queste ultime carte, il volto è una pura forma, immobile e perfetta: ma rimane l'archetipo, la metafora senza tempo, del viaggio, della nomina umana.

Stefano Crespi

Variazioni

Presenza e figura, pagina immobile e viaggio, luogo e non luogo, pianura e scrittura, sono tutte metafore che si riportano a una concezione dell'arte, a un'immagine dell'uomo dove non sia possibile scegliere astrattamente tra sensazione e pensiero, linguaggio e natura, spazio interno (soggetto) e spazio esterno (mondo).

L'arte cioè è investita dalla nostalgia di una perduta totalità, si pone domande, convive con i libri. I libri, non nel loro documento storicistico e sistematico, sono il continuo dialogo che nutre la sincerità, il filtro, la profondità di un proprio monologo.

A Carbagnate Milanese, nel decimo anniversario della morte, ho presentato in catalogo una mostra postuma dello scultore Vincenzo Cattaneo che di Claudio Borghi fu compagno di accademia e amico. In questa amicizia, un po' commuove il ricordo, tracciato dallo stesso Borghi, delle passeggiate nei boschi e nella pianura lombarda, in cerca di stimoli ispirativi ("Si camminava zitti, appoggiando con cura i piedi a terra cercando di far meno rumore possibile...").

Insieme hanno scoperto e amato i poeti, poeti assoluti (Rilke, Dylan Thomas, Cesare Pavese); sapevano riconoscere in una edizioncina nobile ma non del tutto conosciuta dello Specchio Mondadori, della Guanda, della collana all'Insegna del pesce d'oro di Scheiwiller, un accento del cuore, una cadenza della loro vita. Erano lettori segreti, di partecipazione. Nei versi dei poeti amati leggevano le luci, gli splendori, la vanità, i moti dell'anima, le immagini scontornate, le apparizioni della vita assente.

Raccontatomi dalla viva voce di Claudio Borghi, ha una emblematica vivezza di anni giovanili e teneramente inconsapevoli il ricordo di una visita che i due amici appena diplomati (Claudio Borghi di Barlassina e Vincenzo Cattaneo di Carbagnate) tentarono di fare allo studio di Luigi Broggin. Nella contrada di corso Garibaldi, Broggin in ansia per i furti subito nello studio, quasi aggredi con parole i due ragazzi; dopo aver sentito che venivano da parte della Galleria delle Ore, li ricevette, ma solo sulla soglia dello studio.

La natura di questa edizione (nella stessa dimensione elettiva del disegno) consente di raccogliere anche suggestioni che appartengono al sentimento di un luogo, alla trama, all'accidentalità dell'esistenza. Proponiamo alcuni frammenti, schegge in poesia o in prosa: pagine dello scaffale dell'artista, strumenti di poetica, specchio di rimeditazione.

Una pagina di Rilke, poeta amato nelle Elegie, dedicata a Rodin. Rilke fu affascinato da due figure di artisti le più lontane se non antitetiche rispetto alla sua personalità di aristocratiche finezze: Rodin e Cézanne. Rodin rappresentava la pazienza, la forma, l'eterno della scultura; Cézanne la pronuncia necessaria, come le nature morte sapevano farsi "cosa", sapevano significare il mondo.

Una poesia di Cesare Pavese emblematicamente e pittoricamente intitolata *Paesaggio*. Il paesaggio in Pavese non è l'assolutezza degli ermetici, ma nemmeno ipotesi realista, o dissoluzione linguistica dell'avanguardia. È infanzia, rito di natura, mito. È corpo della collina, ma anche "ombra vaga" della notte, brivido del tempo, luce stupida di cielo, di luna, di foglie, di nulla.

Claudio Borghi mi indica nei libri di Ruggero Savinio (*L'età dell'oro*, *Percorsi della figura*, *Ombra portata*) un riferimento di lettura, di suggestioni europee, di ripensamento di temi espressivi, in particolare della figura. C'è in Savinio un cammino verso la figura che non si instaura in uno statuto di citazione, ma vive un confronto con la materia, nella similitudine con la caoticità iniziale in cui nasca e muore la scrittura. C'è nel contempo un pellegrinaggio nostalgico che ritorna all'ombra che è fedeltà a un destino, la lunga elegia di un congedo o del tramonto stesso della pittura.

A conclusione, ho ritenuto di aggiungere una prosa di Angelo Romanò e una lirica di Antonia Pozzi a ribadire l'ethos di un luogo, il suo alfabeto di parti, di verde, di colline lievi, di stagioni. Angelo Romanò (di Mariano Comense in Brianza) è stato un intellettuale raffinato nei decenni del dopo-guerra: ha partecipato all'esperienza umana e culturale de "L'Uomo" con Mario Apollonio, Gustavo Bontadini, David Maria Turoldo; è stato redattore con Pier Paolo Pasolini di una rivista centrale della nostra cultura quale è stata "Officina". Ha scritto anche poesie, prose che sono rimaste in un'esperienza quasi segreta, affidate a fogli un po' cenacolari. Tema ricorrente è la Brianza che è il tempo

dell'infanzia, lo sguardo della madre, la nebbia dolce del fiume, la stagione senza colore, nostalgia della città, delle sue luci, nella corsa del treno che ogni giorno da Milano lo riporta al suo paese, verso casa.

Antonia Pozzi è stata compagna di studi di Vittorio Sereni, di Enzo Paci, di Remo Cantoni. Si è tolta la vita nel 1939 lasciandosi morire nella periferia di Milano verso Chiaravalle. Il suo è forse il canzoniere più puro del nostro Novecento poetico: una voce di solitudine, di grazia, di malinconia con accenti di fiaba. Trascorreva soprattutto i periodi estivi nella sua casa di Pasturo in Brianza. Nelle poche pagine di diario (oltre che nelle liriche), ma anche nelle sue bellissime fotografie, vive appunto la mestizia della pianura, la neve, la tenerezza ingiallita degli alberi: "L'eterno è in tutte le cose, è l'incessante variare di tutte le cose, ma nessuna cosa è l'eterno".

Per infinite pianure è il titolo di una raccolta in edizione numerata di Roberto Sanesi. È un ulteriore suggerimento a leggere queste carte di Claudio Borghi nella pianura metafora del foglio. I disegni (paesaggi, la figura, il volto) sono la scrittura, la frase infinita della soglia, del movimento, dell'orlo del cielo (con il titolo di sua opera), del grigio-azzurro tra la misura dello spazio e la dismisura del tempo, dell'orizzonte dove non si conosce il percorso o la meta, ma che è il battito del flusso dell'esistenza.

S. C.

"La lingua della scultura era il corpo. E questo corpo, quando lo si era visto l'ultima volta? Strato su strato, gli abiti l'avevano occultato, come una tinteggiatura sempre rinnovata, ma sotto lo schermo di queste incrostazioni l'anima l'aveva mutato, bulinando incessantemente l'espressione dei volti. Era divenuto un altro. Se lo si fosse scoperto ora, avrebbe forse svelato mille espressioni per tutto ciò che di nuovo e di senza nome era sorto nel frattempo e per gli antichi misteri che, emersi dall'inconscio, ora levano i loro volti grondanti dal mugglio del sangue come misteriose divinità fluviali. Un simile corpo non poteva essere meno bello dell'antico, doveva possedere una bellezza ancora più grande. Per più di due secoli la vita lo aveva tenuto tra le mani lavorandolo, ascoltandolo, cesellandolo incessantemente. La pittura sognava questo corpo, lo trasfigurava con la luce e lo penetrava di crepuscolo, lo circondava di ogni tenerezza e di ogni estasi, lo carezzava come un petalo e si lasciava trasportare da esso come da un'onda, - ma la scultura, suo luogo di appartenenza, non lo conosceva ancora..."

(Rainer Maria Rilke, "Rodin", Edizioni Studio Editoriale)

Paesaggio VIII

I ricordi cominciano nella sera
sotto il fiato del vento a lavare il volto
e ascoltare la voce del fiume. L'acqua
è la stessa, nel buio, degli anni morti.

Nel silenzio del buio sale uno sciacquio
dove passano voci e risa remote;
s'accompagna al brusio un colore vano
che è il sole, di rive e di sguardi chiari.
Un'estate di voci. Ogni viso contiene
come un frutto maturo un sapore andato.

Ogni occhiata che torna, conserva un gusto
di erba e cose imprigionate di sole a sera
sulla spiaggia. Conserva un fiato di mare.
Come un mare notturno è quest'ombra vaga
di ansie e brividi antichi, che il cielo sfiora
e ogni sera ritorna. Le voci morte
assomigliano al frangersi di quel mare

(Cesare Pavese, "Poesie edite e inedite", Einaudi)

"Come chiamare questo spazio vibrante e instabile in cui le immagini avvengono aprendosi il cammino a fatica attraverso l'intrico di colori e materie: si formano e lentamente emergono come una creatura vivente affiora dallo scuro luogo delle germinazioni? Questo spazio non è lo spazio della scena, lo spazio prospettico della certezza e del possesso, ma uno spazio mosso e scompigliato, carico di temporalità, pronto a dellagare e mandare in frantumi la provvisoria coesione dell'immagine.

Parlo di quello che so: della mia esperienza di pittore, del desiderio che mi muove e dei percorsi aggrovigliati lenti o frenetici dell'immagine. Non parlo dell'arte. I pittori, gli artisti non parlano dell'arte. Se un pittore parla dell'arte è perché si accontenta, con malinconico disincanto, della povera consolazione delle immagini. Sennò, abbandona le immagini all'estetica: quanto a lui, la volontà che lo muove e gli arma la mano è di finirla una volta per tutte con la catena di rimandi e di simboli, di finirla con l'estetica e con l'arte; la mano, armata dei suoi strumenti o anche nuda come quella del vecchio Tiziano che imprime l'impronta del polpastrello sulle tele ultime, fruga, carezza, percuote, scava, graffia e strappa la materia, l'immagine affondata nella sua materia e nel suo supporto materiale - tela legno carta - violenta supporto e immagine, come Munch che lasciava le tele al gelo e alla neve perché il tempo atmosferico contribuiva al lavoro del pittore."

(Ruggero Savinio, "Percorsi della figura", Edizioni della Cometa)

Compagni al fiume

I compagni d'un tempo gridavano in ressa sulla palla, il cortile era aperto nel gioco d'ombra delle case, dall'alto palpitava come un corpo. Lunghissimi erano i giorni, lunghissima era nella memoria la voce dei compagni, e ora la vita

sembra piegare tutta e raccogliersi in grembo a quella terra lasciata, nell'angolo di Lombardia dove come un'arnia colpita tremava la sera negli alberi e nella parola di mia madre che aveva bruni ancora i suoi capelli. Forse dopo da allora tutto il resto è stato inutile, sono diventate amare le città nel volto degli uomini affaticati e le piazze piene di vento retrocedono col loro inverno povero stampato sulla tinta delle case. Le figure di dopo sono nebbia, fumo di stazioni e le fabbriche immense, le donne che hanno una pena vecchia come la terra nel disegno della bocca, sui treni dell'alba. L'alba sciupa sui vetri la luce riverberata della neve, le donne sono ricoperte di stracci, portano nella faccia il sonno e la stanchezza pesante del risveglio. Sono, nel mondo povero di questi obbligatori viaggi, la cosa più povera, e non sanno più ciò che significano nomi leggeri e inutili come "la rosa" o "estate".

Allora, invece, nel paese largo in mezzo alla sua pianura scivolano zuffolando i ciclisti con le maglie rosse, verdi o blu. Io non ricordo quel tempo perché mi metta pace, ma perché so che nessuno ha saputo meritarselo tutta la vita e insieme sento che si sarebbe potuto. L'infanzia è un rimorso, infine, persino le facce indifferenti dei ciclisti e il movimento superbo della loro pedalata quando a frotte andavano verso la campagna, sul rettilineo di P., per "farsi lo scatto" intravedevo le volate tra la siepe di gambe e di corpi di quelli più grandi che assistevano: scoccava a un tratto la macchia repentina di un colore, subito cancellata, e dietro ad essa un gruppo d'altri colori come in un mazzo.

Mai più si è verificata quella perfetta coincidenza tra la vita di dentro e le sue immagini.

Al mare d'erba approdavano gli stormi d'uccelli, la fumata dei falò sulla schiena glabra dei crinali battuta dal vento lasciava vene trasparenti a mezz'altezza. Era bello anche l'odore di miseria dei vestiti dei compagni e dei loro capelli duri, ogni volta che uscivano dalle cucine buie e dalle stanze dove dormivano quattro per letto, e in bocca avevano un sapore di latte cagliato bevuto la mattina. Ma la loro forza mi faceva tremare. Bellissimi erano i miei compagni spetinati e sporchi che fumavano di nascosto i mozziconi di sigaretta, la domenica lungo la scarpata della ferrovia nel sole bianco di mezza mattina. Facevano a chi mangiava il fumo, a chi più a lungo se lo teneva in fondo allo stomaco. Io mi meravigliavo che non impallidissero mai il fumo era azzurrino e raffreddato tra le loro labbra vittoriose, e quando arrivava il manovale per la manovra del disco buttavano il mozzicone tra l'erba e si mettevano a parlare. Nulla tradivano di ciò che passava in loro come fossero già uomini nella voce energica con cui si chiamavano, con cui strigevano patti giurando. Avevano invidia della forza che mettevano nel loro vivere di tutti i giorni e persino della ferocia con cui martirizzavano meticolosamente i maggiolini catturati a volo, i passerotti intrappolati. Mi pare di aver amati i miei compagni in questa rabbia rassegnata di non essere come loro, quando dalla riva li guardavo immobile mentre nuotavano biondi toccati dalla luce sulle spalle e resistevano col movimento calmo delle braccia alla violenza del fiume largo e glauco alle soglie della sera."

(Angelo Romano, in "Sentimento", Como, giugno 1946, n. 6)

Presagio

Esita l'ultima luce
fra le dita congiunte dei pioppi
l'ombra trema di freddo e d'attesa
dentro di noi
e lenta muove intorno le braccia
per farci più soli.

Cade l'ultima luce
sulle chiome dei tigli
in cielo le dita dei pioppi
s'inanellano di stelle.

Qualcosa dal cielo discende
verso l'ombra che trama
qualcosa passa
nella tenebra nostra
come un biancore
forse qualcosa che ancora non è
forse qualcuno che sarà
domani
forse una creatura del nostro pianto;

(Antonina Pizzi, "Parole", Prefazione di Eugenio Montale, Mondadori)



Grafite e pastello. 1992, cm. 36x23,3



Grafite e pastello. 1992, cm. 31,5x29,3



Grafite, tempera e cera. 1993, cm. 50x70



Grafite, inchiostro, tempera e cera. 1993, cm. 69,8x50