

arte

## Cremonini a Bologna

Nei mesi di ottobre e di novembre, presentato in catalogo da Franco Solmi e da Louis Althusser, Leonardo Cremonini, bolognese di nascita, ha esposto nelle sale del Museo Civico di Bologna un buon gruppo di suoi dipinti, composti fra il 1953 e il 1969: una mostra antologica in grado di definire le fisionomia dell'artista e l'arco di sviluppo della sua opera.

Primo quadro, alla prima parete di destra: *Una donna*, dipinto del '53. Le linee che bloccano la figura conservano l'eco formale della lezione cubista. Ma il titolo, osservando l'opera, ci sembra inesatto, soprattutto limitativo. *La donna* sarebbe stato forse più appropriato; e non si tratta di bizantinismi letterari o linguistici. Solo che la figura dipinta da Cremonini s'impone con la suggestione del mito, dell'archetipo, concreta e vera, solida e imperiosa. Mito recuperato da tradizioni remote: donna-madre, matriarca ferma e perentoria, divinità impassibile, signora. L'essenzialità e la scansione dei ritmi, nella tensione della ricerca volumetrica, trasferisce in pittura l'idea, il pensiero, o lo propone senza compromessi o approssimazioni sul piano pittorico. Donna-dea, donna-regina, donna-totem: *la donna*, dunque, non *una donna*. E se le nostre parole potrebbero indurre qualcuno a ricordar Campigli, un solo sguardo al dipinto ci allontana mille miglia

da quel mondo, e conferma la presenza d'un linguaggio ormai perfettamente individuato nella sua autenticità espressiva. Cremonini è già Cremonini. S'è detto dell'eco cubista attivo in certi ritmi, in certi « tagli », in certe cadenze dell'opera. Ma Cremonini è già presente con qualità tutte sue, che son quelle del vedere in modo tragico e violento, del costruire con forte gusto scultoreo, del tendere a una sorta di metamorfosi per la quale, nell'attimo stesso in cui l'oggetto si pone nella sua precisa entità, già è « altro da sé », o sente in sé, che è lo stesso, la presenza d'un tempo che l'ha mutato, che lo trasforma incessantemente. Va sottolineata dunque nell'opera di Cremonini (e la mostra di Bologna lo conferma) la capacità di trasmettere, pur in opere così bloccate, il senso della trasformazione; la volontà (perfettamente risolta) di affermare e proporre quel che sembra — ed è — contraddittorio: l'essere e il divenire, in una sorta di scambio teso ad altissimi livelli di concentrazione. Nulla di più « fermo » di queste prime figure di Cremonini, e tuttavia niente di più mutevole: *sé* e *altro da sé*, secondo le irrevocabili leggi della vita, in una sorta di allucinata visione della « storia », che proprio è storia perché sottomessa alle leggi del tempo.

La forza metamorfica evidente nell'opera di Cremonini concorda, naturalmente, con uno spirito votato al dramma, lontano dalla contemplazione idillica della natura e dalla concezione pacifica dell'esistenza. La *Donna* sembra viva di una sotterranea tensione che la stimola a uno « scatto » violento; *Tori*



L. CREMONINI, *Una donna*, 1953.

*uccisi e tagliati*, *La carena del toro*, per l'accensione acuta dei colori, per i violenti contrasti di chiari e di scuri, denunciano la stessa urgenza drammatica, che si fa ancor più esplicita in opere come *I cani e le ossa*, *Articolazione e disarticolazione*, e in tutte quelle che ritroviamo nella «sala rossa», al centro della mostra, dove sono accostati dipinti che diresti fatti col sangue. E anche *La cagna*, che rappresenta una scena facilmente riconducibile, sia per tradizione che per naturale impulso emotivo, a un registro tenero e sentimentale (per chi non è stato a Bologna: una cagna sta allattando i suoi cuccioli), si apre a dimensioni di dramma, un dramma alimentato ancora una volta dallo strappo lancinante dei contrasti cromatici, dai lampi di luce che battono sinistri, frangendosi e abbagliando, il corpo scuro della madre e avvolgono i piccoli in un luore irreali. Il dramma è raggiunto attraverso soluzioni formali: e quindi nessuna letterarietà, anche se aggiungeremo qualche osservazione che letteraria potrebbe apparire. Vita e morte coesistono e «lottano» in questo quadro: vita che dà morte, una «fame» *dantesca*, direi, una «fame» che, pur fisiologica e naturale, pur necessaria esigenza di vita, non si scosta da possibili riferimenti e tremende lacerazioni. Ed assistiamo a quel tipo di «metamorfosi interiore» a cui prima si accennava: alla «metamorfosi esistenziale». L'animale divorato dai figli è già scheletro: la sua testa è un cranio, le sue gambe son stinchi scarniti, che si tendono al cielo nella loro nudità, in una sorta di ribellione-bestemmia a un destino che già si compie, che già «vede» morta la cagna mentre ancora questa

si offre in atto materno. C'è nelle «ossa» e nei «visi-teschio» di Cremonini una triste fede nel «male di vivere», una chiusa aridità che potrei definire «montaliana». La metamorfosi *in atto* nei suoi dipinti riporta sempre a un che di duro, di osseo, di desertico, di petroso. *I cani e le ossa* ha per sottotitolo *la moltiplicazione dei denti*. *Le grandi piante e le Efflorescenze* son visioni di una vegetazione che è viva nel momento in cui offre un suo «doppio», geologico e scheletrico. La flora di Cremonini è pianta e roccia e scheletro, in una fusione inscindibile, in una inscindibile compresenza. Così la metamorfosi non solo «scoppia» all'interno della figura, come abbiamo visto, tramutandola «temporalmente», facendola cioè viva e morta, giovane e annosa; ma anche in una entità che le è, per natura, estranea. Il fiore tende a mutare la sua sostanza in quella di ossa dure e irte, la poltrona che sta alle spalle della donna illuminata in quella splendida opera che s'intitola *Conversazione* non si differenzia affatto da una gabbia toracica, con chiara allusione, ancora alla morte. *I Ragazzi che giocano* (presente in catalogo ma non in mostra) sono piuttosto scheletri che si divorano e la *Donna tra le pietre* si staglia su un cielo teso e vuoto, mentre la terra che la figura abita è solo un cumulo di sassi duri, privi di vegetazione: un terreno sbrecciato e desertico, senza vita. Una profonda coerenza formale e contenutistica lega tra loro queste opere: e la drammatica visione di Cremonini, come il suo modo di dipingere a blocchi scultorei e chiusi, si fa ancor più manifesta in quei dipinti ove sono assenti figure

e vegetazioni. Allora osservi solo, accumulate e secche, grandi pietre: son loro che fanno il quadro, con la desolazione propria di massi senza vita, che conoscono cataclismi e terremoti e impietosi turbamenti cosmici, più che germi e umori fecondanti pronti a far rinascere la vita. Forse un solo dipinto, in questa mostra, s'apre al senso d'una fiaba leggera, remota e magica, dove le pietre sembrano lievitate da un buon vento, ed è *Fra le pietre del mare*.

Unica opera, dicevo, chè anche dove il soggetto potrebbe indurre l'autore alla fiaba, come nella *Giostra di notte*, avverti sempre la presenza d'un alito stregato e cupo. I cavallini delle giostre son giocattoli, e dunque senza vita; ricchi però di tutto il calore vitale che offre loro la fantasia infantile: quelli della giostra di Cremonini tendono invece, ancora una volta, alla morte. I loro occhi son occhiaie vuote di teschi, le loro gambe sono smagrite e scheletriche; e se è vero che essi non ripetono la più tremenda drammaticità dei *Cavalli che nitriscono* (1955) o della *Testa di toro ucciso* (1955), non ne sono però molto lontani.

Abbiamo parlato sinora di opere che non vanno oltre il 1960-61. In questi anni, e in quelli immediatamente successivi, la pittura di Cremonini perde la scultorea bloccatura che ne era il dato caratterizzante. I fondi si fanno meno fermi e irreali; le figure non si sottraggono ad una sorta di fluido movimento (*La cagna ammusata* e *La cagna che allatta*, entrambe del '61). Il tema della metamorfosi è ancora presente; lo ritroviamo nei quadri raffiguranti interni con specchi: il riflesso sembra restitui-

re l'immagine della figura in una deformazione carica d'anni (*Il risveglio*, 1961) o fissa in una statuarietà di morte (*Attraverso gli specchi*, 1963). Le scale richiamano il tema delle mutazioni precedenti: i loro gradini s'aprono ripetendo la forma di vertebre umane. Gli oggetti entrano con maggior frequenza, ora, nei quadri di Cremonini: popolano il dipinto favorendo la rappresentazione di ambienti *liberty* (a suggerire un senso di decadenza o di disfacimento?). La pittura dell'artista ha abbandonato gli esterni « assoluti », in cui il tempo poteva valere solo se inteso come riferito a non precise età. Ora l'opera di Cremonini entra di forza nel terreno bruciante della cronaca, di un tempo cioè storicamente e socialmente definito. Nascono così gli *interni*, nascono i *treni*, ove ancora trovi la drammatica tensione dell'artista, ma espressa su volti più riconoscibili, estranei alla fissità dell'idolo-totem, in situazioni certe; e lo spazio esterno è una strada con vetrine. Evidentemente non manca il pericolo della dispersione; più difficile ricondurre il dettaglio a quella sintesi che sia conferma poetica del nucleo ispirativo. La visione di Cremonini non è cambiata: è venuta soltanto meno, forse, quella concentrazione del periodo '53-'60, che veramente, almeno in noi, non trova riserve. La nuova dilatazione, pur obbligandoci a riconoscere la presenza di sviluppi coerenti, qualche volta decade in scenografia: il dramma si fa epidermico, descritto con abilità più che espresso con sofferza (e rigorosissima) carica emotiva.

Sergio Torresani