

# **CREMONINI**

# **80 DISEGNI**

testo di  
**GIULIANO BRIGANTI**

**IL BISONTE EDITORE**  
**NUOVEDIZIONI ENRICO VALLECCHI**

*(1970)*

Gli ottanta disegni di Leonardo Cremonini qui riprodotti sono datati dal 1952, l'anno che segue il suo arrivo a Parigi, al 1968, ma nella maggior parte sono compresi entro un arco di tempo inferiore a dieci anni che va dal '54 al '62 e corrisponde al momento della sua più intensa attività grafica. La scarsità, in questo gruppo, di disegni posteriori al '62 e la totale assenza di disegni più recenti non devono imputarsi ad una scelta nata da un'arbitraria limitazione cronologica: la ragione molto semplice deve trovarsi solo nel fatto che Cremonini ha oggi abbandonato pressochè totalmente la pratica del disegnare. Parlare dei suoi disegni senza prima aver considerato le ragioni di questa sua attuale rinuncia ad un mezzo che sino ad un certo momento fu parte integrante, vorrei dire preponderante, del suo modo di esprimersi rischierebbe di farceli intendere avulsi dal contesto della sua storia personale di artista che è caratterizzata soprattutto da una sorta di logico ordine « naturale », dal segno di una genesi, concatenata, necessaria, perseverante, che si svolge circolarmente nello spazio e nel tempo di un'esperienza visiva. Perchè Cremonini ha abbandonato oggi il disegno, sebbene sia approdato ancora ad un mondo in cui vivono gli uomini e i loro oggetti, cioè le figure e le cose, tutto ciò anzi che più si conosce e si nomina e quindi si raffigura? Semplicemente perchè il suo modo di dipingere, dopo il '60 o il '61, nel suo procedere cioè, nell'ambito della storia singola e irripetibile di ogni dipinto, dall'inizio all'ultimo formularsi dell'immagine, esclude ogni previsione, cioè ogni prefigurazione mentale o progetto, escludendo così di conseguenza anche quel rapporto attivante, quella relazione « neces-

saria» fra disegno e pittura che caratterizza la sua attività anteriore. Infatti molti di questi ottanta disegni trovano puntuale corrispondenza con suoi dipinti degli stessi anni — in particolare nel periodo che va dal '53 al '58 — e ne costituiscono un elemento inevitabile e complementare della vicenda, nel senso di una progressiva chiarificazione dell'immagine, di una sua lenta costruzione, testimoniandoci al tempo stesso in maniera essenziale e primaria quale fosse il suo modo di reagire alla crisi delle certezze realistiche che travolse in quegli anni la cultura artistica europea con l'ondata di « un art autre », della sua perseveranza nel cercare un'architettura e una struttura grafica rigorosa entro cui sigillare le angosce e le contraddizioni del suo mondo espressivo: ricerca che trova appunto nel segno, incisivo, sottile, teso all'estremo, sostenuto da un'attenzione continua e imparziale, la sua logica « prima » formulazione. Oggi invece il suo viaggio verso l'immagine, che è un viaggio lungo, lento, imprevedibile, pieno di abbandoni e di riprese, di occasioni che nascono da occasioni, ignora, al momento della partenza, non dico il punto d'arrivo ma quasi lo stesso passo successivo. Quali sono le strade di questo viaggio, di questa « avventura » come ama dire Cremonini? La partenza è fornita ancora una volta da un dato materiale che corrisponde in qualche modo a ciò che era prima la sollecitazione degli aspetti isolati, racchiusi, incomunicabili della natura, in quel processo, da intendersi come circolarità, dal mondo minerale a quello vegetale, a quello animale e infine a quello umano che segna i poli intorno ai quali si attiva il percorso dell'artista. E si tratta ora precisamente di un dato

che si fornisce lui stesso per mezzo di una stesura di zone orizzontali di materia pittorica molto elaborata, grazie alla sovrapposizione leggera e non uniforme di colori diversi, e che si susseguono parallele e compenetranti, ora unite da velature che ne confondono i passaggi da tono a tono, ora nettamente differenziate e quindi separate: una lenta e variegata stratificazione che copre tutta la superficie della tela la quale, in questo momento iniziale, assume tutto l'aspetto di un quadro astratto o piuttosto, come si potrebbe dire più esattamente, della sezione piana di un marmo o di una pietra dura con il suo susseguirsi parallelo di strati e le sue infinite e ambigue illusioni di spazio e di profondità non misurabili. È a questo punto che all'artista, quasi avesse dimenticato la tensione espressiva e il significato di quella prima elaborazione, una linea di divisione fra zona e zona può fornire il primo suggerimento alla costituzione di un ambiente, sia essa intesa come orizzonte marino o profilo di una siepe vicina contro una lontananza senza fine, oppure come limite fra un soffitto e una parete o una parete e un pavimento, o anche, se si sposta verticalmente la tela, come spigolo di un muro, angolo di una stanza, montante di una finestra, confine fra spazi riflessi in uno specchio o, in maniera più illusoria, su di un vetro al di là del quale traspaiono e sopra il quale si riflettono altre linee e altri confini. Limite insomma fra uno spazio esterno e uno interno o fra spazi esterni od interni, ma sempre « dato » materiale, opaco o trasparente, vero o riflesso, entità fisica che è, alla partenza, concreta ma dalla quale nasce la complessa prospettiva delle illusioni entro le quali si racchiude un racconto

che si fornisce lui stesso per mezzo di una stesura di zone orizzontali di materia pittorica molto elaborata, grazie alla sovrapposizione leggera e non uniforme di colori diversi, e che si susseguono parallele e compenetranti, ora unite da velature che ne confondono i passaggi da tono a tono, ora nettamente differenziate e quindi separate: una lenta e variegata stratificazione che copre tutta la superficie della tela la quale, in questo momento iniziale, assume tutto l'aspetto di un quadro astratto o piuttosto, come si potrebbe dire più esattamente, della sezione piana di un marmo o di una pietra dura con il suo susseguirsi parallelo di strati e le sue infinite e ambigue illusioni di spazio e di profondità non misurabili. È a questo punto che all'artista, quasi avesse dimenticato la tensione espressiva e il significato di quella prima elaborazione, una linea di divisione fra zona e zona può fornire il primo suggerimento alla costituzione di un ambiente, sia essa intesa come orizzonte marino o profilo di una siepe vicina contro una lontananza senza fine, oppure come limite fra un soffitto e una parete o una parete e un pavimento, o anche, se si sposta verticalmente la tela, come spigolo di un muro, angolo di una stanza, montante di una finestra, confine fra spazi riflessi in uno specchio o, in maniera più illusoria, su di un vetro al di là del quale trapassano e sopra il quale si riflettono altre linee e altri confini. Limite insomma fra uno spazio esterno e uno interno o fra spazi esterni od interni, ma sempre « dato » materiale, opaco o trasparente, vero o riflesso, entità fisica che è, alla partenza, concreta ma dalla quale nasce la complessa prospettiva delle illusioni entro le quali si racchiude un racconto

di intimità estranee e frammentarie, il giuoco ben regolato delle irrealità in un'atmosfera densa di assenza. Non ho fatto che qualche esempio, ma è chiaro come sia così l'ambiente a nascere per primo e come sia l'ambiente a determinare cose e figure, a costituire il campo dove può esprimersi l'angoscia, l'eroticismo, la solitudine, la noia e tutti i gesti di uno stanco rituale della vita, dove l'uomo è presenza opaca fra le cose, ne turba l'ordine freddo ed alieno ma ne è, a sua volta, assorbito.

Quale sia il significato profondo che assume questo modo di dipingere, vorrei dire piuttosto ancora questo viaggio verso l'immagine, nel determinarsi di quella realtà misteriosa, ambigua e contraddittoria cui Cremonini oggi giunge alla fine di ogni sua opera e che costituisce il suo particolarissimo mondo dagli anni dopo il '60, esula ora dal mio discorso. Se ne è già parlato, più volte e in vari modi, talvolta assai felicemente, di quella zona di stasi e di silenzio, ad un tempo attuale e remota, come filtrata da zone che sottendono la coscienza, che è per lui la più adatta ad evocare gli odierni rapporti fra l'uomo e il suo ambiente: un lembo familiare e quotidiano della nostra vita ma che rivela gesti e voci attutiti in una metafisica sospensione, echi segreti di esistenza, illusorie prospettive che riportano, in un giuoco stupito e come inevitabile, ogni cosa che esiste all'apparenza fredda e impartecipe di un ambiente che, quell'esistenza, l'aliena e la determina e infine la nega. Tutto ciò concerne, in modo specifico, il mondo cui è approdato Cremonini, ma non casualmente, in un momento posteriore a quello dei disegni qui illustrati. Se ho voluto accennarvi non è soltanto per dar ragione del suo attuale ab-

bandono dell'attività grafica, il che già di per sè sarebbe stato legittimo, ma piuttosto per affrontare la lettura di questi suoi disegni sotto una luce più giusta, considerandoli come passaggio di un cammino che è sorretto da una rigorosa logica interna, da una stretta concatenazione di esperienze, che è caratterizzato da un procedere dialettico, da una circolarità di motivi e di rapporti per cui ciò che è accaduto nella storia, cioè nel corso del suo « tempo » reale, illumina ciò che oggi accade e viceversa. Non sono del resto io il primo a sottolineare come risalendo a ritroso il percorso di Cremonini se ne può cogliere il ritmo vitale nella sua totalità in modo più soddisfacente che non seguendo la strada, apparentemente più logica, della sequenza temporale, come cioè le sue ultime opere possono fornirci la chiave per la comprensione delle prime piuttosto che non il contrario.

Il nucleo più omogeneo della scelta di disegni qui raccolti, quelli cioè fino al '60 o al '61, ci riporta costantemente agli anni, che iniziano col soggiorno parigino, in cui il suo racconto, polarizzato su una ricerca ossessionante e ripetitiva di ciò che si pone come « altro da noi », si fissava sui regni senza tempo e senza frontiere della natura e sulle mutazioni formali delle sue strutture enigmatiche e allucinanti che ne rendono ambigui i confini, insinuando il dubbio costante sull'identità di ciò che differisce. Racconti, calati in una luce mediterranea, di isole, di pietre, di rocce sulla riva del mare, di ossee articolazioni vegetali, di agavi acuminati e taglienti, o di scheletri e lisce che proliferano come alghe marine, di magiche inflorescenze, di crostacei irti e pietrificati, ai confini

fra la vita e la morte, fra l'aggressività irrazionale e l'inerzia di un sonno sconosciuto. E poi le immagini più vitali di animali torturati o macellati, con i tendini, i legamenti e le membrane tese nello spasimo di una sorda violenza, o dolorose teste di pecore e di arieti chiuse in un'opaca incomunicabilità, colte nel loro aspetto più estraneo al mondo degli uomini, e infine le donne fra le rocce o le donne-roccia, primitive e pietrose immagini materne, tutte opere in cui una struttura unitaria identifica il sasso, la pianta e l'essere vivente, animale o uomo, in una corrispondenza morfologica che si esprime in una sorta di articolata e spigolosa unità.

Il disegno è stato innegabilmente per Cremonini, in quegli anni, uno strumento necessario e insostituibile per esprimere la presenza imprescrutabile di quel mondo «naturale», pietrificato nel suo esistere, che già presume una non coincidenza fra immagine e significato ma che al tempo stesso sollecita una ricerca, carica di interrogativi, all'origine primordiale delle forme, dell'«identità» per noi ormai perduta propria ad ogni cosa. Ad accentuare cioè lo sfasamento insanabile fra la nozione familiare degli aspetti della natura quali appaiono a chi se ne appropria e li riconduce al nostro mondo di uomini o li adatta alle strutture di una cultura figurativa assimilata e divulgata, e i vari sensi che tali aspetti assumono invece alla luce di un'indagine nuova e non compromessa sulla loro morfologia e sulle infinite trasposizioni di significati che l'articolano e la disarticolano. È il disegno la prima e vergine testimonianza della sua «attenzione», svincolata da ogni abitudine visiva, il mezzo più adatto e più preciso per affrontare inizialmente una descrizione morfologica della



misteriosa essenza delle cose in quanto altre da noi, cioè in quanto « disumane », ma nelle quali più intensamente si manifesta la vita. Si può dire anche che è proprio il suo particolare modo di disegnare, preciso, secco, tagliente, sostenuto da una continua tensione interna, sempre creatore di forme e di immagini che si incastrano in spazi regolatissimi sullo spessore neutro del foglio di pergamena, che ci può far meglio intendere, qualificandola, la vocazione al dubbio di Cremonini, la sua personale risposta alla crisi delle certezze degli anni '50, che egli subito avvertì pur negandosi l'abbandono all'ondata travolgente dell'informale. Se infatti il suo resta un modo di porsi di fronte a problemi che sono problemi senza tempo, con un'analisi impietosa che lo porta a negare ogni regola accettata per adesione sentimentale o che tenda a ridurre quei problemi entro una misura determinata ed univoca e quindi, pur nella disperazione, in qualche modo liberatrice e consolatoria, non si può certo negare che l'odierna crisi dei valori che ha fatto cadere anche le ultime orgogliose illusioni di un possibile messaggio di « verità », sia esso messaggio di salvezza o di caduta, non conferisca a quei suoi « problemi senza tempo » una luce attuale vivissima, assumendoli al centro stesso della sua condizione di crisi che esclude ogni segregazione, ogni torre d'avorio. Ed è proprio questo suo inserirsi nell'attuale con un lento e personale processo che ha le sue origini in un rapporto con problemi di fondo che affrontano l'ordine naturale e la sua morfologia, che investe tutta l'opera di Cremonini nel suo complesso e la sua individuazione di artista rendendola unica e irripetibile e quindi « diversa ». Se si considera ciò può forse rivelarsi di

secondaria importanza per la lettura di questi disegni deviare l'attenzione su quelle che furono le sue esperienze più direttamente figurative e sul debito da essi dichiarato verso i maestri più congeniali. Analizzare cioè la sua, del resto irrilevante, origine bolognese e le occasioni di prima mano che gli si offrirono al suo primo incontro, a Parigi, con le superbe strutture culturali che in parte, al tempo del suo arrivo, andavano crollando sotto l'urto di tutto ciò che travolgeva ogni certezza razionalistica. Non fu certo estraneo, e lo testimoniano anche questi disegni, fin dal primo momento del suo inserirsi in una cultura « internazionale », al naufragio dei significati, alla metamorfosi di significato in non significato, al carico di dubbi e di ambiguità che gravavano, allora drammaticamente, sulla cultura figurativa europea, così come non fu estraneo a quanto andava accadendo, sin da allora, oltre oceano; ma il suo concentrarsi sulla « totalità del visibile », sull'angosciosa oggettivazione di un reale che elude ogni misura consueta di realtà, il suo interrogare la forma delle cose con una ripetitività ossessiva e allucinante, inseguendola sino alle soglie dell'assenza, rende la sua « avventura » più inquietante, cioè più riflettente e comunicante inquietudine, e le conferisce un carattere inconfutabile di testimonianza della nostra condizione.

Giuliano Briganti