

A ripensarci oggi che tanto tempo è passato e, insieme agli anni, si sono dileguate le chiuse passioni ideologiche e i miti rivoluzionari, oggi che perfino chi ne era più sprovvisto ha acquistata, ma recalcitrando, almeno una scintilla di chiarezza diciamo così postsessantottesca, oggi insomma, nell'1989, non mi sembra affatto strano che venti anni fa, refrattario com'ero alle ideologie, io trovassi un senso di indubbia diffidenza per le mostre del "Fante di Spade" e de "La Nuova Pesa", le due gallerie romane che lanciavano gli artisti di quella che allora si chiamava "la nuova figurazione".

Per dirla più chiaramente, le opere di quanti si stringevano attorno a quella bandiera pretenziosamente rivoluzionaria ma così presto scolorita nelle retrovie, non mi convincevano, anzi non mi piacevano affatto, tanto che ebbi modo di scriverlo e proprio nel momento di loro maggiore fortuna. Eppure in queste due gallerie, che fra l'altro ebbero il merito di allestire due belle e rare mostre di Bacon e di Picasso, ebbi il modo di conoscere, fra il '65 e il '67, opere che mi apparvero subito dotate di senso e di un significato non riducibile certo all'ideologia dell'"impiego" della "nuova figurazione". Voglio dire le opere di Piero Guccione e di Leonardo Cremonini due artisti che, per vie del tutto diverse, elaborarono nel profondo, e in grande solitudine, le tensioni del tempo. E conobbi, naturalmente, le opere di Gianfranco Ferroni che espose alla Nuova Pesa e al Fante di Spade più di una volta dal '59 al '66.

Erano quei tre incontri un segno manifesto che quando si tratta di veri artisti la loro collocazione sotto questa o quella definizione o etichetta ha soltanto, se pur lo ha, un valore repertoriale, un valore cioè che non ha alcuna possibilità di estendersi sino a definire il loro mondo espressivo con il marchio dell'impegno sociale e politico. E questo vale particolarmente per Ferroni che se, forse con più animo di altri, si riconobbe allora in quell'impegno, non lo assunse certo come programma ideologico (c'è sempre una scintilla di ottimismo in ogni programma), come azione direttamente politica, vale a dire all'interno dei bilanci fatti quadrare per forza dalla "nuova figurazione"; ma piuttosto come partecipazione morale, come commossa e dolorosa consapevolezza delle infinite offese che il nostro tempo ha inferto agli uomini, come sentimento di desolata pietà per la condizione umana. Soprattutto come lucida consapevolezza dell'infrangersi della visione unitaria nel nostro mondo interio-

re, dello scomporsi in frammenti dolorosamente dispersi, e così improbabilmente ricomponibili, della nostra coscienza, della nostra stessa identità.

Anche per Ferroni gli anni sono passati e ora la sua pittura è diversa, molto diversa da quella di allora. Ma in che misura, o meglio in che senso diversa? Ogni cambiamento di stile, per usare un termine un pò antiquato ma familiare agli storici dell'arte, ogni variazione o mutamento appariscente (sottolineo appariscente), iconografico o qualitativo, nel linguaggio di un artista, può essere il risultato e dell'esplosione improvviso di profonde contraddizioni, o di un consapevole adeguamento a influenze esterne, o di tensioni drammatiche risolte in maniera revulsiva, vere e proprie "mutazioni", quasi salti genetici. Ma, per quanto sia appariscente il cambiamento, può anche rivelare l'approfondirsi e l'arricchirsi di una medesima cognizione del mondo, il solco profondo, e sempre più profondo, lasciato da una personalità nel suo cammino verso il fine di conoscere e di capire. Può rivelare insomma la storia di un'uomo, una storia fatta di pensieri, di sentimenti e di azioni concatenati e consequenziali. Ed è questo il caso, ne sono certo, di Gianfranco Ferroni.

Perché se una drammatica partecipazione alle tensioni esistenziali del tempo lo aveva portato, negli anni Sessanta, a percepire la realtà come apparizione di immagini frammentarie, come dolorosa testimonianza dell'impossibilità di ritrovare il bene perduto dell'unità, vi era tuttavia in questi dipinti, che sembravano nati da una conoscenza dilaniata, un'aspirazione a ricomporre lo scomposto nella dolcezza consolatrice della luce, nel tenero accordo dei valori tonali, mentre fra quelle immagini ossessive di violenze subite o sovrastanti, sembrava manifestarsi una nostalgia di quiete in un frammento di cielo azzurro dove vola solitaria una rondine, nei cerchi concentrici che si allargano sulla superficie tranquilla di un lago, nell'ombra di una figura che si allunga sul muro illuminato dalla carezza gentile di un sole invernale, nel dolce profilo delle colline che si delinea lungo un segmento di orizzonte, nella finestra che si apre sulla luce amica di un giardino nella chiara parete di una stanza. Immagini familiari, consolanti, che attraversano come una promessa di pace lontana (passata? futura?) il presente distruttivo, dissociato, sconvolto.

Questo negli anni Sessanta e in parte del decennio successivo, sin verso il 1966 '67, direi. Poi d'improvviso - ma non era che un passo, un passo decisivo in un cambiamento più che decennale - l'unità dell'immagine si ricompone in integra, tangibile presenza, la quiete è raggiunta in un calma, luminosa sospensione e la solitudine stessa, la solitudine di sempre, con la sua segreta insopprimibile angoscia, non appare più come una constatazione disperata ma come un riconoscimento della propria identità. Gli autoritratti per primi, infatti, si ricompongono, non sono solo più allucinati e stupefatti frammenti.

Ma questa conquista della fine degli anni Settanta e degli anni Ottanta non era che il frutto del seme che Ferroni aveva gettato negli anni Sessanta, il seme di quelle frammentarie aspirazioni all'unità della luce e alla pace dello stile e di quel miraggio di quiete che erano tanta parte del dramma personale del pittore, E se quel dramma si ricompone in una conquista, è una conquista, sia ben chiaro, che si esprime tutta nel linguaggio della pittura e che è anzi, proprio per questo, tanto più da considerarsi una conquista.

Perché la ritrovata unità dello spazio, il ricomporsi delle forme oggettive non ha altro senso, in Ferroni, che quello di una raggiunta e piena consapevolezza dell'eterna, divisa essenza della norma formale, non ha altro senso che quello del sapere che per ogni artista ogni risposta, anche alle domande più angosciose, si trova solo nell'arte stessa, nella funzione liberatrice del linguaggio, nello stile. Perché ogni contenuto dell'arte non è che la sua forma stessa.

È così che nei dipinti e nei disegni degli anni Ottanta, una lucida consapevolezza sembra governare la mente di Ferroni: la consapevolezza che per lui, come per ogni artista, la realtà può nascondere nel suo nucleo, nella sua più intima struttura, un'ordine, un'impronta pressoché divina di chiarezza che l'artista, ritrovandola nella sua mente, traduce in forma, risvegliando il mito in un eterno, sublime spirito formale. E le sue nuove immagini si ricompongono così nella luce di una diffusa abbagliante chiarezza nel silenzio di una quiete in sé perfetta che trasfigura anche il più agghiacciante squallore.

Una luce che è la proiezione in negativo nell'ombra che oscura ogni anima, una quiete che sembra il sunto di ogni umano dolore.

È questa la consolazione dell'arte che appare, a chi la ama, come appare la filosofia, nella buia notte del carcere, a Severino Boezio.

Giuliano Briganti