

RICOMINCIARE DALL'ARTE CANDIDA

Che diluvio sia. Perché esiste eccome la possibilità di mettersi in discussione, di ricominciare daccapo. E questo può succedere grazie a quel semplice albero che, attraverso una linea d'oro, unisce una zattera, cui persino un povero maialino disperso nel peggior temporale può appigliarsi, e un corteo, ordinato sotto l'ombrello per portare in trofeo una colomba entro un cielo già pacificato. E poi, il dopo. Che è una rinascita lieta e insieme un ritorno all'origine, a quella semplicità invidiabile della tradizione, all'essenzialità delle forme e delle emozioni, al modo in cui i colori salgono alla nostra memoria con vigore stupito.

Paolo Scheggi e Gabriele Torricelli, formati come autodidatti l'uno sul versante senese, l'altro su quello fiorentino, inizialmente interessati allo studio del paesaggio, lavorano su temi e percorsi affini, e abitano nella stessa via in quel di Figline Valdarno. Parlano delle loro opere con premura, e leggerezza insieme, definendo - quasi in un manifesto ideale - questa loro "arte candida" che ci svela un universo di profili silenziosi, delicati e confortanti. Eppure, in quella sintesi ricercata e infine perseguita con serena energia, si intuisce l'intensità di un dramma ormai concluso, e la spiritualità più complessa che si sublima nelle cose infinitesime e quotidiane.

I personaggi che popolano questi mondi, a metà tra il rimpianto del vissuto e l'occasione di un rinnovamento, rappresentano un atteggiamento problematico nei confronti del presente utopico ed estremamente concreto: da una parte, le *silhouettes* ripetute di Torricelli, vestite di costumi aderenti al corpo esile di pose sofisticate, e quasi senza volto e senza tempo; dall'altra gli attori di Scheggi, che indossano la maschera di un arlecchino alle prese con l'effimero entro paesaggi tutti interiori. Sempre si tratta di figure fragili e sognanti che assumono sul dipinto una monumentalità virtuosa, e che però reagiscono in modi diversi alla realtà, rimanendone come estraniati, a sforzarsi in un ordine irrisolto, o a lasciarsi commuovere inclinando la testa.

L'individualità dei due artisti emerge non tanto nella tecnica, una bella pittura dalle tinte vistose e sature, dai contorni decisi, stesa su supporti diversi, bensì nell'interpretazione sincera di questo candore.

L'iconografia di Torricelli rivisita alcuni temi biblici e mitologici per inquadrali in una composizione studiata, simmetrica, fantastica, quasi ritagliando queste creature in uno sfondo fatto di orizzonti susseguenti e di cieli completamente piatti: un nitore quasi *naïf* che gioca con le varianti della luce, la quale si dipana nel chiaroscuro sfumatissimo delle vesti e invece aleggia senza ombre

tutt'intorno, rendendo un'apparenza fredda, lontana di questa pantomima rigorosa. Ecco quindi un fantomatico minotauro dotato della sua brava aureola-*hulahop* mentre si lascia coinvolgere, e con distacco, in una ricreazione di bambini cresciuti in piazza; e poi una donna appoggiata, quasi, in mezzo a un cortile di architetture improbabili in bilico su un pilastro, forse aspettando un appuntamento, lì, concentrata sulle lancette lente di un piccolo orologio. La serie dei cortei nuziali ripropone i musicisti con uguali strumenti, e sempre quell'insegna con la colomba, in una disposizione sfalsata di gesti e di toni, e ridotta al minimo, al significativo; quasi immutabili, gli stessi personaggi partecipano a una curiosa visita guidata, in cui lo steccato assurge a simbolo dell'incomunicabilità, e ancora si ritrovano nell'esaltazione pacata di una futuristica torre di Babele o nel momento difficile del giudizio di un Paride che quasi ha fattezze più femminee delle donne che è chiamato a valutare. Infine, questa società colta negli *exempla* del dubbio rivive l'opportunità di un diluvio come il bagliore abbacinante che si posa sulle persone, sulle cose - prima fra tutte quella barchina di carta impigliata su un ramo - e sugli animali, complici dell'impresa, che a volte, come quel gatto seduto, sembrano non poter fare a meno di guardarsi indietro.

L'umanità rappresentata da Scheggi trascorre nell'estrema pienezza degli elementi, indulgiando sulle pennellate, sbizzarrendosi in particolari imprevisi, ammorbidendosi nelle gradazioni cromatiche con una corposità tattile e fluida, che non crea subordinazione di piani ma un'estrema correlazione tra protagonisti e sfondo. Le figure, scolpite quasi sulla pietra, o modellate con la cera, si lasciano ora coinvolgere dagli eventi, per riportarci all'icona del maialino abbandonato in un eden bizzarro o ai quattro titani che, nelle loro magliette sgargianti, emergono dal mare per prender contatto con quelle montagne-onde aguzze e fascinosamente lisce. Non si può prescindere dalla legge spietata del ricordo, che lascia rose in fiore sulla via, e rimanda allo sguardo caro, alla sagoma conosciuta dietro una finestra, alle ombre lunghissime di un tramonto azzurro; persino si potesse costruire una poesia, con quelle rose, si dovrebbe immaginare la prospettiva delle case in mezzo a un prato coperto di nuvole ovattate, o ci si troverebbe di fronte alla tenerezza di una notte stellata nella quale si possono persino sussurrare confidenze a un girasole. La condizione dell'artista risulta ormai quella di un romantico illuso, perseguitato dalle sue tele, scheletro di se stesso impazzito sulle rive di un fiume in un deserto di sassi di marzapane. E proprio nelle acque increspate del diluvio torrenziale un uomo dalle fattezze quanto mai realistiche, fin nella banalità distratta dell'abbigliamento, prega in ginocchio, lasciandosi alle spalle le solite rose, e un cipresso piegato dal vento: dopo potrà tornare a sperare nell'eterno e a risvegliarsi, con l'erba primaverile, nella dolcezza del sonno sospirato, dell'affetto altrui, di una carezza ritrovata.

Da queste due visioni parallele scaturisce dunque un senso di fiducia che resta come sospeso, immobile, velato di un'acuta incertezza, in attesa di una conferma, o di un nuovo cambiamento. Ad unirle resta un motivo stilistico fondamentale, quell'impostazione definita e quella purezza disegnativa che ci rimanda all'antica pittura toscana, effettiva *forma mentis* di un passato ancora avvertito come vicino in una continuità ideale. Ecco le colline arrotondate di Giovanni di Paolo, le pose vivide di Sassetta, l'evidenza umana di Duccio, i colori accesi di Beato Angelico, la forza sintetica di Giotto per arrivare alla scultorea presenza di Masaccio e alla precisione geometrica di Piero. Tutta la memoria dei fondi oro senesi e degli esperimenti rinascimentali attraversa queste opere, con quel filtro imprescindibile delle esperienze dell'arte contemporanea che passa dall'intuizione metafisica di un De Chirico o di un Carrà e sembra ricercare una coerenza naturale attraverso quell'elemento di raccordo che è la luce diffusa, chiara, immanente. Un'eredità che mai si impoverisce in questa sorta di rivisitazione spontanea, e che piuttosto ci spinge a confrontarci con la tradizione in modo inedito ed efficace, mai per citazioni spoglie, semmai con la maggiore coscienza della propria cultura, e con uno sguardo che è insieme ironico e rassegnato, malinconico e ottimista. Finché l'opera che finalmente intreccia le due esperienze diventa un dittico, una pala d'altare che insiste sull'inevitabile destino dell'uomo, a metà tra la ricerca inquieta della divinità e il bisogno urgente di un'autentica dimensione terrena, e che forse proprio in quel diluvio può recuperare l'armonia perduta, o per lo meno, sognarla.

ELISA BRUTTINI