

Francesco Lamendola

Rosai, dalla pena del finito allo splendore dell'essere

Ci sono artisti che amano distruggere e artisti che anelano a costruire, o piuttosto a ricostruire, sulle macerie di un mondo moderno che ha fallito tutti i suoi obiettivi e tradito tutte le sue promesse. I primi vanno per la maggiore, e continueranno a piacere e a tenere banco fino a quando non ci saremo saziati di questa deplorable orgia di auto-distruzione, alimentata da un oscuro e furioso auto-disprezzo, e finché ne avremo abbastanza di sentirci ripetere, in tutte le variazioni possibili, quanto siamo brutti e infelici, quanto è orrenda la vita, quanto sarebbe stato meglio se non fossimo mai nati, o se il mondo non avesse mai cominciato ad esistere. Quando ne avremo abbastanza dei vari Leopardi, Montale, Heidegger, Sartre, e di tutti i gli scrittori, i poeti, i pensatori e i pittori che non provano altro gusto se non quello di demolire, di sporcare, di denigrare, né altra ragion d'essere se non quella di trasmettere agli altri la loro stessa cupa angoscia e la loro disperata necrofilia. Fra gli artisti che hanno attraversato l'inferno della disperazione e il purgatorio dell'angoscia, ma che ne sono usciti temprati e vittoriosi, senza trionfalismi, ma illuminati da una luce interiore, e hanno saputo riconquistare la speranza nella vita e il senso della bellezza di esistere, un posto significativo spetta, senza dubbio, al pittore Ottone Rosai (Firenze, 28 aprile 1895-Ivrea, 13 maggio 1957), stroncato da un infarto mentre preparava una sua mostra personale, e solo da qualche anno scoperto e riconosciuto, sia pure parzialmente, dalla critica che conta. Stroncato prima di averci potuto dire pienamente fin dove lo avrebbe condotto il suo cammino di ricercatore umile e solitario, ma paziente e tenace, e tuttavia consentendoci di intuirlo, o d'intravederlo, almeno nelle sue linee generali: ossia alla gratitudine verso la vita e alla celebrazione della mite, quotidiana, paziente fatica di esistere.

Si prova sempre una specie di struggimento nell'accostarsi alla pittura italiana degli anni '20, '30 e '40: è un mondo relativamente vicino nel tempo, eppur incredibilmente lontano quanto ai contenuti, alle prospettive, alla sensibilità. Si stenta a credere che quelle tele, quei paesaggi, quelle nature morte, quei ritratti, nei quali si specchiava la società italiana fra le due guerre mondiali appartengano al nostro stesso mondo, vorremmo dire alla nostra stessa civiltà; o, per essere più esatti, che noi apparteniamo alla loro. D'altra parte, la ragione principale di questo senso patetico di estraneità ha la sua radice non nel "semplice" scorrere degli anni e nel progredire della tecnica e nelle forme esteriori della vita e del lavoro, ma nel cambio di paradigma che si è verificato, in Italia, nella fase immediatamente successiva, tra gli anni '50 e i '60, con lo spegnersi della civiltà contadina e con l'avvento della società americanizzata: materialista, edonista e consumista. Nelle tele di Rosai in particolare si coglie un aspetto caratteristico dell'ultima fase di vita del mondo pre-moderno, la drammatica tensione esistenziale tra il finito e l'infinito, la materia e lo spirito, l'immediato e l'assoluto. È come se la vita si dibattesse alla ricerca di una risposta, cosa che oggi quasi più non si nota; e, nello stesso tempo, è come se tale agitazione fosse tenuta semi-nascosta per una sorta di pudore istintivo, per un'allergia al gesto clamoroso. I paesaggi solitari di Rosai, le sue viottole in salita, fra due muriccioli di pietra; i suoi vecchi, le sue figurette silenziose, i suoi giocatori di carte che balzano fuori da uno spazio quasi metafisico, in una osteria fuori del tempo e che è solo un pretesto per mettere al centro gli uomini, il loro vissuto anonimo, la quotidiana pena del vivere; la vegetazione che erompe da dietro i muretti campestri, ma sempre con una grazia quattrocentesca, con un garbo quasi timido, e le montagne sfuocate sullo sfondo, opache, che orlano il cielo con la loro massa accovacciata, scabra: tutto questo ci parla di un mondo che trattiene il respiro in attesa di una risposta, di una certezza, di una verità che venga a rischiarare il grigiore dell'esistenza. E quella risposta arriva, infine, negli ultimi anni: sono sempre gli stessi angoli, gli stessi scorci, gli stessi omini curvi, gli stessi cipressi e gli stessi olivi che fanno capolino da dietro i muri; eppure scorre in loro una vita diversa, il colore si è schiarito, la luce scende ad accarezzare le

superfici, una nota più serena ha fatto la sua comparsa, l'umiltà della vita è giunta a un punto fermo, a una verità che la giustifica: e quella verità è l'amore, o più esattamente la carità, nel senso teologico del termine. Le cose esistono, ed esistere è una cosa buona: l'essere è migliore del non essere. Nell'esistere delle cose vi è un segreto amorevole: l'amore che le fa esistere e le mantiene in vita, e l'amore che esse provano per il mondo, per il fatto di esserci. Forse non è ancora il cristianesimo, ma è qualcosa che vi si avvicina molto. Non è un caso che l'ultimo Rosai – feroce anticlericale in gioventù, autore di un imbarazzante *pamphlet* contro i Patti Lateranensi, che per poco non gli era costato caro - si mette a dipingere capitelli religiosi e Crocifissi sulla pubblica via: ha compreso a pieno la forza redentrice della sofferenza, quindi ha perlomeno intuito il significato della Croce. L'ultimo Rosai è il pittore della riconquistata serenità, pur nella solitudine e nella pena quotidiana del vivere; è un artista che ha trovato la risposta a quel che cercava e che, generosamente, la vuol condividere con gli altri, con quanti guardano i suoi quadri. Ed è questa l'intuizione di Bigongiari: partito dal futurismo di Marinetti, nutrito di Cézanne e di Masaccio, poi del ruralismo e del primitivismo di Strapaese e, perché no, anche di fascismo, o quanto meno di mussolinismo (cosa che gli avrebbe procurato penose conseguenze, dopo la liberazione di Firenze; anche perché egli era una prova vivente che il fascismo non era stato solo un movimento reazionario, né per caso Mussolini veniva dal socialismo) Rosai approda a una visione contemplativa dell'esistenza, a un riconoscimento del pieno valore di tutto ciò che esiste, a un sì umile e pacato, ma fermo e sereno.

Ci piace riportare una pagina del poeta e critico letterario Piero Bigongiari (Navacchio, Pisa, 15 ottobre 1914-Firenze, 7 ottobre 1997) che fu il teorico dell'ermetismo, e che di Ottone Rosai seppe cogliere, come pochi, l'anima umbratile e nascosta, mettendo pienamente in luce la sua tensione metafisica e "religiosa", andando oltre il giudizio sommario e, sovente, ingeneroso, di altri critici illustri, come il Longhi, e contribuendo così a far conoscere apprezzare quello che egli considerava come uno dei più grandi pittori italiani del XX secolo (da: P. Bigongiari, *Difficile eternità di Rosai*, in: *Dal barocco all'informale*, Bologna, Cappelli, 1980, pp. 199-201):

L'ultimo periodo di Rosai è fatto d'una grande chiarezza: paiono, le sue tele, come vele tutte imbevute di luce, frementi di questo soffio che preme su di esse e le porta lontano, verso un clima di certezze tanto certe che è inutile insistervi: certezze alleviate, il colore appena le tocca e già le infiamma di un gemmeo nitore di luce condensata dallo spirare stesso trattenuto dell'anima. La luce fu sempre per Rosai costruttiva; ma fu sempre una luce che si spezzava sulle cose con un suo sordo contrasto, un suo sordo brontolio, dirotta, che andava a cercarle spesso senza origini certe, con la chiusa violenza d'altri, troppo distanti cieli: una violenza meteorica; c'era insomma tra la coscienza delle cose e le cose una colluttazione che spesso le lasciava nei loro torbidi paradisi o nei loro chiari inferni che potevano magari strutturarsi in certi scantinati fiorentini, in un viluppo di lastrici in cui, evaporando, il celeste della silice alleviasse il metafisico incastro di forme barradiere dietro le quali scalpellini attendono poco convinti i primi squilli delle trombe del Giudizio, in un affumicato caffè senza finestre, con una lampada sopra le spalle ricurve dei giocatori che al "coup de dés" hanno fatto l'abitudine, e lo chiamano toppa; c'era come un segno carismatico rimasto a mezzo, impietrito, morto di fumo, d'una redenzione bestemmiata e impossibile. Ma in quegli ultimi anni la luce aveva vinto: era nato il colore-luce, che dilagando trovava appena il disegno della cosa a trattenerlo; ma esso, evaporando oltre, la portava via, la sollevava dal suo mondo appena accennato per lievi geometrie, dal suo sommerso, umiliato esistere, verso una certezza teoremativa, verso una libertà anche da se stessa che pareva porgerci il mondo in trasparenza verso il cielo: c'era, di là, la risposta. Le cose, voglio dire, non andavano verso l'oscura domanda, ma tornavamo dalla chiara risposta. E anche la sofferenza, su questo piano, che importava più? Con un che di sprezzato, che era divenuta una pura forma, la carità stessa dell'essere che è perché ovunque è essere dove è vita: dico pericolo e speranza di vita. Semplificatissimi quadri, docili segni d'un orizzonte che veniva verso di noi, pronto ad assorbirci nella sua chiara promiscuità. Il cielo più non cadeva su una terra condannata alla pazienza, ma

veniva verso di noi mischiato alla pazienza della terra, ad alleviarla. Pareva che il lavoro nemmeno più esistesse, almeno allo stato di fatica; e infatti esisteva questa veloce attuazione, dopo un lavoro preparatorio che non era ormai più tecnico sol perché si era tutto immedesimato con questo continuo venire verso di noi delle cose. È il Rosai “chiaro”. Mi ricordo, e mi stupivo, come la mano dell’artista fosse scossa da un tremito quando s’accostava alla tela, magari seguendo sul righello il vertiginoso scendere d’un tetto o misurando gli assi del quadro: era il punto di contatto tra la chiarezza della risposta e l’oscura inchiesta umana, tutta grave di antichi, anche se superati, risentimenti; ma l’immagine nasceva al limite di questo umano tremito, pura, intatta, sfrangiata da esso, a calmarlo. L’artista non le dava né più né meno: era infine vera la giustizia come giustezza di termini scoperta proprio quando è così difficile mantenerli, quei termini, nella linea del loro sottile discrimine. Non era certo, quella, a Firenze, nella Firenze allucinata dalle sue rovine, epoca di grafismi, ma il fatto è che nei grafi rosaiani grossi, che non vuol dire grossolano ma corposi, densi del proprio spessore filante, del resto pronto subito a frangersi nel levare del pennello, sconvolti e sconvolgenti, pronti a tornare su se stessi, a rendere sismico lo spazio che “cancellavano” creandolo con la loro cromia lineare, già transitava il senso di un significante sempre più veloce a rivoltarsi dinanzi all’oscura accettazione del proprio significato finale, e a “tornare” piuttosto verso la costituzione del proprio corpo violento e delicato, avvertendosi come significante che si arrocca, protestatario, in se stesso: e che puoi dire una fisionomia amica, l’abitudine stessa alla convivenza umana come a una congiura, puoi dire ‘io stesso del pittore in stato di sofferenza, o almeno di tensione, fisiologica, e che si potrebbe chiamare anche gioia selvaggia, gioia primordiale. Egli allora alzava il capo con quel suo occhio grigio coinvolto dalla propria per come il colore mescolato, quando era mescolato, più sul quadro che sulla tavolozza, per non scindere il momento operativo in nessun prelievo, e il colore rimaneva lì a velarsi della sua urgenza perduta. Magari ci scappava una bestemmia di soddisfazione, quasi una pacca familiare sulla spalla di Dio presente all’opera costitutiva di questo allievo riottoso che ne aveva fin lì sofferto in silenzio l’oscuro scrutare da dietro la propria grossa spalla di artigiano, e come rompere infine un rapporto troppo prolungato di soggezione. “Vedi che ci so fare” sembrava dirgli.

Semplificando un po’, ma non troppo, potremmo dire che l’itinerario artistico e umano di Ottone Rosai è anche l’itinerario spirituale dalla pena del finito, dalla mortificazione dell’esistente, dalla solitudine del vivere, alla pienezza e allo splendore dell’essere, che si rifrange nelle cose, le anima, le vivifica con il suo soffio silenzioso, ma possente. Mentre De Chirico si perde nelle sue astrattezze metafisiche e nel turgore barocco; mentre Carrà si rifugia in un mondo rarefatto e sospeso che ignora le sfide della storia e della modernità; mentre Sironi accetta quelle sfide e va incontro al giorno che sorge, col coraggio un po’ disperato di un don Chisciotte che percorre a cavallo le strade cittadine popolate di fabbriche e irte di gru; e mentre Morandi, il pittore che più lo ricorda, cerca l’essenziale nell’esattezza delle forme e nel nitore dei volumi, Rosai, un po’ come Umberto Saba, s’immerge nel suo piccolo mondo di prima, nel suo mondo di sempre, mondo provinciale, malinconico, quasi alla Utrillo, ma per riemergervi dopo aver scoperto, al fondo di esso, l’essenza universale, che è amore di carità. Le cose esistono, perché l’amore le fa esistere: e la vita non è un vagabondaggio triste e senza significato, non è una domenica da cani randagi, per dirla con Marino Moretti – un altro artista il cui percorso offre alcune analogie significative con quello del Nostro – ma una scoperta, o riscoperta, di questo amore: della sua necessità, della sua gratuità, della sua bellezza. In questo senso, possiamo anche dire che vi è qualcosa, nelle ultime opere di Rosai, che somiglia a una preghiera; di certo, vi sono alcuni elementi essenziali della preghiera cristiana: il senso del male e il bisogno del suo superamento; la tensione verso la redenzione e verso la pace; la trasfigurazione del dolore in una felicità più piena e tranquilla, che gli conferisce una misteriosa nobiltà, densa di significato. Certo, per capire e apprezzare Morandi, in un certo senso bisogna percorrere, al contrario, la strada della modernità. Non solo e non tanto in senso tecnico e figurativo,

ma proprio in senso intellettuale e spirituale. *Vedi che ci so fare?*, sembra dire Rosai al buon Dio, ma senz'ombra di presunzione o irriverenza: come l'operaio che scopre il gusto del lavoro ben fatto.