

## Cremonini prima di Cremonini

FLAVIO ARENSI

*Osservando queste nuove espressioni d'arte, si ha netta la sensazione che l'arte italiana si muove ormai su un terreno di superiori finalità. Gli sforzi del passato non sono stati dispersi. Questo giovane spinge la sua aspirazione su un piano elevato, complesso, avvisato, che se talvolta rende ardui i problemi, non potrà mancare di dare nell'avvenire, come già dà, frutti preziosi.*

MARIO SIRONI

Non è facile parlare di un pittore come Leonardo Cremonini, tanto più riferendosi alla produzione giovanile, mai presentata organicamente o per buona parte sconosciuta, almeno prima delle vedute lacustri (1948) che ne segnano l'importante svolta stilistica. Non lo è per il confronto serrato con un'opera difficilmente ascrivibile a categorie rigide, tanto da meritare un'ampia e variegata bibliografia che, nella sfaccettatura dei toni e degli indirizzi, fatica a trovare una piattaforma ermeneutica condivisa. Il lavoro della giovinezza, di converso, difetta del supporto critico, a esclusione delle quattro inedite testimonianze-raccomandatorie del 1950 (ora pubblicate: Marchiori, Sironi, Valsecchi, Vittorini, pp. 137-140), servite al conseguimento della borsa di studio offerta dal Governo francese, infine aggiudicata. Nei loro scritti, gli autori attestano il cambiamento del venticinquenne Cremonini in favore di una linguistica esclusiva, dove l'aspetto razionale sostituisce, direi completamente, quello sentimentale (Valsecchi). Lo scarto, avvenuto alla fine degli anni quaranta e leggibile a partire da alcune vedute lacuali («Le case del lago», 1949; tav. 52, p. 110), mette in crisi l'attività precedente che tuttavia mantiene una notevole robustezza espressiva e di ricerca. I primi segnali giungono dal disegno, dove la sintesi delle forme stabilisce i nuovi criteri espressivi, dapprima in comunione coi compari d'Accademia, il pittore Karl Plattner e lo scultore Anselmo Francesconi.

Vige in Cremonini la capacità di raccogliere la lunga tradizione culturale italiana e allo stesso tempo, per paradossale, tale guadagno svanisce in virtù dell'approdo riepilogativo di un secolo, accordando avanguardie e consuetudini. Se da un lato è Sironi a segnalare il legame con la memoria («gli sforzi del passato non sono stati dispersi»), in una lunga e melanconica lettera rivolta all'arte italiana

prima che al protetto, dall'altro Marchiori scava il proprio (discutibile) pomerio: «Certo è che il giovane Cremonini non si traveste da europeo, e questo può essere un segno di forza quando non si dichiara, con la prepotenza di altri tempi, una "fedeltà alla tradizione", che immediatamente induce al sospetto». Viene facile constatare adesso, di fronte all'ampio numero (ben maggiore di quello mostrato ai quattro patrocinatori) di queste tele, interessanti seppure acerbe, come Cremonini insegue deliberatamente, quadro dopo quadro, non soltanto situazioni formali differenti bensì un metodo pittorico già personale, fino a trarne una poetica sempre più arbitraria in cui poco contano il passato o il futuro poiché la pittura si pone in termini autonomi di recupero e nel contempo superamento della storia. La scelta dunque di esplorare non la verità del reale ma l'arbitrarietà del vero diventerà col tempo lo scarto decisivo di un'arte rappresentativa della vita; una pittura capace di creare oggetti nuovi, più forti della realtà. Durante gli anni di Brera Cremonini si esercita a conoscere il mondo, lo rappresenta nelle sue concrete occasioni; con l'affinamento pratico-teorico, tuttavia, tale impostazione comincia a sembrare insufficiente, necessitando di un alfabeto ampio di occorrenze e di una sintassi tanto raffinata da spingersi ben oltre il veduto, fino al cuore della visione.

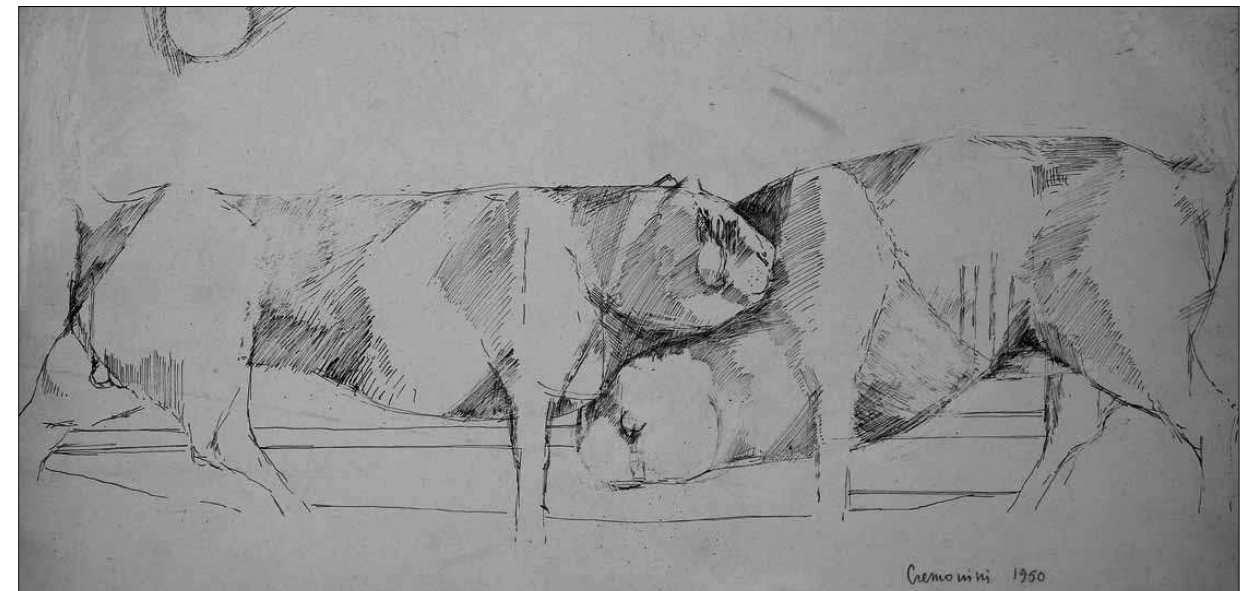
Questo intimo pellegrinaggio alle fonti del linguaggio è segnato da alcune tappe fondamentali, una sorta di topografia del rinnovamento: Milano, l'atelier di via santo Stefano e le aule dell'Accademia, col primo maturato distacco dai modelli bolognesi; la prima innovazione, durante l'estate del 1948, col ciclo dedicato agli scorci stretti e scoscesi del lago di Como visti dall'isola Comacina, la cui novità si traduce altresì nei piccoli oli della valle Venosta, luogo natale dell'amico Plattner («Campo di grano



Senza titolo, 1948. China / Encre de chine, 65 x 47 cm.



Senza titolo, 1949-1950. China / Encre de chine, 35,5 x 19 cm.



Senza titolo, 1950. China / Encre de chine, 19,2 x 39 cm.

a Malles», 1948; tav. 27 pp. 78-79. «I campi nella valle», 1948; tav. 28, p. 79). Decisiva è però Venezia, dove soggiorna nel 1950 completando l'affrancamento dalla pittura realista: da qui in poi Cremonini tronca col passato semplificando ulteriormente le masse geometrizzate, il taglio della prospettiva, le imbarcazioni, le vele e i paesaggi (straordinari i due quadri di Torcello, tavv. 70-71, pp. 132-133); il passo consecutivo adduce il bagliore del Mezzogiorno di Forio d'Ischia, fra il 1951 e il 1955, quindi la scoperta nel 1958 delle pietre e delle ossa di Panarea, ma questo è l'avvio di un nuovo singolare periodo creativo che transita per Parigi e New York. Cremonini perviene alla riforma del 1950 partendo da un'origine ben radicata nella pittura ottocentesca, dalla quale muove grazie alle mediazioni di alcuni personaggi che trattengono in nuce il senso di tutta l'estetica successiva; tra questi Alfredo Protti (certi specchi di ritrovata e compiaciuta identità femminile anticipano e divengono il fulcro del voyeurismo cremoniniano), l'amico e maestro Guglielmo Pizzinari e gli altri artisti frequentati negli anni delle Belle Arti di Bologna come Farpi Vignoli, grande ordinatore di spazi scultorei nell'alveo di Antoine Bourdelle, che sicuramente contribuisce e segna l'organizzazione dei volumi nel giovane artista. Basta esaminare lo sviluppo dei ritratti dedicati alla signora Mondini, locatrice

della stanza affittata negli anni milanesi, per riconoscere il sovvertimento dei canoni originari e l'adeguamento a una grammatica più complessa, che tuttavia semplifica il tessuto narrativo dell'opera. Nel tempo, in parallelo ai soggetti, anche i colori mutano: i toni bruniti, i marroni emiliani, gli scuri da cui si stagliano i visi severi o le macchie intense della vegetazione si traducono in nuance chiare fino alla conquista del lucre metafisico degli anni a venire. Le lezioni braidensi di Aldo Carpi e del suo assistente Italo Valenti, che proprio allora si discosta da Corrente per avvalorare l'indagine solitaria, oppure quelle di Aldo Salvadori, coi sapori miti e nebbiosi di Milano, modificano in parte la tavolozza di Cremonini votata al reperimento del complesso rapporto fra materia-medium e colore. Restano invece inalterati, almeno fino all'epifania del paesaggio, le tematiche principali: nature morte, interni e figure, senza alcun legame con la cronaca storica o postbellica né con gli appesantimenti ideologici abbracciati da non pochi colleghi. Serve invece Parigi, ma dal 1951, per incontrare la sensibilità surrealista, conoscere il gioco filosofico della *rêverie*, che alleggerisce non soltanto i soggetti ma trasfonde nella pittura un ritmo sospeso fra la giocosa serenità e l'ironica provocazione. Ciò non significa che il pittore sfugga questioni rilevanti o tragiche, piuttosto ne trattiene

rispettosamente il dramma senza addobbarle di recitazione farsesca o glorificazione dell'orrore, anticipando quello che sarà un vero e proprio codice dell'implicito-allusivo. Il quadro «La nonna morta» (tav. 3, p. 51), per esempio, evoca l'assenza attraverso l'esposizione degli oggetti d'uso quotidiano della defunta; «Era natura viva» (tav. 34, p. 86) è significativo di un sistema logico-linguistico capace di trattare un concetto attraverso l'enunciazione del contrario. Pare quasi sussista una sorta di repulso pudico a (rap)presentare la morte; si noti un capolavoro come «Ostacoli, percorsi e riflessi» del 1975-1976, intitolato alla scomparsa prematura della piccola Céline Ipoustéguy, metaforicamente impegnata nel salto della cavallina, per ravvisare come e quanto il racconto attinga sempre alla vita, anche laddove interessi il suo opposto. Atteggiamento mentale divergente dalla maggioranza dei compagni che invece, segnati dalla guerra, indugiano di fronte al patibolo: sarebbe improponibile per un artista di Corrente evitare l'ostensione dei corpi ammazzati del Regime (Aligi Sassu, «I martiri di Piazzale Loreto», 1945, GAM, Roma), o per Giuseppe Banchieri eludere l'esposizione del cadavere di una bimba assassinata nella periferia urbana a denuncia del contesto sociale indegno (1958). Rispetto ai colleghi del tempo Cremonini non accetta di fermare lo sguardo alla pura cronaca anche quando, nei casi migliori, essa disponga di ottima, pittura staccandosi da qualsiasi confronto con la provincia italiana (e più in generale cercando un luogo proprio di espressione) dove l'impegno politico cancella talvolta la libertà del racconto e allinea gli stili o le parole. Interessa invece il rapporto con la pittura, il rapporto con gli oggetti; mentre negli anni cinquanta Cremonini compie una costante rievocazione dell'esperienza (Rubin, 1957), negli anni

braidensi il pittore partecipa all'incontro con il reale, cerca l'oggetto, i resti del pasto sulla mensa, gli attrezzi del mestiere, i fiori recisi, finanche i famigliari, tutti attributi della realtà e del proprio magistero creativo. La relazione è in tali casi diretta, coinvolgente, non vi sono filtri collettivi o ideologici, né tanto meno religiosi; lo si riscontra nello scorrere grasso della pasta pittorica, nelle pennellate che affondano nel colore roseo della carne, lasciando trasalire la vibrazione solleticante e vitale dell'esistenza. Solo più tardi Cremonini comincia «a dipingere rapporti» (Althusser, 1966), mentre nel periodo formativo dell'Accademia li avverte concretamente (si capta per intero il magma della giovinezza con la sua irruenza spuria), non dunque per astrazione né rarefazione sotto la luce psichica e purissima della maturità. Vi è viceversa tutto il portato sentimentale di un ventenne accorto e precoce, che non trascura le novità del momento senza però caderne vittima e senza accettare le imposizioni del mercato. Questo sentimentalismo, forse quello evocato da Valsecchi nel 1950, più che razionalizzare conduce mano alla sperimentazione dell'individualità nella quale riferire tanto il possibile quanto l'impossibile, attualizzati come espressione di un'epoca o di un ambiente. L'individualità per Cremonini è una costante irrinunciabile: forse il maggior atto di libertà umana, ciò che rappresenta meglio la vita come espressione peculiare di un miracolo; benché si avverta nei quadri giovanili inesperienza e qualche normale ingenuità, il tragitto battuto dal pittore resta tuttavia di livello notevole, seriamente percorso in direzione di un riscatto dai registri più sfruttati e, senza voler associare indebitamente alcuna filosofia alla sua opera, torna però alla memoria certo pensiero (quello terminale e mistico) di Georg Simmel, in cui la vita è considerata

**Senza titolo**, 1950. China / Encre de chine, 39 x 13,5 cm.

un principio incondizionato dal quale hanno origine tutte le forme di realtà, che allo stesso tempo si contrappongono al suo scorrere; l'eterno conflitto fra soggetto e oggetto sembra però rimediato dall'attitudine dell'arte di mantenere ed esercitare la propria intrinseca libertà. In fondo, la pittura di Cremonini è un canto costante in onore dell'esistenza, che si tratti di celebrare il rapporto con le parti di una natura morta, o i personaggi archetipizzati sugli scogli a prendere il sole, nulla si esaurisce nelle forme mentre la vita oltrepassa qualsiasi struttura definita. La libertà del pittore consiste nell'essere prima di tutto individuo che fa esperienza del mondo in maniera autonoma e intima, poi nel condividere con il resto dell'umanità le proprie scoperte, spingendosi di volta in volta sempre più nel profondo del mistero per interpretarlo e decifrarlo. Negli anni di studi accademici, Cremonini mette in discussione ogni traguardo, spingendosi verso una meta sempre diversa e ambiziosa; difficilmente, altri occhi diversi da quelli geniali di Sironi (1950) saprebbero tanto profondamente e tanto sinteticamente leggere quella prospettiva: «Questo giovane spinge la sua aspirazione su un piano elevato, complesso, avvisato, che se talvolta rende ardui i problemi, non potrà mancare di dare nell'avvenire, come già dà, frutti preziosi». Il guadagno del suo «piano elevato» è un proposito eseguito con metodo certosino in tutto il periodo braidense del pittore, di Cremonini prima di Cremonini, senza che mai la ricerca ristagni o assurga a motivo artistico autoreferenziale, bensì in funzione di un preciso e precisato percorso di crescita, non soltanto estetica. Dal 1945 al 1950 il pittore bolognese capisce che l'unica condizione per dare futuro alla tradizione della pittura è di trasformare il passato in un presente continuo che superi e sovverta la tradizione stessa.

