

Piero Bora

Prefazione – Editrice TECA, Torino – 1965

Parlare di uno che è nato nel 1910, che perciò appartiene alla nostra generazione, è come parlare di noi stessi. È più facile e nel tempo stesso più difficile. Più facile perché sembra di conoscere tutto; delle circostanze storiche, del clima spirituale, della temperatura morale, degli elementi di cultura che una generazione soffre tutta insieme. Più difficile perché non riusciremo mai a dire tutto quel che si può dire di uno, che d'improvviso attraverso il tempo ritroviamo nostro coetaneo e compagno di strada, amico e fratello, se nel parlare di lui avvertiamo le affinità, le somiglianze e perciò il discorso assume, senza volerlo, i caratteri di una confessione. In quel medesimo punto si torna ad aver coscienza che se è vero che l'uomo ha caratteri che sono perenni, ognuno di noi rappresenta casi di vita ed esperienze irripetibili ed inconfondibili.

Tuttavia gli elementi storici premono con uguale forza su tutti, e tutti in qualche modo ricevono il loro sigillo, anche quando per certe sollecitazioni segrete o per certe misteriose illuminazioni, alcuni, nella massa, d'istinto manifestano il bisogno di dissentire dalla linea generale. Per questo mi pare che tentare di ricostruire idealmente la giovinezza, le prime esperienze di vita di Piero Bora sia come guardarsi nello specchio della memoria, cercando attraverso il velo del tempo le tracce dei contorni, che allora erano così nitidi e presenti, di luoghi, persone, di cose e di accadimenti di cronaca; cercando, anzi, che tutti questi elementi di conoscenza riprendano le relazioni che avevano allora, tornino ad essere il fondale della scena entro le cui prospettive ogni nostra azione prendeva un significato, acquisiva una sua luce anche spirituale, si coordinava in un primo e in un dopo, in causa ed effetto, tra gli impulsi ad agire e l'azione saldava il suo debito quotidiano.

Che Piero Bora fosse, tra migliaia di altri giovani della sua età e condizione un essere inconfondibile e irripetibile lo si saprà soltanto quando egli stesso avrà preso coscienza della propria condizione; quando mostrerà apertamente, sia pure con i primi ingenui slanci fatti di meraviglia e di orgoglio, di aver avvertito il richiamo assoluto del bello e di aver ricevuto in sé, e per sé, la testimonianza delle naturali facoltà a piegar docilmente a quell'ideale richiamo la forma inventata delle cose: delle semplici cose della sua quotidiana esperienza.

Intanto, come migliaia e migliaia di altri giovani della sua età e condizione, come infine tutta la sua generazione, che negli anni Venti è giusto alle prese con i problemi dell'educazione, quella scolastica e quella civile, ed alle prese con i problemi del comportamento individuale e sociale, con le nozioni elementari e quasi fideistiche del dovere, non può non ascoltare l'invito suadente alla quiete, all'ordine, alla retorica della quiete e dell'ordine, culto della tradizione nazionale, al mito della supremazia di tale tradizione nel contesto del mondo più vasto.

Non ci sono alternative per una scelta. Per il semplice fatto di essere nato in un certo anno di un certo secolo il giovane si trova inquadrato in determinate prospettive spirituali; simili a quelle così artificiali, che l'architettura del tempo cristallizza formalmente sul suo cammino: colonne, archi, timpani: tutta una disciplina della forma, che vuole quasi per mimesi additare la disciplina conveniente alle energie dell'uomo; e convogliarle, esaltarle, in una precisa direzione; arginarle, dunque tutto ciò che nell'animo di un giovane destinato all'arte, quindi alla libertà delle scelte e delle espressioni sembra diverso ed aspira ad altri ordini ed anela ad altre aperture, sembra allora fatalmente destinato a creare antinomie e si trasforma oscuramente in un senso di colpa; subisce, quindi, attraverso l'autocritica, una prima pericolosa censura interiore. Quanti della nostra generazione, la generazione di Piero Bora e la mia, si sono macerati nelle contraddizioni e nell'incapacità di risolvere tali contraddizioni in un senso che fosse positivo.

Probabilmente i momenti in cui il padre lo accompagna nei musei sono per Piero Bora momenti di esaltanti evasioni; autentiche fughe dal quotidiano; approdi ad isole di un altro mondo, diverso nello spirito e nella forma; rapidi incontri e colloqui con strani compagni d'avventura. Questi incontri devono procurargli palpitazioni eccitate, uno stato di euforia dal quale era tanto più triste rientrare, rimettersi in fila, al passo; seguendo il ritmo, la cadenza ordinata del monotono vivere quotidiano. Ma bisogna a un certo punto rientrare, lasciando alle proprie spalle le meravigliose regioni di quegli

incontri, quasi sforzandosi di dimenticare le cose vedute e nel linguaggio dell'arte tradotte in voci, in ammonimenti. Lasciarle lontano, dietro di sé, come se fossero nemici del tempo presente, quei grandi del passato; per ritrovare accettabile, nell'oblio della loro levatura europea, la quiete addomesticata della propria civiltà di provincia.

Nessuno ha ancora sottolineato con sufficiente chiarezza la colpa maggiore di quel giro di anni, tanto lontani da sembrare oggi quasi incredibili; l'aver cioè suscitato negli spiriti più delicati un sentimento di peccato nell'ordine profano e civile, accanto all'idea del peccato esistente nell'ordine sacro. Molti slanci, che pure erano sinceri, molti pensieri che avrebbero aperto lo spirito ad altri orizzonti, persino molte azioni che avrebbero dato un corso più schietto, più naturale alla vita, alla stessa persona in crescita, si richiudevano su se stessi, rientravano, si rattrappivano davanti al semplice sospetto che non fossero conformi all'impegno di ordine, che la società italiana tutta insieme aveva adottato come una condizione di salute.

È facile, a questo punto, pensare con quanta amarezza Piero deve portare, ed è meglio dire covare dentro di sé l'ammirazione per Van Gogh, il folle pittore di Arles. Egli anticipa di molti anni una scelta che altri giovani pittori italiani faranno più tardi e ostenteranno come insegna di una fronda testarda. Ma il suo è uno di quegli amori che bisogna tenere nascosti, che non possono avere echi all'esterno. È un amore malato, che ha scelto per suo oggetto una visione del mondo ed un modo di esprimersi che sono ufficialmente considerati abnormi, viziosi, degenerati.

Piero Bora è nato a Chiavazza il 25 agosto 1910, primogenito della famiglia di Luigi Bora dirigente della Azienda Autoferrotranviaria di Biella. Frequenta le classi delle scuole elementari e tecniche nell'istituto dei Fratelli delle Scuole Cristiane poi l'Istituto Tecnico Quintino Sella. È l'iter scolastico più logico in una città di provincia industriosa e tipica, in cui un ragazzo che mostri di aver talento vede spontaneamente orientata la propria carriera secondo i suggerimenti di un ambiente dominato dalla tecnica. A meno che non ci sia in lui un'urgenza diversa. In Piero i genitori intuiscono presto che c'è qualcosa di diverso, come un segno di distinzione. Riempie di segni e di disegni i quaderni di scuola, i margini bianchi dei libri. Ha soltanto otto anni quando sulla capocchia di una scatola di reticella, su un diametro di pochi centimetri, abbozza minuziosamente e puntualmente la testa di una Sibilla di Michelangelo.

Il ragazzo si apparta volentieri con questi altri maestri di elezione: gli artisti del passato, che gli vengono incontro da distanze stellari, dalle riproduzioni dei libri di scuola e di altri che il padre ha portato a casa. Questa voglia di misurarsi con loro si esprime nel modo più semplice e piano; la copia; la copia esatta; un esercizio ormai in disuso, dal quale tuttavia un tempo aveva inizio ogni autentico spirito d'amore per l'arte. Quasi che per le generazioni di un tempo si trattasse di realizzare un autentico innesto della propria esperienza sul grande annoso tronco delle esperienze del passato e rendere, così, visibile l'idea della continuità nello spazio e nel tempo, del naturale trapasso di padre in figlio di un certo istinto ad evocare, raffigurare e rappresentare le cose che ci circondano, di farle quindi rivivere con tutte le caratteristiche della creazione dall'inedito se non dal nulla e della perennità. Un istinto che l'uomo ha riconosciuto in sé migliaia e migliaia di anni fa, nel segreto delle caverne preistoriche.

A un certo punto della giovinezza di Piero Bora non ci può essere dubbio per i familiari, che ne seguono le mosse con le trepidazioni, le speranze e gli allarmi comuni a tutti i genitori, che la vocazione al disegno e il richiamo dell'arte sono più forti di ogni altra cosa e che escludere il ragazzo dal cerchio magico, che poco a poco lo ha racchiuso serrandolo da vicino, che lo esalta e insieme lo intimidisce come accade in ogni autentica natura d'artista, significa staccarlo dalle ragioni profonde della sua vita. Non vi può essere dubbio che strappandolo ai suoi sogni significa troncargli in modo forse irreparabile la natura del giovane dal flusso di linfe di cui più volentieri si nutre.

Ogni altro progetto di studio cade, ogni altro programma d'azione per il futuro viene messo da parte. Il padre cerca un maestro per Piero e per qualche tempo il ragazzo segue l'attività di Oreste Delpiano, conosciuto a Biella come buon pittore professionista e soprattutto come abile decoratore, che nel gusto dell'epoca affresca pareti, volte, soffitti. In molte ville e palazzi del biellese resistono

ancora all'usura del tempo le tracce del suo lavoro. Piero capisce però che non gli basta; che è come continuare ad improvvisare, in un campo in cui l'improvvisazione e l'estro che la sollecitano devono arrivare buoni ultimi. Sente che pittori forse si nasce per una spontanea inclinazione al sentimento del bello, per una inspiegabile esigenza di tracciare segni sui fogli di carta e prima ancora sui muri di casa o sulla ghiaia dei cortili, ma che pittori bisogna soprattutto saper diventare, e che c'è un solo modo di diventare pittori: volerlo fortemente. E già la volontà del padre si è amorosamente e docilmente piegata davanti alla volontà di lui appena ragazzo.

Così un altro passo è compiuto. Il ragazzo andrà a Torino, frequenterà i corsi dell'Accademia Albertina. I futuristi hanno detto, già da molti anni, che è meglio mettere i baffi alla Gioconda, che bisogna bruciare i musei. Lo spirito cinico delle avanguardie rivoluzionarie, un cinismo che si è nutrito delle angosce e dei disastri profetizzati al principio del secolo, esalta con fiumi di parole il disprezzo delle regole, il rifiuto di ogni tipo di disciplina e condanna le Scuole e le Accademie. Ma anche i più accesi futuristi e i grandi protagonisti delle avanguardie rivoluzionarie da giovani hanno frequentato umilmente gli studi dei più anziani, hanno seguito pedantemente i corsi delle accademie, hanno accettato la disciplina della scuola. L'improvvisazione e la libertà dell'espressione hanno infatti una loro giustificazione soltanto quando gli strumenti tecnici sono stati conquistati così a fondo da sembrare doni spontanei di natura.

Il ragazzo dunque viene accompagnato a Torino, sistemato a pensione in una casa di via San Secondo, nel giugno del 1928. Ha poco meno di diciotto anni e soltanto i pochi mesi d'estate davanti a sé, per preparare l'esame di ammissione all'Accademia. Non si nega alla fatica, vuole anzi frequentare anche i corsi serali della scuola San Carlo, in via Verdi, per impadronirsi dei segreti elementari della plastica e nell'ottobre sostiene gli esami, con i professori Onesti e Rigorini. Li supera brillantemente, confermando quel che il Delpiano aveva detto a suo padre, che il ragazzo ne sapeva più di quanto si potesse sperare alla sua età.

Certamente Piero Bora profitta dell'insegnamento dei buoni maestri dell'Accademia. Quella disciplina l'ha desiderata, cercata, eletta a fondamento delle sue possibilità a venire. Egli accetta l'umiliazione implicita in ogni regola, che scade sempre un poco a conformismo anche quando è onesta; un'umiliazione per la gentilezza del suo animo, per la delicatezza dei suoi sentimenti e ancora più per il suo anelito alla libertà, impreciso ancora nella misura in cui erano imprecisi gli strumenti che dovevano esprimerlo, ma certamente profondo e pieno delle radici oscure della sua essenza. Nei limiti della scuola accetta i limiti della disciplina, ma certamente non può rimanere insensibile ai fermenti di vita che rendono la società artistica torinese, quando lui arriva a Torino, così piccante, così problematica, così eccitata in confronto con altri ambienti; quelli di Milano e di Roma, per esempio, che pure sembrano possedere un carico maggiore di tradizioni.

L'anno in cui arriva a Torino è un anno segnato con lettere d'oro nella storia della cultura italiana. È anche un anno di rottura; un punto in cui molte cose, nello splendore un poco amaro della loro agonia, cedono il loro fascino ai barbagli accecanti di altre che cominciano a vivere. La scuola non può, non deve anzi soffocare gli slanci interiori di Piero, le sue curiosità mondane. Quando egli è nelle strade di Torino, quando forse, talvolta, siede ai tavolini dei caffè frequentati dagli artisti anziani e giovani, sotto i portici di via Po o di Piazza Castello non può modificare gli impulsi e le simpatie istintive. Può tuttavia cogliere ai minimi segni i turbamenti del tempo, capire le contraddizioni di una città che cerca di equilibrare, in un nuovo forse impossibile corso, i tratti fragili e forbiti di una sua antichissima grazia aristocratica con i primi lancinanti risvegli di una coscienza sociale, allarmata e inquieta e in certe sue parti persino dolorante. Una società che prende forma nella nascente periferia industriale, là dove i capolinea dei tram, le ciminiere che infittiscono giorno per giorno, le case nuove agganciate alle vecchie cascine, il selciato che traversa gli orti, istituiscono le linee essenziali, e, per molti così sconcertanti di una realtà inedita, che è urbanistica ed umana insieme.

Del mondo destinato a scomparire era possibile a volte cogliere all'improvviso qualche barlume, uno scatto. Il cinema non è ancora morto del tutto a Torino e sui viali verso la vecchia Piazza d'Armi accade a volte di assistere alle acrobazie di Emilio Ghione, *Za la Mort*, che salta da una automobile in corsa oppure la arpiona con le sue mani ossute dalle dita lunghe e ferrigne come rampini. Le

sartine non sono ancora un mito burocratico, ma una realtà briosa ed effervescente, spronata dalle obbligazioni mondane di una società in cui avevano un ruolo determinante l'aristocrazia, la casta dei militari: gli allievi dell'Accademia Militare, della Scuola di Applicazione, della Scuola di Guerra, che sciamano verso sera nel fulgore delle loro mantelline nere e azzurre, nere e rosse e gli studenti dell'università, specialmente del Politecnico; venuti da ogni parte d'Italia, attratti da un miraggio di facilità di vita, di costumi, di evasione dal clima della provincia. Intorno al 1928 gli artisti accolgono ancora l'eco di quel mondo, diverso ma non dissimile; indulgono ad un'ultima tiepida area di bohème già vivamente insidiata dagli avvenimenti scottanti di una realtà che diventa polemica aspra e irritata.

L'anno in cui Piero Bora si stabilisce a Torino per diventare pittore è un anno decisivo per i mutamenti della situazione artistica torinese. Fino a questo momento tutto è stato chiaro e lineare. Da una parte la tradizione intesa scolasticamente, come una forza che ha motivi secolari per opporsi ad ogni ricerca condotta fuori dai solchi classici, fuori dai concetti convenzionali del vero e del bello. Dall'altra parte Casorati, che, arrivato a Torino dieci anni prima, aveva imposto su ogni cosa il suo sigillo, attraverso il fascino della sua opera pittorica, diversa e sconcertante, carica di pollini raccolti idealmente su vari fronti della cultura europea, per mezzo della sua intelligente abilità di manovra.

Tutto ciò che in Torino aspirava ad una situazione diversa e in particolare tutto ciò che mostrava d'aver fiducia nei diritti della cultura sull'arte, della cultura viva e delle sue indicazioni, in pittura come in architettura, in musica, in poesia, si è lentamente aggrumato attorno a Casorati, lasciando in disparte altri maestri che già avevano afferrato il successo, ed altre figure non meno affascinanti, ma più timide, forse più prudenti, come quelle di Reviglionone o di Carena. Attorno a Casorati e dalla sua scuola che, nei confronti di una cultura scolastica e accademica, sembra esprimere i pregi, le virtù e le attrazioni più vaste della cultura universitaria; di una cultura, cioè, che non è soltanto più preziosa e più documentata alle fonti, ma riflette una capacità di sintesi ed una felice padronanza delle grandi linee dell'evoluzione storica del pensiero dell'uomo e delle sue espressioni poetiche.

Questa opposizione, tra un mondo in un certo senso rozzo e primitivo, che difende i suoi privilegi incoraggiando dalle aule dell'Accademia lo spirito di conservazione, la fedeltà alla tradizione nazionale, la resistenza alle mode straniere destinate a salire rapidamente e un mondo, affatto diverso, situato sulla riva opposta, che reclama per gli artisti e per la vita stessa il diritto di cogliere le proprie ispirazioni nel cerchio raffinato di una libera scelta, che riconosce nell'opera dell'arte la priorità dei diritti della poesia, c'è già un'opposizione capace di mobilitare gli spiriti.

Ma altri avvenimenti premono in quegli anni della seconda metà degli anni Venti, che interessano la storia di Piero Bora, ed altri personaggi, tutti attivi sulla scena torinese. Lionello Venturi, per esempio, che insegna storia dell'arte all'università, e per primo ne estende in Italia i limiti tradizionali, fino a Cézanne ed agli impressionisti con uno sprezzo delle convenzioni accademiche che sconcerta e nel tempo stesso affascina il pubblico. Riccardo Gualino, un geniale uomo d'affari che, con la sua naturale disposizione a gustare senza pregiudizi le testimonianze del bello al punto di avvicinare nella sua collezione privata Cimabue a Sassetta, Veronese a Modigliani, ed a fondere le diverse forme dell'arte, la pittura, l'architettura, la musica, la danza nell'unità prospettica della scena teatrale, instaura una situazione di mecenatismo illuminato i cui effetti non interessano soltanto la cultura torinese, e durano ancora a distanza di tanti anni e dopo tante vicende.

Ho detto che il 1928, l'anno in cui Piero Bora viene a Torino con il suo carico di amorosa ingenuità, con l'animo aperto alle più care speranze, è un anno segnato. Nel 1928 si coagula infatti il gruppo dei "Se" pittori di Torino dando forma concreta a molte aspirazioni diverse nello stesso tempo. Il desiderio, per esempio, di contraddire la poetica del Novecento ed i suoi forzosi recuperi dell'antico, magari dai muri affrescati da Masaccio, come faceva a Carrà rientrato nell'ordine. Il desiderio di sganciarsi dalla suggestione di Casorati e di farsi luce al di fuori delle regole della sua scuola e del suo abilissimo gioco diplomatico. Il desiderio di far fruttificare certe brevi ma toccanti esperienze personali in seno alla cultura francese e più ancora a contatto con la sua estrema libertà di dibattito, con il suo esaltante europeismo; un oceano mosso e cangiante, nei confronti del quale la cultura e la vita artistica italiana, ritrovate immobili ad ogni ritorno, sembrano essere un piccolo stagno melmoso. Accanto ai "Se": Gigi Chessa, Menzio, Galante, Paolucci, Carlo Levi, la Boswell, a soffiare

sul fuoco, il lunghe conversazioni che erano piuttosto discussioni accanite portate avanti sino ai confini tra il giorno e la notte, c'è la figura curiosa di Edoardo Persico. Anche lui parla di Cézanne, sebbene con altro spirito che Venturi; e parla di Manet. Si accalora profetizzando l'avvento di una misura europea nelle arti figurative, nell'architettura, e nei modi di intendere e di valutare la vita. Accanto a loro c'è anche, da qualche mese, Spazzapan, venuto dal confine orientale d'Italia, carico di fermenti per molti aspetti diversi e contrastanti.

Il 1928 è anche l'anno in cui ha luogo la grande esposizione internazionale della Tecnica al parco del Valentino ed è una manifestazione che mette al banco di prova alle nuove tendenze dell'architettura. tra tanti padiglioni, quello futurista progettato da Prampolini è il segnale di una rinnovata attività agitatoria dei futuristi torinesi, che obbediscono formalmente alle ingiunzioni sempre un poco declamatorie di marinetti, Ma già avvertono essi stessi che il mondo si apre su orizzonti più vasti. e lo avvertono proprio in seno alla ambiente di cultura cui pure in pratica si oppongono, ma con una voce che assume carattere interlocutorio, tanto che la storia del secondo Futurismo così ricca di contraddizioni interne, di slanci e di repressioni, di voli e di cadute, è una storia quasi integralmente torinese.

Tutti questi fatti che coincidono nel tempo e nello spazio non soltanto amplificano una polemica vitale, ma, soprattutto, la smuovono dalla monotonia del dibattito tra modernità e tradizione, un vero dialogo dei sordi e dei muti, e la trasferiscono nel seno stesso della modernità, come indicazione di una possibile libertà d'azione, di espressione e di interpretazione strumentale nei confronti di ogni velleità, sia politica che estetica o sociale, di regolamentare le faccende dell'arte; Quindi contro ogni monopolio estetico e, prima di tutto e tutti insieme, contro l'arrogante prevaricazione del *Novecento* italiano.

Piero Bora prepara gli esami di ammissione all'accademia Albertina nell'estate di questo anno inquieto, proprio nel momento in cui il mondo artistico Torinese è più effervescente; quando la scuola di Casorati, il gruppo futurista e i "Sei" stanno per affrontarsi. Può darsi che già egli avverta qualche segno esteriore, anche se lo studio lo occupa tutto. È un ragazzo serio, che non lascia nulla al caso. Difatti gli esami si concludono con risultati eccellenti. Ma il risultato brillante non basta a tranquillizzare l'animo del ragazzo, a sciogliere tutti i suoi scrupoli. Egli non crede alla forza solitaria dell'istinto, non crede alla facilità della vittoria. Sa, o crede di sapere, che le sue basi tecniche non sono quelle giuste. Ha riempito fogli e fogli di disegni, di abbozzi, di progetti. Ha tentato d'istinto i colori, ma non crede che i doni di natura possono essere sfruttati soltanto con l'istinto. Si consiglia col padre e insieme decide che è meglio prima seguire umilmente i corsi del Liceo Artistico, che sono preparatori dei corsi dell'Accademia. Con incredibile modestia e pazienza Piero segue dunque i corsi del Liceo Artistico e solo nel 1932 entra alla Albertina. Ancora anni di applicazione tenace, cosciente delle proprie necessità e dei limiti lietamente imposti al canto felice dell'ispirazione.

Egli parla con deferenza dei suoi professori d'Accademia, i Giacomo Grosso, i Ferro, i Rubino personaggi celebri e potenti, ma i suoi veri amori sono altri, lontani. Egli guarda certamente più alto, senza tuttavia assumere gli atteggiamenti del ribelle, perché li giudica disadatti alle esperienze di un semplice quanto volenteroso apprendista. È a scuola per imparare tutto quello che la scuola può dare. In una lettera al padre dice: "sento diversamente da quello che è l'insegnamento che si fa all'Accademia, ma comprendo che è assoluta necessità seguire tale insegnamento, che deve formare una solida base sulla quale appoggiare a suo tempo l'opera mia". Emilio Zanzi, che ha conosciuto di persona il giovane, ha lasciato il ricordo di un incontro avvenuto proprio sullo scalone marmoreo dell'accademia.

Un ricordo che illumina a giorno l'atteggiamento spirituale di Pietro Bora ed il suo temperamento. Le ferie natalizie sono vicino e Piero si prepara ad un periodo di solitudine e di lavoro autonomo a Biella ed ad Oropa, sepolta nella neve e circondata dal silenzio. Richiesto della sua non facile vita scolastica risponde: "la scuola è per me un tormento, quasi un supplizio; però la ritengo non soltanto utile ma indispensabile: così la frequento assiduamente. Non credo all'artista istintivo. Gli istintivi che pitturano e che scolpiscono sono sempre un po' dilettanti. Per diventare santi gli eletti di Dio si flagellano a sangue. Gli artisti per diventare artisti hanno bisogno della disciplina scolastica, cioè di

un tirocinio, di ordine, di obbedienza. Il giovane artista non deve tuttavia diventare un facile imitatore dei suoi maestri. Detesto tutti i seguaci anche quelli di Michelangelo, del Correggio, di Raffaello o del Tiepolo. Preferisco un mediocre e sincero spirito autonomo a tanti abilissimi imitatori”.

Sono parole che rivelano la profondità della vocazione e la piena consapevolezza dei doveri dell'artista verso la propria vocazione. Sono, anche, le parole che confermano che Pietro Bora non ha fretta. Egli ha coscienza di voler essere pittore, ogni cosa dunque lo conduce gradatamente, quasi per mano, ad essere pittore; se così deve e può essere. Ogni cosa lo avvicina alla meta. Bisogna tenere a mente questo se si vuol capire l'atteggiamento del giovane artista, che sembra in apparenza attraversare senza urti e senza attriti il mondo convulso della società artistica torinese negli anni critici e che, nel tempo stesso, sembra accettare con troppa condiscendenza le circostanze storiche che gli premono attorno, quasi lo condizionano, ne indirizzano in qualche senso l'attività esteriore. È l'atteggiamento di chi sa attendere, perché conosce il luogo che vuole raggiungere e perché sa che ciò che veramente importa è non mancare all'appuntamento, quando sia venuta l'ora dell'incontro con la propria sorte. Può misurare quindi i suoi passi e le sue reazioni, procedere badando soltanto che ogni passo sia un passo fatto in avanti, che ogni acquisizione sia un acquisto perenne. Non occorrono scene drammatiche, cioè lo spettacolo messo in scena per chi sta a guardare. Il vero dramma è dentro l'animo dell'artista. Lui solo ne conosce la portata, la crudeltà, lo strazio, perché lui solo conosce il solco che divide ancora, e che forse non cesserà mai di dividere, le intenzioni dalle realizzazioni, i sogni dalla realtà.

Quando, nel 1936, conclude gli studi all'Albertina, Piero sa di non essere, per questo semplice fatto di cronaca, diventato pittore. Ha avuto molte soddisfazioni. I professori e i compagni amano questo giovane bello d'aspetto, gentile d'animo, quieto e misurato nelle sue manifestazioni, assiduo e cortese nei suoi doveri. In qualche occasione ha anche avuto modo di affermare le qualità peculiari del suo talento. Sono occasioni assai diverse, ed anche questo dimostra che Piero Bora affronta ogni problema con il medesimo slancio e con il medesimo scrupolo. Vince, per esempio, il primo premio al “Concorso per una statua di neve” tra gli allievi dell'Albertina, ma si afferma anche in un concorso pubblicitario indetto dalla Stipel, e il suo disegno compare sulle pagine dei grandi giornali. Vince, nel 1935, i Littorali dell'Arte del Guf di Torino, nella sezione dell'affresco, che è quella tecnicamente più impegnativa, con una raffigurazione delle Opere assistenziali e vince nello stesso anno il concorso per un manifesto di propaganda aviatoria.

Conclusa l'esperienza dell'Accademia, Piero Bora vuole assolvere subito anche gli altri suoi obblighi di cittadino. Frequenta la Scuola Allievi Ufficiali di Artiglieria da Campagna a Bra e presta il servizio di prima nomina; poi, finalmente, egli è tutto disponibile di fronte alla vita ed a se stesso.

Ma il pensiero che lo domina è ancora ispirato alla semplice modestia. Egli è prima di tutto uno che deve lavorare, che vuole offrirsi lavorando. Apre perciò uno studio d'arte pubblicitaria nel quale incontra i suoi pochi preziosi amici e tra tutti carissimi, quasi spirituali fratelli, Pippo Pozzi, anche lui pittore, e Don Verneti, un sacerdote aperto alla comprensione. Accade sul far della sera, quando l'ora stessa sembra propizia ad aprir l'animo, ad allentare la tensione interna, ad esprimersi, a configurare anzi il proprio pensiero. Quasi per un divertimento, ma ancor più rispondendo al naturale impulso della sua generosità, si presta sovente ad illustrare riviste e numeri unici. *Illustrazione biellese*, *l'Almanacco biellese*, *Itinerari biellesi*, lo studentesco Orso frenetico e *Lo scarpone*, periodico dell'Associazione Nazionale Alpini, ricevono sovente il dono ed il fascino di una sua opera grafica. Piero ha infatti il coraggio di restare giovane, di conservare lo spirito dell'apprendista, in un senso antico, quasi sacrale, sicché non può sorprendere che la sua opera di pittore, agli inizi, rifletta una sensazione così acuta di severità, di approfondita ricerca formale e spirituale, invece che la solita faciloneria, il bamboleggiamento dei presuntuosi. Non può sorprendere che rifletta anche quel senso di controllo, che non è soltanto della forma, cioè del segno, del colore e della struttura dell'opera, ma è piuttosto dell'espressione umana, della sincerità dello sguardo; forse è meglio dire della pulizia dell'occhio nei confronti del mondo delle cose, restituito pittoricamente alla sua originale purezza.

In questo senso, tra i primi dipinti e gli ultimi da lui lasciati non esistono modificazioni sostanziali. Le minuscole tavolette del 1926, *Rose e Zinnie*, per esempio, l'*Autoritratto* e le nature morte e i paesaggi del 1940, eseguiti forse pochi mesi, forse pochi giorni prima di ricevere l'avviso del richiamo alle armi, dunque già in un clima dominato dai problemi della guerra, inquinato dai lutti, mostrano la medesima serena fiducia nella realtà del creato e nella bellezza delle sue forme. Il pittore deve soltanto seguire il loro richiamo nel rispetto della loro verità; una verità di cui non è possibile dubitare perché è lì attorno, visibile e tangibile; docile pretesto delle nostre esperienze quotidiane, materiali ed affettive; perché, infine, i giorni, le ore, le stagioni del pittore non sono che una manifestazione coordinata delle relazioni che è possibile allacciare con essa, in stretta rispondenza di causa e di effetto ed in un ritmo che non ha soluzioni di continuità.

Il mondo di Piero Bora è infatti il più ravvicinato che un uomo, tanto più un artista, possa concedersi: la casa, la famiglia, la terra natia. Non c'è niente di inventato nella pittura di Bora. Nemmeno quando il tema in certe occasioni affronta la retorica, come il tempo esige. Anche allora il giovane pittore tiene almeno un occhio rivolto alle cose che può riconoscere nel cerchio della sua vita reale. Saranno le fabbriche disseminate intorno a Biella, le filande oppure le risaie che stagnano ai confini della Baraggia. Tutto ciò che entra nella sua pittura può essere controllato nella sua personale esperienza. A volte in pochi centimetri quadrati gli riesce di cristallizzare in un unico momento tutte insieme le fonti naturali della sua ispirazione. E ciò che accade in "*L'ora della musica*", del 1930, con una rappresentazione così puntuale dell'interno di una stanza e dei suoi abitatori; così audace di scorci, di incontri timbrici, di effetti di luce e di controluce, eppur così intensa anche sulla dimensione degli affetti, da far chiaramente capire che l'artista non è il semplice spettatore di una scena ma l'affettuoso partecipante di un rito che nel candore dei suoi gesti sublima, è il caso di dire, e brucia tutte le scorie di una cronaca, che potrebbe anche apparire convenzionale o addirittura banale.

I modelli abituali sono i suoi familiari. Piero li osserva nelle loro faccende quotidiane, qualche volta li fa veramente posare. L'ambiente è quello di casa. Egli sa suscitare echi incredibili da un semplice scorcio di porta schiusa su un'altra stanza. Più spesso sono gli oggetti della casa; le piantine in fiore, i fiori nei vasi, la fruttiera, i bicchieri, le bottiglie, che lui compone sapientemente, usando gli spazi ed i colori in modo che sembra che sia il vero, la realtà della natura, che fa l'offerta delle sue immagini all'attenzione del pittore. Ma, con l'eccezione di poche vedute di Torino, di Venezia e di Taormina, l'opera di Piero Bora è soprattutto il ritratto della sua terra. Il Biellese trova nei dipinti ch'egli ha lasciato un suo canto continuo ed alto di tono, a cominciare dalla piccola veduta di Piazzo, coi tetti rossi e la terracotta.

In ogni momento della sua attività Piero Bora ha saputo suscitare qualche aspetto tipico del paesaggio biellese, o un qualche suo modo peculiare presentarsi agli occhi dello spettatore, secondo l'ora, la stagione e il luogo. Ha saputo per esempio evocare con esemplare finezza quel perdersi vago verso la pianura, mutando lentamente il verde vivido dei prati in un liquido sentore d'azzurro, quando è riguardato dalle alture di Vandorno o di Zumaglia, quasi affogato dentro una leggera e umida garza di vapori. Ha saputo evocare quel suo venire avanti, quasi aggressivo, quando il sole eccita in mezzo al verde rigoglioso i colori delle tegole e dei mattoni e spacca netto in due nitide zone l'oro abbacinante delle parti esposte alla luce e il morbido buio dell'ombra. Ha saputo evocare il divagare lento dei fiumi e quello dei riverberi d'aria degli altopiani o dei fumi che salgono a spirale dai sottoboschi d'autunno e, quasi a contrasto, la presenza così diversa, perentoria, monumentale delle architetture, tra tutte la più amata, il santuario d'Oropa.

Tutto ciò che Piero Bora guarda ha rispondenza nella profondità del suo sentire. Una rispondenza sottile, trepidante, come può essere appunto in chi fluidamente cerca di fondere nel segno, ed attraverso il segno, i percorsi paralleli della visione ottica e dell'emozione. Lo dicono i molti disegni, che sono sempre le manifestazioni più immediate e spontanee e che nella loro corsiva grafia captano prontamente le minime variazioni dell'estro. Si guardi, per esempio, gli studi di paesaggio con la delicatissima trama dei fusti e dei rami degli alberi contro il cielo, o con le ombre leggere sugli spigoli delle case, colore più che ombra. Si guardino gli studi di dormienti, di scene campestri, di cavalli, di bagnanti. In punta di penna, o di matita, o nello spendersi della tinta nella liquescenza degli acquerelli, il disegno registra, come i pennini dei sismografi, gli impulsi più lontani e più segreti. Ci

sono dipinti come quelli dedicati al Borgo Medievale di Torino ed al convento di San Gerolamo di Biella, a qualche anno di distanza, in cui la vivacità della pennellata, quasi seguendo la rapida successione delle sensazioni, scompone gli impegni della struttura. È la parte più vicina al disegno, forse è lo spirito di Piero Bora. È quella che in rapidi lampeggiamenti lascia trapelare i depositi di una violenza che la ragione vuole tuttavia contenere, disciplinare; di un'audacia che la saggezza dell'artista paziente desidera frenare, finché non sia arrivato il giorno di concederle tutta la libertà che merita.

Lo scatto di luce, il guizzare delle forme intuitive di getto e depositate sulla tela o sul cartone con un gesto ancora risentito, cioè ancora palpitante di energie non consumate, la sensazione di un mondo che pur nella sua oggettività viene raffigurato quasi nel suo divenire, nel suo affiorare alle soglie della rappresentazione, che è possibile avvertire in uno dei primi quadretti di Piero Bora, *L'ora della musica* cui ho già accennato, sono elementi che ritroviamo, con la stessa intensità di suggestione, in altre opere degli anni dopo. Per esempio nel bozzetto del quadro *Dopo la tempesta*, con quella sua galoppata di nuvole accese dai colori del tramonto, in un'atmosfera fatta più tesa e brillante dal contrasto con il buio della terra e degli alberi; nelle *Mondine* del 1937, nella testa di *Lavoratore* e nella testa di *Bambino* del 1939, nel *Crocifisso* del 1940.

Questi scatti rispondono ad improvvise accensioni della visione di Piero Bora. Durante gli anni torinesi, mentre egli compita con lo spirito umile dei neofiti di buona volontà le lezioni dell'Accademia, e mentalmente compara il loro monotono corso sui binari di una convenzione già svuotata di ogni interiorità con gli slanci e i presentimenti del suo cuore, si guarda attorno a osservare ciò che accade. Nelle gallerie che allestiscono le prime esposizioni d'arte contemporanea, talvolta dando luogo a vere battaglie, come nel 1930, la mostra dei Futuristi alla galleria Codebò; nelle manifestazioni della Promotrice dove le opposte fazioni si scontrano animosamente. Non è tuttavia il piacere della mischia che lo attrae. Passati i fumi delle battaglie, diradate le nebbie polemiche, Piero Bora sa cogliere, si direbbe, con acuto discernimento critico, le testimonianze che meglio si adattano al suo modo di sentire. Nella pleora dei fenomeni dell'arte distingue certe immagini destinate a durare, certi paesaggi dipinti in quegli stessi anni da Giulio da Milano in riva al Po, certe nature morte di Galante con il loro esempio di amorosa architettura domestica, certe elegiache vedute di Cino Bozzetti, il solitario pittore di Borgoratto, un maestro autentico nel modo di guardare la natura, di sollevare le cose più semplici e consuete in un clima vibrante, per mezzo di una esaltazione formale e cromatica che raggiunge il calore della combustione; come nella pittura di van Gogh, appunto: il pittore più venerato da Piero Bora.

Ma questa è forse la parte segreta del giovane biellese, la parte che egli conserva per i giorni migliori; giorni in cui avrà coscientemente acquisito il diritto d'essere niente altro che se stesso. È la parte che sta invilupata nella sua disciplinata saggezza, la parte che può attendere perché ha tutto da guadagnare dall'esercizio costante che Piero conduce sui motivi più schietti di quella realtà di natura che, comunque, è il suo vero fine immediato e lontano, quali che siano gli strumenti che può adesso e potrà poi usare in futuro. Anche qui egli è convinto che l'anarchia formale, il disordine pittoresco, la felice stravaganza dell'intuizione poetica non possono sorgere che dalla regola, dall'ordine, dalla severità dell'impegno, ed ogni sua immagine pittorica si inserisce infatti con un moto spontaneo dentro gli schemi di una struttura che per quanto possa apparire regolata, premeditata, non toglie mai alla rappresentazione il senso di una stretta aderenza all'osservazione del vero, da cui prende l'avvio.

Ogni disegno, ogni dipinto di Piero Bora, dai pochi sparsi nelle raccolte pubbliche e private ai più, lasciati alla tenera custodia del padre e della sorella, conferma questo impianto d'origine attuato attraverso una ben calcolata ed armoniosa rispondenza delle parti. Le immagini crescono gradatamente come forme vive, a volte avanzano nello spazio chiuso della tela o del cartone seguendo le assonanze delle tinte squisitamente lavorate, e si veda per tutti i dipinti *Margherite e rose in bottiglia* del 1937 e *Melagrane* del 1939, con i loro intensi rapporti di atmosfera-colore; a volte crescono, invece, seguendo la cadenza montante delle definizioni spaziali plasticamente più coerenti, come nella veduta di *Ca' Morosin a Venezia* del 1936, perfetta sincronia di acque e di pietre, e nella *Natura morta sulla sedia* del 1939, piccolo capolavoro di sensibilità alla materia delle

cose, allo spazio ch'esse occupano contemporaneamente, nella loro realtà e nella retina del pittore, al profumo ch'esse condensano nell'aria, ai significati che suggeriscono con i loro accostamenti. Sintesi fragile, patetica e nel tempo stesso monumentale di una presenza poetica; testimonianza anche, una tra le tante, dei raggiungimenti sicuri cui era destinata la ricerca di Piero Bora.

Una ricerca volutamente lenta e meditata, quasi ricominciata ad ogni opera da capo. Quasi che il tempo fosse un'entità inconsumabile, come sono inconsumabili le aspirazioni autentiche dell'uomo. Quasi che la sorte possa aspettare, come sa aspettare il desiderio del saggio.

Richiamato alle armi, mandato sul fronte albanese, la sorte di Piero Bora corre sul filo della pallottola che lo colpisce il 17 febbraio del 1941. La sorte, cioè le sue lunghe e pazienti attese, non meno pazienti e umile speranze, la sua fiducia nelle risposte che può dare la vita; tutto ciò che ha potuto dire e tutto ciò che doveva ancora dire, che si era preparato a dire con applicazione monacale. Ogni cosa si spezza a un tratto. Ma non si perde. L'inizio del suo discorso e l'inizio della sua autentica vita stanno nelle centinaia di disegni e dipinti, che ha lasciato come una testimonianza duratura del suo vero destino. Una testimonianza affidato ormai alla tenera memoria di chi è sopravvissuto anche per poter ricordare. Così, ogni volta che riguardiamo il tenero mondo evocato dalla pittura di Piero Bora noi ripercorriamo la sua storia struggente. Risuscitiamo il pittore nel cerchio della sua più profonda verità.

Luigi Carluccio