

Terzolo

Presentazione alla mostra – Antico Battistero di S. Pietro, Asti – 1974

Una delle prime persone che mi parlarono di Terzolo con simpatia fu Spazzapan. Lo aveva conosciuto nei momenti duri, appena arrivato a Torino, chiamato dall' amico architetto Cuzzi. Terzolo lo ospitò nel suo studio, al numero 30 di via Cardinal Maurizio, dove aveva già trovato un punto d'appoggio Sergio Amidei agli inizi della sua avventura con il cinema. Terzolo diede alloggio a Spazzapan, e l'uso dello studio per lavorare se ne avesse avuto voglia; lo aiutò a risolvere i problemi urgenti di tutti gli immigrati, il caffè del mattino, la sigaretta per soffocare la malinconia, il conforto di un dialogo possibile, che probabilmente rimase sempre allo stato di abbozzo. Non è difficile immaginare il carattere dei rapporti tra Terzolo, paziente, solido, bonario gigante, sceso in città dalle colline del Monferrato e Spazzapan, sottile, caustico, esigente, arrivato dall'Istria portando nei modi e nel comportamento i riflessi di esperienze attuate in ambienti e climi cosmopoliti, i caffè d'artisti di Trieste e di Vienna, negli anni morbosi del declino degli Asburgo e degli scandali che turbarono la capitale austriaca; la pittura di Gustav Klimt, la musica di Mahler, la psicanalisi di Freud.

Le difficoltà dei rapporti tra i due giovani così diversi si dissipavano nel sentimento della solidarietà umana. Probabilmente l'uno era attratto verso l'altro come dal suo opposto; l'uno vedeva nell'altro quello che avrebbe voluto ma non poteva essere.

Certo fu anche per effetto dei ricordi di Spazzapan, così teneri, impensabili in un uomo che ostentava cinismo, che per anni conservai, bene in vista su una parete della manica lunga della Bussola, che adesso Bertasso usa come luogo intermedio per lavori d'ufficio e presentazione di opere grafiche, un piccolo dipinto di Terzolo: due giovanotti in bicicletta sullo sfondo di una casa, al km. 4,1 di chissà quale strada di campagna in leggera salita, nei dintorni di Nizza Monferrato o di Bra. Sarà stato 30 x 40 cm. Ricordo bene il cielo terso, azzurro come lo si può vedere soltanto nelle tavolette dei primitivi; l'ocra chiaro dei muri, le ombre verderame sui tronchi degli alberi da frutto; lo scuro degli abiti dei due uomini; uno vestito a festa, col borsalino ben calcato, diretto forse a un battesimo o a uno sposalizio. Ricordo il disegno delle cose semplici e compatto, come per un bisogno di sintesi; il volume morbido, arrotondato; l'atmosfera luminosa di primavera; la materia pittorica e porosa, depositata in punta di pennello che rifrangeva la luce diffusa della parte di cielo. È un peccato non aver potuto rintracciare quel dipinto per la mostra, perché è un dipinto che porta bene la sua data, 1930 e perché rivela già acquisita con pienezza di mezzi espressivi la posizione che l'artista ha poi sempre mantenuto: di evasione verso le consolazioni della campagna e della misura artigiana della vita; di controllata e meditata equidistanza tra il richiamo del conformismo cui era giunta l'arte di tradizione, svuotata ormai di ogni effettiva energia poetica e il richiamo, così contraddittorio e sfuggente, delle esperienze dell'avanguardia.

Conclusi gli studi all'Accademia Albertina dove aveva avuto per maestri Cesare Ferro e Giacomo Grosso che rappresentavano la ricetta buona, fatta di giuste dosi di decoro e di abilità tecnica, per avere successo presso il grande pubblico, Terzolo dovette affrontare i problemi della sua vera formazione artistica nel decennio, il primo seguito alla grande guerra, in cui la città era in fermento e denunciava anche fisicamente l'attrito provocato dall'affiorare con carattere d'urgenza dei problemi sociali ed economici della periferia industriale in piena espansione, e dal loro impatto con le consuetudini del sottile discreto piacere di vivere di una società attraverso secoli di adattamenti alla realtà della storia. Il fenomeno si esprimeva anche attraverso antinomie vistose. Le voci di Gobetti e di Gramsci erano ancora vive e lasciavano sperare che fosse ancora possibile resistere alla pressione, rifiutare il nuovo assetto politico e istituzionale. Il cinema torinese non era ancora morto e sui viali del ex Piazza d'Armi accadeva di assistere ai salti acrobatici di Emilio Ghione, che abbandonava un'automobile in corsa oppure l'arpionava al mantice con le sue mani ossute, con le dita lunghe come rampini. Le rivendicazioni proletarie suonavano un campanello d'allarme con l'occupazione delle fabbriche. Le sartine non erano il mito di una torinese vita bohème, le eroine di Addio Giovinezza, ma una realtà ancora briosa, eccitata dagli obblighi mondani della vecchia aristocrazia e dalla casta dei militari, che, verso sera, sotto i portici di Piazza Castello tra Mulassano e Baratti, faceva volteggiare in elegante parata i mantelli azzurri con le fodere rosse e gli spadini

dorati degli allievi dell'Accademia Militare. Le università torinesi e in particolare il Politecnico attivarono In quegli anni giovani da ogni parte d'Italia, come a un miraggio di vita libera e facile e di piacevoli evasioni dalla mortificazione della provincia.

La società degli artisti rispecchiava a suo modo quei fenomeni diversi e li confrontava con gli avvenimenti scottanti di una realtà divenuta polemica, aspra, irritata; ne ricavava anche motivi di incredibile vitalità. In quel decennio, a Torino, approda Casorati, che impone la sua presenza così diversa ed apre una scuola di pittura, che subito si rivela eterodossa rispetto all'Accademia; per la prima volta da una cattedra universitaria Lionello Venturi introduce la discussione sull'arte moderna con un corso sull'impressionismo; le edizioni Buratti mandano in vetrina le loro prime copertine color mattone; un napoletano esagitato, Edoardo Persico, farnetica fino alle ore piccole intorno ad una trasformazione generale della visione dell'arte e si appella ad un'idea dell'Europa che probabilmente è tutta immaginaria e letteraria; Dulgheroff e Spazzapan arrivano dalla marca orientale trascinando frammenti di cultura sconosciuti sulle rive del Po; i futuristi risorgono chiassosamente dalle ceneri; Riccardo Gualino, geniale uomo d'affari, apre la sua casa all'arte ed agli artisti, restaura al vecchio teatro Scribe, fa soprattutto rivivere l'immagine antica del mecenate.

Esistevano dunque, in quegli anni, a Torino, le condizioni ideali per smuovere la polemica artistica dallo sterile confronto tra modernità e tradizione, il dialogo dei sordi e dei muti; per trasferire il dibattito all'interno stesso dell'idea di modernità. C'erano le tesi e le antitesi, e tutte esprimevano un'esigenza di libertà, erano alimentate da uno spirito di indipendenza, realizzavano una piccola opposizione al corso obbligato delle cose. Casorati e il suo insegnamento si opponevano all'Accademia in nome della naturale evoluzione della cultura e del gusto e dell'autonomia dei valori plastici del linguaggio pittorico. i Sei pittori di Torino esaltavano gli aspetti intimi degli ambienti e della vita, gli aspetti individuali e domestici come un antidoto alla retorica trionfalistica ed alle manifestazioni di massa sulle piazze.

Invitando sulle scene del Teatro di Torino, nome nuovo dello Scribe da lui restaurato, la compagnia di Pitoeff e quella di Tairoff, Jak Hilton e di Nô giapponesi; presentando nel foyer del teatro i cinque Modigliani della sua collezione privata, Riccardo Gualino opponeva un modello di scelta aristocratica e non disponibile al compromesso, alle presunzioni anche culturali dell'autoritarismo ed alla volgarità anonima delle uniformi militaresche. Persino i futuristi della seconda ondata, guidati da Fillia, sembravano vivere l'ideale di una cultura apertamente internazionale o almeno europea, come un contrappeso, se non proprio come un'alternativa, al nazionalismo autarchico, cui, tuttavia, ufficialmente, dicevano di sì.

In quegli stessi anni, tra i corsi dell'Accademia e il servizio militare, Terzolo deve affrontare, come ho detto, il problema della sua vera educazione artistica. Si guarda attorno, in silenzio come fa la gente di campagna, e lavora sodo. È un bravo studente. Nel 1924 vince una borsa di studio dell'Accademia e la utilizza per un viaggio in Italia, a visitare musei e sentire come scorre la vita. Ma già l'anno prima è andato a Siena, e non ha mai più dimenticato gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti, i dipinti di Simone Martini, le predelle molte volte anonime del Due e del Trecento. Nel 1925 fa anche il suo primo viaggio a Parigi, dove si ferma al limite della resistenza fisica. Prampolini lo introduce nel mondo degli artisti. È il tempo delle feste brillanti di Poiret, il sarto che ha inventato l'alta moda, e dei ritratti di Van Dongen. È la risposta dei Campi Elisi e del Faubourg Saint Honoré alla patetica agonia di Montmartre, che va consumando la sua leggenda e i suoi miti; la fine di Modigliani su un povero letto di ospedale l'ebbrezza alcolica di Utrillo All'ombra del Moulin della Galette. È anche il tempo in cui il ritorno all'ordine dell'immediato dopoguerra, cede sotto la spinta dei surrealisti, che, al seguito di André Breton e di Tristan Tzara, imbandiscono un nuovo grande convito degli scandali. Gli occhi di Terzolo, come più tardi quelli di Carlo Levi e di Menzio, non si fermarono sulle immagini inquietanti di Max Ernst e di Mirò, ma piuttosto su quelle di Derain, di Dunoyer de Segonzac, di Gromaire. Certi disegni eseguiti da Terzolo a Parigi mostrano appunto la fitta, regolare e al tempo stesso nevrotica grafia di Gromaire, l'atmosfera brillante dei paesaggi di campagna, quelli tipici dell'Ile de France si Segonzac e la compattezza magica delle vedute di Utrillo.

Terzolo non è cresciuto nel clima promettente e permissivo delle serre di città, dov'è la carriera dell'artista ha sempre una piccola aureola di gloria; viene dalla campagna, dove è sempre un trauma uscire dal solco delle tradizioni di famiglia e l'arte appare come la cosa superflua che non dà pane. Fin quando nel 1921 la sua famiglia, che già si era trasferita da Incisa Scapaccino a Nizza Monferrato e poi a Brà, si stabilisce alle porte di Torino, nella valletta di Reaglie, quasi a ricostruire un fantasma almeno dell'ambiente nativo, il giovane Terzolo è una creatura sradicata dal suo humus originario. Nell'introduzione della mostra del 1952 alla Bussola, Italo Cremona lo ricorda come uno che poteva anche stare: "per amicizia, per consuetudine di caffè a contatto di gomito con i futuristi, da Fillia a Oriani, a Mino Rosso, Farfa, Alimandi... ma serbando una impermeabilità, un mutismo per allora davvero monumentali". Refrattario alle vampate e alle scalmane dei più; sereno in mezzo al vortice delle polemiche verbose, come può esserlo chi ha la mente e il cuore altrove, chi ha una sua propria visione lontana, ma che deve essere raggiunta ad ogni costo.

Il cuore e la mente di Terzolo erano Infatti altrove, lontani dai piani di marmo dei tavolini del caffè Nazionale sotto i portici di via Po, tra idea e sentimento costruivano con schietta semplicità e straordinaria forza di evocazione sempre lo stesso luogo, il luogo delle sue origini. Le tegole dei tetti di Torino, che vede come una mareggiata calda oltre il riquadro delle finestre dello studio, sono sempre le tegole dei rustici e delle fornaci di una terra amata al punto che può apparirgli quasi per effetto di magia, riflessa nello specchietto tondo di un lavabo ottocentesco. Cremona parla anche di certi quadri di quegli anni e li riconosce come esemplari di un carattere terraneo: "più propenso ad intendersela coi pittori di mirabili insegne e di ex-voto popolari". Nella stessa occasione Mario Lattes riferiva su *La fiera letteraria*: "dai suoi dipinti ci affacciamo al paesaggio che ci fu caro in un certo Pavese, ma smagrito del senso e nel quale certi fulgori canicolari svampiscono per dar luogo al sapore tra il tenero e l'agro di non so quale incanto spaurito. È l'aura che colora più tardi le tele di Gianfilippo Usellini e dentro cui Chagall aveva mossi certi dipinti come *Ragazza alla finestra* e *Seggiola Bianca*". Presentando la mostra di Terzolo a Roma nel 1965 alla Galleria del Vantaggio davanti alla "delicatissima amorosa indagine degli sfondi collinosi" Giovanni Arpino richiama col pensiero i fiamminghi del Cinquecento e un Bruegel il Vecchio "estremamente casalingo".

Ma già agli esordi della presenza di Terzolo nel mondo degli artisti, la prima Quadriennale d'Arte di Roma nel 1931, Emilio Zanzi, così sensibile ai segni minuti del talento, aveva notato che Terzolo: "incantato e stupito davanti ai paesaggi come Donghi lo è davanti alle persone, pittura con una scrupolosa indagine del particolare, quasi avesse bisogno di scoprire al di là del visibile e del tangibile la bellezza, anzi l'anima della natura". L'aura fiabesca delle pitture di Terzolo venne segnalata anche da Marziano Bernardi in occasione della mostra alla Galleria L'approdo nel 1971, come un'impronta stilistica che lo fa distinguere tra mille altri pittori di paesaggi (e non è un caso che il Terzolo sia stato il solo pittore italiano invitato alla Mostra Internazionale del Paesaggio, a Londra, nel 1934). Impronta stilistica, aggiungeva Bernardi, che gli viene "dall'attitudine rara ad interporre un quasi impercettibile velo trasfiguratore fra il motivo naturalistico, motivo sempre scrupolosamente rappresentato nelle sue particolarità realistiche, e l'immagine che di questo motivo, per nulla alternato da sensibilità espressionistica, lui, Terzolo, ha dentro di sé. Insomma uno specchio che non altera ma misteriosamente poeticizza il soggetto".

Questa straordinaria coincidenza di giudizi dati in epoche diverse da persone che sono diverse per temperamento, per educazione e per scelte di gusto, su un aspetto sostanziale dell'arte di Terzolo, la sua favola di natura, è il frutto naturale della costanza e della coerenza delle espressioni di Terzolo. I giudizi non variano perché non varia il soggetto o tema pittorico, soprattutto perché l'oggetto di pittura che gli dà corpo e figura non subisce modificazioni rilevanti. Non si avvertono cedimenti spirituali, nei cali poetici nella carriera del pittore, né scadimenti dei mezzi tecnici. Essere pittore nel corso di una lunga stagione, quella vissuta con umile pazienza da Terzolo, una stagione che più volte, con rapidi mutamenti di indirizzo, ha riaperto la discussione sulla natura ed i fini dell'arte e messo in dubbio la stessa ragione d'essere dell'arte, comportava dei rischi difficilmente recuperabili, degli urti che potevano minare la volontà di durare alle sue radici più profonde. Ma Terzolo è diventato pittore perché questa era la richiesta di una vocazione autentica, perché alla chiamata ha risposto senza riserve, forse anche senza ambizioni o vanità particolari con la stessa abnegazione del contadino, fabbro o carradore. Terzolo ha considerato la pittura un mestiere, come

il contadino considera un'arte costruire un graticcio, preparare un terreno, potare una pianta. Un mestiere del quale bisogna conoscere gli strumenti e i segreti del loro uso. Un dipinto di Terzolo è sempre preparato con cura meticolosa, ha una sua perfetta costruzione mentale e sperimentale prima che operativa. Disegni e studi preparatori, e prove delle tinte, e un'analisi delle possibili variazioni della composizione, sino a trovare il ritmo che consente di raggiungere l'effetto desiderato. Questo procedimento gli è congeniale, perché non è un pittore en plein air, ma di immaginazione. I suoi quadri nascono nello studio, o meglio nascono attraverso un lungo lavoro di memoria sulle cose vedute e danno la loro epifania nel chiuso, nel silenzio e nella concentrazione dello studio. La tecnica pittorica di Terzolo non è mai vistosa. In un'epoca in cui in tanti modi diversi l'arte ha reclamato la più ampia libertà di espressione e il diritto di trasformare le regole del linguaggio, di disporre a volontà la scala dei valori formali, Terzolo sembra volutamente ignorare la artificiosità preziosa e aver fiducia soltanto nella naturalezza e nella semplicità dei rapporti tra l'istintivo desiderio di immagine ed i mezzi tradizionali per renderla evidente ed a suo modo naturale. E non è un caso che il critico francese Claude Roger Marx, in visita alla Biennale di Venezia nel 1934, collocasse Terzolo tra i pittori provvisti di doni squisiti: "grace auxquels s'affirment la décence, le retour à des moyens simples, à l'émotion sincère, la lutte victorieuse contre les influences extérieures et les formules".

L'esperienza di Terzolo è di quelle rare che si sviluppano su un filone costante e mirano alla durata.

Così le sue immagini pittoriche non invecchiano mai. Nessuna delle tante che Terzolo ha creato, neppure la più lontana dal presente, appare oggi superata sulla linea del gusto, dello stile e della figurazione. Non rappresentano infatti oggetti elaborati per immagini di pittura, ma pitture elaborate ad immagine d'oggetto. Le macchie di colore accostano questo oggetto a poco a poco, guidate con cura meticolosa perché non alterino la linea disegnativa di un tronco, di una gronda, dell'attacco delle foglie al ramo, del ritmo delle doghe di un tino, delle unghie dell'erpice, delle onde dei coppi sui tetti, dell'incastro dei mattoni in muro; scrupolosamente orientate, perché possano raffigurare fisicamente anche la trepidazione dell'area intorno e della luce che arriva sempre da lontano, leggera come polline; serrate con molto rigore l'una contro l'altra, perché nel pieno di segni e di colori, la superficie del dipinto riverberi il sospiro della vita, anche quando non c'è presenza animata che la possa suggerire. Questo senso di pieno e di compatto non viene mai meno nella visione di Terzolo. È un pieno di fondo, che realizza fisicamente la continuità della cosa è rappresentata oltre la soglia del visibile; quasi che la materia pittorica scenda oltre le apparenze e diventi polpa e struttura d'ogni cosa: dei declivi innevati, o verdi, o fioriti dei colli monferrini; dei cumuli di mattoni alle fornaci; dell'impasto del pane; dei tronchetti di castagne cedui, attorcigliati per il giogo dei buoi. Sotto la sua pelle brillante, a volte persino iridata, che ricorda il mare d'erba sotto le stille della rugiada, gli aghi della brina, i riverberi dei soli estivi, la pittura di Terzolo ha corpo, misura, peso: le sue figure hanno le forme più semplici dell'esistenza, come il tagliere, la falce da fieno, il trincetto.

Quale che sia l'ideale punto prospettico da cui l'artista osserva, analizza e ricomponi i suoi temi, un tratto di collina, una cascina, una fornace o, più avanti nel tempo, negli ultimi anni, un terrazzino affacciato sul mare o un interno dello studio che accoglie quasi di passaggio il turbamento di un'apparizione: il nudo, per esempio, che appare nel vano della porta, si avverte sempre il fiato dell'uomo che li sfiora e la pressione poetica che li conduce ad una forma essenziale. Ad essere quasi dei simboli che in una sola icone riproducono tutte le variazioni possibili del sentimento della vita: faticare, costruire, amare, sognare e del senso della terra: la terra che gli aratri preparano alla semina, che il contadino misura coi suoi passi mille volte nel corso della vita, che ha una sua grazia difficile, come la fioritura delle rose tra i rovi. A volte e costantemente nel corso della sua carriera pittorica sembra che le figure dipinte da Terzolo assumano deliberatamente la forma e il significato di simboli: lo scolabottiglie, i pini di Natale del 1924; Il vaglio del 1940; le nature morte con la forma da calzolaio del 1945 e 1946; la macchina schiacciapietre del 1953; gli attrezzi agricoli, torchio ed erpice, in un cortile rustico del 1959; l'arcolaio delle cartoline illustrate, il tiro a segno sulla spiaggia e il trespolo fiorito del 1970; lo scaldabagno del 1972; la bricola da pozzo del 1973. Simboli, o allusioni, o allucinazioni nel cerchio di una realtà che lui, Terzolo, come ogni creatura sradicata dal proprio humus, non può vedere ed amare che attraverso le funzioni della memoria, attraverso i ricordi lancinanti, sicché anche l'immagine più limpida e più amata esprime sempre una forma

dolente e lentamente si squama in punte di colore, lungo il viaggio di ritorno dell'artista al suo paradiso perduto.

Luigi Carluccio