

Dario Treves

Presentazione – Fratelli Pozzo Editori, Torino – 1975

I primi passi nel mondo della pittura Dario Treves li ha fatti con gli occhi e lo spirito affascinati dall'abilità e dalla freschezza di effetti con cui un vecchio pittore piemontese, Giovanni Guarlotti, riportava sulla tela tutto ciò che gli occhi potevano percepire della realtà esteriore, del corpo fisico, del vero: luce, quantità, dimensione. Il successo dell'opera di Lorenzo Delleani, che aveva dominato la pittura piemontese per un quarto di secolo, aveva confermato la linea della visione realistica negli anni a cavallo del secolo. Era, del resto, la linea che meglio esprimeva l'ethos di una terra fatta di figure concrete, fiumi, colline, valli e tutta lavorata, abitata, impegnata a darsi una struttura realistica. Per questo poteva essere privilegiata, sia nei confronti della linea romantica degli Avondo e dei Fontanesi, che nei confronti dell'interesse nascente per certi aspetti della cultura mitteleuropea, che avrebbero trovato la loro esaltazione nel clima della Secessione. Non bisogna dimenticare che la prima grande Esposizione Internazionale delle Arti Decorative fu allestita proprio a Torino nel 1902. Quella mostra aprì una prima breccia a certe suggestioni formali e psicologiche eterodosse, rispetto al gusto del tempo, che il più famoso dei pittori attivi in Torino, Felice Casorati, avrebbe poi cesellato, sul finire del secondo decennio del secolo, con alcune opere in cui l'osservazione e l'analisi della realtà apparivano filtrate attraverso simboli ed allegorie. Il realismo pittorico di Guarlotti, il maestro di Dario Treves, era un realismo vigoroso, schietto, quasi sfrontato. Non conosceva le delicatezze di tocco, le gentilezze cromatiche con cui negli stessi anni un Reycend riviveva a Torino la lezione degli impressionisti, ma, se pure di lontano, le sue origini erano nella conversione che l'impressionismo aveva operato in tutta l'area della pittura europea provocando dovunque un ripensamento ed un atteggiamento di rivolta contro l'insegnamento accademico.

Con gli impressionisti la pittura lascia gli studi, esce all'aperto, si emerge nel paesaggio, è attratta quasi magicamente dagli aspetti della natura e della vita colti sul vero, paesaggio, gruppi di figure, animali; soprattutto nelle occasioni che consentono di associare la pratica della pittura en plein air con l'idea della gioia fisica, la villeggiatura, la scampagnata, gli svaghi sportivi, gli incontri sulla riva dei fiumi, nei recinti delle *guinguettes*, nel ritmo delle danze. Occasioni che stimolano a cogliere la rapidità dell'azione, di accelerare lo scatto visuale, quindi il flusso del gesto nel suo andirivieni frenetico tra tavolozza e tela, che incalza l'occhio. Un desiderio cui forse non è del tutto estranea una volontà di polemica con lo scatto della macchina fotografica, che, per esempio, irrigidisce l'immagine, congela l'azione. Diversamente dalla pittura, che attraverso le toccate del pennello suggerisce la vibrazione della luce sulla materia, sugli scivoli, le impennate, i riccioli della materia pittorica e mantiene viva la suggestione dell'attrito dell'oggetto nell'atmosfera. La rapidità dell'azione pittorica ha infatti un suo preciso valore gestuale, un suo carattere semantico, che la pittura ha sottolineato collocando le *Nymphéas* di Monet nella linea ascendente della pittura informale.

Sul filo di questa tradizione si muove con leggera esaltazione panica la pittura di Dario Treves. i suoi valori più autentici sono affidati alla vitalità dell'immagine pittorica, che si presenta come uno strappo dal vero o come un'immissione di attualità nello spazio pittorico, che è pur sempre uno spazio inventivo; sono affidati alla veridicità dell'immagine, giacché le vibrazioni del gesto pongono una valida alternativa alla minuzia dell'inganno ottico, del ricalco accademico, del *trompe-l'oeil*, anche quello oggettivo della macchina fotografica.

L'alternativa è un'approssimazione figurale, che può anche apparire corrosa, inesatta ai suoi margini, ma esalta l'impatto dei colori con la luce e salva la natura dell'essere vitale la vivacità appunto e le modificazioni della sua immagine in rapporto alla luce, al tempo e dallo spazio in cui realizza la sua brillante epifania.

È evidente che, sottolineando questi aspetti della pittura nel suo farsi, il giuoco delle impressioni, come confronto immediato e rapidamente realizzato tra la cosa veduta e la cosa dipinta, diventa un giuoco delle espressioni. La fitta navetta del gesto tra la tavolozza e la tela, tra la scelta di un tono cromatico o la fattura di un impasto e la sua posa ancora tutta fremente nella trama della composizione pittorica, trascina con sé la spiritualità dell'artista, o anche soltanto la sua capacità di concentrazione sui fili del mestiere, la sua partecipazione sensoriale ad un evento che, in un certo

sensu, è ancora e sempre un atto della creazione. Ciò è vero anche se i caratteri primari della rappresentazione pittorica restano quelli della pittura di impressione, se cioè non viene mai avanti un segno di alterazione emotiva, di deformazione caratteriale, di mutazione eversiva dei dati della realtà. Questa anzi rafforza i suoi riflessi ottici e si offre in primo piano come tessitura di quintessenze cromatiche lievitate dalla vigoria del segno, dalla sua fluidità, dalla prontezza che rivela nel prendere coscienza dei limiti entro cui i colori devono espandersi e le macchie di colore raggiungere la loro migliore definizione. In un loro energico moto di convergenza o divaricazione, di flusso o di deflusso, pur oggettivando i contorni della sua visione l'artista suggerisce la mobilità globale dell'immagine pittorica e della realtà naturale: la vibrazione delle foglie nella massa di un albero l'affiorare delle nuvole dalla profondità del cielo, la torsione di una silhouette umana e della sua ombra nell'abbaglio della luce solare. Col risultato che, proprio perché coincide con quella di natura, quale può essere veduta in un certo luogo, in una certa luce, in una certa situazione compositiva, con quelle e non altre relazioni tra un momento pittorico e il suo vicino, tra un colore e il suo limitrofo, tra una quantità di materia e la sua impronta, tra la giustezza delle impressioni e la vivacità dell'espressione, il lavoro del pittore si offre come una somma di equilibri, tutti i convergenti verso il fine di rendere percettibile la labilità e al tempo stesso la concretezza di un'operazione indirizzata a far cadere nella stessa rete la verità e la bellezza.

L'opera pittorica di Dario Treves e vuole però essere esaminata alla luce del tempo storico e del luogo particolare in cui si è formata e si è sviluppata quasi come un segno di contraddizione, perché non sembra obbedire ad alcuna programma di gruppo o di tendenza. Dario Treves appartiene ad una generazione che ha conosciuto più volte gli orrori della guerra, che anzi è vissuto accanto, se non dentro, un clima di guerra permanente. Appartiene ad una generazione che la crudeltà della guerra ha turbato negli strati più profondi dello spirito e molte volte anche ferito nella sostanza viva di carni e di nervi. Per Dario Treves ciò è accaduto proprio nella stagione sensitiva della infanzia e di nuovo in quella della maturità, fatta di scelte e di esperienze in progresso; quando deve avere inizio quella stagione della vita che è illuminata dalla pienezza delle energie fisiche ed intellettuali. Appartiene anche, ovviamente, ad una generazione che è la stessa che in pochi decenni ha tentato sul corpo dell'arte le più audaci sperimentazioni, le più sconcertanti modificazioni, operando innesti e incroci inconsueti, ribaltando il concetto stesso dell'opera dell'arte e spianando la strada verso una libertà senza limiti ed una autonomia senza condizioni del linguaggio plastico. Dario Treves è nato infatti nello stesso anno in cui sono comparse sulle scene dell'arte *Les Femmes d'Alger* di Picasso e a Dresda da un gruppo di giovani capeggiato da Kirchner fondava la "Brücke" e accostavano da un'altra direzione, di violenza psichica e di impegno morale, la natura essenzialmente barbarica dell'arte. Questi due eventi sarebbero bastati da soli a turbare la mente e gli occhi degli uomini, e tuttavia non sono stati che l'inizio, si potrebbe anche dire l'indizio di una corsa incessante al rinnovamento del pensiero estetico, alla complessità, all'ambiguità formale, all'aggressività spirituale delle immagini prodotte dalla fantasia. Una corsa che non avrebbe avuto sosta e che coinciderà con l'assunzione del principio di avanguardia, cioè del rifiuto del passato, anche del passato prossimo, di ciò che è stato appena ieri, che è diventato il motivo conduttore dell'arte di ricerca di questo secolo.

Torino, la città dove Treves è nato, dove egli ha percorso l'iter di studi lunghi e severi; dove ha lavorato sino a quando l'atmosfera abnorme ed allarmante dell'Europa degli ultimi anni '30 non lo costrinse alla amara decisione di lasciare l'Italia e di cercare un rifugio negli Stati Uniti, ha conosciuto anch'essa direttamente i traumi dei nuovi orientamenti della ricerca estetica. Alcune delle più violente serate futuriste furono inscenate proprio nei teatri di Torino. Ma Treves a quel tempo era appena un bambino; non potendo non avvertire, invece, i turbamenti profondi degli anni subito dopo la prima guerra mondiale e quelli degli primi anni '20, perché erano gli anni della sua adolescenza. La società torinese, il cui nucleo aristocratico diventava in quegli anni una isola sempre più piccola in mezzo ad un mare di salariati, trasaliva, allora, all'insorgere dei primi conflitti. Spiriti giovani come Gramsci e Gobetti maturavano in quel clima analisi dei problemi sociali, politici ed economici, che si collocavano come alternativa irrefutabile ai tradizionali privilegi di classe. Lo stato di inquietudine e di allarme non era meno vivo nei domini dell'arte. La presenza sulla scena torinese di un artista eccentrico e diverso quale Felice Casorati apriva un solco profondo tra l'insegnamento accademico, i suoi riti ufficiali ed il senso della modernità delle espressioni. Negli ultimi anni '20 proprio Torino

doveva diventare il luogo di incontro e di scontro di atteggiamenti e di fiducie diverse, tutte ugualmente critiche nei confronti della tradizione ottocentesca, e rappresentare così un luogo di concentrazione polemica che non aveva uguali in Italia.

La seconda ondata dei futuristi tentava un'apertura europea, soprattutto attraverso la vivace ripresa di interessi per la nuova architettura, ereditati dalla lezione eroica ed utopistica di Sant'Elia.

Un gruppo di pittori definiti "I Sei di Torino" puntano sugli aspetti umili della vita domestica, sui ritratti degli amici e su una pittura di passaggio intensamente lirica e autobiografica - le finestre aperte sul Po di Menzio, l'incantesimo dell'incontro con la città e la collina di Galante, i rapporti della natia costa ligure di Paolucci, - realizzava una specie di fronda poetica alla retorica monumentale e celebrativa dell'arte di Stato richiesta dal fascismo trionfante. Ciò avveniva in coincidenza con esperienze dirette dei fenomeni più interessanti della cultura europea patrocinata dal mecenatismo illuminato di Riccardo Gualino, un uomo d'affari ambizioso e colto, che nella sua collezione privata poteva mettere accanto ad una *Venere* sul fondo nero attribuita a Botticelli, cinque Modigliani, tra cui il capolavoro dell'artista, il *Nudo rosso*.

L'opera di Treves, che proprio in quegli anni è nella fase delicata e sensibile della formazione, della ricognizione dei suoi caratteri distintivi, riflette ovviamente le agitazioni dell'ambiente.

Ma la sua capacità di osservazione avverte assai bene che le polemiche non coinvolgono tutte le energie attive, che esse sono più violente, irrazionali e dispersive proprio quando si manifestano come espressione di gruppo. Vede che altre figure degne di rispetto e di ammirazione, più anziane di lui o della sua stessa età, si muovono liberamente, percorrono strade diverse, parallele ma non lontane. Sente insomma che non deve allontanarsi dalla propria sostanza, perché staccarsi dai propri convincimenti significa andare fuori strada. È questa fiducia nella giustezza delle proprie convinzioni che consentirà a Dario Treves più avanti negli anni e lungo tutto il corso della sua carriera di assistere, senza essere travolto, ai rapidi travestimenti di tanti giovani della sua stessa generazione, ai rapidi passaggi da una situazione all'altra della mappa dell'arte che diventa come sempre più ampia, problematica e confusa.

Egli resta estraneo ai rivolgimenti, ai cambiamenti di direzione, alle avventure sperimentali anche quando il cerchio della conoscenza si dilata e viaggi frequenti lo portano fuori dalle esperienze torinesi, brillanti ma in una certa misura ancora provinciali.

Negli anni '30 Dario Treves percorre tutta l'Europa, da Parigi a Mosca, dalla Provenza all'Olanda ed ai paesi nordici. È un rifiuto non programmatico, ma istintivo. Risponde forse inconsciamente a quel tipo di isolamento all'interno del proprio mondo personale, all'interno delle proprie reazioni nei riguardi della vita e delle cose, che Treves può aver amato nel comportamento di Pavese, un altro isolato, compagno di banco a scuola per tutti gli anni del ginnasio, e poi sempre amico carissimo. Nei lunghi soggiorni di lavoro e di studio a Parigi, Treves aveva avuto modo di imbattersi in tutto ciò che poteva intrigare o addirittura sedurre un giovane pittore in cerca d'avventura. Ma egli aveva amato soprattutto la pittura di Vuillard, di Bonnard, di Marquet e di Vlaminck. Aveva amato cioè la pittura in cui la natura degli impressionisti si trasformava in scena per la vita dell'uomo, i colori erano un riflesso dei sensi e dello spirito e creavano un'atmosfera sospesa, e il segno suggeriva un'espressione.

La calma interiore di Treves, da cui certamente ha origine la profonda costanza della sua opera, non denuncia soprassalti o attriti neppure nel periodo di mezzo della sua vita, che deve trascorrere lontano da Torino e dall'Europa. a New York tra il 1940 e il 1946, proprio negli anni in cui il mondo artistico americano, un quarto di secolo dopo lo shock subito con la Armory Show del 1913, è di nuovo sotto la fascinazione dello spirito della vecchia e sempre nuova Europa. Infatti in quegli anni, profughi come Treves, compaiono sulla scena americana le figure di Breton, Tanguy, Chagall, Max Ernst, Mané-Kats, Salvador Dalì, e tutto viene rimesso in discussione, nel mondo delle arti, dalla loro presenza. Anche in quegli anni la visione di Treves rimane fedele ai suoi primi modelli pittorici.

Forse è possibile cogliere i segni di un accentuato risentimento materico e quasi l'insorgere di una pasta pittorica, che definisce con una certa autonomia i propri orientamenti, rispetto agli esempi che ce ne danno le opere situate tra *Partenza forzata* del 1935 e il *Nano* del 1938. L'energico autoritratto del 1945 e *The backyard* dell'anno precedente rompono, a vantaggio della vivacità ed autenticità della rappresentazione, gli indugi ancora evidenti in *Nello studio* del 1944 sulla ricerca quasi accademica dei ritmi e degli spazi di una composizione complessa, abilmente impostata ma distaccata da un reale esigenza emotiva. La costanza di Treves, la sua fedeltà ad una registrazione ottica dominata dall'acutezza della percezione e dalla prontezza della reazione pittorica, è un problema di pigrizia mentale, o un peccato di presunzione? Sarebbe un errore adottare una formula sbrigativa di giudizio e sostenere, per esempio, che, per difetto di cultura o di sensibilità, la pittura di Treves continua ad opporre alle forme dell'avanguardia, allo sperimentalismo che aggredisce tutte le possibilità dell'espressione, le forme tradizionali dell'area e del conservatorismo. Si potrebbe ancora meglio dire che la fedeltà di Treves ai propri principi è un modo di reagire alla corruzione, alla degradazione, alla distruzione dell'immagine del mondo e della vita, sistematicamente messe in atto dagli artisti, che ne escludono in tanti modi la validità è persino la realtà, ma anche dagli uomini in generale, che si accaniscono contro il mondo e contro la vita con gli strumenti dell'inganno e della distruzione.

Si potrebbe dire insomma che Treves intende con la sua pittura testimoniare la perennità del mondo e della vita, la loro continuità. Certo egli conficca lo sguardo oltre i limiti, le ferite, le distorsioni, le stravaganze, gli squarci e le alterazioni dell'immagine della vita e del mondo, con la coscienza di uno che sa, anche per crudeli esperienze personali, che, seppure a fatica ed attraverso mille crudeltà, quell'immagine ha la forza per resistere e per recuperare la sua originaria bellezza. Questo è il suo modo di opporsi al caos e di salvare al tempo stesso la propria istintività e la propria spontaneità. Più semplice allora immaginare che Treves, uomo di cultura classica, abbia trovato nelle pagine del Vasari la motivazione della sua impermeabilità agli umori così vischiosi delle teorie e dei programmi del suo tempo storico; del suo tenere così caparbiamente chiusi gli occhi e non dare ascolto ad un mondo che ogni giorno promette strabilianti rivelazioni; del suo evidente travalicare con un lungo balzo tante stagioni dell'arte, per esprimere il proprio diritto ad essere niente altro che se stesso, mettendo da parte il bagaglio di varia cultura, che è come l'archivio del nostro sguardo, ed esaltare al massimo le facoltà prensili dell'occhio ed il suo colloquio diretto con lo spettacolo della natura. L'annalista delle *Vite degli illustri pittori, scultori ed architetti* esorta infatti a fare con gioia ciò che l'istinto suggerisce, piuttosto che di mettere le mani su questo e quello, uscendo dal cerchio della propria natura, per un desiderio di emulare gli altri, che è quasi sempre infruttuoso.

Pittore, nel corso di una lunga stagione che più volte, con rapidi e improvvisi e imprevedibili mutamenti di direzione, ha riaperto la discussione sulla natura ed i caratteri dell'opera dell'arte e sulla stessa ragion d'essere dell'opera dell'arte, tra rischi difficilmente recuperabili e urti che potevano indebolire alle radici la volontà di durare su una certa strada, Treves non ha mai avuto dubbi, non ha mai mostrato tentennamenti o incertezze. Per lui, essere pittore significa infatti accettare una vocazione, rispondere ad una chiamata, apprendere un mestiere, esercitare un lavoro del quale bisogna conoscere tutti gli strumenti ed i segreti del loro uso; per il quale acquisire la capacità di realizzare situazioni armoniose e concordi tra le varie parti. Come può avergli additato l'esempio del padre, valente musicista e direttore d'orchestra; la sua operosità, la sua abnegazione alle necessità del mestiere. Essere pittore significava accettare un combattimento, vincere una sfida che Treves non vuole vincere sorprendendo l'avversario, aggirandolo alle spalle. L'avversario infatti è la figura della realtà, il disegno ed i colori del vero. Vincere vuol dire semplicemente creare sui loro dati reali, altri dati che siano fedeli ma non copiati, illusivi ma non superficiali, persuasivi e tuttavia sospesi ancora per un attimo, giacché quel ch'essi rappresentano è segnato su un diaframma che ciascuno degli spettatori deve poi mettere a fuoco per il proprio diletto. Essere pittore è allora un problema di vista, un problema di occhi. Bisogna vedere bene due volte: guardando la realtà e guardando la tela. Sulla tela un piccolo mondo personale deve essere organizzato figuramente perché possa apparire come un tratto del mondo che appartiene a tutti. È un problema che interessa tutti gli artisti, ma il fatto è che Treves intende risolverlo rifiutando, per istinto, di utilizzare gli artefici

così complessi e complicati che gli vengono proposti dal tempo in cui vive: gli artifici del linguaggio, della struttura del linguaggio, delle metafore formali delle implicazioni sociali, culturali, estetiche.

Il rapporto tra Dario Treves ed il suo mondo è un rapporto immediato e caldo, si potrebbe dire carnale. La scala cromatica di Treves riflette tale rapporto con una specie di esaltazione o ebbrezza fisica. Attorno a certi grumi d'ombra o di cose che stanno in ombra: la riva opposta del torrente, per esempio, in *Pic-nic sul fiume* del 1963; i filari di alberi e siepi che dividono le proprietà o i coltivi in *Paesaggio in Provenza* del 1961; le figure collocate sulla prospettiva della strada in *Pragelato* del 1964 o come punto focale dei richiami pittorici nel paesaggio selvatico di *Kyalami* in Sudafrica del 1972, i colori di Treves esplodono. Ocre, gialli, rossi cadmio, intere sinfonie di terre brune, infuocate, per fissare campi di grano o di stoppie divorate dalla luce e dall'arsura. Verdi, cobalti, blu oltremare per fissare ampie distese marine e spazi umidi tra cielo e mare, cielo e terra dopo un temporale, sotto il libeccio o lo scirocco che riducono ogni cosa ad un livido. A volte un ombrellone brucia, come il fuoco di un bivacco: con la stessa intensità abbacinante di una donna, di un greto sassoso, di una ultima coltre di neve al disgelo, che per effetto della luce appare trasparente, quasi diafana. Il carattere carnale del rapporto del pittore con la realtà si manifesta anche attraverso il suo gesto, con un crescendo impressionante: a partire dalla cronaca squisita di Chioggia, che sembra davvero riprendere dal vivo il piccolo mondo delle baruffe goldoniane e dentro una leggera luce argentea muove le sue figurine su una scena che è proprio quella del teatro popolare veneziano, il teatro di piazza, come è stato impostato da tanti modelli celebri dei Longhi e dei Guardi. Con un crescendo di intensità e di rapidità l'opera di Treves appare scandita su due ritmi fondamentali: due ritmi che sembrano opporsi e invece si incontrano e si fondono. Una toccata larga che definisce e descrive la veduta a grandi linee, ne individua le prospettive e le scale verso l'orizzonte ultimo con un ritmo che è semplificato in un modo perfetto da *Spiagge a Savona* del 1966, tutta una successione di definizioni spaziali e cromatiche: la spiaggia in primo piano, poi la fascia del mare, poi il cielo, che non è un fondale ma una nuova dimensione, il proscenio e al di qua del proscenio verso gli occhi dello spettatore. Dentro questa misura larga, realizzata a grandi falcate, intuita come una struttura di sintesi, il gesto diventa fitto, insistente, quasi sismico per definire figure e figurine, piccoli grumi di cose che stanno e si muovono nella luce del giorno, e notazioni di colore nei particolari che sono essenziali per la lettura immediata dell'immagine e prima ancora per la rispondenza della immagine pittorica con quella che l'occhio afferra nella successione reale: il disfarsi di una nube, l'orientamento di un raggio di luce o di un'ombra, lo staccarsi dei piani, il carattere distintivo di una chioma d'albero, di un cespuglio, di un mannello di sterpi; il casuale disporsi delle cose da niente nello spazio, le macchie bianche nell'azzurro fondo del mare davanti a Savona per esempio; le cose che l'occhio distingue nel suo percorso analitico, come nei bellissimi *Paesaggio d'Alvernia* del 1966, *Il mare di grano* e *Le miniere d'oro* del 1973. Si è già detto che nella rapidità del gesto, nella sua decisa violenza estemporanea, nel moto che tende a raggiungere la coincidenza, cioè la contemporaneità tra immagine e rappresentazione, tra il momento fragrante dell'immaginazione e quello tutto depositato in segni e colori dell'opera realizzata, la visione impressionista di Treves tocca le soglie dell'espressione. Il paesaggio di Provenza o della Val d'Aosta, di Crans-sur-Sierre o di Johannesburg, dei dintorni di Carrara e di Bardonecchia, appare sempre intimamente rivissuto dal pittore, profondamente modellato dal suo desiderio di possesso. Nell'aria è possibile sentire il volo di un calabrone, lo sciacquio contro un sasso o contro le palafitte di un pontile. Diresti che il pennello segue la traccia di quel volo, l'eco di quel suono. Attraverso molti impulsi coerenti e ravvicinati l'immagine che sembra appiattita al suolo, compressa dalla luce meridiana, di *Riom-le-beau* del 1966 e quella quasi luttuosa che sorge dal groviglio di segni e colori de *Il libeccio* del 1967, possono aggiungere nella veduta di *Kyalami* nel Sudafrica valori di arabesco ed una tensione drammatica nel confronto tra il gruppo di figure accosciato per terra e la sagoma del paesaggio, nervosamente ritagliato contro un cielo biancastro, stracciato a sua volta dalle nuvole trascinate in un largo vortice.

I caratteri sensuali, fisici, del rapporto tra il pittore e la natura in tutte le sue forme appare evidenziato nei dipinti di figure. Sono modelle in posa nello studio, ed il loro anonimato sottolinea l'assenza di cose sottomesse all'occhio; o sono persone che fanno parte delle esperienze dell'artista e perciò esaltano la loro parte di scambio con la sua sensibilità introspettiva e con la sua carica affettiva.

Le figure tuttavia si collocano di fronte a Dario Treves con un sentimento diverso da quello delle vedute di paesaggio. Il modello anonimo o la persona sono anch'essi oggetti, frammenti di una realtà impensabili al di fuori di un certo tempo, di un certo luogo, di una certa situazione, anche quando si presentano come fenomeni quasi emblematici di una situazione particolare: lo schermidore *Aldo Nadi* del 1945 o *Florence* del 1946, il *Rabbino* del 1964 o *L'amico avv. Giuseppe Vaudagna* del 1966. Ma il rapporto di reciprocità è più intenso, più densa la pressione della psiche. La figura sembra farsi incontro al pittore ed aggettare dal fondo molte volte lasciato intatto, quasi ad accrescere l'idea di un contatto autentico, fermato nella memoria o previsto per il futuro. Nei dipinti di figura Dario Treves utilizza sovente la tecnica del pastello e l'oggettualità dell'immagine è vivacissima, appare persino più corposa, nonostante che sia realizzata attraverso la vibrazione cromatica tipica dei pastelli in cui si alternano fasce di tinte complementari di spessori diversi e l'orientamento delle tocche suggerisce la curvatura dei volumi, pur con quei sussulti, quegli scatti, quella concitazione scenica quasi stenografica, superba in *Elsa* del 1963 e *Ragazza in blu* del 1966, che sono caratteri dello stile di Treves.

Da qualsiasi parte Treves volge lo sguardo, il suo occhio coglie l'evidenza del frammento colorato di un mondo che non lascia spazi vuoti, che ha una sua continuità piena e compatta fin dove l'occhio può raggiungerlo. I limiti della tela dipinta sono i limiti naturali della sua veduta. Tra la realtà e lo sguardo del pittore si stabilisce un rapporto di fiducia che niente può distrarre, turbare o incrinare. Si stabilisce anche un dialogo che corre sul filo della necessarietà ed essenzialità delle parole, cioè dei segni e dei colori. Un dialogo tra l'occhio e la cosa guardata che a sua volta guarda. In questo dialogo tenuto tutto sul filo della concretezza si introduce una sola nota non materialistica, come un corollario, come una sottolineatura, ed è la nota provocata dal piacere del reciproco possesso; dalla capacità di trasformare la vita dei sensi, di consegnarla nel momento della sua metamorfosi da cosa che passa a cosa che resta e che il pittore consegna ancora gonfia, turgida di energia vitale.

L'occhio di Dario Treves è un occhio libero, nel senso che non rifiuta nulla, che non scarta nulla, che non sceglie tra le inesauribili offerte e proposte del vero, perché tutte gli appaiono come buone occasioni di fare pittura, felici pretesti di mettere in opera le risorse del mestiere. È il modulo tipico degli artisti la cui energia motrice passa per una straordinaria sensibilità fisica; degli artisti che si esaltano nella percezione piena ed acuta dell'onda vitale che ogni cosa muove sulla scena del mondo e trasforma in spettacolo; degli artisti per i quali i sensi, il gusto, il tatto, l'olfatto sono sensi complementari della vista e partecipano alla definizione immaginativa e figurale della vita, in tutti i suoi aspetti.

Al di là dell'abile ed onesto vecchio maestro, il Guarlotti, ho citato in principio la concretezza realistica della pittura di Delleani sulla linea ascendente della visione di Dario Treves, ma al di qua di quella lezione io credo che si debba citare De Pisis per indicare un artista in cui l'occhio rivela al massimo della loro tensione le facoltà prensili dell'occhio, le stesse facoltà dell'occhio di Treves, e la capacità di trascinare nella sua presa il profilo vivo delle cose, di dare una consistenza pittorica alla loro felice fragranza.

Luigi Carluccio