

Luigi Carluccio

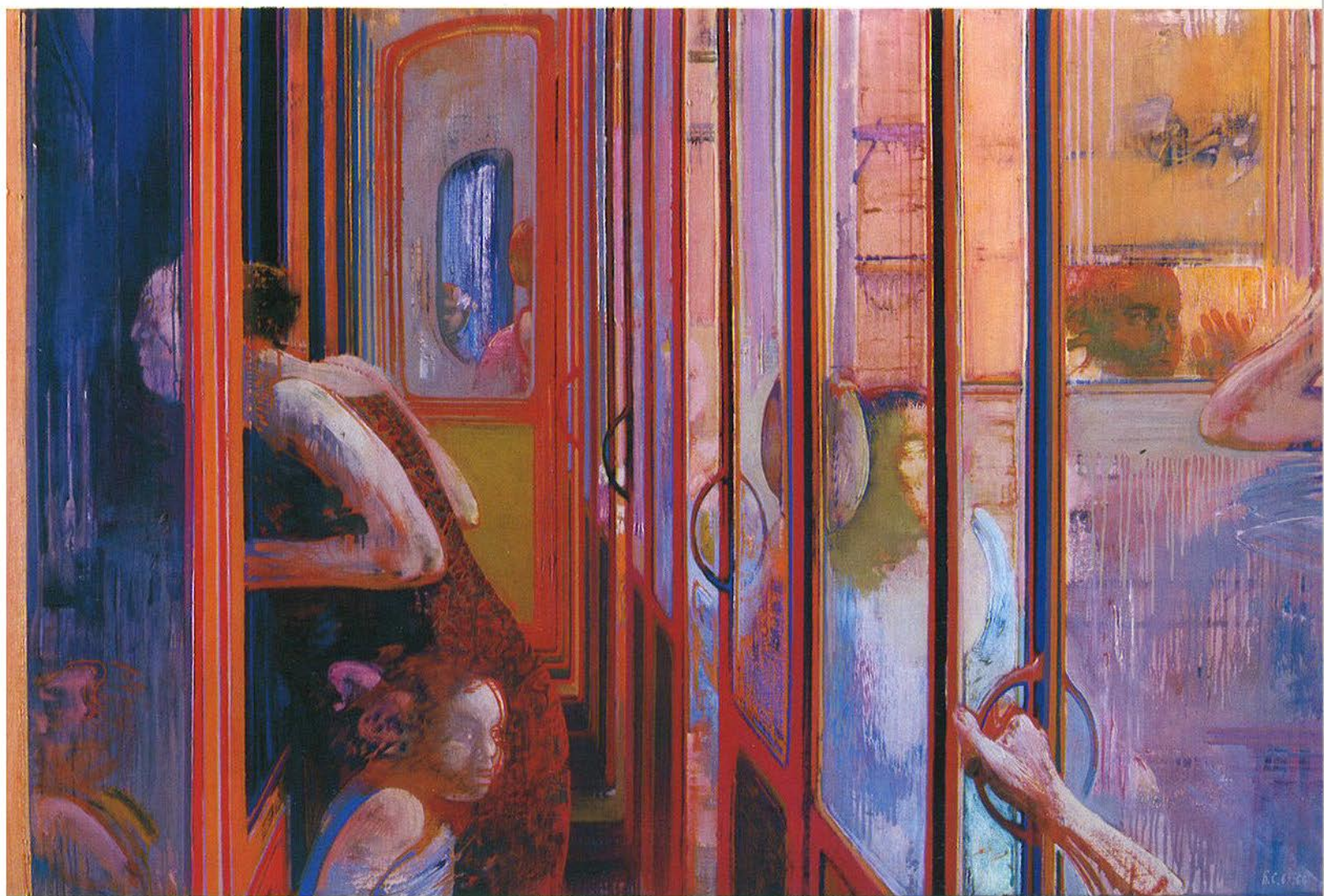
Un mondo che consumiamo e che ci consuma

La nota che meglio distingue Cremonini tra la folla dei suoi coetanei è la limpidezza con cui egli rende esplicita la sua particolare visione del mondo. È una limpidezza puntigliosa ma inventata, non ricalcata; né tanto meno trasferita per identità d'immagini dall'ottuso realismo di cronaca, che la stagione crescente della fotografia ha reso di moda. È una limpidezza che si rivela realizzata a poco a poco, gradualmente; raggiunta si potrebbe dire senza la grazia ma anche senza le approssimazioni e le dispersioni dell'improvvisazione. Nel suo insieme è il segno maggiore di un rifiuto consapevolmente opposto alla fretta, alle mezze parole, al pressapoco e di una ricerca cosciente degli elementi più stabili dell'espressione. Una pittura di Cremonini è sempre, infatti, e prima di tutto, una pulitissima e chiara trama di linee e di tinte, coordinate al fine di mettere in evidenza le situazioni ecologiche in cui nascono certi pensieri che riguardano la vita dell'uomo oggi, e di seguire lo sviluppo di tali pensieri. L'apparenza è festosa e dilatata, come un volo d'aquiloni su uno schermo panoramico; ma è facile intuire alla prima occhiata la severità dell'impegno del pittore nel selezionare e organizzare i segni e i colori che devono evocare l'ambiente e dare una figura ai pensieri; come se in realtà volesse soltanto realizzare le strutture di un linguaggio e di un evento pittorico. Trattenendo cioè, per salvare la limpidezza delle immagini, l'eccitazione emotiva che pur le suggerisce da un fondo non tanto remoto di partecipazione alla vita. I furori di Cremonini sono mascherati di bellezza, sono armati di pazienza.

La visione che Cremonini ha del mondo obbedisce insomma alle classiche regole del gioco della pittura, ha una sua vitale autonomia nei valori rappresentativi dei segni e dei colori. L'idea ch'egli si fa del mondo riflette invece l'ombra, non più che un velo, della pietà e della ferocia; ma come due ipotesi al limite, che

nella pittura non acquisiscono mai lineamenti perentori, che perciò non ne intaccano mai lo splendore. Per avvertirne la presenza al limite bisogna trapassare il diaframma brillante, così compatto nelle sue luminose geometrie, così saldo nelle sue tarsie di smalto, che il pittore ha collocato tra la pietà, la ferocia e noi spettatori. Su quel diaframma il nostro occhio può indugiare a lungo, conquistato dagli armoniosi sviluppi dei suoi ritmi disegnativi, dalla raffinatezza e rarità delle sue cadenze cromatiche, al punto che lasciamo cadere quel filo di malinconia che a volte ci è sembrato di tenere per un capo nelle nostre mani. Da sempre il fascino dell'opera di Cremonini è stato generato in larga misura dalla abilità dell'artista nel filtrare tutti gli elementi della rappresentazione attraverso valori pittorici assoluti, che sono sostenuti dalla misura e dalla conoscenza delle regole, che non rispecchiano mai, il pensiero dell'artista nella sua elementarità, nella sua forma immediata e irritata. Se a volte accade, come accade, per esempio, in *Libertà di parola*, che la ferocia e la pietà depositino un'impronta sulla pelle della pittura, l'energia appena un poco eccitata della naturalezza della visione si disperde, a beneficio della violenza dell'espressione, come dichiarazione di fede o come denuncia: ed il nostro occhio avverte l'eccezionalità del caso. Difatti gli elementi di interpretazione e di conoscenza che abitualmente potevano essere controllati alla lettera, semplicemente collegando sul filo della loro logica convergenza le forme ed i nomi delle cose dipinte, appaiono complicati dalla presenza di indicazioni simboliche e ambigue: il vuoto del telaio, le mani del pittore legate dietro la schiena, il pennello tenuto stretto tra i denti, emblema forse di una volontà di esprimersi, oltre ogni impedimento materiale, almeno come dura, carparbia volontà di esprimersi.

Il giuoco delle allusioni che in *Libertà di parola* è



esplicitamente dichiarato ha del resto una piccola parte, una parte sottile, un piccolo fuoco tenuto acceso sotto la cenere, in tutte le opere recenti di Cremonini. Ne ha una, che è persino evidente, nella raffigurazione de *La fine dell'estate*, una grande opera che annuncia, mi pare, l'accesso dell'immaginazione del pittore in una zona in cui la sua meditazione, pur coincidendo con le forme e con i nomi delle cose dipinte cerca una rispondenza all'interno di esse ed in mezzo ad esse, che fanno scena, sono cioè diventate attrezzi, quinte, praticabili di una scena che può essere smontata, e viene appunto smontata, rivelando che l'effimero di ogni spettacolo quotidiano non è un'ipotesi remota ma una realtà incombente, da toccarsi con mano. Quei bambini, per esempio, che «continuano» a giuocare, ebbri d'aria e di luce, mentre alla scadenza inesorabile del calendario la bella stagione finisce e la favola deve concludersi, smembrata in ciascuna delle sue illusioni, depositate una ad una come squisiti inerti frammenti. Nella raffigurazione de *La fine dell'estate* anche la moralità dell'artista tende a mettere in evidenza il filo di un discorso più aperto. La spartizione dello spazio; la collocazione delle figure in quello spazio; il ricorrere, come fasi della luna, di una figura che fa da perno e quasi da motivo conduttore — l'uomo che smonta lo stabilimento dei bagni — scandiscono metricamente l'ineluttabilità dell'evento, manifestano la carica di potere di un'entità che è astratta, perché indifferente alle esigenze ed ai richiami della vita, ma ha stabilito la norma e ne controlla il rispetto.

Nel repertorio critico di Cremonini si trovano molte definizioni capziose. Lo hanno definito pittore del realismo magico, dell'irrealtà quotidiana, dei segni, dei sogni, del gioco degli specchi, della menzogna; persino: pittore dell'astratto. La più esatta tra tante a

me pare che sia, almeno sul piano del controllo dello stile, quella data da Quintavalle: un sensibile retore. Se la retorica è l'arte di articolare il pensiero e gli strumenti che lo esprimono utilizzando tutte le risorse offerte dalle strutture sintattiche del linguaggio scelto, dalle sue interne dialettiche euristiche, dai riverberi e dagli echi che le parole possono suscitare con perfetto dominio delle motivazioni intellettuali ed emotive, della eleganza e della giustezza della forma, dell'efficacia dell'espressione finale e del suo effetto sullo spettatore, anche l'ottica così puntigliosa di Cremonini può essere giudicata retorica, nonostante la contraddizione dei termini. Risponde infatti ad un calcolo abilissimo, a norme squisite caratterizzate da esigenze di qualità artigiana e da una ben equilibrata valutazione delle significazioni dirette e indirette dei segni e dei colori, e conduce l'immaginazione dell'artista a soluzioni formali che degli oggetti rappresentati sembrano conservare soltanto più una convenzione elegante. Cremonini in un certo senso trasferisce sulla tela da cavalletto i valori tipici dei grandi decoratori di grandi spazi; l'impaginazione, le rispondenze, i rimbalzi d'effetto; ed è per questa via, mi pare, che gli elementi di una cultura apparentemente sofisticata appaiono calati nella semplicità dell'immagine popolare. Le tele di Cremonini hanno a volte dimensioni di muro. Il muro di una stanza, luogo occlusivo, di prigione; più che supporto di un principio di evasione verso l'infinito. Nei dipinti più recenti dedicati all'estate la linea d'orizzonte di mare tende fisicamente e psicologicamente a coincidere con la linea di primo piano. Le immagini specchiate, i tagli, le quinte di *Indiscrezioni di una stanza* tendono a far confluire, ad allineare i diversi luoghi della rappresentazione su uno stesso piano, sicché la figura pittorica dello spazio reale si trasforma in una riflessione

Luigi Carluccio

intellettuale. Si può avere la sensazione che non esistano angoli e sganci nei dipinti di Cremonini, che le cose non abbiano oggetto, nonostante che ognuna di esse vi sia definita con meticolosa cura del disegno dei suoi contorni e del suo sviluppo nello spazio che occupa. Il rilievo nella pittura di Cremonini non è di natura plastica ma cromatica, anche se il disegno delle cose segue minutamente il lavoro dei tornii, delle mole, delle impunture. Cremonini dipinge lo smalto delle cose e lo spicco ch'esse prendono nella luce e nell'aria. Per questo la bellezza concreta del mondo ch'egli dipinge è tesa al punto da sembrare assurda, è affascinante al punto da diventare, nella stessa misura, mostruosa. Cremonini dipinge infatti il mondo con tutte le sue attrazioni, con tutte le sue lusinghe, con tutti i suoi incanti; quasi che egli stesso sia calato dentro il pozzo della seduzione, e pur avvertendone il sottile veleno non possa dare colore di morte alla capsula brillante e multicolore che lo contiene.

Questo aspetto del mondo, che è al tempo stesso seducente e intimidatorio, è l'aspetto del mondo visto con gli occhi del bambino, dentro gli occhi del bambino. L'infanzia rimane protagonista della visione di Cremonini. La persistente allegrezza dell'infanzia, la sua gaia innocenza nella prigione del mondo: le stanze strette, i balconi, i cortili d'ombra, i marciapiedi ai margini del traffico; adesso il lucido abbagliante del mare, dei cristalli, dei metalli cromati, dei fluorescenti, delle materie plastiche. L'infanzia, come prima vittima di un mondo che ha gli incanti e i colori degli aquiloni, delle carte natalizie, dei canditi, dei charms. Un mondo che consumiamo e che ci consuma.

Luigi Carluccio