

Enrico Allimandi

Presentazione alla mostra – Galleria d'Arte La Bussola, Torino - 1966

Questa mostra di Enrico Allimandi, che è poi soltanto la seconda personale da lui ordinata nella città natale, se si esclude dal calcolo la partecipazione con un gruppo di opere alla mostra del "Secondo Futurismo" presentata alla Galleria Civica d'Arte Moderna, si inaugura mentre è ancora aperta al pubblico una collettiva in cui egli figura tra gli adepti del Surrealismo.

Non so se è un bene o un male. Il ritorno di interesse sulle vicende e sui protagonisti del Surrealismo è recente, in Italia, ed è ancora assai timido, e pieno di reticenze, di diffidenza, di riserve. Un ritorno che modifica appena, cioè con tocche troppo leggere, un atteggiamento che è profondamente radicato e che del resto è facile da giustificare. In tutta la tradizione italiana non risulta mai nitidamente delineata la separazione tra il regno del naturale e il regno del soprannaturale, tra la terra e il cielo, si potrebbe dire per un certo persistente solvente metafisico; tra il giorno e la notte; la realtà e il sogno; il presente e la profezia o la memoria; tra il vero riguardato e meditato ad occhi aperti e il vero accolto e modellato ad occhi chiusi.

Per molti, il Surrealismo significa ancora soltanto il mondo delle stravaganze e delle bizzarrie. È la registrazione delle cose invisibili e degli accadimenti misteriosi, o delle relazioni invisibili e misteriose che le cose istituiscono, o sono sollecitate a istituire, tra di loro e tra di loro e il circostante, affinché le significazioni, ad esse implicite quando sono integrate nell'ordine sconcertante della magia o ad esse affidate dall'animo dell'artista, risultino scritte in chiaro o rimangano invece celate, avvolte nel mistero di un'arcana criptografia, come in un bozzolo che soltanto una chiave esclusiva può forzare.

In realtà questo può anche essere l'armamentario corrente del Surrealismo, il suo repertorio strumentale, destinato però a svuotarsi, ad afflosciarsi, a diventare spoglia inerte di un *divertissement* mutevole all'infinito, se non è sostenuto dalla verità operante di una relazione più profonda, che lega l'artista al mondo delle cose. Il Surrealismo procede, infatti, sempre, dalle cose ed il suo aspetto più autentico e più toccante sta nel fatto che l'artista vive la stessa vita delle cose che la sua immaginazione acquisisce poeticamente. Le figure che tali cose assumono nel bagno dell'immaginazione fantastica appaiono, allora, come la deformazione che la persona dell'artista subisce, attraverso una convivenza ed una partecipazione impossibili nel regno della semplice naturalezza; ne diventano il simbolo, l'ideogramma intellegibile.

Questo è il rapporto giusto, perché nell'opera dei surrealisti, il vero non è deformato per necessità di linguaggio o di strutturazione morfologica della rappresentazione plastica, che sarebbe, in un certo senso, una necessità ancora classica come è nel cubismo e in altre esperienze d'avanguardia, ma per necessità di adeguarlo con spirito romantico alle sottili frequenze espressive della psiche e del giudizio morale. Questa deformazione, che si sviluppa soprattutto nel senso dei rapporti tra le cose e delle loro strutture, in forma di contaminazione, di innesti e di aggiunte, può essere pesantemente, minuziosamente perseguita fino ai limiti della paranoia e dell'ossessione, ma può anche essere appena accennata, suggerire appena un allarme, un'inquietudine diffusa nell'aria; può essere un clima, il riverbero di una situazione, lo specchio ora lucido ora appannato, di uno stato ipnotico o di una serie cui l'artista conduce la propria azione costantemente, come ad un filo conduttore.

Mi sembra che sia il caso di Allimandi, anche se pare superfluo domandarsi se egli sia o non sia un surrealista; non tanto perché il clima da lui evocato con tanta finezza di intuito si discosta dagli aspetti autentici o probabili della realtà di un dato appena percettibile, quanto perché la domanda diventa oziosa di fronte ad ogni opera d'arte che sia stata portata al punto di esistere senza condizioni, come sempre accade quando gli strumenti pittorici e l'ispirazione, gli uni affidandosi nel tempo, l'altra enucleandosi progressivamente ed imponendo direi le proprie motivazioni, quelle evidenti e quelle recondite, finiscono con il coincidere sulla tela con tale precisione di registro che l'occhio dello spettatore non è in grado di cogliere alternativamente. Così accade nei dipinti di Allimandi, che, sul piano della rappresentazione figurata e sul piano delle affermazioni poetiche, sono una confessione aperta; voglio dire una confessione in cui anche i momenti più allusivi, allegorici e araldici risultano inseriti senza urti in un contesto narrativo che automaticamente li decifra e li illumina.

Un certo originario candore di spirito, integrato dal senso di ineluttabilità e di resa incondizionata, tipico dell'educazione dell'autodidatta, assicurano in ogni istante l'innocenza di Allimandi.

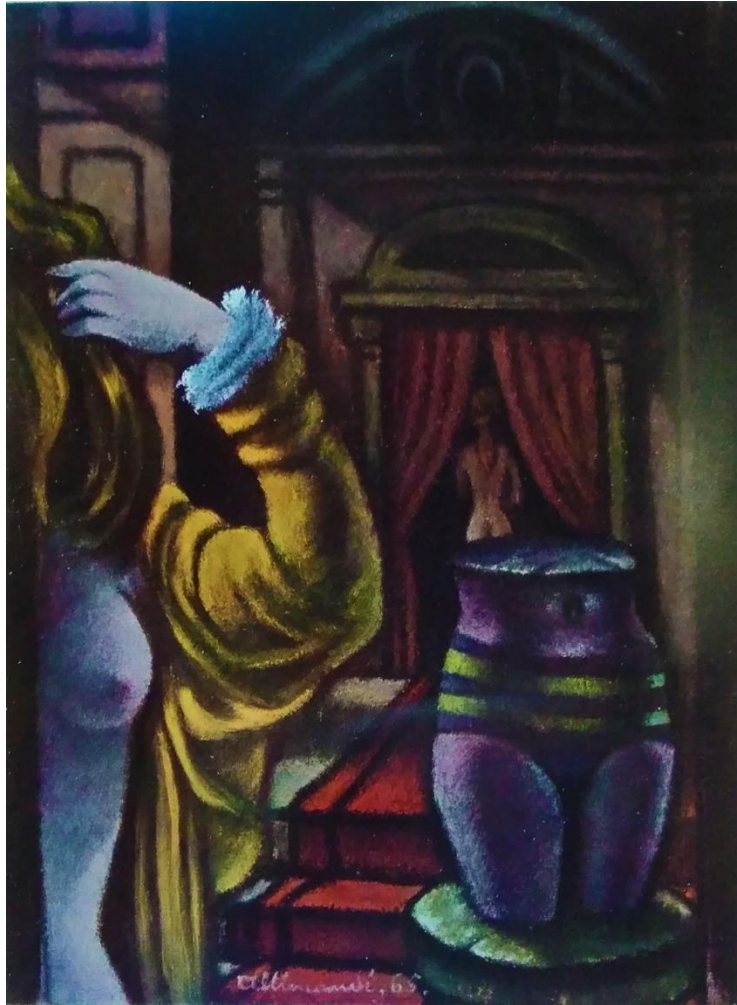
Allimandi infatti è arrivato da sé alla pittura. Da ragazzo gli era cosa facilissima disegnare, anche all'ora una confessione condensata umilmente dentro la propria naturale fragilità o timidezza. Disegnare era il suo amore segreto; ma non avrebbe mai osato dire di voler fare il pittore, anche se dentro di lui era ben radicata la consapevolezza di non saper fare niente altro che il pittore; una destinazione ancora confusa quanto a caratteristiche sociali ma scopertamente, dolorosamente invocata dai segni che intanto si ammicchiavano sui fogli dei quaderni di scuola, sui margini bianchi dei libri. Poiché a scuola faticava a seguire con metodo le lezioni ed il ragazzo, così delicato e miope, non denunciava inclinazioni o attitudini particolari oltre quelle che il silenzio andava manifestando per mezzo di segni e di figure, il padre decise di affidarlo a un pittore perché almeno gli insegnasse le regole fondamentali del mestiere e giudicasse un po' che cosa se ne poteva ricavare.

La scelta cadde su Luigi Serralunga, in fama, allora, di eccellente pittore di nudi e di sontuose nature morte di frutta e fiori. Per quasi tre anni Allimandi frequentò lo studio del Serralunga in Corso Duca di Genova, come garzone di bottega addetto alle faccende più minute e allenato alla copia dei dipinti del maestro. Il giorno che una sua copia, appena ritoccata qua e là e indebitamente firmata, fu venduta come opera del maestro, Allimandi si convinse che poteva ormai andare avanti per la sua strada; negli anni successivi, gli anni venti, furono caratterizzati dalla spola da lui fortunatamente attuata tra Torino e Parigi. I soldi che guadagnava a Torino andava subito a spenderli a Parigi. Era la Parigi della scuola "*Belle Époque*", dell'*Art-Déco*, la Parigi di Montparnasse, del Dôme, della Coupole, della Rotonde, dove tuttavia Allemandi non avrebbe mai osato incontrare, affrontare di persona, i personaggi in vista, che lo affascinarono con la loro opera, dalle pareti delle gallerie o dalle pagine delle riviste: Fougère, Göerg, Gromaire, Leonor Fini, Brunelleschi. Per tirare avanti più a lungo possibile, a bearsi in quell'atmosfera che lo esaltava e lo cullava morbidamente, Allimandi cercò lavori anche a Parigi, per qualche mese fece parte dell'Equipe dell'impresa Gallay Frères specializzata nell'esecuzione delle scene di teatro.

Fu a Parigi che, sentì parlare per la prima volta di Fillia, torinese come lui, e delle esperienze d'avanguardia dei futuristi della seconda ondata. Così, rientrato in patria, né sollecito la conoscenza; aderì al gruppo futurista, partecipò alle lunghe violente serate attorno ai tavolini del Caffè Nazionale, sotto i portici di via Po o del Caffè San Carlo nella piazza omonima; espose con Fillia, Mino Rosso, Diulgheroff, Oriani, Franco Costa alla mostra famosa della Galleria Codebò: famosa e tempestosa, ed alle altre "*futuriste*" dei due anni successivi a Milano, Firenze, Torino, Parigi.

Chi ricorda certi dipinti esposti alla mostra del Secondo Futurismo della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, certi piccoli dipinti del 1929: "Cabina tenda gialla", oppure "Sensazioni di tramonto" o, già con una definizione futurista, "Scomposizione di paesaggio", sa bene che la forza della pittura di Allimandi, anche in quel momento programmaticamente più impegnato, risiede nella tensione sensualissima dell'immagine e nel sontuoso alone cromatico, di cui è uno splendido esempio "*Sensazione femminile*", un quadro del 1931, passato poi nelle raccolte della Galleria Civica. Sa anche bene che il fascino più fondo sta nel senso di apparizione misteriosa e fuori del tempo che gli oggetti conservano, anche quando il linguaggio che li identifica alla lettura sembra avere carattere spigliato o addirittura tecnico come "Paesaggio con elementi meccanici" del 1931. Anche allora i suoi nudi, nel moto ondoso che ne itera il contorno, assumono una palpazione vitale calda è compromessa, molto più che una fredda disquisizione sulla forma o un esercizio sintattico.

L'avventura futuristica di Allimandi è stata logicamente la più breve di tutte. Ciò che lo attraeva nell'orbita di Fillia era soprattutto il fatto di sentirci un riflesso abbagliante dell'irrequieta società delle arti parigina; gli stessi stimoli di ricerca, la stessa meravigliosa illusione nelle possibilità di rinnovare il mondo: qualcosa, dunque, che proprio in fondo all'attrazione svelava i motivi del necessario distacco.



Allimandi - 1965

Ciò che Allimandi desidera non è infatti di rinnovare il mondo, ma semplicemente di mettere in luce il “suo” mondo; di dargli vita; di far convergere forse su di esso qualche elemento di simpatia, come una risposta gentile e garbata al dono che egli offre con la vaga eppure così lancinante sensazione che viene offerto al deserto.

Il mondo di Allimandi è quello dell'adolescenza, verso cui lo riconducono sempre ricordi, che il passare del tempo non affievolisce, ma anzi rende più pungenti e circostanziati, giacché l'esperienza di tutta la vita ne ha riconfermato le Rapide intuizioni. L'adolescenza di Allimandi, o quella parte di essa che egli ebbe a trascorrere in una sontuosa villa collinare, ha sullo sfondo le terrazze, le limoniere, le serre che adesso ritroviamo nella scenografia dei suoi disegni. Su quelle terrazze invase dalla luce radente, nell'ombra di quelle serre, nell'intrico delle limoniere e delle pergole giocavano allora tanti ragazzi. Rincorrevano sempre bambine vestite di bianco, svolazzanti barbagli di luminosità elusiva, dietro il quale si smarriva, come in sogno ad occhi aperti, anche la sua propria naturale aspirazione a un mondo di squisitezze; la sua giovanile *convoitise* di felicità ancora ignote, ma di cui avverte il nocciolo, fatto di malizia e di innocenza insieme.

Nella misura in cui è attizzata dalla pressione dei ricordi e nella misura in cui l'artista vi compare, interamente assorbito dalla volontà di recuperare attraverso la memoria l'attualità delle sensazioni, di vivere quindi la stessa vita delle “sue” cose, si può dire che l'opera di Allimandi è autobiografica. La fanciulla che affiora nei suoi dipinti è una delle tante squisite fanciulle, esili, vestite di bianco, svolazzanti, che i coetanei rincorrevano, soffocando i gridi, nella luce delle terrazze, nella penombra vellutata delle serre, nell'intrico accogliente delle limoniere e delle pergole di una villa della collina torinese. Una delle tante, ora finalmente fermata, fissata, puntata con lo spillone: farfalla caduta nella rete.

Poeticamente l'opera di Allimandi vive tutta della nostalgia trepidazione di questa lunga caccia conclusa, di cui a suo modo, cioè mescolando istinto e cultura - sicché la pietra e i marmi stanno a mezza strada tra il fasto domestico delle decorazioni di provincia e quello accademico di "grande stile" delle dimore regali e le statue mutano per leggeri fremiti l'animismo e il calore delle cose viventi - ricostruisce i momenti e i luoghi; ritornando volentieri ogni volta nel cerchio dominato dal deserto, dal vuoto, dall'immagine della soglia misteriosa che separa i desideri dall'azione, fruendo di un repertorio che riscatta la brevità del suo elenco numerico con la intensa, accorata penetrazione sentimentale.

La cadenza della racconto è quella tipica della rievocazione scenica e degli argomenti di vita sui quali si solleva ad un tratto il sipario. Si sviluppa entro una scena in cui gli elementi essenziali sono simultaneamente presenti e si dispongono attorno a loro autentico fuoco, con moto lento che è di attrazione, anche quando sembrano uscire più che entrare nel campo della nostra osservazione prospettica. Così lo spazio, la sua presenza come dimensione fisica e psicologica, è il motivo plasticamente più evidenziato della rappresentazione allestita da Allimandi; è il luogo in cui, visibili o invisibili, si intrecciano i nodi di tempo e di simpatia o addirittura di necessità. Come in ogni spazio prospetticamente delineato la luce la muove, piena, da un solo punto e si spande, consumandosi per strada, dal più vicino al più lontano, da ciò che è disposto per accoglierla a ciò che si nasconde. La materia pittorica, a parte certi risentimenti improvvisi, certi orli schiumosi, è porosa, soffiata, vibrante, adatta a far scivolare la luce ed a spegnerla gradatamente nell'ombra; e con la luce il colore.

Allimandi utilizza le tinte più calde e accese; i rossi, tutti i rossi sontuosi dei velluti, delle moquettes, dei tendaggi delle alcove; i verdi squillanti delle bottiglie, e tuttavia i suoi dipinti sembrano sempre specchiare un'ora di notte e la luce e i colori dei prati al crepuscolo, carichi di violette, di lillà, di malva, portano un velo di sonno; sembrano ridursi allo schermo magico del bianco e del nero. Sono questi infatti i colori dei nostri sogni e i colori del cinema stregone, cioè dei nostri sogni ad occhi aperti.

Luigi Carluccio