

Flaminio Gualdoni presenta il libro di Guglielmo Volonterio “Mario Comensoli - Il pittore del dissenso“
Bioggio - Casa Rusca - 12 settembre 2014

Nel 2003 scrissi una recensione che s'intitolava “Stagioni del figurare”: si trattava di costruire e ricostruire il panorama complessivo della cultura artistica ticinese di quegli anni, e in forma sintetica mi sembrava di cogliere i due aspetti essenziali della figura di Mario Comensoli nel suo, come lo chiamavo allora, inquietante anacronismo, ovvero la sua scelta di mettersi fuori sincrono rispetto ai tempi, quindi da un lato una sostanziale alterità, scelta e vissuta, non subita, e dall'altro l'anomalia assoluta della sua declinazione di realismo rispetto a quello che normalmente noi consideriamo realismo.

Partiamo proprio da qui, dall'accezione di realismo, che tra l'altro è uno degli snodi essenziali del saggio di Volonterio. È assolutamente indubitabile che Comensoli sia stato un pittore di poggatura realista. Il problema è che la sostanza del termine è molto diversa da quella che poi è stata stereotipata, evulgata così come noi siamo abituati a conoscerla. È un po' come per il neorealismo, tra l'altro: come ben sapete Volonterio ha una cultura cinematografica strepitosa. Quando si parla di neorealismo si intendono alcune cose, ma se ne possono intendere di ogni altre e tendenzialmente il giornalismo culturale di oggi fa del neorealismo una specie di calderone nel quale c'è praticamente tutto il cinema italiano, comprese a volte anche le commedie.

Ma torniamo al nostro punto. Ci sono alcuni aspetti della personalità di Comensoli che permettono di ricollocarlo storicamente. Non è che adesso mi metto a rifare tutta la storia dell'arte nel Canton Ticino negli anni '50, ma per sommi capi è importante avere tre punti per fare una triangolazione. Questi tre punti sono da un lato il fattore identitario, vale a dire “ha senso sentirsi ticinesi negli anni '50?”, se ha senso, “che senso ha?”. Oggi bene o male uno va ad Agno sale su un aeroplano e si sente qualsiasi cosa. Allora la faccenda era più controversa, anche perché c'erano da un lato evidenti sudditanze culturali e tutto sommato, credo lo si possa dire senza nessuna remora, anche delle forme di provincialismo rispetto alla cultura italiana: ci si sentiva comunque un po' provincia della cultura italiana. D'altro lato c'era un senso di orgoglio localistico, che è una cosa bellissima beninteso (e noi dovremmo forse averne un po' di più, declinato correttamente, piuttosto che un po' di meno), e d'altro

canto c'era un complesso d'inferiorità, che non era sudditanza, era proprio un complesso d'inferiorità, nei confronti per esempio del nord, soprattutto della cultura tedesca e in parte francese. Quella francese era magari un filino più simpatica, quella tedesca invece... i tedeschi sono storicamente bravissimi a generare complessi d'inferiorità, come sappiamo, anche ultimamente s'impegnano con una certa sagacia. Queste questioni Comensoli se le pone, anche perché identitariamente è uno svizzero d'Italia, non uno svizzero italiano: è figlio di un anarchico carrarino. Essere figlio di un anarchico carrarino, qui occorre una piccola didascalia, è importante perché non è essere di sinistra. Essere figlio di un anarchico carrarino è come un "distirarsi" di qualsiasi cosa a novanta gradi, cioè è una sorta di atteggiamento libertario quintessenziale, in qualche modo. Tra l'altro è una delle vicende biografiche che ci risparmieremo, ma che lo caratterizza. Quindi per Comensoli capire bene chi è, dove si trova e che cosa vuole fare del proprio lavoro, è capire se stesso. È un giovanotto che ha un padre che è sicuramente una figura leggendaria, ma non ce l'ha davvero. Lui viene cresciuto da due signore meravigliose che non sono le sue mamme. Tra l'altro ci sono degli appunti meravigliosi in cui lui dice "le mie mamme" perché è stato cresciuto da due signore, da orfano, e quindi è uno che può dire "le mie mamme" che è una cosa che io trovo veramente molto carina. Proietta quindi un problema che riguarda più genericamente la sua identità, la sua autorappresentazione sociale. Tutto questo in un contesto in cui sostanzialmente non ha grandi riferimenti. A me pare- e devo dire che gli spunti che Volonterio dà nel libro sono molto efficaci- che certe poggiate (prendiamo l'esempio di un personaggio come Carlo Cotti che ha contato moltissimo) sono un riferimento anche moralmente importante. In un certo mondo in cui c'è anche Gonzato, c'è Felice Filippini... c'è un'intellettualità locale che è molto lucida e molto consapevole della necessità di, come voleva Sklovskij, avere contemporaneamente il proprio odore e però essere aperti alla cultura internazionale, un'operazione come ben sappiamo difficilissima. Per avere il proprio odore, si sa, basta non lavarsi, però certi francesi, che sono sempre un po' più eleganti, usano un termine che mi piace di più e che è *pousser sa chaleur*. La *chaleur* è sempre un po' meglio che avere il proprio odore. Sklovskij era russo, andava al sodo.

Essere se stesso non attraverso una chiusura, ma piuttosto attraverso una molteplicità critica di aperture. Questa è una cosa che Comensoli pratica sin dall'inizio, da subito secondo me, dalle primissime opere. Lui ha soggiorni precocissimi, un soggiorno

importantissimo a Parigi per esempio. Ha soggiorni lunghi a Zurigo, che diventa poi di fatto la sua città. Ma soprattutto questo soggiorno parigino è curioso perché è la gioventù acerba, sono i suoi quadri degli anni '47-'49. Ce n'è uno che Volonterio pubblica, bellissimo, quasi paradigmatico, che è "Teschio con chitarra", del '47. È il quadro che hanno fatto tutti, nel senso che potremmo fare una mostra di soli "teschio e oggetto" del '47-'48, sono i quadri di innamoramento picassiano collettivo, sono bucrani dipinti da Morlotti, da Peverelli, da Cassinari, eccetera. Chiunque ci ha lasciato in eredità il suo bucranio e Comensoli fa questa cosa, ma dimostrando da subito che la sua *démarche* è leggermente diversa, nel senso che lui - e questo è un passaggio importante - non vuole aderire a uno stile per abbigliarsene ma ha bisogno delle pietre da costruzione per costruire il suo discorso. Ovvero non utilizza le informazioni che assume dal mondo artistico, pensiamo cos'è per un milanese così come per un luganese trovarsi a Parigi nel '44-'45-'46 quando sta succedendo l'ira di dio. Pensate quanto, ancora oggi, non ci siamo liberati dallo spettro pittorico di Guernica, immaginate quando Guernica era appena stato dipinto, cioè... quando scoppiano le bombe e sei vicino : per un po' rimani stordito.

Comensoli non ha una visione fideistica delle cose. Sa che a Parigi è come entrare in un grande supermercato dove puoi prendere qualsiasi cosa senza pagare, quindi prende tantissimo, torna, ma lega tutte queste cose al suo proprio rovello, e comincia a svolgere un lavoro che Volonterio analizza molto dall'interno. Volonterio e Comensoli si conoscono dal '54, si sono quindi frequentati intensamente per una quarantina d'anni, di conseguenza la sua conoscenza non è solo una conoscenza di studioso, è molto di più. E qui si inserisce il tema dell'alterità, le scelte cioè di un pittore al quale non importa assolutamente nulla l'essere riconosciuto con la divisa di una qualsiasi opzione artistica.

Mi sono annotato un paio di frasette che Comensoli ha scritto e che ci dicono molto dell'artista, qualora egli sia intelligente e non presuntuoso, e tutto era Comensoli tranne che presuntuoso. In uno dei suoi appunti parla di "quest'eterno, inesplicabile, assurdo, contraddittorio, incredibile, conosciuto ed insieme sconosciuto fenomeno della vita". Questo è quello al quale lui aderisce, questo è l'ambito non del suo dire, ma del suo interrogare la visione e restituire il lavoro complesso della sua coscienza, tutta la coscienza, intelletto ed emozione, *stream* affettivo eccetera, di fronte alla vita, di fronte a quella cosa che un tempo Terenzio aveva definito il *nihil humani alienum*,

vale a dire “tutto ciò che è dell’esistenza umana è una cosa interessante, importante”.

Di fronte a quella, ogni altra mozione cade.

Nel 2004 avevo ritenuto di sintetizzare tutto questo in una frasetta che diceva che “ il suo lavoro “non scade in tutti i veri e pericolosi “ismi” dell’arte”, che non sono il cubismo, l’informalismo eccetera, ma moralismo, ideologismo e intellettualismo. Credo che un atteggiamento così lucidamente, ferocemente antiretorico come il suo, gli permettesse di tenersi alla larga dal recitare la parte, dal farsi attore di un ruolo artistico. Era impegnato a fare il pittore, a fare l’artista, non aveva tempo per... doveva e voleva essere artista. La sua identificazione mondana come filiera dell’arte, quindi come rappresentazione dell’artista, a Comensoli importava molto poco, pur sapendo benissimo quanto ciò gli costava in termini di identificazione e di notorietà.

Noi siamo oggi a parlare di un autore che, su cento del potenziale riconoscimento della sua qualità artistica, è oggi a venti, non più di venti del cento che la qualità del suo lavoro è qui a dirci. È un problema di vasi non comunicanti: se lavoro per ottenere cento, non ho tempo per lavorare sull’altra parte. Come diceva un amico che fa anche lui il pittore e che ha il dono della sintesi a sua volta feroce, “se un pittore ha l’imbarazzo dell’intelligenza, fa meno carriera”. E funziona un po’ così, no? Se uno lavora come pittore, non è che può perdere troppo tempo in giro a fare le strategie, come si chiamavano negli anni in cui sono cresciuto io, gli anni ’70, quando la parola che si sentiva di più era strategia e mi chiedevo, ma questi non si occupano di arte, cos’è che non sto capendo? Tendo a pensare più come Comensoli che come quelli che fanno le strategie.

Qui ha fatto una scelta che comportava allo stesso tempo un suo modo di raffrontarsi, di rapportarsi al mondo e anche di fare pittura. È chiaro che se il tuo atteggiamento è quello di guardare la vita, vorrei usare un’espressione che rubo costantemente da Emily Dickinson, “soltanto coi tuoi occhi spogli”, cioè senza nessun tipo di precognizione e preordinamento intellettuale, succede che vedi le cose come sono. Ti rendi conto che la società in cui tu sei cresciuto, il tuo mondo e il mondo degli altri, sono mondi che si fanno domande alle quali tu non puoi che rispondere con altre interrogazioni. Ecco che allora rapportarsi alla vita diventa il suo modo di interpretare quella cosa che poi alla fatidica Biennale del 1952 cominciano tutti a chiamare realismo. Ma che anche Courbet chiamava realismo, che anche Champfleury chiamava realismo, ed era già una faccenda un bel po’ diversa da come era stata fatta diventare. Anche Zdanov lo chiamava realismo e già quando lo diceva Zdanov

cominciavano a venirti i brividi. Era un signore sovietico non particolarmente simpatico, oggi felicemente dimenticato, quindi se non l'avete mai sentito nominare è un buon segno, perché è necessario che certa gente venga cancellata dalla storia.

Stiamo parlando di un'arte di realtà che non fosse adesione morale, scelta di responsabilità etica nei confronti della realtà circostante, ma giudizio, e purtroppo tra il giudizio e il pregiudizio, il suo vicino di casa contiguo tra i quali purtroppo non c'è neanche la recinzione, la distanza è minima. Tra l'analisi della realtà e la predica su come la realtà dovrebbe essere c'è una differenza minima, ma in quella differenza lì sta la micidiale alterità tra quello che è espressione artistica e quello che è semplicemente illustrazione ideologica.

Comensoli, da subito, quando dipinge la sua serie che lo fa riconoscere anche da parte di una cerchia pur non vasta, ma frequentata da signori che si chiamavano Carlo Levi, Max Frisch, Volonterio, che c'era già appunto (datavamo al 1954 la loro conoscenza), lo fa con una famosa serie, con il cosiddetto "periodo blu" perché dipingeva questi personaggi con le tute blu, che erano gli immigrati così come gli apparivano... Vedete che continua a tornare un discorso sull'alterità: lui sceglie la propria alterità e guarda questi ufo della società che sono gli altri. A quei tempi là, lo dico da nato a sud di Chiasso, gli ufo eravamo noi che arrivavamo qua. Per dirvi, la tenacia della storia... non è che adesso mi metto a fare delle rivendicazioni ex post, farei veramente ridere, ma vi assicuro che a Lucerna anche a me è capitato, a me ragazzino e mio padre, che non ci lasciassero entrare in un ristorante dato che avevamo parcheggiato la nostra macchina e la targa con scritto "MI" era visibilissima. Prendi atto che funziona così, poi scopri che, come diceva quel saggio, si è sempre il "terrone" di qualcun altro, e quindi adesso noi ci siamo beccati la nemesi dei leghisti eccetera.

Tornando al punto, è una serie di quadri e di disegni veramente straordinari, sono degli esseri altri dei quali Comensoli interroga la dimensione esistenziale. Non c'è la lotta, non c'è l'epopea, non c'è la visione della classe operaia. Quelli di Comensoli sono gli operai, non è la classe operaia; sono gli immigrati, non sono la comunità degli stranieri. Un altro aspetto che trovo Volonterio abbia indicato con straordinaria acutezza è che sono singole esistenze che si dipanano in un territorio, sempre fondamentalmente in condizioni di grande solitudine. È come se di fatto Comensoli si fosse reso conto subito che ad essere saltata è la maglia dei rapporti, c'è sempre un soggetto che alla fine non riesce ad uscire da un maledetto bozzolo di solitudine.

All'inizio mi sono dimenticato di dire che è preziosissimo il fatto che questa sia una mostra di disegni, perché Comensoli è uno dei più grandi disegnatori del secondo dopoguerra. Quando ci si occupa di un artista del quale c'è molto da valorizzare, si tende a valorizzare la *pars maior* del suo lavoro, cioè la sua pittura, e sembra sempre che il disegno sia una cosa che viene di conserva, di risulta, come se fosse un'attività privata. In Comensoli il disegno precede e presiede concettualmente la pittura, tanto da diventare autonomo. I suoi ultimi anni sono infatti degli anni disegnativi, alla fine anche nei quadri. Perché tale è il suo processo d'identificazione per scarnificazione dell'essenza di una cosa, che il disegno diventa la parte essenziale.

Un altro aspetto che si collega a questo è il fatto che il lavoro di Comensoli ha un fondo che viene da una storia grafica importante, penso per esempio al disegno di Goya, penso a tutto un *côté* visionario che ci portiamo appresso almeno dal Rinascimento. Questo fa sì che, come Volonterio sottolinea un paio di volte con molta forza, Comensoli non possa essere imparentato con la cultura surrealista, che è tutt'altra storia, una cultura di *blague* alla fine, sicuramente lo era per lui, ma è pittura di fortissima componente onirica e visionaria, cioè trascende sempre il dato reale perché ce ne dà un'altra dimensione. Oltretutto il disegno ci permette di leggere, perfettamente distillato, un altro aspetto essenziale del lavoro di Comensoli: il fatto che il colore non è mai quello che comanda nei quadri. Il colore è un elemento ancillare che Comensoli tratta in un modo molto inameno, mai tirandone fuori tutte le componenti sensibilistiche, ma semplicemente come uno strumento funzionale ad un'idea del vedere, che è un'idea fatta del disegno, intendo il disegno che -diceva Zuccari- comincia dentro la testa e forma poi l'immagine alla quale vuole somigliare. È realista in questo senso Comensoli? Sì, è realista, proprio perché non descrive, non trascrive, non configura, non giudica la realtà. La vive, la soffre, nel senso proprio dell'essenzialità del pathos, la fa diventare il proprio stesso statuto morale, e la restituisce in pittura. In disegno e in pittura, vien meglio da dire. Da questo punto di vista i soggetti non sono la rappresentazione di quello che vuole dire, sono degli spunti di vita che lui coglie e che poi diventano pittura. Ciò che conta non è la tematica, ma tutto ciò che ci sta in mezzo.

Per esempio, è notevole osservare come Carlo Levi scriva una pagina molto bella su Comensoli e usi due termini per descrivere il suo pensiero della pittura che io trovo formidabili: semplice e austero. Austero che non significa un po' palloso, come tenderemmo a interpretare un po' volgarmente noi. Austero vuol dire responsabile

della forma che si è impegnato a pronunciare attraverso il proprio lavoro, austero nella serietà, nella garanzia etica che propone e rivolge allo spettatore che lo sta guardando. Detto in altri termini, Comensoli quando dipinge pensa che poi qualcuno guardi, questa mi sembra una cosa piuttosto ovvia, pensa che poi ci sia un riguardante. Lo spettatore è un signore al quale lui non concede nessun tipo di gratificazione. Peraltro non gli ammannisce il predicozzo. Lo mette in condizione di non potersi esimere dal mettersi a sua volta a pensare, salvo poi che uno si volti e vada via, quello si può sempre fare. Abbiamo un telecomando mentale, abbiamo la capacità di fare zapping con la testa. Emile Scarpetta, uno scrittologo francese, aveva coniato questo termine. Aveva scritto che il problema della televisione è che noi lo zapping ormai lo facciamo con la testa: appena una cosa ti chiama, cambi e la cosa scompare. Si può fare anche con i quadri, lo sappiamo bene. Ma se invece guardi il quadro, ti ingaggia e le sue regole di ingaggio sono in quel senso lì austere, non puoi scappare e cavartela col discorsetto o, per usare un termine in vecchio francese con la *blague*, devi proprio metterti lì e dirti “tu cosa pensi?”. Questo è il realismo del quale per esempio i vari “Guttuso boys” molto hanno detto, ma poco hanno sostanzialmente fatto. Ancora l’altr’anno ho curato un’ampia mostra di Guttuso e devo dire che fa cose straordinarie quando non si pone il problema dell’essere il pittore di un dato partito politico, quando si ricorda che il suo maestro era Corrado Cagli, o quando si ricorda che la pittura è una faccenda per cui tu hai visto delle cose, e quelle cose lì sono una pulsione che è passata alle tue mani. In quel caso, succedono delle faccende. Appena uno dice “adesso voglio fare”, quel quadro lì è già morto.

A proposito di “adesso voglio fare”, faccio un intermezzo pubblicitario, siamo arrivati a un punto in cui è necessario, sono come la televisione io. Prima di partire per venire qui, guardavo una partita di tennis tra Federer e un giovanotto italiano che si chiama Bolelli. Carino, poverino, ci ha anche provato devo dire, è un po’ come guardare la corrida. Ma la differenza straordinaria per cui ho maturato in questi anni la mia ammirazione per Federer, è proprio che il tennis è una di quelle faccende dove non puoi dire “adesso faccio questo”, perché il tempo che la tua testa dice “adesso faccio questo” la pallina che va a 190 km/h è già finita sul telone di fondo, quindi fai, facendo. Bolelli ogni tanto si dice “adesso qua cosa mi organizzo a fare” e intanto la palla era andata e in tre set Bolelli è scomparso.

Torniamo a noi. Sono due momenti ma di fatto rappresentano una continuità, che Volonterio identifica e che è effettivamente un momento forte della produzione di

Comensoli, è il momento in cui si ritrova di fronte il fenomeno del giovanilismo. Sinteticamente lo definisce degli *hippie*, tuttavia non sono esattamente gli *hippie*, i protagonisti, bensì il giovanilismo, che è una strana malattia. Il giovanilismo è una malattia senile delle società: quando le società stanno cominciando ad andare in pezzi, diventano tutti giovanilisti. Comensoli si rende conto che sono arrivati degli altri ufo, che non sono più i calabresi con la valigia e con le loro strane usanze, il loro strano dialetto.

Tra l'altro, a proposito dell'identitarietà dei ticinesi, una delle cose straordinarie che ho sempre ammirato è che i ticinesi quando possono parlano in dialetto, anche i presidenti di banca, non solo quelli che s'incontrano al mercato. È una cosa che trovo meravigliosa, che da noi purtroppo è rimasta solo ai veneziani, i quali come sapete sono una razza un po' a sé che parla una lingua strana. Questo è un evento identitario fondamentale. Quello che non c'è stato, purtroppo, è il dialetto pittorico: in pittura è stato tutto derivato, c'è sempre stato un modello che veniva da qualche altra parte. Hodler, perché Hodler? I francesi perché sono i francesi. Poi hanno cominciato tutti a fare Brera, tutti a fare i lombardi. Ma quando hanno capito che Brera diventava noiosa tutti a Zurigo facevano i rettangoli colorati rossi, gialli e blu, e noi ci si è un po' persi. Gli altri ufo, che non sono più gli immigrati, sono fenomeni di mutazione endogena del corpo sociale. Non sono degli altri che vengono da un'altra parte, sono degli altri che generano una discontinuità qui. Una discontinuità che è un sintomo. Comensoli credo lo legga così, come un sintomo, piccolo, anche pittoresco nella sua radianza che va da cose molto importanti a cialtronerie assolute, poi come diceva Malraux in tutte le minoranze intelligenti le maggioranze sono imbecilli quindi bisogna saper separare bene i pochi intelligenti dalla maggioranza di comportamenti scemi.

Comensoli si rende conto che questo è un tema in qualche modo definitivo. Un elemento che ci fa dire della consapevolezza della sua scelta, è il fatto che è un artista che non barcolla. Normalmente agli artisti della sua generazione, ma anche di quella un po' prima, succede una strana cosa: intorno al 1964 impazziscono tutti. Perché? Impazziscono tutti perché alla Biennale di Venezia sbucano fuori Jasper Johns, Rauschenberg, eccetera e bisogna diventare tutti *pop*. C'è questa diffusione epidemica della Pop Art che sconvolge tutti. Anche artisti importanti si trovano nella condizione di dover rispondere a questa cosa, come se fosse ineluttabile. La cosa meravigliosa di uno come Comensoli è che a lui non gliene frega di niente.

C'è un mutamento di statuti visivi perché il mondo, la strada, chissà chi fa cambiare gli statuti visivi? Non il modo di dipingere. Il modo di dipingere deve distillarsi e sforzarsi di creare nuovamente la chiave di quella visione che rispetto alla partecipazione umana della serie degli operai diventa una forma di allarme vero e un inizio di disincanto definitivo. Non uso il termine “disperazione” perché noi gli associamo sempre qualcosa di negativo. Essere disperati è una forma di lucidità assoluta, non c'è più niente da fare. Ecco, in questo senso, qui stiamo andando tutti a male.

La pittura ultima di Comensoli è un continuo esercizio intorno al fatto che tutti noi, non quelli che fanno finta di fare Tony Manero, o quelli che si fanno le pere per strada, tutti noi siamo andati fuori strada. Tutta la società, che li ha prodotti, che non ha più neanche l'alibi di considerarli altri da sé, sta andando a male. Quello che può fare la pittura è registrare interrogativamente, con grande ansia e grande lucidità, questo fenomeno che sta succedendo. In questo momento il suo disegno tira fuori un dato di tensione intellettuale ed emotiva di forza altissima, e trovo assolutamente normale compararlo a quello del probabilmente più grande disegnatore del secondo dopoguerra che è Ronald Kitaj. Questo è un modo di cercare di stringere una vita che non si fa più stringere, che è molto più sconosciuta che conosciuta, che sta diventando iniconoscibile. Diventa una domanda fondamentale. Purtroppo la biografia di Comensoli finisce lì, quindi è la sua ultima domanda. Grazie.

Domande e risposte

Mario Barino: Ringrazio il Professor Gualdoni per questo suo illuminante discorso su Comensoli. Ogni qualvolta si sente qualcosa di nuovo, come stasera, ci s'interroga, ci si chiede se in fondo lo si è capito davvero questo grande artista. Certamente lo si capisce ogni volta meglio e questo discorso di Gualdoni ci permette di comprendere la sua grande attualità e il suo successo anche tra le giovani generazioni a vent'anni dalla scomparsa. Fondamentale, e giustamente Gualdoni l'ha messo in evidenza, è stata anche l'indagine di Volonterio che ha accompagnato criticamente Comensoli per molti decenni.

Ma a questo punto vorrei chiedere se tra il pubblico vi sono domande su quanto detto dal professor Gualdoni e in merito al libro, per chi avesse già avuto la possibilità di consultarlo. Chi fa la prima domanda? Sentiamo Françoise Tamò, l'ex proprietaria di

una galleria d' arte che sorge a Lugano, nella casa dove Comensoli ha trascorso parte della sua infanzia con le sue "due mamme". La signora Tamò ha dedicato a Comensoli diverse mostre e quindi mi sembra molto bello che sia lei ad aprire le danze.

Françoise Tamò : Ho dedicato a Mario Comensoli cinque mostre. Mi è sempre piaciuto Comensoli per diversi motivi ma soprattutto perché ha ridato dignità ai suoi personaggi, ai lavoratori immigrati, alla gente più umile e disperata. Tra i frequentatori delle mostre vi è sempre stata, come dire, una spaccatura tra chi era entusiasta della fase dei lavoratori in blu, e coloro che amavano maggiormente l' ultimo Comensoli , quello dei punk , dei "no future". Volevo quindi chiederle come interpreta questi due periodi; quale dei due sia più vicino alla sua sensibilità....

Flaminio Gualdoni: Sono diversi tanto quanto io sono diverso da quando avevo trent'anni, cioè sono due fasi del suo lavoro. Due fasi in cui è la realtà ad essere diversa, a modificarsi. Per usare un'espressione di Kurt Vonnegut, l'artista è come il canarino dei minatori: quando si va nelle miniere, il canarino è quello che muore avvertendo gli altri. L'artista ha delle capacità di sensibilità, d'intuizione sensibile che gli permettono di cogliere un problema in una maniera magari non razionalmente declinabile, ma che gli consentono di leggere il mondo. E naturalmente parla la lingua che parlano anche gli altri, la parla bene, la possiede diversamente ma...osserviamo queste forme molto monumentali, molto solide, molto scolpite. Possiamo metterci a parlare di riferimenti stilistici per quello che contano. Nella fase cosiddetta blu c'è molto Permeke, c'è un po' di Sironi. Vedete poi che buffo... uno dei riferimenti che la pittura realista tra nord e sud di Chiasso non ha mai potuto rivendicare è Sironi, perché Sironi è un vecchio fascista e quindi dentro al PC era meglio non nominarlo. Eppure la pittura di Sironi era questa cosa qua, cioè questo modo dolente, lucido e potente di sintetizzare le cose. Questa idea di austerità che citava Carlo Levi è importantissima. Mi piace anche, se vogliamo postillare, che l'ammirazione per Comensoli viene da uno come Carlo Levi, non esattamente dall'intellettuale organico. Viene da un signore che ha avuto la vita che ha avuto e ha scritto i libri che ha scritto. Una faccenda un po' diversa.

L'epoca successiva è l'epoca in cui, ripeto, secondo me il suo riferimento più forte è con Kitaj, si permette un'accelerazione visionaria e straordinaria, tra l'altro la lettura

che ne dà Volonterio è precisissima in questo senso, ma perché il mondo si è “popizzato”, si è semplificato, si è sfaldato. Prendiamo per esempio il fatto che da un certo punto in poi le figure di Comensoli galleggiano perché non hanno più il luogo. Non è che si accorge che si possono dipingere i personaggi senza il pavimento, è perché davvero non c'è più il luogo. Non avere luogo vuol dire molto di più che non avere più il terreno su cui camminare. La realtà, fatta anche di speranze, di esistenze che si tramavano e che avevano le proprie radici, e che lui legge ancora negli anni '50 e nei primi anni '60, è totalmente diversa dalla realtà dell'epoca *pop* o di *popism* eccetera, in cui tutto è bidimensionale. Non è più ! ...E così chiudo questo discorso che altrimenti si avvita su se stesso: una volta lo scrittore che io preferisco che è Carlo Emilio Gadda, in prefazione ad un suo testo dice, sintetizzando, “i critici mi dicono tutti che io scrivo barocco, ma non barocco è il Gadda, barocca è la realtà”. Leggiamo Mario Comensoli così e vedremo che funziona allo stesso modo.

Bioggio, 12 settembre 2014