

Bruno Saetti  
Di Franco Solmi

Come è calda e luminosa, come s'inturgida di verdi teneri e di arancioni superbi la stagione di Montepiano! Bruno Saetti pare aver dimesso le pazienze antiche, le lentissime meditazioni della luce che s'incrostava, come polvere di cristalli consumata dal tempo, nei muri e nei cieli di Venezia, o s'abbruniva nelle calcine appena dorate della sua Bologna. Anche il mosaico, come l'affresco vibra ora d'impulsi germinali, sbocciati in superficie, inauditi per il nostro secolo. Saetti è il solo artista, io credo, che sia davvero riuscito a portare al presente tecniche affascinanti, perdute nella memoria storica.

Ma se prima degli anni di Montepiano anche le opere di maggior conto parevano intridersi d'irreparabile nostalgia e calarsi, con mestizia tutta moderna, nella malinconia d'un sogno metafisico, oggi è come si aprisse all'arte una speranza nuova, terrena perché divina: quasi che un carne, una laude, fosse venuta ad annunciare tempi umili e lieti all'uomo, stanco di troppe superbie. Come sembra inutile, di fronte a queste immagini di meravigliata perfezione, il consueto esame dei segni e del linguaggio a cui ogni opera, anche la più stupefacente e fuggitiva, sembra dover sottostare per dannazione di cultura o per triste esigenza di uomini divenuti incapaci di vedere perché costretti a sezionare, a distinguere, a infrangere, a trafiggere.

Non dirò quindi nulla di esteticamente ortodosso e mi limiterò ad invitare coloro che hanno sensibilità sufficiente per farlo, ad ammirare, non da spettatori ma da osservanti, queste opere bellissime su cui è calata una primavera del colore. Chi potrebbe ancora, di fronte a queste immagini battute da brividi di giovinezza in cui traspaiono pulsioni germinali trasmettere l'incanto della "natura naturans" sulla quale Saetti ha posto il suo segno di poeta; chi potrebbe, dicevo, negare che l'arte può ambire alla riconquista di quell'aura, di quel senso del sublime negato con cieca pervicacia dai lettori distratti di Benjamin? Non voglio qui affermare che l'ultimo lavoro di Saetti possa essere d'esempio ai nuovissimi incamminati per le vie della pittura, ma è certo che il maestro si è posto in straordinaria consonanza con il clima di nuova felicità espressiva proprio delle ricerche dei giovani che si sentono protagonisti di un momento di cultura "postmoderna".

Era già accaduto in passato che il lavoro di Bruno Saetti si caratterizzasse per singolare rispondenza alle esigenze delle generazioni ultime.

Oggi quel miracolo di giovinezza si ripete, mi pare, con maggiore abbandono: con una disarmata confidenza nelle possibilità dell'uomo, dell'uomo-artista, di dar voce ai sentimenti semplici, alle limpide pulsioni del suo essere, insieme, interprete e artefice dell'immagine di natura. La nuova felicità di Saetti, che forse comprende nel processo di sublimazione estetica, anche il dramma e le quotidiane angosce dell'uomo, è un dono prezioso che il maestro, dal suo "passaggio di valletta petrarchesca", dice che Ragghianti, fa all'arte e agli uomini che nell'arte ancora riescono a riconoscersi.

(Testo tratto dal volume  
"Bruno Saetti",  
edizioni "Due Torri",  
Bologna, 1985)

La Primavera di Bruno Saetti  
Di Marilena Pasquali

Il tempo dell'affresco è per Saetti tempo di lavoro felice. Lavoro duro, insistito, scavato nella materia e portatore di illuminanti riverberi, guizzi improvvisi colmi di gioia del colore, di spessore sensoriale della materia. Nella personalità quasi schiva di Bruno Saetti, segnata da dubbi e da ansie per fare ancora e meglio, un brano di pittura a fresco porta un istante non di serenità ma di esaltazione, perché l'artista sa trovarvi quella capacità superba di comunicazione che sempre persegue. Importante è la sapienza compositiva e tecnica con cui Saetti s'accosta prima al velo di intonaco da improntare e quasi incidere, poi allo strappo - meraviglia rinnovantesi per il senso di attesa e di stupore che porta con sé -, infine ai ritocchi, ai suggerimenti pittorici sovrapposti, alle lacune conservate come tracce del processo creativo. Ma ancora più significativo è l'atteggiamento con il quale l'artista si pone davanti all'opera, atteggiamento di sperimentazione approfondita, di ricerca inesausta, quasi a sottolineare che, una volta individuato un terreno di lavoro, egli lo vuole indagare nelle sue più nascoste valenze espressive, vuole tirarne fuori il succo segreto di possibilità evocative, sensoriali ed emozionali.

Si è spesso ripetuto che per Saetti l'affresco non è una tecnica ma un modo di essere e di operare, la strada privilegiata per un'espressione che sa ritrovare se stessa in mezzo alle difficoltà ed alle esitazioni del fare pittorico. Se questo è esatto, lo è pure il dire che la pittura a fresco non è per l'artista un vincolo di linguaggio che lo limiti ad un univoco ventaglio di espressione. Saetti ha appreso in tanti anni di affascinato lavoro ad usare tale mezzo, a piegarlo alle più particolari esigenze del suo momento culturale, rendendolo di volta in volta peculiare, unico irripetibile. Egli è uno dei pochi in Italia, e non solo in Italia, ad avere stabilito con la pittura ad affresco un legame indissolubile e sempre rinnovantesi, a saperla usare con piena conoscenza e coscienza di ogni sua più riposta possibilità, creando un linguaggio che si connette ed esula al tempo stesso dal mezzo tecnico, che lo comprende e lo annulla nel risultato poetico che nasce da un così pertinace lavoro. Ne è prova anche un fatto che in anni passati è stato sottolineato dai "puristi" dei linguaggi, allorché si affermava che l'affresco di Saetti non è "vero" affresco, che egli usa la tecnica dello strappo in maniera anomala, servendosi delle sue capacità per travisare e confondere la perfezione del mezzo. In questo, a mio avviso, sta proprio la dimostrazione dell'estrema disponibilità e professionalità di un artista che ha saputo far sua, rendendola unica ed irripetibile, un'immagine nutrita di materia e di polvere, di cromie secche e sgranate come di accensioni improvvisi e colme di gioia.

Come le necessità espressive, così la tecnica si è affinata attraverso gli anni, contribuendo alla creazione delle recenti, straordinarie immagini dei soli, dei muri incisi e dei prati di primavera. Ma un filo sottile lega ogni sua espressione, rendendola altamente originale ed individuale, così che è possibile ripercorrere criticamente il suo itinerario pittorico mantenendo come linea di orientamento il suo appassionato amore per le illusioni e le malie dell'affresco.

Mi piace, iniziando un rapido viaggio all'indietro tra gli affreschi di Saetti, citare le parole con le quali Franco Solmi ha potuto centrare il problema scrivendo la grande monografia di qualche anno fa. Parlando della sua "tecnica del comporre per sovrapposizioni e sottrazioni di materia", egli annotava come "le ragioni del grande successo di Donna e amorino stavano anche nell'essere il quadro un esempio pregevolissimo di pittura a buon fresco, intatta, senza cioè quell'intervento di trasporto che permetteva a Saetti non tanto di dare aspetto di cosa antica all'opera, ma piuttosto di intaccarne la solidità ed il distacco ieratico (proprio della tecnica) per ricondurla a una quotidiana umiltà, alla dimensione dell'autobiografia presente. Alla nostra sensibilità appaiono indubbiamente più vicine le erosioni e i graffiti che alludono anzitempo a certe pulsioni materiche dell'informale, e forse anche a suggestioni della futura art brut, che non le soluzioni levigatissime che da Donna e amorino trascorreranno nelle grandi opere parietali all'Università di Padova (Disputa sull'immortalità dell'anima, 1939-'41)". A ciò aggiungerei, per gli affreschi degli anni Trenta suggeriti dalla misterica visione delle pitture parietali di Villa dei Misteri, vissuta come abbacinamento e rivelazione da un'intera generazione di giovani artisti, l'estrema pregnanza e

significato di prove come Madre veneziana e Madre in campagna, in cui l'"anima quotidiana" di Saetti assume sapore mitico e desiderio di una "mistica degli affetti". Sono idoli presenti, vestiti dell'oro del grembiule familiare, dei piedi scalzi sull'assito del balcone, ed al tempo stesso sono presenze immerse in una luce immota, in un'atmosfera antica che prende dal paesaggismo veneto-lombardo come dalle grandi composizioni della pittura umbro-toscana. In essi la tecnica a fresco significa saldo impianto volumetrico, pastosità, fusione fra colore e sostanza grassa - elementi ben caratteristici di tanta pittura italiana degli anni Trenta - mentre già la sperimentazione dello strappo introduce trasgressioni quasi impensate per il "tranquillo" artista che la giuria della III Quadriennale preferisce a Morandi in nome del buon senso, della continuità della tradizione italiana, dei legami con i valori familiari. Ma Saetti non rinuncia ad un caparbio rigore intellettuale e non persegue quelle vuote solennità, quegli infecondi sogni di gloria che segnano troppa parte dell'arte di quegli anni. Anche quando, come nei cartoni perduti dell'EUR, si impegna in una realizzazione di grandi dimensioni ed impegno compositivo, egli riesce a trasfondere nella scena sacra e all'interno di stilemi giotteschi di derivazione "colta", una calda intimità di azione vissuta nei sentimenti più immediati e profondi, un fervente misticismo senza vette, senza asprezze, ricolmo di quell'amore per ogni forma naturale che proprio il San Francesco celebrato negli affreschi, è chiamato ad incarnare.

Negli anni Quaranta l'affresco cambia volto e par quasi rivelare il segno dei drammi e delle disillusioni imposti dalla guerra. Il passo non è lungo ed il tracciato è agevolmente riconoscibile da Riccardo con la corazza del 1943, ancora in bilico fra i miti solari delle madri mediterranee e quel senso di diffidenza, quasi di scontentezza, che caratterizza gli interni familiari del periodo bellico, a Ragazzi con la spinetta (del '44) e a Nuotatore (del '45): pacatamente rinchiuso su se stesso il primo, già toccato da fremiti di scomposizione il secondo. Ma, trascorso il tempo della difesa entro le proprie, private, certezze - la casa, i giochi dei figli, gli oggetti quotidiani - è con i primi anni del dopoguerra che la "riflessione per immagini" di Saetti, la sua potente sintesi espressiva può trovare nuovi accenti. E sono ancora lavori a fresco, queste opere di grande forza trattenuta e di intenso significato formale che sanno interpretare in modi affatto originali le suggestioni postcubiste che informano la parte più attenta della nuova arte italiana. Saetti, come si sa, non entra in gruppi, non firma manifesti né dichiarazioni ideologiche. Per lui post-cubismo, nuova ricerca strutturale, significano strumenti più attuali per approfondire lo scavo e la ricerca, mentre in opere come Madre e Natura morta col pesce (1947) e nei primi Paesaggi col sole (1948) la sua maturata capacità "pittorica" piega la materia ed il mezzo tecnico alle nuove esigenze culturali, avvertite da Saetti più per "istinto" culturale che per dibattiti e per nozioni. Nascono superfici scabre con segni e colori insistiti, sequenze di oggetti- simbolo indagati negli elementi costitutivi, seccamente impaginati sul primo piano, scanditi su quinte ravvicinate. Lo spazio è chiuso, la "scatola" postcubista prevede tutto al suo interno e l'affresco a strappo consente all'artista di far rilevare le forme e gli oggetti come immagini aggettanti, cariche di una loro consistenza fisica, sensoriale, che le rende "diverse" e già portatrici di istanze che verso la metà degli anni Cinquanta, nel momento delle prime consolidate indagini sulla materia, saranno precisate nei modi di una ormai solitaria avventura estetica: nei primi "muri incisi", nature morte e paesaggi ove compaiono programmaticamente erosioni e graffi nel corpo stesso dell'immagine, nella sua struttura portante.

Saetti perviene a forme di astrazione attraverso la sottolineatura delle possibilità tonali, materiche - e quindi evocative - dell'affresco. Già nel 1956-'57 appaiono alcune nature morte di particolare significato, come quella con il cocomero rosa in cui si riscontrano i termini dello sviluppo della sua arte dagli studi sulla forma e sulle relazioni spaziali alle sempre più appassionati ricerche sull'andare per sottrazioni e sovrapposizioni, sull'accalcarsi e sul rarefarsi, sul turbinio in uno spazio chiuso e sul distendersi assorto su piani prospettici senza limiti. È il momento di alcune grandi opere, che rappresentano intorno al 1960 un momento di compendio delle esperienze passate e delle intuizioni che stanno nascendo: il Colloquio con l'angelo del 1959-'60 ed il grande affresco de Gli angeli protettori del Duomo di Campione d'Italia. Mentre la prima - incontro magico di due universi legati in un rapporto di amore - rimarca il confronto tra gli elementi statici della natura morta in secondo piano e la figura ferma, ancora bloccata, della madre, da un lato, e il vorticare di ali e colori dell'angelo, dall'altro; la seconda è tutta un balenare di colori, di accensioni, quasi che il

volò discendente degli angeli ritrovi lo splendore di una sacra visione medievale, con il misticismo della composizione verticale e la fisica gioia dell'oro e della luce. Da questo momento di sovrapposizione, di meditata frenesia, Saetti sa giungere nel volgere di pochi anni a quella fase particolarmente felice, di estrema rarefazione, di canto dispiegato dello spazio che è rappresentata appieno dal grande affresco del Sole sul muro rosso di Dozza (1967), ove a trionfare è l'estrema pittoricità della materia stessa, che non ha più bisogno di riferimenti iconografici precisi e che si distende libera da vincoli figurativi in una sorta di astrazione lirica ed allegorica. È un momento di grazia per l'artista che trova nelle nature morte (di oggetti o di paesaggio che siano) il terreno per proseguire con sempre maggiore determinazione la sua "scommessa" con la materia per verificare oltre il possibile quanto questa possa essere, privata di ogni "ornamento", opera essa stessa. Lo scavo si fa più profondo, la superficie diviene sempre più irta, spellata, vissuta; mentre la tecnica dell'affresco, ormai divenuta linguaggio inimitabile, vive soltanto di impulsi e tensioni. Il "muro" da serbatoio di immagini e di suggestioni diviene personaggio egli stesso, non più supporto, seppur privilegiato, ma immagine "individuale" e irripetibile. Ne sono buona testimonianza le ultime, splendide e primaverili composizioni di Montepiano, vere e proprie sintesi autobiografiche.

(Testo tratto dal volume "Bruno Saetti",  
edizioni "Due Torri", Bologna, 1985)