

LA REALTÀ DELLA MEMORIA

Di Vittorio Sgarbi

Sono stati forse pochi gli artisti come Garzia Fioresi che con altrettanta sincerità e autonomia si sono sforzati di riprodurre la verità emotiva della vita riconducendola allo spirito dei tempi moderni.

Il legame intenso con il proprio tempo e il parziale isolamento dai colleghi hanno però reso difficile l'esame dell'arte di Fioresi anche per la situazione culturale e storica in cui viveva. Un tentativo di riordinare il catalogo di Fioresi (oltre lo schema proposto da Giorgio Ruggeri per una coerente classificazione delle sue opere) è stato fatto da Franco Solmi nel 1970. Sono stati poi innumerevoli i contributi che hanno sottolineato il desiderio di innovazione dell'artista, ma anche la sua intima adesione alla tradizione della pittura (particolarmente intensa la testimonianza in questo senso di Corrado Corazza, che presenta nel 1970 una retrospettiva a Bologna). Oggi si continua a scrivere su Fioresi, a sottolineare come il discorso sul pittore non sia ancora esaurito anche se si può pensare a un suo orientamento verso il post-impressionismo europeo. In questa luce risulta positivo accostare Fioresi ad artisti come Montezim, Lebourg, Camoin, talora Marquet, Cortez, Planson, forse protagonisti minori dell'arte francese di quegli anni, ma sempre figure rappresentative di un modo d'intendere la modernità pittorica, capaci di larghissimi consensi e ancora indulgenti nei confronti della pittura tradizionale.

Fioresi diventa "presto artista", i suoi primi lavori datano addirittura 1901-1902, quando il pittore aveva solo 13 anni. Si tratta di piccoli paesaggi a fondo indefinito, resi più affascinanti dall'essenzialità scheletrica degli alberi, degli archi e degli scorci urbani, o dalla geometria delle case prese in distanza. La materia pittorica è già densa e spessa, caratteristica che rimarrà costante in Fioresi. Un suo tipico soggetto giovanile, il "Torrione" di via San Vitale, è stato più volte riproposto nei suoi lavori; compare in un cartone da 18x24 centimetri, probabilmente da collocare poco dopo il 1902, e in uno più grande del 1915 (cm.46x30). Sono questi gli anni in cui Fioresi si allontana dalla tradizione accademica, dalla quale aveva del resto preteso soltanto l'apprendimento di un solido mestiere, nient'altro. Aveva perciò frequentato con estrema diligenza l'Accademia di Bologna (i primi tre anni d'orientamento, altri tre di specializzazione) ottenendo il diploma nel 1908. Dominavano la scena bolognese del tempo i pittori di storia e letteratura dipinta, lasciando poco spazio a chi non voleva conciliare l'arte con la retorica di quel momento. Fioresi guardava altrove, verso orizzonti meno provinciali. Rifugge intenzionalmente da ogni convenzione prediligendo il paesaggio con i suoi colori vivi, moderando la drammaticità della natura di Fontanesi con la riproduzione ordinata della "macchia toscana". Una pittura, la sua, che cerca un adeguato punto d'incontro con la modernità osteggiata dagli accademici e che vuole aggiornarsi alle novità del panorama europeo. La Biennale di Venezia presenta nel 1901 Corot, Daubigny, Dupré, nel 1903 Monet, Sisley, Pissarro, Renoir e Rodin; nel 1905 Vallotton e Vuillard, nel 1910 dedica un'intera sala a Klimt, ed è attraverso queste manifestazioni, questi avvenimenti sempre più incisivi che avvengono mutamenti nella pittura di Fioresi. Un "Autoritratto" del 1904 è probabilmente la prima testimonianza che accentua in maniera evidente gli aspetti più

“espressivi” del pittore; del 1908 è invece un “Ritratto di vecchio con cappello nero” (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna), nel quale la figura viene annullata da vasti grumi di colore che si identificano con la luce. Dopo un attento esame sulla tecnica dei macchiaioli, Fiorese riesce progressivamente a misurarsi con tutti i fenomeni dell'arte moderna. “Panchina in giardino” (1909), è una rappresentazione della natura in cui le forme si dissolvono come nelle opere di Matisse. Il 1909 è un anno importante per il pittore. Svolge il servizio di leva, cominciando così la sua attività militare, nel 1910 è ufficiale, nel 1912 è richiamato alle armi durante la Guerra di Libia (alla quale non partecipa) e nel 1915 combatte in artiglieria sul fronte della Carnia. Dopo il periodo militare Fiorese si dedica con passione alla figura umana, con colori puri (“Nudo”, 1907; “Madre con l'ombrellino”, 1909; “Signora sul prato”, 1910), e proprio nel 1910 Fiorese raggiunge una “sua” compiutezza nel definire figure, oggetti e ambienti da cui nasce quell’ “intimismo borghese” della “Madre al cucito”, felice nella resa della morbida camicia e nella fluida successione di tonalità tra il grigio e il verde; sul fondo un tessuto a bande alternate chiude un gioco di ritmi cromatici che ricordano Van Gogh, ma anche il “nostro” Raffaello Ragione.

Nelle “Due cucitrici” con una pennellata vibrante quasi alla Vuillard, Fiorese sperimenta una pittura da affresco del Seicento; gli riesce quindi sempre più impossibile pensare a un'Avanguardia intesa come drastica chiusura al passato, come modernità assoluta che cancella tutto quanto non appartiene al presente. Fiorese partecipa alla mostra della Secessione Romana (1913), un'occasione per “dichiararsi” di fronte alle attuali forze del panorama artistico italiano ed europeo più che per “confrontarsi” con esse. La mostra ha un carattere assai eterogeneo, proponendo diverse soluzioni al sempre più pressante discorso sulla modernità artistica. Ci sono i “Pesci Rossi” di Matisse, davanti ai quali la massiccia plasticità delle sculture di Troubetzkoy, non certo considerato un retrogrado nel panorama nazionale del momento, acquisisce il sapore dell' arte pre-moderna. C'è la riedizione del verismo popolare di Mestrovic, il divisionismo didattico di Nomellini, il luminismo ancora scapigliato del ferrarese Melli, il simbolismo aulico di Bistolfi, la promettente apertura del giovane Casorati a influenze francesi (Cézanne, per esempio) il parallelo avvicinamento di Carena a Gauguin. Fiorese, insieme ad altri artisti bolognesi (Protti, Pizzirani, Corsi e Scandellari) manifesta una notevole coerenza nell' affermare la propria individualità rispetto alle scuole storiche di Napoli, Milano, Firenze e Roma ispirandosi a una idea della modernità, mai generosa nei confronti dell'accademismo, ma prudentemente selettiva verso le innovazioni degli stranieri più evoluti. Delle tendenze del gruppo bolognese, che coglie l'essenza più intima e semplice della realtà oggettiva si farà più autorevole portavoce Giorgio Morandi. Nella mostra romana del 1915, si aggiungerà anche Romagnoli e dall'estero arrivano opere di Cézanne, Gauguin, Munch e Peckstein. Poi scoppia la guerra, una guerra terribile, e Fiorese parte in prima linea.

Intanto Margherita Sarfatti, nuova figura dominante della critica italiana durante gli anni Venti, conclude la sua ambiziosa “Storia della Pittura Moderna” (1930).

“Precisione nel segno, decisione nel colore; risolutezza nella forma; sentimento profondo e sobrio, scavato e scarnito attraverso la meditazione, l'eliminazione e lo

studio; aspirazione verso il concreto, il semplice e il definitivo; ecco i tratti comuni, l'aria di famiglia di questa generazione di artisti che aspira a dare un volto, un'impronta, un ideale collettivo al quale convergere, cioè una linea e uno stile, all'arte, alla vita, ai bisogni morali, estetici e sentimentali del nostro tempo". Così Franco Solmi, citando integralmente l'illustre collega e cercando di seguire le sue valutazioni "epocali", introduce la fondamentale monografia da lui scritta su Garzia Fiorese. In realtà le affinità tra il modo di concepire l'arte moderna caro alla Sarfatti e quello voluto da Fiorese erano molto meno concrete di quanto Solmi non volesse far credere. Fiorese era totalmente distante da quelle tentazioni di "nuova latinità" magniloquente che la Sarfatti andava sostenendo e sarebbe difficile far rientrare in maniera non equivoca Fiorese (anche estraniandolo dalle contingenze politiche e culturali del paese) nell'ambito di ciò che Waldemar George avrebbe indicato con il nome di "Rappels d'Italie". La pittura di Fiorese è parte integrante di valori discreti e borghesi, valori poco conciliabili con lo spirito collettivo latino, rivolto alle grandi idealità, che avrebbero dovuto contraddistinguere la nuova pittura moderna dell'Italia fascista. Corrado Corazza ha ben inteso come l'arte di Fiorese, parallelamente a quella di altri pittori bolognesi, finisse per essere quasi un "casto anarchismo", sordo alla politica e alla "retorica idealistica", facendo degli interni il proprio universo esclusivo. Nell'introduzione allo studio di Giorgio Ruggeri, Lea Grandi Fiorese, la figlia dell'artista, ha ben descritto la vita riservata, come trattenuta in un "piccolo mondo antico", della sua famiglia. Scrive: "Fiorese era un uomo raro, perché univa in sé doti e qualità che di rado si trovano unite: una mente acuta da pensatore, una vocazione artistica dominante su ogni altro interesse, un equilibrio e un buon senso pratico da ottimo amministratore dell'economia domestica, un calore affettivo tenerissimo e insieme una rettitudine morale sempre vigile e coerente anche nei rapporti famigliari, infine una schiettezza e una simpatica sincerità che lo rendeva poco adatto ai rapporti sociali e invece lo faceva apprezzare da tutti nell'intimità della casa e nelle amicizie private". Questa testimonianza, questa dichiarata intimità di una famiglia della vecchia Bologna la troviamo in una serie di dipinti ispirati a un abbandono degli entusiasmi giovanili, a una forma di disillusione sul presente, a cedimenti rispetto alla forza che caratterizza le prove "secessioniste". Si moltiplicano i paesaggi e compare nelle vedute, assai raramente affrontato prima, il "mare". Nel 1920, anno di "Risacca", Fiorese si reca a Napoli ed esegue a Portici alcune vedute "marine" ("Piccolo Porto", 1920) per le quali, soprattutto nella serie dei "Pescherecci" su tonalità prevalentemente violacee, appare inevitabile l'omaggio alla scuola napoletana ottocentesca. La virtù originaria della pittura di Fiorese, la sua abilità nell'usare il colore come materia viva, come una lente che amplifica gli effetti di una prospettiva non finita, tornano regolarmente in "Torre del Greco". Gli anni Venti di Fiorese conoscono forse la più luminosa testimonianza, il loro esito più alto, in una serie di 24 paesaggi che l'artista realizza tra il 1926 e il 1927 al Tenimento della Mesola, nel Delta Padano. Sono olii su cartone, aspri e tormentati, come divorati dalla nebbia e dalla luce, preludio alla pittura disfatta, disciolta del Fiorese negli anni Trenta. Nello stesso spirito, nella stessa maniera rapida e prigioniera dell'emozione, dipinge un "Autoritratto" del 1923. Torna assai spesso sulla propria immagine, interessato a vivaci introspezioni di un momento, piuttosto che a stabilire

effigi staticamente in posa. L'autoritratto diventa così un esercizio psicologico di identificazione con la propria anima, un riconoscersi, ma anche un sorprendersi nel trovare aspetti sui quali non ci si è mai soffermati; quasi che il pennello contenesse virtù rivelatrici sconosciute all'occhio e capace di rivelare sensazioni nascoste. Come si ritraeva, così Fiorese si "autoscriveva". Una sua raccolta di scritti, pubblicata postuma dalle figlie Lea e Marta, era stata significativamente intitolata con uno strano neologismo: "Permettessiana", ossia "cose solo per me stesso", così come ha chiarito l'autore. Per sé stesso, per la propria famiglia, fra le proprie mura di casa, Fiorese ha vissuto durante il ventennio fascista, trovando nei piccoli, borghesi piaceri del rifugio domestico il giusto antidoto all'insopportabile invadenza della propaganda di regime. In realtà non sarebbero poche le sue presenze pubbliche in veste d'artista, tutte ben mirate e di un certo rilievo. Alla Biennale di Venezia, dov'era stato presente nel 1912, 1914, 1920 e 1922, partecipa anche nel 1924, 1926, 1928, 1930, 1936, 1938, 1940, 1942, non mancando nel dopoguerra neanche alle edizioni del 1948 e del 1950. Sono frequenti anche le partecipazioni alla Quadriennale, a Roma, a Torino, alla Biennale romana, ma rispetto all'epoca delle mostre romane della Secessione, Fiorese rimane indifferente ai grandi fatti dell'arte che esulano dal proprio universo domestico. Scrive ancora la figlia Lea: "Per questo suo carattere, che era insieme forte e schivo, Fiorese non ha voluto mai mescolarsi alla gara di concorrenze per il successo pubblico, né tanto meno alle ipocrisie necessarie per cattivarsi elogi e onori; anzi si è sdegnosamente ritirato nel suo amato mondo domestico...". E nel protettivo rifugio di casa, al sicuro da sguardi indiscreti, Fiorese può permettersi di sperimentare una "nuova maniera": "Neonato", 1924, che considera una concessione alla moda imperante e così pure "Emigranti" (1924), un'opera nella quale la retorica pietistica viene annullata da un intenso intimismo. Se non fosse per la marginalità di queste prove, si direbbe che Fiorese stesse perseguendo un ritorno a un realismo ottocentesco alla Repin o alla Millet, popolare e aneddótico; realismo dal quale in fondo non era immune nemmeno il bozzettismo di dipinti come "Pensionati" (1922) o "Donne di casa" (1924), quest'ultimo con un carattere retrospettivo che riporta alla tradizione emiliana del Crespi. Un realismo che in ogni caso è lontano da "Valori Plastici" o da Novecento e così pure da indirizzi estetici di nazionalismo.

Arriviamo agli anni Trenta, quelli del preteso "espressionismo", più correttamente, conseguenza evoluta del cromatismo perseguito negli anni precedenti.

Opere "domestiche" come "Bimbe al mattino" (1923) e "Bimba malata" (1924) ispirate all'amato tema infantile in cui il dissolversi della forma genera una delicata aura sentimentale, sono immagini votive di un culto personale che si contrappongono al virilismo del nuovo costume fascista. Sotto una luce sempre più debole, gli oggetti perdono progressivamente consistenza fisica e proprio mentre si sgretola il confine tra il distinto e l'indistinto, le figure prendono corpo in geometrie sempre più rigide, quasi a dichiarare la loro permeabilità alla luce. Al repertorio "domestico" Fiorese sa comunque alternare anche visioni di maggiore modernità. Ecco allora una serie di paesaggi notturni, iniziati già nei tardi anni Venti, nei quali l'autore si sofferma in particolare sulla "city by light", ovvero sul simbolo per eccellenza del progressismo. Fiorese sente che la modernità ha modificato radicalmente l'aspetto delle città e che le

maggiori suggestioni visive provengono all'artista da momenti apparentemente meno lirici del nuovo paesaggio urbano (le insegne pubblicitarie, per esempio).

Ma ecco una nuova guerra (1939), ancora più sciagurata e drammatica della prima. Il Premio Bergamo testimonia la fine del mito della latinità nella pittura italiana, il crollo drammatico di tante facili illusioni. Fiorese forse aveva presagito l'imminenza del disastro. Una sua "Donna che si pettina" del 1938-39 è insolitamente priva di emozioni, col volto duro, intento solamente a controllare la posa dei capelli. Qualcosa è cambiato per Fiorese. Le persone che appaiono nelle sue pitture sono sempre meno prodighe di sentimenti, raccolte in gesti abitudinari e insignificanti. Sembra affiorare una improvvisa e generalizzata sfiducia per il genere umano; e a conferma di ciò, non è irrilevante notare che in questo momento Fiorese si dedica con assiduità solo alla natura morta, soggetto decisamente raro nel suo repertorio. Al biennio tra il 1938 e il 1940 risalgono sei olii, certamente gli esempi più alti in questo genere. Pochi oggetti dipinti prevalentemente su carta, quasi in trasparenza, quasi con il timore di coprirli del tutto, restituiscono il clima di una pittura che si fa essenza per non perdersi irrimediabilmente. Gli anni Quaranta di Fiorese si aprono in maniera inquietante per la sua esistenza. C'è il trasferimento bolognese dall'amata casa di Via San Vitale alla nuova residenza di Via Pianoro. E c'è anche il momento della negazione del piacere domestico: la partenza forzata per Udine, per una guerra assurda, dove Fiorese viene richiamato alle armi con il grado di tenente colonnello. È un soggiorno breve quello in Friuli, appena tre mesi, dopo il quale Fiorese viene congedato per continuare a svolgere la sua professione d'insegnante: ma è un'esperienza che coincide con il piccolo "trauma" del cambio di casa.

Cosa ha a che fare questa Italia perduta dietro i deliri del suo ridicolo capo carismatico con l'Italia della sua giovinezza, fiduciosa nel progresso civile, nel benessere collettivo, nella serenità comune? Cosa ha a che fare questa Europa, divisa da un conflitto che rischia di farla scomparire per sempre, con quell'Europa unita nell'Arte moderna, senza differenze radicali tra francesi e tedeschi, nordici e latini, in cui il giovane Fiorese aveva tanto creduto? Cosa ha a che fare la razionalità del genere umano con il culto della distruzione e della morte, con l'annullamento di qualsiasi valore riconducibile, nella vita sociale, alle attività intellettuali? Sono domande che si pone Fiorese come uomo e come artista, chiedendosi che senso può avere vivere in un mondo nel quale non si riconosce più, ma anche che senso può avere occuparsi di arte, di bello, di piacere estetico, in un pianeta totalmente in preda alla follia della guerra.

Una prima risposta a questi interrogativi la si può trovare nella presenza dell'artista emiliano alla Biennale del 1942 dove espone solo "Disoccupato", un'opera che ricorda la pittura lombarda dei primi anni del secolo, ma che può anche suggerire considerazioni disfattistiche sui destini dell'Italia in guerra. Alla Quadriennale romana del 1943 Fiorese torna alle tematiche borghesi ("Suonatrice", "Marito e moglie", "Lettore", "Un amico", "Pittore", "Nature morte") che avevano contraddistinto la sua mostra personale alla Biennale del 1940. All'insensatezza e alla precarietà del mondo Fiorese reagisce "bloccando" drasticamente il tempo. Tutto rimane immutato, incentrato sulla validità di valori anche minimi ma incrollabili, come se attorno nulla fosse successo, come se la pittura non fosse mai cambiata negli

ultimi vent'anni. L'arte concede a Fiorese il miracolo di esistere "fuori" dal mondo, di salvarsi e trovare rifugio in una dimensione ancora rassicurante dove niente è cambiato. Il resto è ironia, amabilità, giovialità da distribuire ai propri cari, efficaci antidoti alla disperazione, a un sottile male di vivere che pure non smette di pervadere la produzione di Fiorese (si pensi agli "Autoritratti" degli anni 1947-1948 o a quello del 1952, specchi sinceri di un'anima malinconica).

Non c'è più poesia nel Fiorese che espone alle Biennali del 1948 e del 1950, perché la vita ne ha negato l'importanza; c'è piuttosto raffinato mestiere, ritualità, contemplazione spinta all'eccesso. Quello che agli altri sembra ormai superato, anacronistico, tardo-ottocentismo, a Fiorese appare come il traguardo di tutta una carriera artistica. "Oggi più che ieri", ha detto Fiorese in una bellissima testimonianza rilasciata negli ultimi anni di vita, "mi sento pittore vero, autentico, perché faccio il vero mestiere del pittore: produco una merce che mi viene richiesta ... La poesia? Oh, la poesia: quella è un dono munifico della giovinezza. Alla mia età la poesia è un bene irrealizzabile che riesco solo a scorgere dall'altra sponda. Oggi il versante, su cui ritengo di essere piantato saldamente, è quello della saggezza e della filosofia. Mi sono liberato come di panni sporchi, delle ultime illusioni. Respirare, nutrirsi, conversare, leggere buoni libri, ascoltare buona musica, lavorare, riposare, possedere, la pace nel cuore, ignorare vizi e passioni, soprattutto alimentarsi con una buona dose di scetticismo".

Citiamo anche da "Permettessiana":

"Niente è degno neppure di non essere fatto. Capisca chi vuole.

Tutti hanno ragione. L'intenda chi crede.

Che cos'è l'uomo? Un funzionamento.

Un prodotto genuino ed esclusivo dell'uomo è la volgarità.

Il massimo odio esasperato proviene dalla coscienza della propria inferiorità morale.

Il rimorso rovina la bellezza dell'ozio.

La più grande compagnia è il dolore".

Il rapporto quindi di Fiorese con il proprio tempo e con il mondo lo porta verso una forma di ricorrente risentimento per la vita. Ed è ancora Corazza a descriverlo nel catalogo per la mostra al Museo Civico di Bologna del 1970: "Sempre alla ricerca di una comunicazione umana con un mondo che, nell'ansia, credeva di vedere a momenti allontanarsi senza lui". Era l'immagine cara dell'adolescenza e della fanciullezza in Bologna "che più si allontana - le parole di Lea rendono il clima di famiglia - e più ha il potere di attrarre e di far sentire il suo fascino sottile". Eppure chi frequenta il Fiorese di quegli anni conosce una persona bonaria e tranquilla, pronta sempre al sorriso; era solo la sua arte a manifestare un'angoscia esistenziale, un intimo disagio che nella tela diventa ragione di sofferta poesia. Negli anni tardi, dopo la gioia dei riconoscimenti ufficiali e della serenità familiare, questa ispirazione malinconica finisce per giocare un ruolo sempre più rilevante. Se gli anni Quaranta di Fiorese conoscono una pittura viva e spaziosa, gli anni Cinquanta segnano invece una vita sempre più semplice e senza vigore. Pitture come "La rete" (1965-66), "Via Murri" (1964-66), "Via degli Ortolani" (1963-65) testimoniano l'ultima stagione di

Fioresi, come se la felicità della vita quotidiana lasciasse dentro i segni di un'amarezza apparentemente inspiegabile ... quasi un impalpabile male di vivere.

La lezione di Fioresi lascia nel Novecento italiano una traccia di rara compiutezza ed eleganza, una lezione improntata a un modernismo moderato e in piena continuità con il miglior Ottocento, senza svolte drastiche e definitive, un lirismo intimistico, altamente comunicativo, che si pone in alternativa all'Avanguardia, al culto dell'arte per l'arte. Un erede dichiarato, Fioresi, del sentimentalismo romantico.

Vittorio Sgarbi

(Testo tratto dal volume

“Garzia Fioresi”, edizioni Giorgio Mondadori, 1999)