

" Racconti di terra "

Ultime notizie dal paesaggio

La regione in cui viviamo ha conosciuto, dal secondo dopoguerra ad oggi (e soprattutto dagli anni del cosiddetto miracolo economico), cambiamenti profondi e in alcuni casi irreversibili: nel bene e nel male.

Negli ultimi tempi, la globalizzazione avvertibile a livello planetario non ha fatto che accentuare il divario tra coordinate storico-geografiche comunemente percepite come tratti costitutivi di un'identità veneta ed esiti di fenomeni politico-economici di dimensione mondiale: si pensi all'immigrazione e alle sue conseguenze, non ultime quelle linguistiche, culturali, confessionali. Si tratta di una trasformazione di cui tutti siamo consapevoli e che il contesto ambientale, ossia il paesaggio nel senso più lato, registra con indiscutibile evidenza. In mezzo secolo, anno più anno meno, il Veneto rurale e per tanti aspetti sottosviluppato si è andato coprendo, in modo puntiforme, di distretti e zone industriali e commerciali, di infrastrutture, di quartieri nuovi e cinture periferiche intorno ai centri urbani, grandi e piccoli. Un moto apparentemente inarrestabile, da formicaio, ha rimodellato tempi e spazi della vita associata, nei giorni feriali come nei festivi o nel grande rituale collettivo delle vacanze estive.

Il benessere, conquista di cui andare giustamente fieri da parte di chi fino a non molti decenni fa aveva perlopiù lo stretto necessario (e doveva cercare miglior fortuna all'estero), ha prodotto però, come beffardo rovescio che in parte lo nega, un malessere polimorfo: individuale, sociale, culturale.

Antenne sensibilissime della mutazione sono stati soprattutto gli scrittori, da Meneghello a Camon, da Calzavara a Zanzotto, per non citare che i nomi di prima fila, e qualche giornalista con la forma mentale del sociologo: dal compianto Giorgio Lago (cui si deve l'invenzione del termine Nordest per indicare le Tre Venezie) al notissimo Gian Antonio Stella.

Gli artisti sono rimasti forse più in ombra o hanno preferito rivolgere lo sguardo al recente passato, celebrando o semplicemente documentando ciò che non esiste più. Vengono in mente, nel Trevigiano, i nomi di Giorgio Dario Paolucci (1926) e di Lorenzo Viola (1938), entrambi attratti da luoghi, spazi e cultura materiale della civiltà contadina, cui guardano, in modi anche stilisticamente complementari, da etnologi e insieme da 'poeti' neodialettali, pur avendo una conoscenza approfondita della miglior pittura europea dell'Otto-Novecento.

Tra i loro interni di casali e stalle e il Filò zanzottiano (1976) la distanza è infatti concettualmente minima, e come Zanzotto mescola dialetto, psicanalisi e sperimentazione formale, così i due pittori ripropongono un microcosmo rusticano (Imago rustica era del resto il titolo della retrospettiva di Viola allestita nel 1978 nella trevigiana Ca' da Noal) filtrato attraverso fauves, espressionisti, astrattisti informali e persino - magari rovesciandone i presupposti operativi - la Pop Art, con la sua ossessione per gli oggetti seriali e le 'icone' rappresentative.

Zanzotto è in ogni caso, per eccellenza di risultati e autorevolezza morale, la maggior voce di questa trasformazione, che già nel suo esordio poetico, nel 1951, con il volume *Dietro il paesaggio*, aveva presentato nell'ambiente naturale e sociale. Nelle sue ultime raccolte, *Meteo* (1996) e *Sovrimpressioni* (2001), la preoccupazione per le conseguenze di uno sviluppo tanto impetuoso e in certa misura incontrollato ha raggiunto i toni ora della rassegnazione per lo scempio compiuto ora dell'allarme per i disastri evitabili, a partire dalle anomalie climatiche che gli hanno fatto persino cambiare i nomi dei mesi, in una specie di calendario 'rivoluzionario' postindustriale: buiogiugno, agostobre, maggiarzo... +

Giorgio Serena (Treviso, 1969), attivo ormai da una ventina d'anni, può essere pienamente inserito in questo contesto, anche per meglio apprezzare gli esiti originali della sua ricerca. L'elemento-base della sua poetica è, fin dalla sua prima esposizione personale, *Memoria di terra* (Castelfranco Veneto, 2003), la terra

appunto, intesa in primo luogo come materia da impiegare direttamente nel processo creativo. Ma, con operazione culturalmente raffinata e in parte concettuale, l'artista la preleva dai luoghi stessi che rappresenta: Castelfranco, dove vive, con i suoi immediati dintorni, oppure località per lui evocative perché collegate a scrittori e musicisti particolarmente amati. Le mostre precedenti sono state dedicate, infatti, a Ippolito Nievo (*La memoria di un italiano, Fratta e Capodistria, 2005*), a Dino Buzzati (*Nostalgia dei miti, Belluno, 2006*), a Samuel Beckett (*Il viandante porta un sasso in bocca, Roma, 2006*).

La prossima, che si inaugurerà nel mese di luglio a Dobbiaco, renderà omaggio al compositore Gustav Mahler, con esplicita citazione, nel titolo, di una sua opera: *Il canto della terra (Das Lied von der Erde, 1907-1908)*.

Nelle opere concepite per *Racconti di terra* Serena riprende e aggiorna il tema forte della sua prima mostra sviluppandolo in senso narrativo rispetto alla precedente dominante memoriale. Ciò che a Castelfranco era stato presentato per addizione di nuclei, recuperando esempi dell'intenso e spesso ludico sperimentalismo degli anni precedenti, viene ora semplificato e reso più coerente intorno alla possibilità di raccontare il paesaggio veneto contemporaneo dando il massimo rilievo all'elemento terroso e al suo trattamento materico e cromatico. La componente figurativa, che un tempo aveva la sua icona-tipo nel rustico disabitato, collocato in uno spazio spettrale e calcinato, con un corredo di alberi scheletrici, pali o tralicci dell'alta tensione, sparute sagome di esseri umani, è resa ancor più essenziale, a tutto vantaggio del dialogo, sempre più serrato, tra terra e colore.

Ma vediamo più da vicino il modo di procedere di Serena. La terra, sempre rigorosamente prelevata dal sito che verrà rappresentato, viene impastata con il gesso e quindi stesa con una certa casualità e rapidità gestuale sul supporto (di solito una tela di sacco, grezza), alternandovi strati di garza, così da costituire/sostituire l'imprimitura di accademica prescrizione. Su di essa l'artista procede a un'ulteriore definizione dei margini, tracciando un riquadro monocromo - di preferenza bianco - al cui interno si disporrà l'immagine, racchiusa da una sorta di cornice costituita dal fondo al naturale e come affiorante da profondità materiche, culturali, inconscie. Proprio per il loro pullulare, esse sembrano richiedere uno spazio circoscritto entro cui collocarsi e presentarsi con coerenza narrativa. La selezione cromatica è prevalentemente antinaturalistica e privilegia le gamme dei rossi e dei gialli, con l'esclusione pressoché assoluta dei verdi. Su tutto prevale la terra con i suoi colori (gli ocri, i Siena ma anche i grigi e i neri) e tale egemonia produce un paradossale effetto di frustrazione delle attese dello spettatore, gelando lo spontaneo moto di adesione a un 'ritorno alla natura', cui il tema sembrerebbe orientare ma che Serena dichiara in tutta la sua impossibilità.

L'Arcadia è finita, insomma, sotto il cemento dei capannoni industriali e dei piani regolatori, ma anche della smania modernistica del cittadino medio, per il quale i rustici abbandonati sono sopravvivenze forse ingombranti di un passato prossimo oltre il quale è difficile risalire, per un deficit storico e fors'anche antropologico. Ciò che rimane del paesaggio tradizionale sembra avvolto dai gas delle fabbriche e dalle polveri sottili oppure l'esito di un'esplosione termonucleare o ancora - come pare suggerire una delle ultime opere realizzate - una superficie devastata dalla caduta di enormi meteoriti. La bellezza dei colori, quasi sensuale, come di superfici glassate o laccate, contrasta dolorosamente con i residui di una natura carbonizzata, violata, ammutolita. In primo piano l'artista colloca frequentemente dei sassi reali, talora lavorati, o delle statue di gesso, simili a manufatti del paleolitico, o ancora dei tempietti vuoti che riprendono la forma di quelli per i Lari, le divinità domestiche della civiltà etrusca e romana. Sono elementi tutt'altro che accessori, anzi fondamentali nella costruzione del senso di queste immagini, perché alludono alla profondità ma anche all'irrecuperabilità del passato e quindi alla connotazione luttuosa del messaggio. Anche i graffiti contemporanei tracciati con lo spray sulle pareti dei rustici abbandonati partecipano a questa sedimentazione di segni, di cui sono anzi l'ultimo esito, dettato pur sempre dall'impulso a lasciare una traccia

sfregiando al contempo ciò che è già divenuto triste monumentum. Le garze che traspaiono ora più ora meno dalla base terrosa sono a loro volta un segno ambivalente, mortuario e terapeutico, perché avvolgono un paesaggio-cadavere ma al tempo stesso lo fasciano con cura, quasi per impedirne l'estrema emorragia, il versamento irreparabile. Ciò che l'artista rende visibile può rinviare quindi a un essudato sacro, una sorta di traccia sindonica della dea terra, ferita in profondità.

Le analogie tra i testi figurativi di Serena e quelli poetici più recenti di Zanzotto sono a tale proposito sorprendenti, soprattutto perché il poeta di Pieve di Soligo non è uno degli auctores dell'artista, a differenza della predilezione - assoluta rispetto a qualsiasi altro scrittore - per Beckett. La poligenesi degli esiti, in altri termini, ci dice che i segnali del degrado sono ormai tanti e tali da generare espressioni sintoniche. Come non leggere, in versi come questi: «E ti protendi come silenzio / ti protendi al silenzio, / generi, sei silenzio, / SEI CASA / nell'idea stessa, nell'inane / in-sé dell'idea, / SEI CROLLO / e libertà di sprofondati tetti [...]»; «Acido spray del tramonto / Acide radici all'orizzonte / Acido: subitamente inventati linguaggi»; «Papaveri ovunque, oggi, ossessivamente essudati, / sudori di sanguini di un / assolutamente / eroinizzato, slombato paesaggio / sudore spia / di chissà quale irrotta malattia [...]»; come non leggersi l'ideale didascalica per i dipinti di Serena, o come non pensare a questi come alla migliore trasposizione figurativa di quelli? Non vi è infatti, nelle angoscianti immagini di Serena, alcuna distanza ironica rispetto al soggetto, al modo, poniamo, del Beckett prima citato, e similmente invece, all'intonazione tragica di Zanzotto. Risalendo la corrente poetica a ritroso, potremmo arrivare al Pascoli di Myrica, ambiguamente humilis perché concentrato su quanto cresce rasoterra, come le tamerici, ma anche su ciò che la terra cela al suo interno come infinito, immedicabile lutto.

*Il poeta di San Mauro, che una lunga tradizione scolastica ha tendenziosamente ridotto a sentimentale cantore delle 'piccole cose', ha intrattenuto invece un colloquio serrato, incessante, angosciato con i morti della sua famiglia, immaginati mentre continuano a trascorrere, sottoterra, una 'vita' parallela. Chi, di quel nido, è sopravvissuto, non ha fatto che esprimere lo struggente desiderio di poter raggiungere gli altri membri, ripristinando l'armonia originaria. Anche le case dipinte da Serena, umanizzate nella loro squallida e demente rovina, sembrano attendere che i loro abitanti vi facciano ritorno, chissà quando, da dove, in quale forma, perché la vita possa riprendere, perché ciò che un tempo è stato sia ancora, perché il verde dei prati e degli alberi torni a risplendere, a sconfiggere dopo un «prodigioso duello» - come recita la stupenda Sequenza pasquale - il rosso e il viola annunciatori di morte. Lasciamo di nuovo la parola a un poeta, e immaginiamo di commentare i dipinti di Serena in cui campeggiano case in abbandono con una delle liriche più suggestive di Pascoli, *Il lampo*:*

E cielo e terra si mostrò qual era:

la terra ansante, livida, in sussulto;

il cielo ingombro, tragico, disfatto:

bianca bianca nel tacito tumulto;

una casa apparì sparì d'un tratto;

come un occhio, che, largo, esterrefatto;

s'aprì si chiuse nella notte nera.

La casa-occhio è, nelle opere di Serena, il più forte elemento di raccordo tra vita e

morte, la soglia che mette in contatto i sopravvissuti con un passato prossimo e remoto, verso lontananze mitiche rimpianti ma inattingibili. Come ha scritto Cesare Pavese in una pagina di FERIA d'agosto (1946) sulla quale l'artista ha molto meditato, la caratteristica «della fiaba mitica è la consacrazione dei luoghi unici, legati a un fatto a una gesta a un evento. A un luogo, tra tutti, si dà un significato assoluto, isolandolo nel mondo. Così sono nati i santuari» (Del mito, del simbolo e d'altro, primo testo della sezione La vigna). Per Serena la parte di Veneto in cui è nato e vive - all'interno di una piccola geografia dell'anima che include a vario titolo Albaredo, Vallà di Riese, Castelfranco, Treviso, Venezia, Mogliano - insieme a luoghi d'elezione culturale, sono pertanto emanazioni mitiche, percepibili attraverso la concretezza della loro humus. La terra di Serena - di volta in volta occasione di memoria, racconto, canto - diventa così sineddoco, pars pro toto di un universo da rappresentare e, implicitamente, preservare come una teoria di santuari, prima che sia troppo tardi. E qui il riferimento figurativo più pertinente, per questo artista di vasta cultura, sembra, più che il Burri dei Cretti o altre esperienze europee dell'informale (Fautrier, Tàpies...), relativamente astratte dai luoghi d'origine o d'elezione dei rispettivi artisti, il Kiefer della rivisitazione dei miti costitutivi dell'identità germanica, condotta negli anni Settanta e attestata soprattutto dal grande dipinto intitolato Varus (1976), dedicato alla sconfitta romana nella Selva di Teutoburgo, dove il 'romanizzato' Arminio sconfisse l'esercito di Publio Quintilio Varo nel 9 d.C.

Nelle lucidissime 'visioni' di Serena, la casa-occhio può essere anche l'occhio del pittore, la sua proiezione in uno scenario residuale rappresentato in forme tanto stilisticamente compiute e mature quanto severamente ammonitrici della fine: ciò che fa dei suoi dipinti dei testi esemplari, che ricapitolano e rilanciano senza alcun cedimento retorico. Il buon tempo antico è passato, portando via con sé paesaggi stupendi, naturali e culturali: il Veneto di pianure e montagne, alberi e acque, rappresentato per esempio da Giovanni Bellini o Giorgione e interpretato-modificato da Palladio; ma facendo sparire anche - fortunatamente - la pellagra, l'elevatissima mortalità infantile, l'abbandono delle proprie piccole patrie per sgomentanti 'altrove' americani o australiani, l'analfabetismo... Il presente e l'immediato futuro non promettono tuttavia di essere un risarcitorio crescendo di «magnifiche sorti e progressive», che renda inutile soffermarsi, raccolti a cerchio insieme agli uomini-ombra di Serena, su ciò che di noi e della nostra memoria abbiamo colpevolmente obliterato e disattivato, con il rischio di ritrovarci in pochissimi a vagare su una landa desolata e priva di riferimenti, quindi di senso, come lo spazio in cui sopravvivono certi personaggi di Beckett. Prima che tutto diventi cenere, facendoci regredire dalla Silicon Valley alla Rift Valley, con l'unico strumento di una lancia e pochi, patetici manufatti: sassi incisi, statuette antropomorfe, nicchie votive, tutti sinistramente evocanti, nella loro riduzione ai minimi termini, i pallidi fantasmi di una lontanissima e squisita civiltà: le statue di Canova e le architetture di Palladio, proiettate, come nella sezione finale del Fanciullo di d'Annunzio, su un paesaggio di fiamma, disseminato di rovine.

Michele Bordin