

SERGIO BONFANTINI ATTRAVERSO 20 OPERE

Massimo A. Bonfantini

Salvatore Zingale

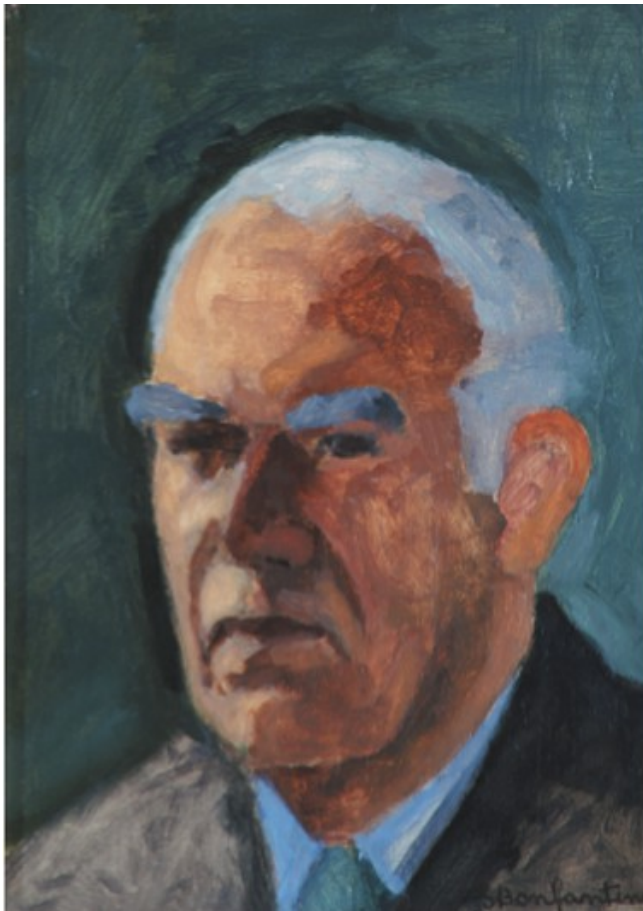
Sergio Bonfantini. Paesi e paesaggi

Fondazione Sergio Bonfantini

29 settembre 2012

Villa Marazza. Borgomanero

1. Autoritratto (1981)



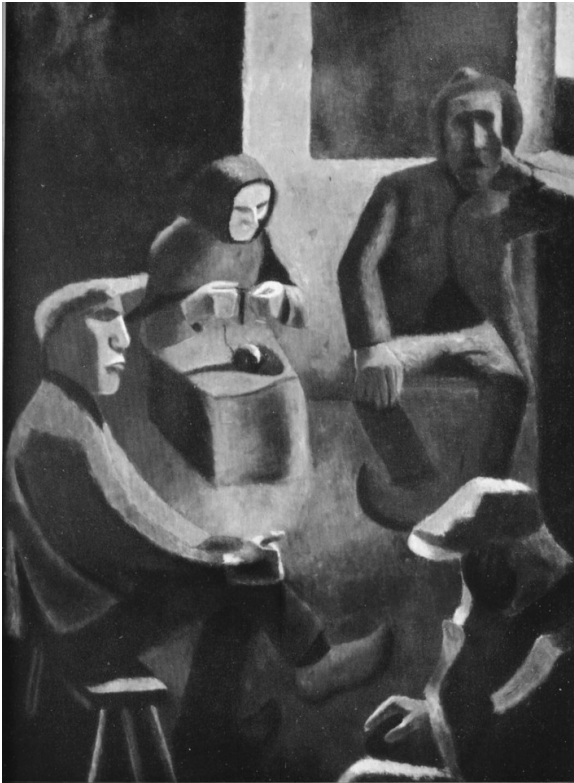
MAB – Si vede bene il volto, il volto e l'espressione, di Sergio Bonfantini, di mio zio Sergio com'era, nell'autoritratto del 1981.

1981: due anni prima del film-tv di RaiTre dedicatogli, e otto anni prima della morte. Sembra quasi la faccia, la fronte, la testa, di un vecchio contadino energico. Con le folte sopracciglia che bucano quasi la tela, che sporgono. «La mia caratteristica», diceva mio zio.

Non amava ritrarsi, scontroso e schivo. Ma qui si capisce che il quadro non è un ritratto di un altro, anche a non avere mai visto Sergio dal vivo o in fotografia: si capisce dall'occhio concentrato sullo specchio e dalla tesa determinazione dei lineamenti, lievemente contratti nello sforzo di rappresentarsi giusto: di rendere il suo stesso sguardo profondo, che va oltre la superficie scavandola: con il suo espressionismo contadino.

SZ – Le sopracciglia di tuo zio Sergio sono rami e cespugli di campagna; e quelle pennellate larghe, qui forse più larghe che altrove, sono come campi arati e seminati. «Ogni pittore dipinge sé», dice un proverbio toscano ripreso da Cosimo de' Medici e fatto proprio da Leonardo. Lo specchio in cui guardarsi non è solo quello che si pone davanti a sé nell'esercizio di autoritrarsi, ma anche la vasta scena della natura e della vita. Quella che si sceglie di guardare. Quella che t'appassiona e che non smetti mai di indagare. Nemmeno quando dipingi te stesso.

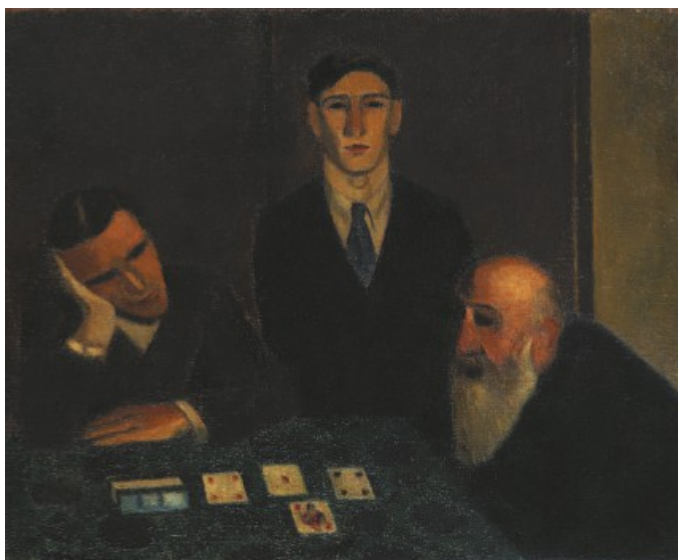
2. La famiglia del bifolco (1929)



SZ – Nel 1929 Sergio Bonfantini ha 19 anni. La famiglia del bifolco è il suo primo quadro di una certa notorietà. Il tema della rappresentazione ci dice che il giovane pittore è ancorato alla tradizione della sua terra, contadina e ancora lontana dalla piena industrializzazione. Le fabbriche e le metropoli, Parigi o Berlino, sono lontane. Eppure questo dipinto si iscrive tutto nella storia della pittura europea, è molto più che un esercizio giovanile. Il taglio delle figure e dei volti, quasi delle statue lignee, parlano insieme la lingua di Picasso e quella degli espressionisti. Pittura «rozza nuda quanto genuina», la definisce il suo maestro Felice Casorati. A me pare anche una dichiarazione di poetica: dipingere, assieme all'umanità contadina, la forza di gravità che definisce il peso e la sostanza delle cose. È l'inizio di un corpo a corpo fra il pittore e la realtà sociale, ambientale, paesaggistica. È l'intensità di un contatto che non abbandonerà più.

MAB – Sono quattro persone, dignitose e gravi, ma deformate dalla durezza della vita e dalla povertà, le quattro figure della Famiglia del bifolco. Certo non una idilliaca o eroicomica rievocazione iconografica della sacra famiglia cristiana. È un quadro di espressionismo veemente e autoctono, anche se forse collegato, tramite il libro di Venturi (Il gusto dei primitivi), al concetto più che all'immagine della pittura di Cézanne. Al di là beninteso delle consonanze stilistiche con certo Sironi. C'è lo sforzo di comprensione di esistenze che cominciano a restare nascoste al borghese, che pure era stato contadino e "paesano", come si diceva, appena la generazione prima o quella dei nonni.

3. Gruppo di famiglia (1932)



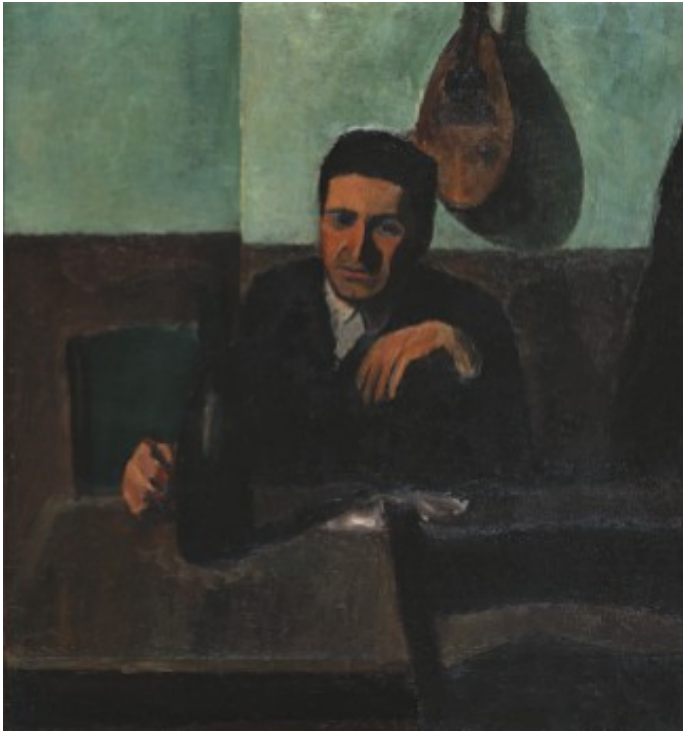
MAB – E Sergio capiva bene, sentiva di essere vicino ai contadini, fittavoli, braccianti, padroncini, fattori o bifolchi. Vicino in tutti i sensi, genealogico, geografico, lui che era di una città di campagna come Novara, e culturale e morale, lui che era figlio di quello che era stato sindaco socialista dal 1915 al 1922. E a me il Gruppo di famiglia, che ritrae, nel 1932, un pezzo di famiglia Bonfantini, mi è sempre sembrato che combinasse un dittico e come un manifesto di pittura socialmente impegnata con La famiglia del bifolco.

A proposito di dittici, proporrei una riflessione su una esposizione reale o virtuale della Famiglia del bifolco confrontata con il corteo del Quarto stato di Pelizza da Volpedo.

Il Gruppo di famiglia suggerisce che la famiglia borghese deve aiutare alla liberazione e al riscatto la famiglia contadina. La famiglia borghese con le sue tre età, dove tocca al più giovane mirare chiaro e lontano con lo sguardo fiducioso, oltre i tempi bui dell'oppressione degli anni Trenta.

SZ – Il più giovane è la figura ritta in piedi che sembra disinteressarsi delle occupazioni degli altri due. Non si guardano nemmeno. Giocano a carte. Forse no. Riflettono. Pensano. Le guardano, quelle quattro carte, assorti o concentrati, come a leggere su quel tavolo, in quell'interno borghese che sa di libri e conversazioni, una risposta ancora possibile all'oppressione fascista. Una fiducia e una forte convinzione, più che una speranza.

4. Ritratto di Richelmy (1933)



SZ – Questo ritratto del poeta Tino Richelmy è di un anno dopo. Anno infelice e tetro il 1933: dopo undici anni di fascismo in Italia, nella Germania di Gropius e di Adorno il nazismo spazzava via ogni libertà e ogni bellezza. Servivano ancora a qualcosa le arti e la poesia? Questo sembra quasi dirci il volto di Tino con la pittura di Sergio che lo guarda e interroga. Volto dipinto come fosse intagliato tra le ombre nette, seppure dallo sguardo attento e confidenziale. L'Europa è nera e divora se stessa, ma un poeta sopravvive anche e ancor più nell'umano ambiente di un'osteria. Con la matita o penna impugnata pronta a scrivere su qualsiasi foglio. Perché la parola di un poeta prende forma e vita anche nei tempi più oscuri.

MAB – Lo sguardo fugge di lato, ma è intento a un progetto. È un amico intimo di famiglia ed è un poeta destinato a restare. Agostino, Tino Richelmy ha in mano un lapis. Una sua poesia è scritta persino sul retro del quadro. In un'osteria dall'interno infittito a più piani, lati e spigoli, con il conforto del vino e di toni scuri ma affettuosi, interrotti dalla parete azzurrina, che avvolge il capo e sostiene il mandolino appeso, Tino sembra in conversazione, sul punto di aprire bocca. Nella mitologia dumasiana dei due Marii (Bo=Bonfantini e So=Soldati), Tino figurava come il loro capitano, come Monsieur de Tréville. Ma qui l'incertezza esistenziale viene tradita dall'espressione del viso e ancor più dalla postura esitante e molle del braccio sinistro.

5. Ragazza (1976)



MAB – Un altro ritratto di una persona giovane. Una ragazza, più di quarant'anni dopo. Ma ancora, come Tino, sembra un'esistenza irrisolta e forse ancor più irresoluta. D'altronde sono gli anni settanta, ma già declinanti, ancorché siano ruggenti come gli anni trenta, che erano però più epici. Il sentimento della ragazza, secondo Roberto Moroni, è «fatto di sogni e nostalgie». Anche di rabbia, mi sento di aggiungere, a vedere la tensione delle palpebre sullo sguardo cupo e il pugno chiuso a sorreggere il mento. L'espressionismo introspettivo di Sergio raggiunge qui un esito notevolissimo.

SZ – Come nel caso precedente di Richelmy, noto che gli sguardi dei ritratti di tuo zio si posano spesso su un punto indeterminato, come se la persona ritratta volesse mostrarci qualcosa. «Guarda ciò che io sto guardando. Guarda insieme a me. Guarda e cerca di vedere dentro di me». Questo modo di ritrarre è più che dialogico, è un coinvolgimento proprio della danza o dell'abbraccio: i tuoi movimenti sono i miei movimenti. E soprattutto i miei sentimenti, qui e ora, sono il ritmo della danza e l'intensità dell'abbraccio.

6. Contadino che suona nella stalla (1930)



SZ – Ancora negli anni Trenta. Verrebbe da dire che un anno dopo *La famiglia del bifolco*, Sergio è ancora lì: fra cavalli, aie e contadini. Ma qui c'è una storia, una scenografia, quasi un'azione da cabaret. I cavalli sono cariatidi, come ha osservato Rossana Bossaglia, figure incombenti che avanzano lente, ma “bucano” la tela e lo spazio buio. Il giovane menestrello è un attore sul proscenio, una maschera bianca come un clown di passaggio. Come se suonare e cantare fosse anche sognare, dopo il lavoro e prima del riposo, con i piedi nudi e sporchi, come un popolano in un quadro di Caravaggio.

E a proposito di Caravaggio, ci sarebbe da chiedersi che cosa interessasse di più al giovane Sergio: il biancore della camicia, del volto e, anche, dello strumento del contadino, oppure quel buio così fitto che sembra esso stesso terra dei campi?

MAB – Per un felice lapsus della rivista “Le Rive” in un reportage del 1996, il quadro di Sergio che stiamo vedendo recava la didascalia *Contadino che canta* [non che suona] nella stalla. Nella brochure estratta da quel numero delle “Rive” associato al numero 1-2/2010, abbiamo deciso di lasciare quel lapsus. Perché sembrava che il canto effettivamente aleggiasse sulle labbra semi-aperte del nostro personaggio. Che si immagina come un contadino anomalo e picaresco, un po' bracciante e un po' camminante, alla ventura e allegramente ribelle. Con quei due cavalli a fare da quinte, irrealistici come le statuette disegnate da un bambino o scolpite da artigiani cinesi.

7. Cascinale al sole (1933)



MAB – Non canta certamente il contadino del Cascinale al sole del 1933. Ben piantato in mezzo all'aia, meditativo o forse sognante, solo e con un sentimento di solitudine ma non di malinconia, se ne sta immobile, mentre aleggia intorno un silenzio scandito e musicalmente architettonico nel porticato dello sfondo, in ombra. E con il solito caratteristico, quasi come un totem, cavallo.

Mi sembra che il saggio di Soldati del 1963, con la sua sottolineatura della pittura di Sergio come «pasta di luce», sia particolarmente adatto anche a questo quadro. Soldati infatti sottolinea la «straordinaria vitalità luminosa» dei quadri di Sergio, della luce che «forma e deforma i volumi e le prospettive», che «elettrizza le superfici».

SZ – Mi sorprende sempre, in questa scena, l'insolita congiunzione fra luce e solitudine. Solitudine non sofferta, ma presente in ogni angolo dello spazio. C'è la solitudine del contadino, contrapposta a quella del cavallo. Ognuno rivolto in direzione opposta.

Una solitudine che la luce rende più acuta e nitida, come una messa a fuoco fotografica. Lo si vede dall'ombra corta che proietta il contadino seduto. Corta e profonda, come un buco scavato nel terreno. O come un segno tattile del trascorrere del tempo. Di un riposo che sta già per finire.

8. Il cavallo sauro (1934)



SZ – Nel Cavallo sauro, massiccio e vero, l'espressionismo del pittore, quattro anni dopo il Contadino che suona nella stalla, è meno aggressivo e scatenato, e il pesante capannone è il solo eroe del prezzo di racconto o sequenza di film delle nostre campagne che il giovane Sergio va componendo. Possente e pacioso insieme, beve calmo il cavallo, cercando la postura con piccoli movimenti degli zoccoli. I trapassi sapientissimi del colore accarezzano affettuosi l'animale e l'ambiente. Ogni retorica ruralistica è lontana: sia quella ottocentista più misticheggiante sia quella che avanza a colpi di "massaie rurali" e "battaglie del grano".

MAB – Lontana è anche la retorica futurista della velocità, del cavallo lanciato al galoppo, il cavallo delle bighe e delle battaglie. Il Cavallo sauro di Sergio è a riposo e se la gode, nel suo spazio che si direbbe familiare, come i contadini dopo il lavoro. Questa mancanza di retoriche e di arditezze formali sposta l'attenzione sul colore e sui volumi, sugli zoccoli pesanti, sulle muscolature tonde e mature, roteanti, del ventre e delle gambe, in contrasto con la penombra quasi piatta in cui sono immersi il collo e la testa.

9. Nudo di donna (1942)



MAB – Il Nudo di donna del 1942 è un inno di Sergio al corpo femminile, qui disteso a riposare, in equilibrio tra la forza del peso e la grazia delle sue forme. Forse è solo una modella in posa. La posizione del corpo richiama antiche iconografie, eroi dormienti e Veneri che mostrano la loro bellezza. Ma il richiamo iconografico dura poco. C'è tutto lo sguardo del pittore, quello vero, quello di chi entra nella stanza e coglie di sorpresa il corpo disteso sul letto. Così come forse lo sorprende l'altra figura femminile, vestita e in piedi, in penombra, che pare anch'essa entrata in scena. A destra una finestra aperta sul paesaggio, una seconda e più ampia scena. Il quadro sembra porre esplicite domande. Che cosa è successo? Che cosa sta accadendo? Sul letto c'è una carta da gioco. Come quelle sul tavolo nel Gruppo di famiglia. Perché quella carta? Perché tutte queste distrazioni dello sguardo?

SZ – Questo Nudo di donna, forse è l'unico quadro di Sergio così chiaramente erotico: struggentemente sensuale, sino a suggerire una partecipazione sentimentale e addirittura un coinvolgimento esistenziale del pittore. Interno con figure in ambiente bohémien, questo amore in tempo di guerra – siamo nel 1942 – per il tema e un certo sapore narrativo e di letteratura, insieme a Roberto Cicala l'avevi scelto con pochi altri quadri di Sergio per la mostra per il centenario di Mario Soldati al Broletto di Novara.

10. Dal Bruegel (1950)



SZ – A proposito di narrazione. La narrazione, o meglio la storia, irrompe in questa rivisitazione di un'opera di Pieter Bruegel il Vecchio. Il quadro è Gli storpi, del 1568. Legni al posto delle gambe, toni bruni e grigi, volti deformati dalla miseria. Mi viene da osservare che non sono i contadini di Sergio, intendo quelli del suo tempo e delle sue campagne. È questo un realismo diverso, davvero uno sguardo che rilegge la storia e che nella storia cerca un senso. Non importa che sia la storia della pittura. Ripassare le tracce di un artista è tutt'altro che un esercizio di studio di tecnica pittorica. È forse anche il tentativo di rivivere le condizioni sociali e mentali dell'artista che si studia.

MAB – Sì, e per Sergio questo impatto così marcato con la storia e la realtà sociale ha un valore autobiografico. Infatti, diceva di essere fuggito, in questi anni del dopoguerra, dalla sirena dell'astrattismo per merito di un amico e di un classico. Sentiamo: «Mi sono ripreso proprio perché una volta era venuto qui in studio Testori. Aveva visto questi quadri che stavo facendo. Mi ha detto: "Ma che cosa diavolo fai? Ma non vedi quelli che facevi prima? Non vedi che differenza? Torna un po' ancora come eri tu, lascia stare!". E allora è stato quello scossone lì che mi ha fatto riprendere. Ed è proprio in quel momento, poi, che mi sono innamorato del Bruegel. E ho fatto alcune serie di quadri del Bruegel. Forse anche, penso, per i suoi gusti contadini. Senza che ci pensassi sopra. Deve essere stata proprio una cosa spontanea, involontaria, questa mia attrazione verso il Bruegel».

11. Giocatori di carte (1967)



MAB – Nei tardi anni sessanta è certo molto sicuro del fatto suo. Pronto anche per nuove esplorazioni. Ma avverte il bisogno di un omaggio, sin dal titolo, al suo grande maestro moderno, Cézanne. E vuole riprendere la sua “grande maniera” dei quadri di ampia composizione degli anni trenta. Sergio marca, più che continuità, autoreferenzialità, citandosi ponendo una sua natura morta sulla parete di fondo. Moroni accenna a un qualche ricorso caravaggesco. Penso che si riferisse ai giocatori di terzoglio. Ma qui i tre, come nota lo stesso Moroni, in realtà non giocano fra loro, manca ogni interazione, ogni “dialogo fra i personaggi”, che se ne stanno isolati: a sinistra un collo taurino con un cappello in testa, rigido e testardo; in centro l’anziano operaio, duro e silenzioso, cui Sergio ha dedicato un anno prima un ritratto e una serie di disegni; a destra, intento e perplesso, l’uomo con berretto e maglietta azzurra sembra riesaminare le sue giocate e le possibilità alternative. Il quarto, a scopone?, il suo compagno, si è assentato. E l’atmosfera è sospesa e interrogativa. In modo analogo, ma tutto diverso, che nei quadri di Hopper.

SZ – Sì, Hopper e Cézanne. Ma Sergio sembra giocare, più che a carte, con le figure della sua stessa pittura. Non solo perché riprende una sua natura morta sulla parete di fondo; non solo, perché l’anziano operaio è, appunto, nella stessa identica posa in cui lo aveva ritratto un anno prima, quasi non si sia mai mosso da lì; non solo perché la parete di fondo preannuncia nella tinta e nella tessitura il Blow Up che verrà un anno dopo. Queste tre persone al tavolo d’osteria a me ricordano anche il Gruppo di famiglia del 1932. Stessa disposizione. Quasi le stesse posizioni, specie quella ieratica del centro. E ancora le carte da gioco, con cui però non si gioca: un pretesto per stare insieme.

12. Omaggio a Chardin. Le papier de fraises de bois (1979)



SZ – Questo dell'Omaggio a Chardin è un altro caso in cui la pittura interpreta se stessa. Sì, i pittori si guardano a vicenda, si studiano, apprendono dalle opere degli altri, così come imparano osservando la natura e le umane vicende. Per uno come Sergio che ha interpretato nature morte – ovvero “oggetti in posa” –, mettendo bottiglie e vasi sulla tavola come un regista posiziona gli attori sul palcoscenico, studiare le mosse di maestri antichi o contemporanei, era un'attrazione necessaria. Lo ha fatto con Bruegel negli anni Cinquanta, lo farà, come vedremo, nel 1968 con il film Blow up di Michelangelo Antonioni.

MAB – Di Jean-Baptiste Chardin mi pare che a mio zio Sergio interessasse soprattutto il modo di trattare la luce che qui incontra il vetro di bicchieri e ampolle. Per chi a vent'anni aveva dipinto i Riflessi – e fra poco vedremo anche quest'opera giovanile –, quella luce non poteva passare inosservata. Andava ripresa, amplificata, fatta nuovamente vibrare. È così che, nella versione di Sergio, la piramide rossa di fragole che domina la scena passa stranamente in secondo piano. L'attenzione è tutta su quel bicchiere che sembra illuminato, si può dire, dal biancore dei due garofani. Come se la luce attraversasse la materia.

13. Il Lago d'Orta da Corconio (1934)



MAB – Il quadro Il lago d'Orta da Corconio è del 1934. Ma fu dipinto prima o dopo l'inizio del soggiorno dei due Marii – Soldati e mio padre – nell'alberghetto del "Pa' Peder" in ottobre? Io azzardo prima, basandomi sul colore della vegetazione.

Quasi a proporre che sia stato Sergio con questo quadro a guidare la scelta dei due Marii al rifugio di Corconio. Certo è che questo sobrio panorama dall'alto, senza graziosità e con il lago senza la sua isola, ha una poesia e un'arditezza di costruzione che Marco Rosci ha sottolineato nella sua monografia del 1963, e che si ritrova nel Como di notte da Brunate, che appartiene alla famiglia Soldati. Neovedutismo dall'alto.

SZ – Un vedutismo forse più ispirato al cinema che alle tradizioni venete. Dall'alto, con quell'arco che ti viene incontro, così ampio nello spazio della terra, come in una sequenza di film, con la cinepresa che lentamente scende fino a ritrovarsi sulle strade di Corconio e sulla riva del lago. Oppure che si infila dentro le case e poi salta all'altra riva.

Questo movimento immaginato è del resto suggerito dalla nitidezza delle case sulla riva bassa, come se lì lo sguardo dovesse avvicinarsi e posarsi. E così dai toni del lago, più scuri e profondi nella parte inferiore e più pallidi verso la riva in alto, dove anche la vegetazione è più smorta, informe e confusa in se stessa.

14. La risaia (1958)



SZ – Tutto un altro paesaggio è questa Risaia del 1958. Mi viene da osservare che la pittura autenticamente realista non è tanto quella che riproduce il reale, quanto quella che dalla realtà deriva; che non rispecchia la realtà, ma che è invece determinata dalla realtà. Quella che si presenta come il risultato di un'attenta osservazione del mondo fenomenico. È infatti pur sempre il mondo esterno che nuove le visioni del pittore. La pittura è una forma di traduzione di questa osservazione. Oggetti, persone, materia e impercettibili eventi si trasformano in volumi, colori, profondità, racconto.

Questo paesaggio di risaia è pianeggiante e indeterminato. Pochi volumi, tanto orizzonte. Tanto cielo e superfici d'acqua. Lo si può osservare per giorni, questo paesaggio elementare. Lo si può guardare in ogni dettaglio, in ogni mutamento di luce, in ogni movimento di foglie. Ed è quel paesaggio che ci insegna a riconoscere la regolarità delle stagioni e l'armonia dei colori.

MAB – Infatti, Filippo Maria Ferro, nel 1988, parla delle superfici della risaia come di «piani segreti della realtà». Ecco che cosa scriveva: «Le risaie con le loro superfici di misure e altezze diverse, la geometria delle acque irrigue e dei filari di pioppi sono [per Sergio] i piani segreti della realtà, i livelli di un mondo sommessamente amato». Questi paesaggi «assorti e bellissimi», conclude Ferro, sono «come nature morte ricomposte nello studio».

Così i paesaggi di Sergio, certi paesaggi, sembrerebbero un frutto maturo che viene dopo la fase giovanile ed eroica dei contadini, cavalli e cascinali, in un periodo segnato dalla conversione alla natura morta, dopo gli anni Cinquanta.

15. Riflessi (1930)



MAB – Ma sempre a proposito di natura morta, torniamo al giovane Sergio, nel 1930. Questo è uno dei suoi primissimi quadri di nature morte, o di oggetti. E se li guardiamo bene, questi Riflessi, vediamo che il senso della costruzione, e il virtuosismo delle trasparenze, poi concettualmente enunciato ed esaltato in Blow up, sono già presenti e con una grande qualità e intensità di esiti.

Il che confermerebbe due giudizi o considerazioni o sentenze. La prima dice che gli autori che abbiano qualcosa da esprimere di originale e fortemente sentito, in pittura, come del resto in poesia e musica, in matematica e in filosofia, lo esprimono già nella prima giovinezza felicemente. Poi l'espressione si relaziona, si arricchisce e si affina, e l'autore cerca più cordiale la comunicazione. La seconda, che completa eticamente la considerazione generale della prima, è del poeta Giacomo Noventa, e afferma che il segreto è restare fedele ai sogni e agli ideali dell'adolescenza.

SZ – Le nature morte, a loro modo, sono il laboratorio di un pittore. Che nel disporre oggetti d'ogni sorta si sente libero tanto dal racconto o dall'introspezione cui lo costringono ritratti e figure, quanto dall'obbligo dell'inquadratura cui lo costringe il paesaggio. La natura morta dà invece all'artista il piacere della sperimentazione e la spensieratezza del gioco. L'oggetto dipinto ci interessa, ma siamo più attratti e coinvolti da come l'artista trasforma banali bottiglie, vasi e bicchieri. Che in questi Riflessi ci sono, ma solo per essere attraversati da una luce che quasi li fa sparire. Se non fosse per il rosso corposo del vino e per quello più fresco del bitter.

16. Blow up (1968)



SZ – Blow up di Antonioni, lo sappiamo, è anche un metafilm sulla fotografia, sulla natura semiotica della fotografia e sulla sua capacità di far vedere, e quindi di far conoscere, dati altrimenti sfuggenti della realtà. La fotografia non può prescindere dal dato reale e dall'oggetto che riprende; ma attraverso l'inquadratura e poi l'ingrandimento, la fotografia è in grado di svelare l'oggetto come nessun altro medium riesce a fare.

Così come il fotografo di Antonioni si trasforma casualmente in detective, osservando assai da vicino ombre e tracce di luce, gli oggetti posti dietro lastre di vetro da Sergio Bonfantini richiamano con maggiore e rinnovata intensità la nostra attenzione. Per quanto apparentemente "astratte", questa serie di immagini sono di fatto un inno alla concretezza delle cose.

MAB – Infatti Sergio resta fedele al suo primo sentire realista anche quando si ispira al Blow up di Antonioni. Perché in questo film Antonioni ci parla della permanenza della realtà, anche quando sembra sparita e rimossa. Ricordo ancora che Mario Soldati amava la pittura di Sergio proprio per quel realismo di cui rimprovera l'assenza in Antonioni. Il quale, secondo Soldati, tutto preso dal suo esistenzialismo in chiave fenomenologica, scivolerebbe in un fenomenismo soggettivista, che toglie solidità alla realtà oggettiva, e serietà e razionale passionalità e tragicità alle esperienze e alla vita stessa.

Ma Soldati sostiene anche che proprio in Blow up Antonioni coglie invece l'inquietante e ineludibile traccia e permanenza materiale dell'evento. È possibile fermare con la foto e l'ingrandimento, indicabilmente, il corpo del delitto, i corpi del reale. Corpi che, penserà Sergio nella serie ispirata a Blow up, permangono filtrati e interpretati e studiati attraverso i vetri dell'arte.

17. La serra in rosa (1973)



MAB – Concrete ma geometriche, le cose. O meglio inscritte in geometrie. La serra è protagonista così di una serie di visioni dedicate alle diverse stagioni. L'ordine della geometria di vetri e metallo della serra, riempito dai colori e dalle masse dei fiori e delle piante. A scandire ritmi di spazi architettonici e di armonie di toni. Come un giardiniere, un pittore come Sergio, con il suo espressionismo concettuale o concettualismo iconico, può dare "un ordine al mondo". L'aveva notato anche Roberto Moroni nella sua didascalia per Le 63 opere del museo.

SZ – Il colore rosa è il colore della primavera matura, è un colore-profumo. Fra il bianco del candore e il rosso della passione, è il colore del femminile e della vita piena. I fiori di serra sono qui macchie di vapore che evaporano verso l'alto, a cercare l'aria; per aprirsi alla luce che i vetri della serra trattengono e filtrano, misurano, dispensano. La geometria delle strutture in ferro e vetro pare così una gabbia o rete che spinge e trattiene a un tempo il crescere della forma e del colore.

18. Legni n. 2 (1974)



SZ – Ancora oggetti e geometrie. Ancora oggetti che da soli, di per se stessi, definiscono lo spazio, in questo caso privato della luce che tante volte abbiamo visto protagonista. E perché? Forse perché qui la geometria è il disegno che dello spazio dà la misura, è pura relazione fra cose, così come tra le figure piane e i volumi, le simmetrie e le intersezioni.

La coppa di vino, posta sul tavolo, disegna come per irradiazione un disco, il quale quasi taglia la tavolozza. Il vetro e il legno. Anzi, al plurale: i Legni. Così come si chiamano gli strumenti a corda e ad arco. Come se quei pochi oggetti qui rappresentati dovessero iniziare a suonare.

MAB – Come per questi Legni n. 2 del 1974, tutte le opere di Sergio a partire dagli anni Sessanta sono dense di evocazioni. Sono, si può dire, “opere aperte”, aperte alle associazioni concettuali e sensoriali. Circondato dal giallo, che prende in sé anche l’aria, spicca lo scuro della coppa del bicchiere. Più discosto e come abbandonato il legno marrone, a segnare i pochi elementi della composizione di una lieve dissonanza e di un varco, insomma di un’apertura, che aspetta lo sguardo attivo e inventivo di chi osserva. Lo spettatore, come al cinema, deve entrare nell’interno, rappresentato e abitato dagli oggetti come personaggi sulla tela dello schermo. Sergio è cinematografico.

19. I colli di Gattinara n. 2 (1977)



MAB – Più che mai cinematografico è questo quadro, con ripresa dall'alto e lenta carrellata da western verso sinistra. A dilatare la vastità del paesaggio, che però rispetto ai western presenta dolcezza “femminile” di forme. Effetto di vastità ottenuto come in Bruegel in dimensioni molto contenute. Rispetto a Bruegel colpisce, in tempi in cui la presenza degli umani è onnipervasiva e “tutto è città”, lo sforzo di cancellazione dell'umano troppo umano, di tutte le abitazioni e tracce superflue, per una resa geologica ma amena delle strutture della natura.

SZ – Sì, quasi che la presenza umana disturbasse questa natura ancora natura, che accompagna lo sguardo verso interminati spazi e silenzi sovrumani, come nell'Infinito di Leopardi. A cercare una vasta e “profondissima quiete”. Qui Sergio procede per continue velature, come se a formare la pittura, fino a portarla al punto in cui nulla più va aggiunto, fosse il soffio di un vento che accarezza colline e vegetazione, e di folata in folata dà una forma – forse provvisoria – alle lontane alture. Lontane in un orizzonte che è acqua e terra insieme.

20. Primavera sul Ticino (1987)



SZ – E già: a volte penso che la pittura – non il disegno e la rappresentazione, la pittura fatta di pennello e pigmenti – sia sempre in bilico tra la ricerca di una forma compiuta e lo sfaldarsi della materia. Il fogliame in questa Primavera sul Ticino del 1987, sulla sinistra, è sì una “pasta di luce”, ma anche di materia in metamorfosi, che dal verde delle foglie trapassa nell’azzurro pallido dell’acqua, quasi con la stessa unica pennellata. È materia, è acqua e aria insieme. Qualcosa che sfugge. Ma in contrasto con le linee definite dei tronchi e dei rami ancora spogli. La primavera è davvero una stagione di mutamenti.

MAB – «Per tutta la vita», scrive Lorella Giudici, «Bonfantini, con caparbia e coerenza, non ha fatto altro che ordinare il mondo di oggetti [...] che prendeva a prestito dall’esistenza in un teorema». Io aggiungerei: in un grande teorema di geometria, con tanti corollari, un po’ come quelli di cui si occupava il padre di Sergio, Giuseppe, che era professore di matematica. Ma la geometria di Sergio insegue e trova meno astratti rapporti e più segrete e complesse armonie. La sua ricerca ci lascia infine con il regalo della geometria perfetta, eppure così vera, realista ed evocativa, della Primavera sul Ticino. Dove l’albero fa da griglia caduca e precaria al perenne fluire del Ticino – l’albero che a destra è nudo e invernale e a sinistra si copre delle foglie della vita di primavera che come sempre ritorna.