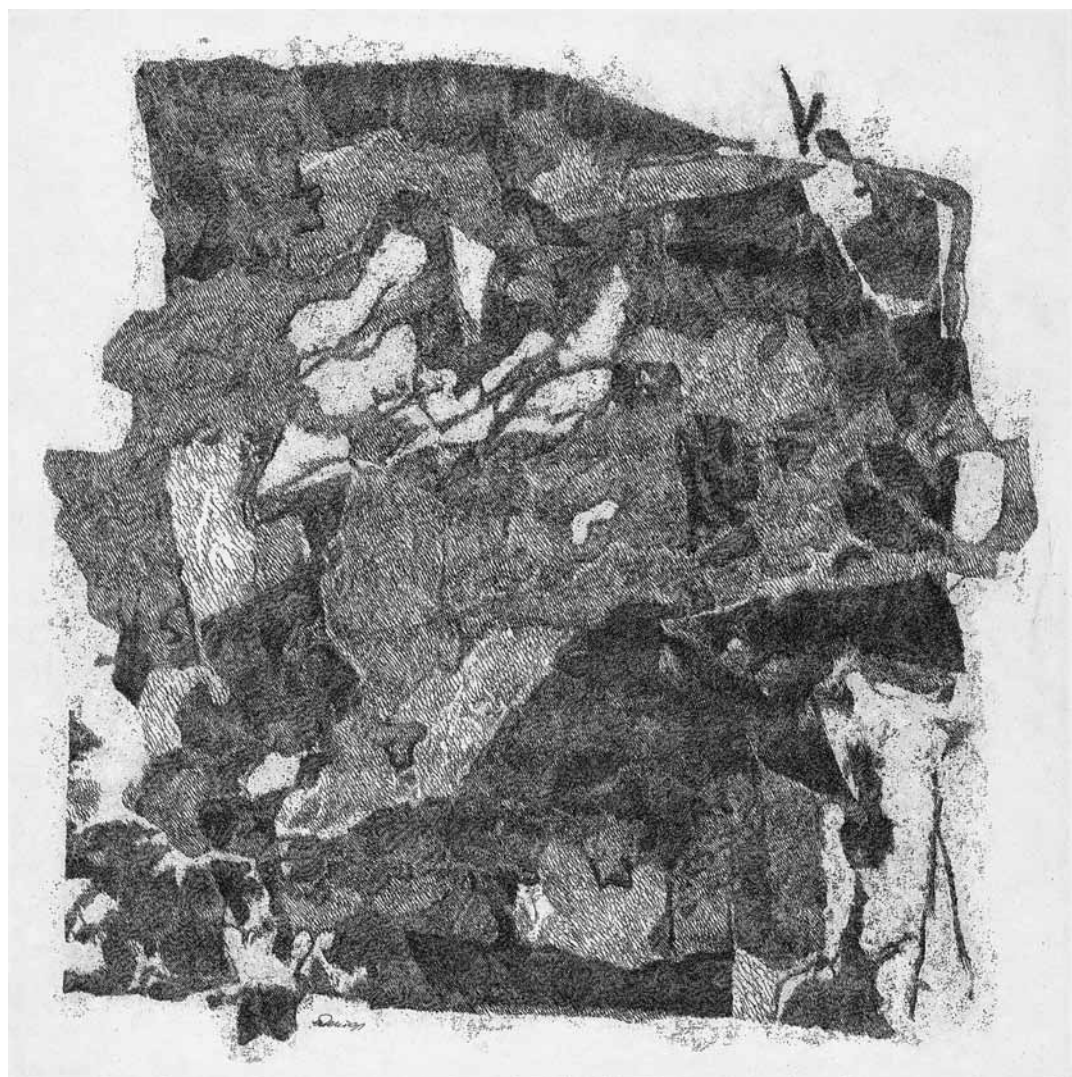


ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BOLOGNA



GIORGIO PESCI



ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BOLOGNA



GIORGIO PESCI

incisore

testi di

Mauro Mazzali
Andrea Emiliani
Adriano Baccilieri
Pietro Bellasi
Antonio Faeti
Giorgio Pesci

2004

La gola del vento, 1991 *acquaforte, mm. 390x390 (in copertina)*

Si ringrazia per la cortese collaborazione:

GIANCARLO PIRETTI

ANDREA EMILIANI

ANTONIO FAETI

ADRIANO BACCILIERI

PIETRO BELLASI

progetto grafico a cura dell'
ISTITUTO DI GRAFICA
ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BOLOGNA

Sono passati 200 anni dai giorni che videro l'Accademia prendere possesso degli spazi che il nuovo corso degli eventi storico politici le riservava.

Il convento di S. Ignazio, libero da anni dalla funzione educativa riservata ai novizi gesuiti, sembrò ai più idoneo per il progetto didattico rinnovato dalle idee della rivoluzione francese.

L'incisione, ovvero la stampa calcografica, trovava nella applicazione divulgativa delle immagini nuove forze progettuali che non prescindevano da un rigoroso apprendistato artistico. Il disegno dal vero, soprattutto la scuola del nudo, ma anche il disegno d'ornato erano la base ineludibile per dare forza sensibile al segno ed era un paradigma ineludibile per un processo di identificazione stilistica supportata in seguito dalle varie dimensioni tecniche: nel caso della stampa, l'acquaforte, la xilografia, il bulino; la litografia come ultima nata verrà sperimentata proprio nelle Accademie.

L'autonomia dell'incisione come invenzione aveva precedenti illustri legati ai nomi di artisti come Dürer o Agostino Carracci. Con la nascita del libro a stampa le illustrazioni vennero demandate, nella dimensione tecnica all'esecutore dell'idea dell'inventore.

Comparvero le due firme con la dicitura – invenit – sculpsit –. Tutto ciò ha contribuito a relegare la disciplina ad una sorta di arte applicata che però fortunatamente è stata nobilitata dall'azione costante degli artisti che hanno giustamente liberato la *tekné* dall'abbraccio soffocante dell'epoca della tecnica. Giorgio Morandi è forse l'esempio più vicino a noi e la sua scuola è stata un punto di riferimento etico morale che ha lasciato un'eredità di valori ai quali l'Istituto, che lo ha visto maestro, ancora si riferisce. Tutto ciò emerge nell'opera di Giorgio Pesci discepolo del maestro negli anni non facili dell'Italia in guerra. Ho scritto discepolo perché credo che frequentare la scuola Morandi assumesse, anche se inconsapevolmente, i connotati di un atteggiamento "religioso", di un approccio al mistero dell'emozione che provoca l'opera d'arte e nel caso specifico dell'Incisione, del lento formarsi dell'immagine: un'epifania della semplicità.

Non è compito mio addentrarmi criticamente nell'opera di Giorgio Pesci, lo faranno da par loro Adriano Baccilieri, Pietro Bellasi e Antonio Faeti ma non posso però concludere questa breve introduzione al catalogo senza esprimere il mio compiacimento, anche a nome dell'Istituto, per la disponibilità e la signorilità dimostrata da Giorgio Pesci nell'accettare il nostro invito ad esporre le sue opere nella neonata *Galleria* dell'Accademia. Siamo orgogliosi di ospitare la sua testimonianza che arricchirà l'anima dei giovani con quella valenza didattica che solo l'arte possiede. A tal fine faccio mie le parole di Andrea Emiliani che così conclude lo scritto della monografia "Giorgio Pesci incisore" del 2002: - Attraverso la sua mano esperta, talora miracolosamente creativa, la metafora del bianco e nero pare rifiutare di divenire altro da sé: e sosti allora in un armonia che la possiede -.

“Scopro nell'incisione, come nella scrittura letteraria, una stretta intimità tra l'opera che si forma e l'artista che vi si applica. La tavola (oppure la pietra) è molto simile alla pagina su cui si lavora: l'una e l'altra ci fanno tremare; l'una e l'altra sono davanti a noi alla distanza della visione nitida; con uno stesso sguardo abbracciamo l'insieme e il particolare; la mente, l'occhio e la mano concentrano la loro attenzione su quella piccola superficie dove giochiamo il nostro destino[...] Non è questo il colmo dell'intimità creatrice che conoscono egualmente l'incisore e lo scrittore, ciascuno legato alla sua tavola dove fa comparire tutto quello che sa e tutto quello che vale? [...] Ecco perchè amo l'incisore. Vi amo, incisori, e condivido la vostra emozione quando portate alla luce, ancora tutto umido, delicatamente tra la punta delle dita, un piccolo rettangolo di carta appena uscito dalle fasce della pressa. Questa bozza, questo neonato, questo figlio della nostra paziente impazienza (poichè l'essere dell'artista non si può definire che per contraddizioni) porta quel minimo di universo, quel niente, ma essenziale, che suppone un tutto d'intelligenza.”

Paul Valéry, 1933

Sono davanti ai miei occhi le due prime, ma non iniziali, acquedotti che Giorgio Pesci ha licenziato alle stampe.

Sono datate al 1957 e rappresentano, di conseguenza, non l'adolescenza dell'incisore ma il momento già conscio e maturo nel quale Pesci ha deciso di dare immagine pubblica al proprio lavoro. Non è decisione di poco conto, specie per un artista come Pesci, per il quale la fase di laboratorio sembra non finire mai e, anzi, dominare tutto il campo operativo in cui normalmente l'artefice investe la sua dimensione secolare.

I due fogli, intitolati rispettivamente *Piccolo bosco* e *Paesaggio*, possiedono coerentemente un tempo mentale molto lungo, posato e misurato.

La meditatissima grafia del segno e la partitura strutturale reggono la composizione generale, una sorta di silenzio in apparenza tranquillo. Per 'vedere' tutto il campo figurativo è necessario attendere che l'occhio esegua la sua attenta ricognizione circa il telaio e la trama minuziosa del gesto incisivo, in ogni sua piega e dilatazione luminosa.

Il tempo di osservazione del nostro occhio è costretto a sostare nell'attesa che lo screen si completi per propria virtù, esattamente come accade allorchè si attende che lo schermo informatico si completi nei suoi infiniti segni di un pointillisme per nulla quieto, teso invece come un campo elettrico.

L'immagine che più appare calzante, in una prima e immediata individuazione di Pesci, e poi, dopo, in quelle che seguiranno lungo tutto l'arco, anche difficoltoso, dell'offerta intera della vita, è quella di una massa di

polvere ferrosa che, distesa sul foglio, viene disponendosi a seconda dei movimenti impressi da un magnete sottostante. Conta molto, credo, la tensione che vuole stabilizzare in una sorta di fremito interno la presunta immobilità, la staticità della costituzione della forma.

Il suo modo di presentarsi, in questa qualità di superficie, induce quasi a pensare che ci sia un'altra immagine che scavalca quella presentata dall'incisione, paesaggio o bosco che sia: e che tende a ritornare, dopo la coagulazione in alberi e case, grandi rami e lame di sole che tagliano la scena, in seno alla segreta ragione che l'ha animata.

Quella di Giorgio Pesci è una rappresentazione condizionata dalla forza di un'intima tecnica che, più che scatenare vecchi demoni della fantasia, si presta così profonda al flusso mentale dettato dalla volontà di 'costituirsi' da servirsi in modo dichiarato dell'involucro fantastico e di emergere insieme dal filo sottile della tessitura come un'intima energia. Un'energia che è più aderente chiamare tormento e, più ancora, tormento d'artista, nato ben dentro il pensiero figurativo autonomo e indipendente che l'acquaforte continua a registrare dentro di noi. Un legame potente e indifferibile, non modificabile e tiranno, che rimanda direttamente a quello generato da Giorgio Morandi.

Ho conosciuto Giorgio Pesci tanti anni fa e ne ho sempre tratto l'impressione d'una sorta di sofferente solitudine, tutta volta al grande impegno - al mito insuperabile - dell'acquaforte. Allievo di Manaresi e di Morandi, a quest'ultimo Pesci finì per dedicare un'attenzione pressoché spasmodica, più esattamente una passionalità stretta e appuntita fin nei meandri, nelle stazzonature, nei ristagni e nelle articolate piegature della forma-oggetto.

(...) Chi non ha vissuto a Bologna difficilmente può raffigurarsi lo stato d'animo degli artisti che si sono trovati a imbastire la loro prima attività nell'immediato dopoguerra. Morandi è stato, tutt'assieme, passione e punizione d'ogni giovane.

(...) Non per caso si era proprio all'esordio degli anni Cinquanta, quando affioravano le prime novità nazionali e parve a molti necessario scuotere quel predominio, venir meno a quella sorta di statuto esecutivo che possedeva le sue forti regole d'officina, inseguire la vita fuori delle mura di una città che, non vasta di per sé, aveva costituito un vincolo difficilmente superabile nella riconosciuta considerazione giovanile per Morandi. Credo che anche Giorgio Pesci abbia tradito la vocazione indubbiamente morandiana all'immagine chiusa ma aveva già prelevato, in anni di avanguardia, una serie di dati essenziali del codice genetico dell'acquaforte di Morandi, chiudendosi poi in laboratorio per lavorare

intensamente su quei reperti.

(...) L'incisione batte alla nostra porta come se quell'immagine favolosamente concentrata e meditata, e altrettanto magicamente elaborata dalla stampa, avesse fruito d'una cassazione del tempo fisico ed avesse avuto la capacità sempre più attuale d'incalzare verso l'apertura di nuove identità, di diversi cammini e di procedure rivoluzionarie.

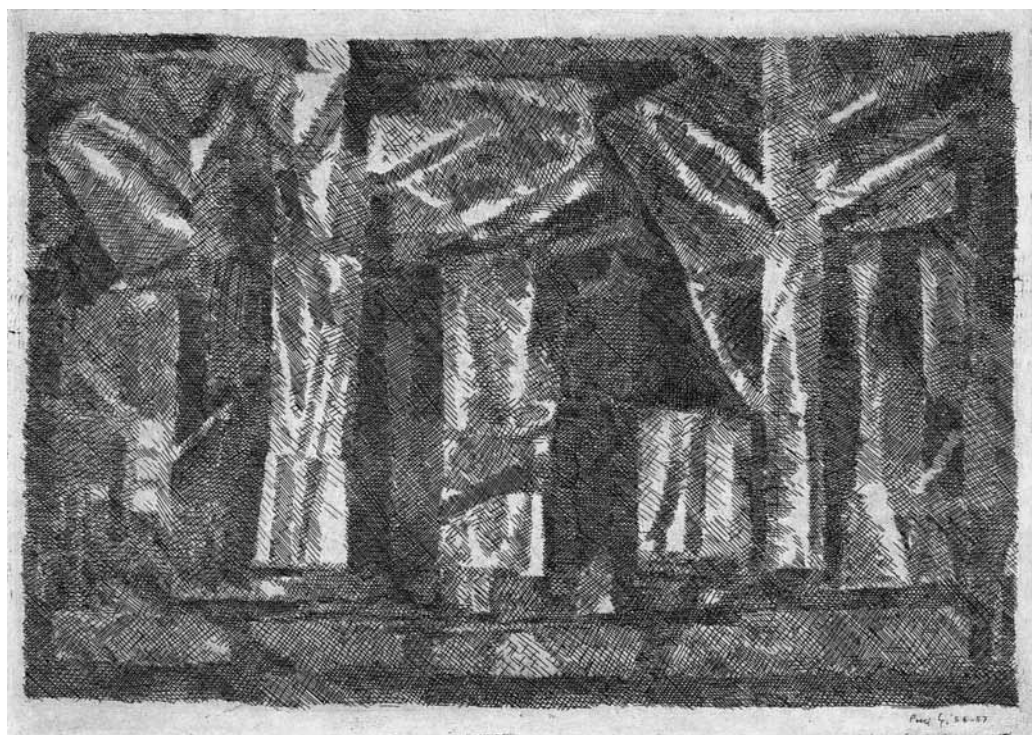
Prendiamo in esame l'opera grafica di Giorgio Pesci. Egli non è un incisore di stretta osservanza al dettato di Morandi. La sua vita d'artista è molto indipendente, spesso avvolta in un'avventura psicologica e fantastica che lo distacca profondamente dal contesto bolognese. Tuttavia, prima di esaminarne l'accezione linguistica più piena, quella sostenuta da Pesci tra il segno e la trama, è doveroso occuparsi della prima, nativa intuizione che regola tutta l'arte grafica del Novecento e non solo bolognese.

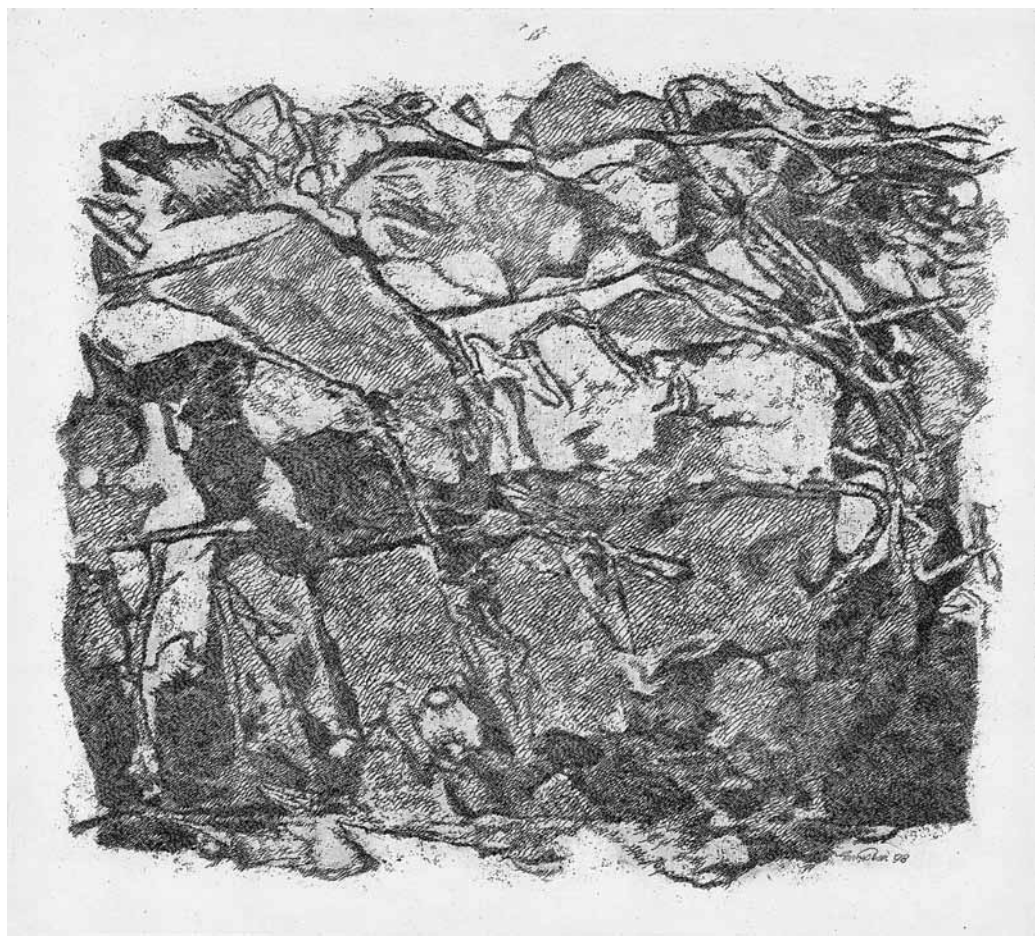
Pesci conosce alla perfezione come la sua immagine si ponga a limite, diaframma del tutto temporaneo, tra dimensione tradizionale e proiezione futura. Il valore della sua costituzione astratta della rappresentazione è fortemente connesso all'osservanza delle molte figure memorabili e stilistiche che si addensano, si muovono pigramente tra le spire, i ristagni, solo apparentemente naturali, della sua forma protagonista, senza tempo, non sostituibile, che è il paesaggio riguardato, delineato e ripreso nel folto degli alberi.

Un paesaggio domestico, familiare anche nella distanza dell'ottica di una presa di possesso (decisamente morandiana), che, dentro questa sensibilità di accesso figurativo, ha calato i segmenti di un parlottio, simile a un calpestio, a un mormorare esacerbato e continuo che prende corpo come nell'assunzione di caratteri grafici, tutti perfettamente compresi tra la nozione dello spazio dilatato (alberi e case, osservatorio fantastico e scientifico) e quella dello spazio affondato (luce tra le fronde, squarcio di illuminazioni ulteriori, gorgi dove la forma si afferra ai rami per non scomparire).

(...) Rimane perentorio il desiderio di investire il nodo della tessitura intima e strutturale di Giorgio Morandi incisore. Non sono stati pochi gli artisti dell'acquaforte in Italia, da Bartolini a Castellani, da Brusciaglia a Alberto Martini, a Benvenuto Disertori; ma resta da comprendere quale sia stata la ragione per cui grande parte dell'arte incisoria dopo il 1930, una volta entrata nella meditazione che occupa un'ampia area della dimensione calcografica, abbia adottato, ancor più che il linguaggio, letteralmente i volumi e i tempi dell'acquaforte castamente espressiva del maestro di via Fondazza.

Piccolo bosco, 1956/57 *acquaforte*, mm. 177x251





Spazio e tempo, perchè sono convinto che, piuttosto che riferirsi al passaggio e all'alternanza degli oggetti in posa, la mano e il polso di Morandi abbiano deciso di fare della misura calcografica il centro stesso della meditazione. Tanto più se soggetto e mezzo volessero indirizzare l'occhio e l'opportuna osservazione verso il tema della "natura morta". Si tratta di una convivenza ormai antica, che in Morandi ha proseguito un suo primitivo corso, anche per la necessità che l'artista mostrava già nella prima giovinezza di determinare subito, senza interrogativi, proprio questo genere di riflessione.

Natura morta e in posa, acquaforte, connivenza che non pare avere altre facoltà di scelta; misura d'uno spazio che si libera dell'uomo mentre ci appare come a lui sottomesso, scorrere del tempo che fa dell'oggetto il testimone muto ma non assente d'un lento stillare di minuti; (...) protagonista dell'altro versante della calcografia novecentesca è stato invece il paesaggio.

(...) La questione che Giorgio Pesci ha portato avanti tenacemente, faticosamente, diuturna e insistita, è quella del segno: e non soltanto di quello che molti esaltano come linea individuale e vibrazione significativa. Ma appunto dell'ordito compatto e discosto, tramato e sfilato, che costruisce la forma grafica. Si potrebbe dire che la sua vita di incisore è stata dedicata a colmare, ora dietro ora, accanto a una finestra di buona impannata, le pieghe, gli impaludamenti, l'ombrosa misura d'una natura vegetale di grande taglia: è l'impannata intera emersa all'occhio, dietro la quale tremano altre mura, altre vegetazioni. E un lieve riflesso onirico o fiabesco conduce l'invenzione, e insieme l'esecuzione dell'opera, verso una narrazione di eventi naturali.

(...) Dall'autopsia grafica, come si è detto, Pesci iniziava a cucire, moltiplicando, i lembi del tessuto rilevato, fino a dilatare la forma bidimensionale come in una sorta di inarrestabile patchwork. E questo conduceva a spostare sempre più i margini della tramatura, con un'espansione impercettibile ma concreta: fino a lasciar apparire, nei primi anni Sessanta, lastre di grande dimensione, difficilissime da tenere e da gestire, eppure condotte fino al margine di saldature ritorte, rigide e resistenti. Ma il nucleo generativo, quello che sempre regge il possesso della 'cosa' figurativa e ne conduce sentimento e misura, intelligenza e conoscenza, resiste fermamente al centro - o in qualche altro luogo creativo - e lascia defluire la forma.

Questo scorrimento magnetico di superficie determina anche rare ma costanti immagini surrealistiche, che, negli anni '60 e per l'intero decennio, dopo l'evidente influsso informale che s'è avventato sulla cultura

figurativa bolognese e lombarda, seguitano a inseguire un campo di grandi attrazioni: come una distesa di stoppie aggrovigliate attorno a nuclei di luce e di offuscamenti, un'accapigliata estensione di fratture chiaroscurali che si ripetono, di mescolazioni luminose che si spezzano e si rifrangono una, due, più volte. È singolare verificare come l'acquaforte di Pesci sia divenuta, a questo punto, una concentrazione di sottostante struttura morandiana, un bocciolina sul cui limite possono affacciarsi, alternarsi, elettrizzanti segmenti che rimandano direttamente a Paul Klee.

L'apertura d'obiettivo tende a chiudersi e vien quasi oscurandosi con l'effetto di un bosco sterilito dal caldo, la sera, quando rami frasche e foglie prendono a muoversi sull'alto orizzonte, dove ancora trema la luce residua. Una vastità ombrosa costruita come con aghi di pino, densa di acute resinose pungenti tracce di segno.

La trama morandiana s'è spezzata sotto il peso di un'invadenza esistenziale insopportabile come il rombo di una siccità interminabile.

(...) Bagliori nuovi risolvono l'incombere del buio, eccitazioni come vento che spazza refoli di sabbia percorrono lo screen sul quale Pesci continua a impostare quella sua grande indifferenza allo spettacolo e alla meraviglia. È una quiete che viene aprendo in quella dilatata vastità occasioni luminose, riflessi che cadono dall'alto come passaggi tra improvvisi squarci che s'aprono sulla volta della natura.

Negli anni Settanta è in corso una animizzazione fisica.

Tra aperture di luce e nuovo infittirsi nervoso di scurità muschiose, gli aghi di pino del segno inquieto, che hanno finora impedito il ricomporsi della trama-tratteggio, nascono immagini viventi. Allusive, scivolano fredde, si scompongono e si riformano. Tracciano sentieri appena percettibili.

Sfrascano silenti. Si impigliano, sostano come alghe a ridosso d'una scogliera. L'occhio ne rileva volumi crescenti, meno fantomatici e però non ancora riconoscibili. Una lama di cristallo, come in un acquario, comprime ogni osservazione verso il fondo. E gli aghi di quell'antica, ispida tessitura, sono ora un poco smussati, come fossero entrati nella trama compositiva senza più interporre irritazioni o fremiti.

La carriera espressiva di Giorgio Pesci, quella che si chiama evoluzione di stile, si presenta in progressione costante. Gli anni '80 rappresentano un'età difficile; (...) sembra infatti evidente che questa maniera che struttura l'ombra e insieme dà corpo all'apparenza fisica dell'immagine, per sprofondarla poi con una levità appena avvertita a divenire brano di cielo o campo arato, è per Pesci equivalente a un nucleo vissuto e assillante. (...) Pesci ha sempre cercato di gettare la sua lastra nella bacinella per

un'acidatura non greve, quasi musicale e erborea: salvo intervenire con una ricerca palpitante di chiari e di scuri. Di profondità e d'improvvisi riemersioni, come a eseguire una sequenza musicale di forte e piano, foglie mosse dalla brezza, riflessi gettati a terra dall'albero in luminosità diverse, fiaba naturale complessa, divagante, impressionistica. Questi anni Ottanta, all'incrocio con il decennio successivo, sembrano chiudersi in una breve allucinazione decorativa e le acidature possono raddoppiarsi, per creare differenze non sempre marcate e tuttavia sensibili e accorte: fili di ragno sospesi da un ramo all'altro, tramature argentea e sottilissime che si inseguono oscillando.

L'idea decorativa instaura sospensioni eleganti di misura e di ritmo ricorrendo, come sembra, a una motivazione postimpressionistica, quasi si trattasse di inventare sul sottile intreccio della carta un gioco verisimile di sottobosco. L'autonomia di un'immagine come questa si accresce visibilmente nel panorama stilistico, ma anche materiale e operativo, dell'acquaforte italiana. Sono grandi, enormi misure di lastra che, da un lato all'altro, rimandano luminescenze e barbagli, accendono brevi orizzonti e marciano contorni dissolti da qualcosa che, insieme alla luce, sembra vibrare di risonanze. La sensibilità di Giorgio Pesci muove dai confini dell'astrazione, che erano propri della sua giovinezza, e già prima, per tornare ad affrontare la grazia della natura: priva però di un naturalismo totale, di una *poussée* vegetale capace di disordinare la regola delle cose del mondo. La sua voce si immerge tra gli eventi naturali, per misurarsi in equivalenze e paragoni non soltanto incisori bensì anche letterari e musicali.

Nel corso intero degli anni Novanta, fino a giungere alla soglia della mutazione secolare, la mano di Pesci ha preso a tracciare ritorni sull'esperienza di mezzo secolo, o quasi: spingendo e insieme ritmando, come in una danza, i protagonisti della sua raffigurazione. Che dobbiamo ormai considerare costituita da ombre e chiarori, paesaggio poetico e naturale, arbusti o frasche che gettano sul suolo del sottobosco la loro presenza riflessa.

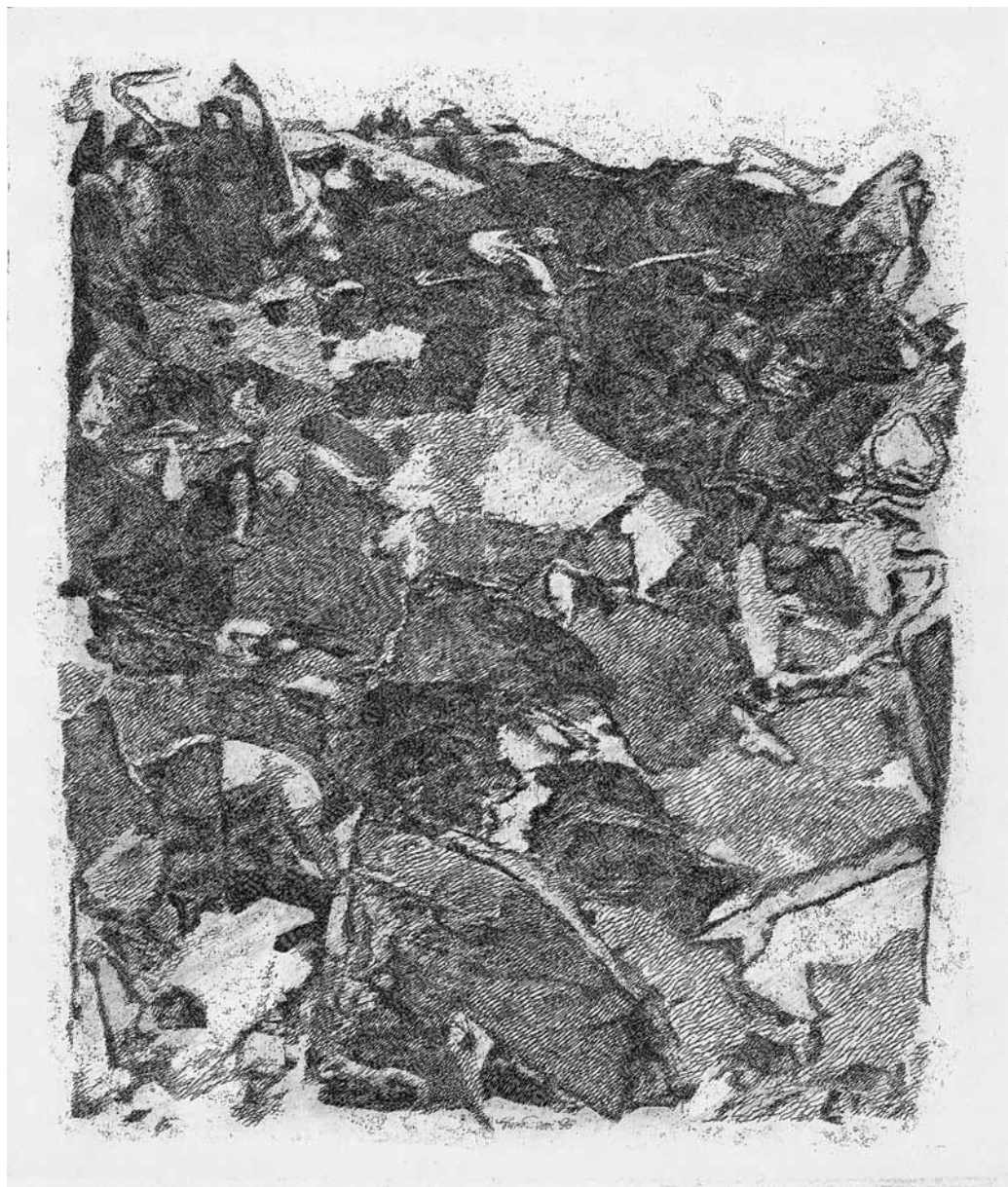
Ci sono anche alcune lastre dell'ultimo decennio del Novecento - basti, per esempio, *Le officine di Ariele*, che è del '97 preparata da uno studio-collage - sulla piattaforma delle quali l'assetto della forma sembra davvero slittare ricostituendosi costantemente, rinnovandosi ad ogni apparizione. Il fatto è che la fantasia creativa di Pesci prevale perfino con durezza su quell'andamento quasi autonomo, indipendente, che l'acquaforte assume se liberata al grande gioco che le è proprio: la fase incisoria, la morsura, la stampa con i suoi effetti. Pesci non concede quasi nulla a questo evidenziarsi sorprendente, talora magico, del segno. La sua forma s'è ormai costituita in un allacciamento di tramature apparentemente molto mobi-

le, in realtà serratamente avvinto a un modo e a un modello che si ripetono, rinnovano la loro luminosità ma si ripresentano sempre più ricchi della propria individuale

bellezza. È una attitudine del tutto cerebrale che padroneggia e frena la piena del sentimento, che pone il limite al suo dilagare.

Occorrerebbe, a questo proposito, verificare più a fondo la fase preparatoria dei fogli incisori di Pesci, quegli attentissimi elaborati collages dove prende corpo l'immagine definitiva, che spesso non si distacca poi tanto da quel primo abbozzo, da quella primitiva concezione che risulta, a sua volta, da precedenti pensieri e costruzioni. È un processo, quello degli studi-collages, che consente di variare all'infinito il progetto, modificando l'immagine in una progressione lenta, attraverso accumulazioni successive che arrivano a dare consistenza tridimensionale al lavoro, là dove il procedimento si è applicato più a lungo. Il tormentato vissuto esistenziale, di anima e di mente, espresso perfino con chiarezza dal segno-tratto ripetuto e trascinato eppure sempre nitido, è rigidamente trattenuto dalle cornici salde, da quelle cuciture decise che, alla fine, pare vogliano velare, in un soprassalto di pudore, almeno una parte di quel mistero di sè che l'artista ritiene troppo intimo per darne pubblica esibizione.

Pesci possiede una vaghezza naturale piuttosto che naturalistica. Le sue immagini, foglie, tendaggi o brani di sottobosco che siano, non cedono alla dissoluzione che il naturalismo sempre induce, al disfacimento dove alberi e luci, ombre e oscurità giacciono in quell'esaltazione della morte nella quale è la stessa natura a scomporsi. Per riprendere la sua vita con il mutare della stagione. Sul grande sipario dove si inscrivono le sue grandi folate di acquaforte, con una determinazione tecnica caparbia come un pensiero d'amore che vuol essere compreso e che però continua a colloquiare con se stesso all'infinito, Pesci ha continuato a stendere fulgori e penombre in pena, attese alla vocazione alla forma. (...) Il succedersi dei lampi e degli improvvisi incupimenti del sottobosco ha la stessa violenta misura ritmica delle nuvole in cielo, delle onde nel mare. Attraverso la sua mano esperta, talora miracolosamente creativa, la metafora del bianco e del nero pare rifiutare di divenire altro da sè: e sosti allora in un'armonia che la possiede.





L'etica dell'incisione, nel suo canonico e deliberato 'ritiro' sospeso fra pensiero, *tékne* e *pòiesis*, richiede artisti d'elezione. Come tale, Giorgio Pesci è una figura emblematica, e in piena luce per quanto la sua opera ha saputo rivelare – quasi in segreto, si deve aggiungere – nell'arco di quasi mezzo secolo ormai. Si tratta infatti di un'opera documentata in eventi e rassegne di netto risalto (le note bibliografiche ne riferiscono), ma mai presentata – caso più unico che raro – in una mostra personale. Il motivo risiede nella 'discrezione' ineffabile ed eccezionale di quest'artista dotato d'intelletto sottile e di sensibilità quasi medianica, il quale, dal 'ritiro', ha preferito colloquiare con l'esterno – segretamente, appunto – traducendo la 'necessità' dell'operare segregato in facoltosa virtù creativa; e soprattutto, in specifica valenza poetica.

Ora Pesci (quasi ottant'anni portati con lucida vitalità) risolve di svelare compiutamente il percorso della sua attività, dagli esordi di metà anni Cinquanta agli esiti attuali; i quali appaiono straordinari perché rilanciano ancora la traiettoria della sua ricerca anziché limitarsi ad assecondarla, come si potrebbe normalmente supporre. La sua 'prima' personale si tiene così, ora, all'Accademia di Bologna, dove Pesci si diplomò nel 1955, e negli spazi espositivi dell'Ala Collamarini che ospitavano l'aula di incisione di Giorgio Morandi, il quale di Pesci fu maestro. Circostanza ben significativa; lo si deve notare. La 'rivelazione' che ci si attende dalla mostra ha già avuto tuttavia un bellissimo preludio con la monografia di Andrea Emiliani, 'Giorgio Pesci incisore', pubblicata da Minerva Edizioni, Bologna, nel 2002.

Trattando dell'incisione nel Novecento, a Bologna, ho avuto modo di sviluppare alcune considerazioni, il cui senso, se riferito alla figura e ai criteri operativi di Giorgio Pesci, mi sembra non solo saliente per pertinenza, ma persino esaltato nelle valenze. Ne riprendo perciò la traccia.

Sobrio nelle parole, parco nei concetti, così conclude Giorgio Morandi una sua breve relazione didattica scritta, il 2 ottobre 1935: "Insisto maggiormente sull'incisione a puro segno perché è stata una delle tecniche tradizionali dell'incisione classica italiana". Nella sua lezione niente era lasciato al caso ed egli "rifugiava con evidente fastidio da tutto ciò che poteva uscire da fortuita coincidenza", conferma Luciano Minguzzi, integrando il profilo tecnico-didattico del maestro.

Da poche note, traspare forte, in filigrana, il suo intento di mantenersi fedele ad un abito tecnico-poietico scevro di trasgressioni o artifici.

Questa lezione di Morandi è stata adottata da Giorgio Pesci alla lettera, come la regola d'un ordine severo; ed è forse l'accezione morandiana più evidente nel

suo lavoro, anche se altre non mancano, ma così filtrate e sedimentate da far sì che l'artista possa essere escluso da ogni 'morandismo' eventuale.

La figura di Morandi, la sua etica operativa (in incisione, e non solo), il suo costume morale ed intellettuale, hanno informato altre figure di artisti, generazione per generazione, nella continuità di un tramando indelebile che, ancora oggi, ci consente di parlare di scuola 'morandiana' dell'incisione a Bologna, senza per questo far confluire tutto nell'alveo del 'morandismo'.

"Morandi non voleva formare una 'scuola', nel senso storico tradizionale - ribadisce Pompilio Mandelli, che fu fra i suoi primi allievi - e precisava con puntiglio che il suo insegnamento era di 'tecniche dell'incisione' all'acquaforte"; "ognuno deve avere il proprio timbro", ammoniva Morandi, mettendo in guardia chiunque dai rischi del 'morandismo'.

Si può pertanto parlare di una tendenza tecnico-poietica dell'incisione, sviluppatasi a Bologna nel senso della sua lezione: dedizione alla disciplina, alla sua specificità operativa, alle sue regole ineludibili. Rifacendosi alla 'regola' di Morandi, anche Franco Solmi riconosce che "la storia della scuola bolognese dell'acquaforte restò caratterizzata da un impegno di qualità obbligante (...) rimanendo sempre un'espressione originale e distinta, mentre in altre aree italiane gli artisti hanno preferito usare l'incisione come tecnica collaterale e veicolo d'espressione in qualche modo 'minore'".

Con qualche dovuta riserva, relativa alle singole identità, a Bologna ed altrove, si può sostanzialmente convenirne; ma certo Pesci, nella logica della considerazione di Solmi, costituisce un caso alto ed esemplare.

Nella prospettiva della nostra lettura, conviene inoltre notare una circostanza di grande significato, alla quale va premesso che - con Morandi - avviene una vera e propria rifondazione culturale della storia gloriosa dell'incisione, a Bologna; e che, in lui, la coscienza di tale necessità è precoce.

Giorgio Morandi sale infatti alla cattedra d'incisione dell'Accademia di Bologna nel 1930, proprio agli esordi di una stagione che Arcangeli giudica non solo alta al pari d'altre, ma persino eminente: "Il corpo degli oggetti sembrava obbedire ad una chiamata magica, come se una remota forza d'incanto li rievocasse alla vita, medianicamente (...) era la vita degli interni domestici, lo strato più nascosto della storia italiana a rivivere in esse. Morandi fu così conscio di questa realtà che, a partire dal 1929, con un'operazione che dura fino al 1937, per non ceder del tutto fino al '43, volle sperimentare il rovescio di quella che era stata la sua breve stagione metafisica. Furono allora nature morte, paesaggi, i più moderni, probabilmente, dell'Europa di quegli anni, dove, senza la superbia intellettualistica dei surrealisti, la materia e la morte parlano con una voce desolata e strug-

gente. L'oggetto (...) ora riaffondava nella sua matrice di materia, corpo fisico ancora, ma irriconoscibile, in deriva (...); in una composizione tagliata al limite secondo la costante della pittura esistenziale (...) del brano di vita".

E' una chiave poetica intimistica, fra arte e vita, la quale, in accezione se possibile ancor più emozionata, al confine fra visibile ed eidetico, fra memoria e psiche, ricorrerà nell'anima del lavoro di Giorgio Pesci, allievo in l'Accademia quando quella stagione poetica del maestro non era ancora trascorsa; quasi un 'pensiero debole' di deriva morandiana splendidamente risolto dal nostro autore in accezione affatto personale.

Dall'Accademia se ne va, nel 1957, la generazione dei maestri: Giorgio Morandi, lo scultore Drei; pochi anni dopo, Virgilio Guidi.

Sono i tempi che segnano la definitiva maturazione di Pesci (Piccolo bosco, 1956-'57; Paesaggio, 1957 e 1957-'64).

Per la sua generazione, il congedo dei maestri può forse aver risolto processi d'emancipazione del resto già conformati. La generazione anni '20, in Accademia negli anni '40 o poco oltre, contava, fra le altre, presenze quali Giuseppe Ferrari, Maria Petroni, Vasco Bendini, Bruno Pulga, Pirro Cuniberti, Dino Boschi, Ugo Guidi, Leonardo Cremonini, Carlo Leoni, Marco Gerra, Bruno Olivi, Silvia Torchi Ricci Armandi, Luciano De Vita, Milton Glaser, Germano Pessarelli, oltre a Pesci naturalmente. L'incisione, a Bologna e dintorni (caso Glaser a parte, destinato ad una luminosa carriera di grafico negli USA), disponeva - come si vede - di un contesto d'alto livello; senza contare altre grandi figure di formazione morandiana, precedenti per generazione: Mandelli, Minguzzi, Mascellani, Ghermandi, per limitarsi a qualche nome, ed anche Manaresi, pur se in rapporto indiretto.

Oltre quello relativo all'etica dell'incisione, di un più ampio debito culturale nei confronti di Morandi si dovrà dire, e conviene rimetterne il compito ad Andrea Emiliani, che lo identifica con sintesi magistrale, implicandovi un'intera situazione artistica italiana: "Abbiamo avuto, in Italia, almeno due grandi incisori (e parlo solo delle punte) che sono certamente e senza possibilità di equivoco Morandi e Bartolini; (...) più profondamente la grafica doveva risentire della personalità di uno di loro, Morandi, che per quasi cinquant'anni vi poneva il sigillo della sua opera davvero immensa e forte, vivente nella sua durezza scabra e disadorna ancor più che la pittura stessa (...) per un grafico, infatti, Boccioni prima e poi Maccari, e soprattutto il magnifico Bartolini, restano sempre come ali tornanti, irrequiete e anarchiche, nel clima padano e appenninico instaurato da Morandi in Italia (...) ne sanno qualcosa i giovani incisori".

Anche Giorgio Pesci, insieme a qualche altro incisore d'elezione, di 'lingua madre' e di talento, lo sapeva bene.

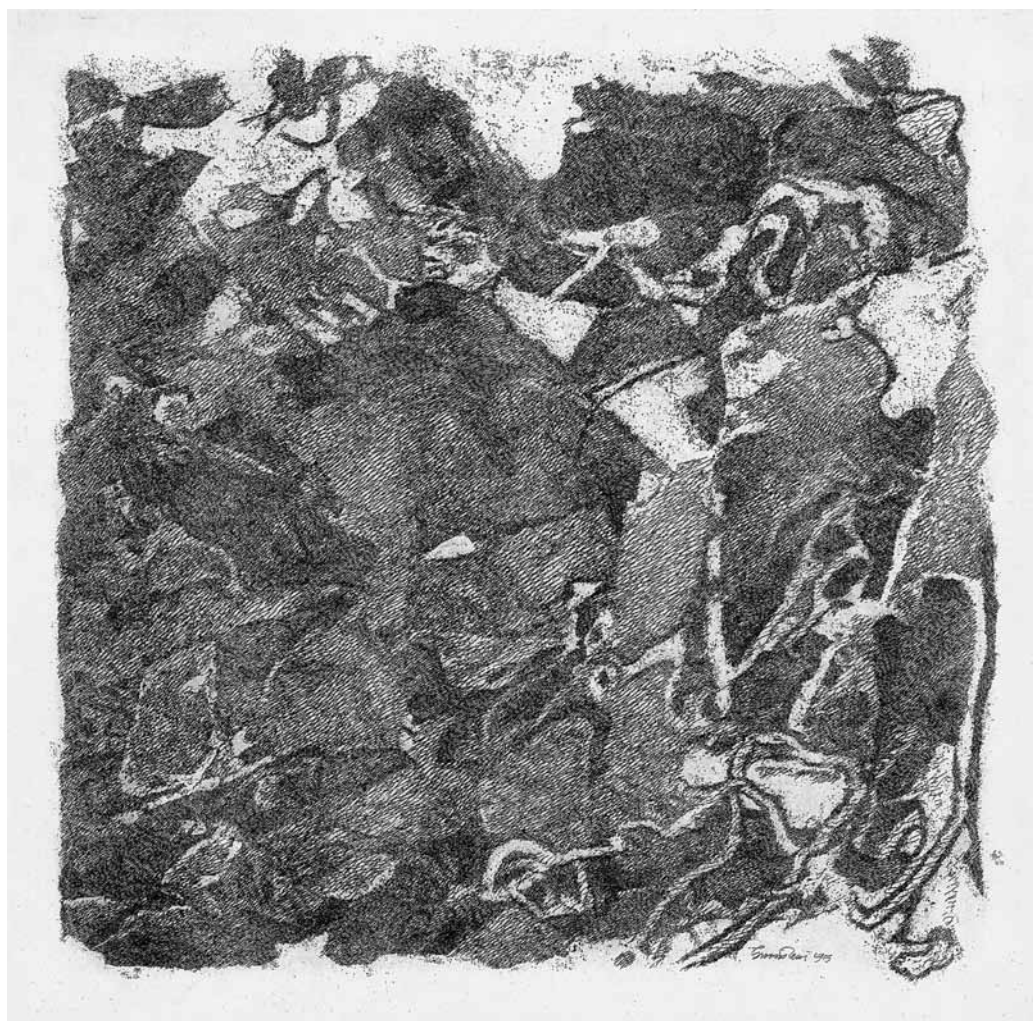
“Il mio lavoro – ha scritto l'artista, a conferma della ‘regola’ seguita a qualche sperimentazione iniziale – avrebbe poi sempre prediletto il segno inciso e la morsura piana con esclusione delle infinite e talvolta suggestive possibilità combinatorie che si offrono al talento di chi ama sperimentare materiali, soluzioni tecniche e possibilità nuove”.

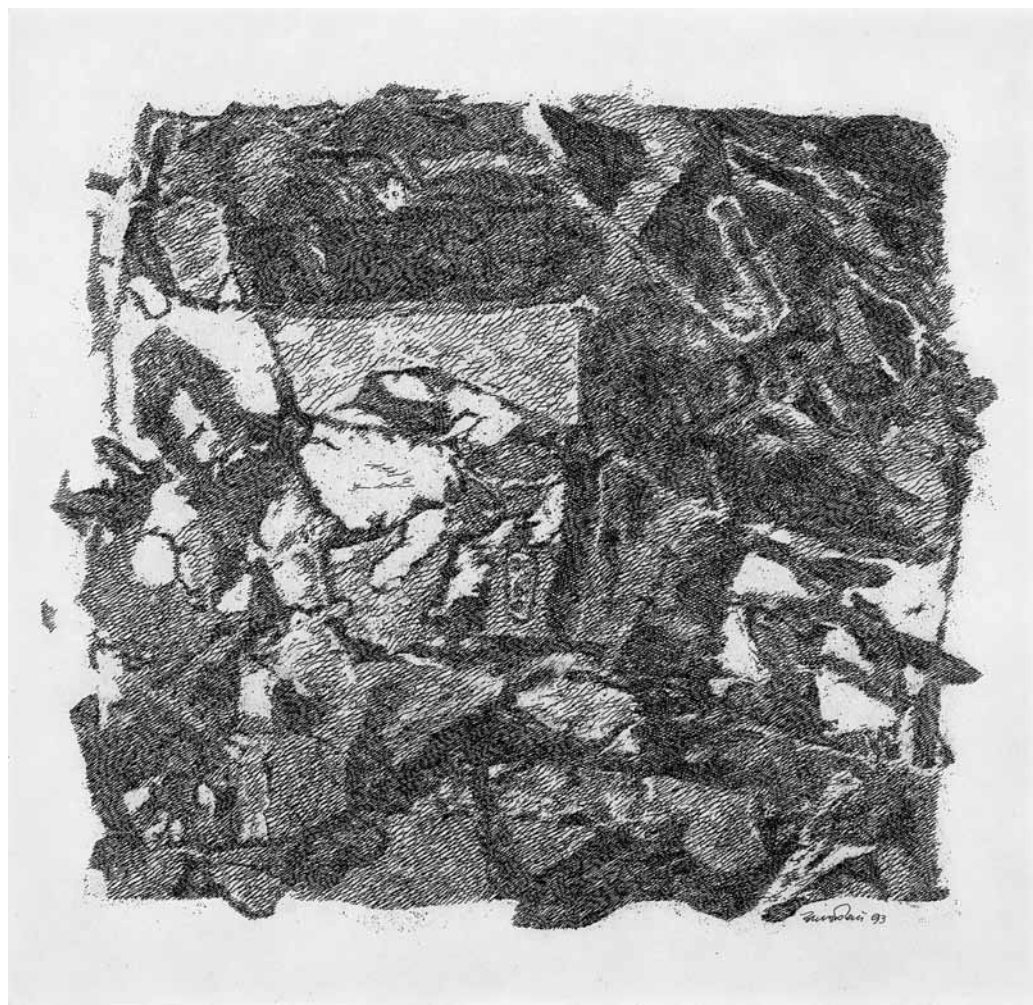
Incisione ‘a puro segno’, dunque. E’ infatti vero che, pur lasciando tutta la libertà alla ‘grafica’ nella sua più ampia definizione, dagli interventi chimici sostitutivi del bulino, alla fotoincisione, fino alle attuali elaborazioni computerizzate, l’incisione autentica (tramontata la xilografia, decaduta la linoleografia) resta l’impressione – diretta; o indiretta, per morsura dell’acido - di un segno della mano (trasmesso dall’occhio, dalla mente, dall’animo) su una matrice metallica. Un’azione d’artista che la storia dell’arte ha registrato - inequivocabilmente - come ‘sculpsit’; scolpire un segno: puntasecca e acquaforte. A partire dall’acquatinta (persino), che vanta nobili e storiche militanze fra le tecniche dell’incisione (basti solo l’opera di Goya ad attestarlo) interviene una serie d’infiltrazioni pittoricistico-atmosferiche che non solo sconfessano la concezione dell’incisione ‘a puro segno’ ma sconfessano soprattutto il principio del ‘segno scolpito’ (sculpsit) a favore di quello ‘dipinto’, seppure in forma ibrida, e comunque non più ‘inciso’.

Siamo comunque, sin qui, in piena ortodossia della disciplina del ‘bianco e nero’. Purtroppo, oltre tale confine, l’identità della ‘grafica originale’, come si sa, è stata di gran lunga tradita, anche in forme grossolane. Questo tuttavia è un altro tema; basta avervi accennato. Nel cenno è però implicita, al contrario, la soddisfazione che ne viene quando si può apprezzare tutto il valore della ‘grafica originale’ nella qualità che sa esprimere un autore quale Giorgio Pesci.

Questa è la scelta dell’incisore ‘di lingua madre’: artisti che hanno nel codice genetico della propria creatività tale vocazione, e non eseguono ‘interpretazioni’ ma ‘composizioni’ del proprio segno in incisione. Si tratti di esclusiva ‘lingua madre’ o di eccezionale bilinguismo: Paolo Manaresi (‘nonostante’ la pittura), nel primo caso, o un grande interprete come Renato Brusaglia; Morandi pittore e De Vita ‘pittore-scenografo’ della figurazione nel secondo, entrambi mirabilmente.

Naturalmente, d’esclusiva, raffinatissima, ‘lingua madre’ artistica si deve parlare – in via radicale – nel caso di Giorgio Pesci incisore; e, restanto agli interpreti importanti della sua generazione che lo affiancano, a parte alcuni già citati, mi piace aggiungere Guido Strazza, e per certi versi anche Giacomo Soffiantino.





La storia aveva inizialmente affidato all'incisione il compito di divulgare una immagine 'altra' (e di 'altre' mani, persino); la sua condizione e concezione moderna ha profondamente riscattato quella originaria sudditanza perché, lungi da compiti - pur nobili - di comunicazione divulgativa, l'incisione ha semmai esibito il fascino di una rivelazione segreta, intima, psicologica e criptata; talora anche più profonda rispetto ad altre muse dell'arte. Comunque sia, l'incisione originale è, e resta 'antica' nella sua qualità disciplinare, ricca di suggestioni poetiche, e di mistero; quel mistero che i mille meandri del segno celano e svelano - insieme - nella 'nigredo' di un microcosmo infinito fra immagine e immaginario. L'incisione, come il disegno, nasconde nel profondo, oltre l'immagine, l'origine del segno. L'incisione 'originale' è perciò anche 'originaria'; al pari del disegno, 'fons et origo' di ciò che il segno 'designa'. La 'recherche' di Giorgio Pesci tocca infine anche tali quote vertiginose negli abissi della mente, e la ricognizione, spinta fin quasi a limiti inattingibili, resta incisa nella dimensione sorprendentemente ampia delle 'mappe' che ne conseguono, là dove consiste la sensazione piena di quella vertigine.

Un'altra ragione, più soggettiva e segreta può alimentare nell'artista la scelta di votarsi (completamente, com'è per Pesci; oppure periodicamente, saltuariamente) alla creatività 'riflessiva' di questa disciplina 'antica': ed è - credo - l'esigenza di un colloquio lungo con il proprio 'segno', silenzioso ed esteso quanto lo è il processo tecnico-poietico previsto dall'incisione.

In Pesci, si tratta di una costante del tutto particolare: basta scorrere il suo catalogo e verificare il 'tempo lungo' dichiarato dalle date di ogni singola prova.

Tale prerogativa dell'incisione - riferita ancora a Morandi, ma estensibile a tutti gli artisti che riconoscano nell'incisione la loro 'lingua madre', come abbiamo detto per definirli specificamente - è stata ben interpretata da Giorgio Trentin: "Per quell'atmosfera di intimità introspettiva, d'isolamento, di meditazione, in cui l'artista è maggiormente faccia a faccia con se stesso, insita naturalmente nell'essenza spirituale del clima incisivo, Giorgio Morandi ha trovato nella sensibilità capillare di questo linguaggio assai più esaurientemente e spontaneamente che nella sua stessa pittura, talvolta in forma addirittura insostituibile, il terreno ideale alla comunicazione figurativa di quel suo mondo misterioso del silenzio, di quell'atmosfera di intima astrazione trasfigurativa della propria fantasia (...)"; in altre parole, di quella indicibile poetica che, nel 1922, gli era valsa la definizione di Giorgio De Chirico: 'metafisica delle cose quotidiane'.

In altre parole, ma nella stessa logica, si potrebbe sostenere che 'incisione' è quasi un sinonimo concettuale di 'riflessione'; anche fra lastra e foglio intervie-

ne un effetto di riflessione speculare. Nel codice genetico dell'opera dei veri incisori, così come nel loro abito mentale, il tempo del pensiero detta inevitabilmente il tempo alla mano; ed è un tempo lungo, di riflessione, che impone all'immagine di depositarsi sul foglio come un'orma impressa lentamente, la quale assorbe anche - ove esista, e senza negarla - la dinamica di un tratto o persino la rapidità breve di un gesto, per farne un segno, un segno della forma, una forma dell'ombra immaginale del pensiero. Un 'regime notturno' dettato da un profondo adagio del 'pensiero della mano'.

Nel 'ritiro' dello studio, sul piano ridotto di un tavolo, al ritmo del gesto breve e reiterato che detta il ritmo al bulino, si compie quasi il rito di un'investitura 'perenne' del segno, che viene infine consegnato alla lastra metallica come esaurendo una sua traiettoria virtuale estesa fra la prima manifestazione - l'intuizione 'disegnata' dell'autore, si potrebbe definirla - e gli sviluppi grafico-lessicali svolti nell'opera, la quale 'designa' forme e modelli del sapere dell'artista, o pensieri e sentimenti, attraverso il 'suo' segno.

L'incisione implica (anche e soprattutto) questa facoltà d'introspezione magnetica dettata dal segno, di privata 'riflessione' (sé-sé; sé-altro da sé); talora la esalta al punto da indurre l'artista a fare del 'bianco e nero' la sua esclusiva vocazione poetica ed operativa, adottandone anche l'abito mentale, fra gli estremi della meditazione contemplativa e del delirio visionario.

In Pesci, tale identità creativa viene esaltata nelle valenze, poiché trascende la pura necessità tecnica per farsi prassi poetica, e risolversi così - già in corso d'opera - in tematica di stile. Si deve poi aggiungere un'altra costante, ad integrazione delle specifiche caratteristiche operative dell'artista: quella di un reiterato ripiegamento mnemonico ed emozionale, un'autentica 'recherche' proustiana (anche il suo scritto in catalogo autorizza a definirla così) di motivi inaffiorati o non compiutamente espressi. Il 'collage', in tal senso, o la ripresa dei temi, costituiscono un veicolo di rivisitazione; una lente d'ingrandimento 'à rébours' non solo tecnica, ma davvero poetica e persino concettuale.

Il 'tempo lungo' d'esecuzione (costante operativa 'duale' in Pesci: tecnica e mentale, o viceversa; e per certi versi eccezionale in lui, nonostante il 'tempo lungo' sia congenito alla prassi dell'incisione, come s'è detto) accreditano l'idea di una necessità d'elaborazione apparsa prima funzionale al suo tirocinio, poi rivelatasi un 'modus operandi' del tutto singolare ed ineludibile.

Pesci e il suo 'ritiro' sono esemplari, in tal senso. La sua vocazione si riflette nello statuto di un rito e di un'alchimia senza tempo.

L'incisione originale è in certo modo acronica perché 'ritualizzata' nei tempi lunghi del pensiero che la intuisce, la sviluppa, la realizza e, contestualmente,

della mano che disegna, poi incide e passa al torchio la lastra, dopo aver polita la matrice, passata la cera e affumicata la lastra; e, in seguito, acidata (a più morsure, se necessario), inchiostrata e impressa sul foglio, anch'esso oggetto di scelta e di cure secondo i mille diversi artifici dei singoli autori.

Ne consegue un'alchimia, fra 'tèkne' e 'pòiesis', che può attingere termini sublimi; quelli che J. Rikwert riconosceva alle mirabili metamorfosi della realtà consegnate da un sommo, come Giovan Battista Piranesi, all'arte dell'incisione, inducendolo a scrivere: "Raffigurò i resti dell'antichità romana con magnificenza così convincente, che i viaggiatori cui erano note le sue incisioni - Goethe, Flaxman e altri - quando si trovavano di fronte alle rovine reali, ne lamentavano la piccolezza e lo squallore".

Con questo, si riconosce ai testi più alti dell'incisione un'inarrivabile facoltà di 'trasfigurazione' del reale; ed è ciò che accade, nelle debite proporzioni, anche in molti fogli di Giorgio Pesci, là dove il motivo – visto, pensato o evocato che sia – riesce arcanamente trasfigurato, come fosse una fantasia visionaria ed ambigua di quel magico Rodolphe Bresdin, artista incisore caro a Charles Baudelaire, tradotta alle soglie dell'astrazione e dell'attualità.

L'osmosi continua fra fare e pensare, fra segno e mente, è ribadita da un'altra, affascinante logica processuale presente nel lavoro di Pesci, quella del 'collage'. Il collage è certo una prova sperimentale, preliminare (non sempre, ma molto spesso) ad ogni nuovo esemplare del 'corpus incisorio' dell'artista, una sorta di perfetta simulazione della lastra o del foglio prossimi nella sequenza. A parte l'espedito intelligentemente 'accademico' di tradurre in opera la 'soluzione di continuità' da un lavoro all'altro, si può sostenere che esiste un risvolto concettuale nell'operazione, che colpisce, per se stesso e in quanto parte saliente di un intero ciclo continuo d'ideazione-progetto-realizzazione. Pesci lavora infatti anche sui resti, sui relitti, sui frammenti. Va da sé che sono immagini o ritagli d'immagini le quali, in un sottile gioco di 'ars combinatoria', possono risolversi in esiti estetico-iconografici di appagante qualità, e in sé compiuti. Il valore dell'intervento va tuttavia oltre. Impressiona lo scavo mentale che Pesci vi opera fra lastra, foglio e collage, e ancora fra collage, lastra e foglio, in infinita sequenza ideativo-progettuale; o, ancora, fra lastra e lastra, fra foglio e foglio, fra collage e collage, predisponendo negli assemblaggi – reali o virtuali che siano, ossia collages, e nuove incisioni, o puri intrecci di forme e segni solo pensati accostando e sovrapponendo prove precedenti – le manifestazioni dell'incomponibile puzzle della mente. Ripensata nelle immagini dei fogli, sul filo dell'evocazione, della memoria, delle suggestioni, ed altro, oppure ridisegnata dal bulino che fa penetrare il pensiero nella materia, sotto la superficie incerata ed affumicata, fino al

contatto con il metallo, neppure la più piccola valenza – mentale, formale o segnica che sia – va dispersa dall'artista. In progressione aperta e ciclica, collage, lastre e fogli successivi, rinnovano la loro facoltà di rivelazione e lettura, fra costanti variate e variabili intervenute. Come in uno spartito di base passibile di mille interpretazioni ed arrangiamenti, dove l'unicità si definisce nell'insieme delle differenze e viceversa.

In progressione, Pesci ha poi tracciato un percorso, tuttora ben manifesto, che lo porta oggi ad essere un maestro nella resa psichico-enigmatica degli spessori densi ed arabescati dei suoi fogli; dove tutto (forme alluse, filamenti, intrichi segnici) fluidamente si mescola senza tuttavia confondersi, e dove all'infinito l'artista tesse e insieme dipana l'ordito della texture per individuare infine il contorno di una figura o di una forma; oppure per ritrovare solo, incessantemente, il filo del proprio pensiero: in Giardini dell'altrove fra Rovi, Foglie, Fiori; fra Maschere ed Ombre; fra ombre, bagliori, pulviscoli ed altre sfumature impalpabili, indecifrabili e magnetiche che affiorano irriducibilmente dalla rete dei segni.

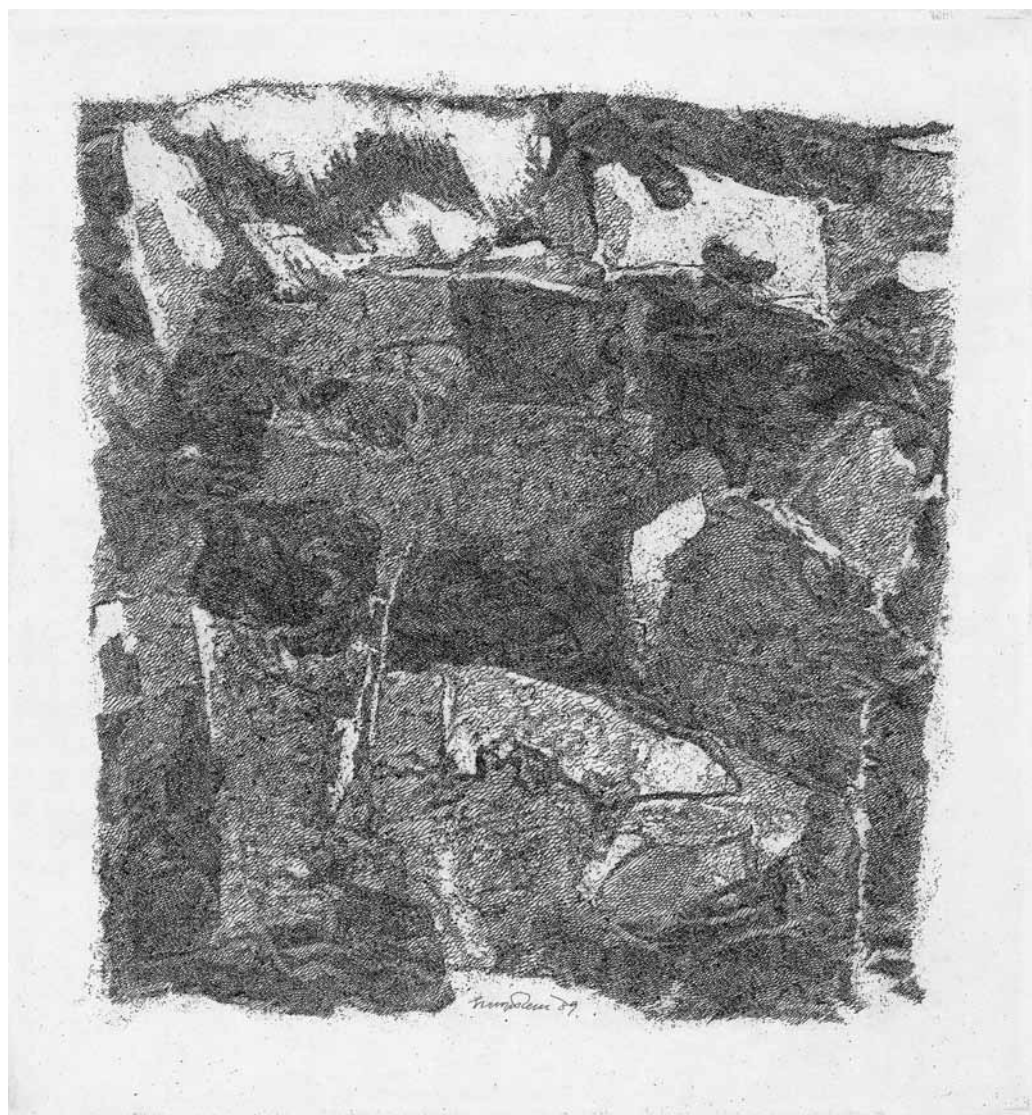
Avviciniamo ora, più specificamente, le opere. S'è detto come Morandi e il suo magistero esemplare insistano nel lavoro di Pesci per rigore disciplinare, più che per cifra estetico-poetica specifica, pur trapelante. L'artista ha proceduto nel rispetto del 'canone tecnico' predicato dal maestro: quel registro di tonalità ottenuto solo grazie alla trama più o meno fitta del bulino, o all'azione più o meno prolungata della morsura; o ad entrambe, ma senz'altri artifizii. L'affinità s'estende con l'adesione a quell'«*esprit de geometrie*» compositivo, tuttavia duttile e non rigorosamente geometrico in senso stretto, che costituisce il tessuto connettivo dell'iconografia morandiana.

Giorgio Pesci, in definitiva, non sfugge alla lezione e alla regola di Morandi invertendo rotta; anzi, s'impone semmai di incrociarla più volte e deliberatamente, moltiplicando i bordi del percorso che il suo segno è chiamato strenuamente a completare, per allontanarsene infine, dopo aver predisposto, complicandole quasi per proliferazione e stratificazione, le mappe iconografiche di nuove rotte, nettamente distinte, ma niente affatto antitetiche rispetto al dettato di fondo.

Ma presto Pesci procede oltre e altrimenti. Tanto che, quel Senza titolo 'nucleico', acquaforte del 1957-'64, appare immagine che già trascende le coordinate del maestro; in sintonia, semmai, con l'aspetto organico-materica dell'opera di Morandi, complementare a quello eidetico-formale, il cui significato è ben chiarito nel passo di Arcangeli più sopra citato.

Il giardino di Alcina, 1990 *acquaforte*, mm. 386x344





Si potrebbe sostenere, e nemmeno paradossalmente per quanto esposto, che le opere di Pesci sono un'opera sola; le pagine di un diario intimo sfogliate avanti ed indietro con dolce ossessione, ricche d'infiniti valori ed emozioni, e, ancorché non richieste, spoglie infine di risposte 'chiuse' e definitive.

E un modello di lettura emblematico e testuale, credo di poter asserire, per l'immaginario (visivo ed oltre) inciso da Giorgio Pesci si può proporre con il brano che segue.

“E' l'immenso assembramento di tutte le nostre idee, delle quali non una ve n'è che non sia stata accolta senza essere accompagnata da un'altra, e questa da una terza, e così via di seguito. Parlando di un'idea qualsiasi, potrete arrivare successivamente a tutte le altre seguendo vie non certo tracciate a casaccio, come sembrano, ma determinate dalla maniera e dalle circostanze relative all'ingresso di tale idea nel nostro animo; il nostro cervello è, se vogliamo, un bosco intersecato da mille viali: voi vi trovate in un certo viale, siete cioè presi da una certa sensazione: se ad essa vi abbandonerete, come accade, o volontariamente durante la veglia, o necessariamente nei sogni di quel viale, ecco che entrerete in un secondo, in un terzo, laddove siano aperti, e la vostra strada, per quanto possa sembrare irregolare, dipenderà dal luogo donde siete partito e dall'assetto del bosco, di modo che in tutt'altro luogo o in un bosco diversamente intersecato avreste fatto un altro cammino, cioè un altro sogno”.

Così si potrebbe ridefinire il percorso per meandri segnici (e spesso proprio nel folto di una vegetazione insieme reale e simbolica, insieme esterna ma interiorizzata o interiore di fatto) nell'opera di Giorgio Pesci; così, riprendendo un passo cruciale della voce 'Sogno' nell'Enciclopedia di Diderot e d'Alembert (1751-1772). Senza divenire incubo, in quel passo insiste però una sorta di malia arcana, come un monito ante litteram rispetto al fatidico 'il sonno della ragione genera mostri' goyesco di fine secolo che sembra perseguire anche il nostro artista, quando la sua affascinante ricognizione sulla rotta labirintica dei pensieri, in veglia o sonno che siano, confluisce nel disegno inciso, e lì s'infoltisce fino quasi ad occludersi ed implodere in un meraviglioso arabesco collassato.

Ombre, 1958-'65, titolo ed opera emblematica, vale a limpido esempio di tutto questo. Pesci, in auspicata deriva rispetto a Morandi, e quasi in una sorta di smemorata e composita enigmistica morandiana, allentata e stratificata, rivela l'accesso ad una figurazione psicologica, allusiva, 'ombra' di un universo parallelo alla realtà, fra metafisica nel senso filologico dell'essere accanto', ed aure simboliche delicatamente adombrate, ma non sottaciute. Studi e nuovi studi (1957-'67; 1957-'69) dalla lastra Ombre confermano quanto esposto.

E' in atto un processo di sdefinizione del 'limite' del segno e dei confini chiaro-

scurali delle forme – essenziali, primarie, geometriche, ma dal contorno fluido e indecifrabile – che ‘intarsiano’ l’immagine completa. Un’ammaliante, indecifrabile, instabile dualità forma-segno, con interferenze reciproche, e a prevalenza alterna e variabile dell’una o dell’altra componente, sottende ora, nel registro, l’opera di Pesci e la sua concezione.

Anche ne *Il grande albero*, 1961-’69, lo studio a collage che precede la prova incisa non è solo un intarsio ‘a priori’ (ordito mentale di cézanniana memoria) che Pesci s’impone per infoltire la trama di forma e segno, quasi cedendo alla voluttà ossessiva di una sfida all’incognita dell’immagine e ai suoi mille inestricabili meandri, ma appare anche il modello di un esercizio psicologico e mnemonico nel quale deliberatamente l’artista s’irretisce per costringere la mente ad una soluzione. Una soluzione instabile, tuttavia, subito riconvertita in una nuova immagine interrogante: stadio – una per l’altra - di un processo speculativo infinito, di una sequenza interminabile di ‘ripetizioni differenti’ sospese fra appagamento estetico e coercizione masochistica nel cercare ancora, nella differenza, per sottile che possa essere, l’ineffabile vertigine della qualità, di altre qualità. Anche questo, in Pesci, segreto o alluso soltanto, è un costume morandiano che sopravvive; ne converrebbe anche Jean Clair, il quale ha fatto l’apologia della ‘piccola differenza’ quale efficace veicolo di ricerca artistica nella sua *Critica della modernità*.

Vista la data dell’acquaforte citata, e meglio, l’arco di tempo nel quale viene compiuta, non si può mancare di cogliervi evidenti sintonie con l’ultima stagione (e forse la più concitata) del naturalismo informale sostenuto da Francesco Arcangeli ed interpretato da ben noti protagonisti, Mandelli in primis. Ma qui è forse, per analogia, l’impressione di certi Pulga a ricorrere, ed anche del primo Vacchi, e delle incisioni informali di De Vita.

Giorgio Pesci non ha tuttavia necessità di contesti e riferimenti: ha proceduto da isolato d’elezione, anche se non estraneo al cuore del suo tempo, e questo consente di suggerire rimandi e relatività. Basti, appunto, avvertire l’impatto con questo groviglio segnico-formale-informale, tuttavia scandito in ritmi equilibratissimi che lo restituiscono ad un ordito a misura di ragione, dopo l’estasi panica vissuta e trasmessa in corso d’opera. Basti considerare ancora, ma in estensione più europea ed informel, rispetto alla chiave naturalistica, prove quali *Rovi*, *Giardino*, *Piccolo giardino*, *Grande giardino*, tutte eseguite nel segmento cronologico 1961-’70, per sentire ribadito quell’impatto, che si carica anche di valenze e suggestioni astratte, o meglio astraenti per le cifre segniche che appaiono più specificamente rimandi kleeiani.

Quella che Pesci ci offre con la sua opera è un'immagine di soglia, liminare: fra luce ed ombra, fra regime diurno e notturno. E' l'immagine della 'percezione oscura' (anche se nettamente 'incisa', in ogni senso) quand'è sul punto di svelarsi. E' un'immagine in accezione 'epica'; cioè lirica, certo, ma epica specificamente poiché sospesa a quella soglia di percezione che – nel pensiero greco – veniva intesa quale prima rivelazione della figura enigmatica e criptata del mito, prima che il logo, la parola, intervenisse a metterne in piena luce il significato. L'epos – quale recitante stadio intermedio nel processo del sapere – condivide in parte sia l'oscurità del *mithos* che la luce del *logos*. Mirabile condizione, per un artista incisore e per l'identità tecnopoietica dell'incisione, dalle componenti simbiotiche inscindibili, accedere e frequentare tale soglia epica del fare, fra ombra e luce, fra chiari e scuri, fra bianchi e neri; una soglia che, in una parola, collima con la voce stessa ed esclusiva dell'incisione.

La sequenza *mithos-epos-logos* sembra, nel lavoro di Pesci, rinnovarsi all'infinito perché ogni nuovo foglio stampato rinvia a fogli e lastre precedenti, come se l'immagine per quanto compiuta ed ammaliante, non avesse potuto svelare fino in fondo l'infinita e criptata residualità che il 'disegno' generale del lavoro continua a detenere. A conferma di questo, non è vano considerare la sequenza delle 'riprese', nei temi e nei titoli, che correda l'intera opera dell'artista.

Le immagini dell'opera di Pesci si offrono spesso come situazioni liminari e di soglia anche nel rapporto fra tema e titolo, quasi un 'pretesto' - quest'ultimo - rispetto al dettato di forme e figure.

La Cava, 1961-'70, non è l'ambiente che ci si aspetterebbe, ma pura e sola materia erosa, tettonica ostinata e fantastica del segno, il quale s'insinua in pieghe e meandri dell'orma della realtà, per consegnare infine l'impressione di ogni suo possibile riferimento, ad una dimensione traslata ed immaginale, che infine si deve riconoscere non solo simbolica, ma, di fatto, persino simbolista.

Non esulano da questa chiave di lettura Fiori in bianco e nero, 1961-'70, o la riedizione di Ombre, 1958-'65.

La bellissima, profonda immagine di Grande nero con oggetti, 1974, trascorsa da una vibrazione continua, come se gli oggetti fossero mille elementi fisico-chimici instabili, in fibrillazione, non può non suscitare il ricordo della morandiana Grande natura morta scura, 1930, non solo per analogia di significato e concezione, ma anche per la valenza psicologica che Arcangeli magistralmente vi aveva riconosciuto, affermando che "pare di essere entro quella spenta, funebre cortina di tenebre, dove la luce lavora ancora soltanto come un ricordo soffocato della vita remota, ormai irraggiungibile".

Il senso grave ed avvolgente emanato da quegli oggetti addensati in uno spazio

compresso ed immoto, in un tempo senza tempo, lo induceva ad evocare, per alta analogia, i versi sovrani di Giacomo Leopardi: “Sola nel mondo eterna a cui si volge - ogni creata cosa, - in te, morte, si posa - nostra ignuda natura; - lieta no, ma sicura - dall’antico dolor. Profonda notte - nella confusa mente - il pensiero grave oscura ...”. (dal Coro di morte nello studio di Federico Ruysch).

Morandi confidò ad Arcangeli di conoscerli e di avervi pensato, conclusa quell’incisione. Sapeva a memoria quei versi, e glieli recitò, lasciando il critico rapito dalla strana enfasi della sua interpretazione; lui, quel grande artista che Arcangeli giudicava l’uomo più antiretorico mai conosciuto.

Anche Nero n.3, 1974, Studio, 1975, a trama dipanata, vaporizzata, quasi vanificata, e le tre versioni di Notte e nuvole si offrono come esito di una simbiosi sempre più penetrante, segreta, criptata fra l’autore e i suoi motivi; tuttavia mirabilmente capace di rivelarsi e concedersi, se non testualmente, per pura armonia del chiaroscuro, per impressioni musicali dei ritmi segnici.

Così Pesci sembra intento a tessere forme impalpabili, ad adombrare magnetismi di segni e figure, ad irretire trascorrenti memorie, ad incidere fantasmi sfuggenti.

Campo scuro, Verde, Verticale con alberi, Verticale n. 2, Una margherita ed altre cose, comprese fra 1975 e ’76, dicono di un’accelerazione creativa che obbedisce ad urgenze emozionali le quali si rinnovano e moltiplicano, rivendicando il diritto a farsi immagine.

Urgenze operative anche diverse si assommano nel programma di lavoro, affiancando strutture rinsaldate, Opera 54, 1957, ad aperture di quinte compositive, Grande foglio con oggetti, 1977, e a ridefinizioni figurative, Foglie e Collina, del 1989; o concedendosi alla rivisitazione variata d’inflessioni e ritmi morandiani: Case, Le case bianche, La casa buia, tutte del 1989.

In Giardino di Alcina e in Torrazzo sembra intervenire una felice contaminazione fra la trama serrata, minuziosa, ossessiva dell’indagine segnica sviluppata da Pesci con impeccabile progressione, e la decongestione dell’impianto plastico-strutturale che si posa, e trova il respiro di spazi allentati rispetto all’intricato viluppo dei precedenti.

Giorgio Pesci risponde alla necessità di una conversione in se stesso, fra memoria riflessione ed impressioni, fra nuove invenzioni e ‘repliche’ che una differenza insinuante e sottile rende uniche; la sua visione a sensi incantati incanta anche i nostri sensi, e, più che avvertirla comunicata, semplicemente percepiamo il senso auratico di quest’espressione ammaliante; la quale tuttavia resta infine assegnate ad una sua sovrana, sublime intransitività.

Ancora, a documento della varietà e della frequenza operativa dell’artista: Case e nuvole, La gola del vento, Storia naturale, Terre spente, 1991 tutte, poi due

intense nature morte del 1992, con brocca l'una, con conchiglia l'altra (una sorta d'informale insieme fluido e magmatico), unite alla suggestiva serie d'interni con figure, ancora del 1992, d'accattivante intonazione decadentistica, evocazione del mondo proustiano di Bonnard o Vouillard, dove fra protagonisti e sfondo, nella regia del gran 'decoro' simbolico, le gerarchie vengono enigmaticamente invertite.

Nella propensione ad un'estetica decadentistica, la stessa che permea la 'recherche' proustiana evocata dal nostro incisore, la critica musicale ha interpretato il modello sinfonico di Johannes Brahms, e l'uso della forma che vi si riscontra, in particolare, secondo una chiave di lettura che mirabilmente potrebbe essere trascritta in calce all'opera di Pesci.

"La forma sonata subì un sostanziale mutamento: l'accento non è più posto sulla dialettica tematica, ma sullo spirito della variazione; i temi sono spesso di carattere affine; sottili nessi interni e il fitto disegno contrappuntistico legano ogni parte del discorso, che fluisce quindi continuo (apparentemente uniforme) e pone in luce ogni sfumatura del materiale tematico, variandolo costantemente nell'ambito di un ritmo inquieto e flessibile e di un libero ed avvincente gioco di armonie e modulazioni. Per questo procedere discorsivo, dalle tinte smorzate e dai colori sfumati, caratterizzato dal gusto per un sognante divagare che sempre si rinnova, pur attenendosi a una rigorosa volontà costruttiva, è esatto parlare, come fa Schonberg, di 'prosa musicale' e riesce particolarmente suggestivo l'accostamento proposto da alcuni critici alla prosa di Marcel Proust".

Difficile davvero poter meglio sintetizzare, altro che riferendogli senso e significato di questo brano, la via poetica del nostro autore.

Intarsi di forme, ma quasi modellati dal segno e nel segno: morbidi, duttili, come la pasta di un bassorilievo in creta appena toccato, e spesso disseminati d'atmosfera pulviscolari, di suggestione decadentistica. Ci si riferisce ad opere compiute nel biennio 1992-'93: Case, nuvole e vento, quasi uno spalto morlottiano, Strada di polvere, dove gli orizzonti si rideclinano in confini formali, e ancora Grande paesaggio, Nuovo paesaggio, Frammento da un paesaggio, La chiesina. Poi, in grande sintesi 'cézanniana', Monte Baldo, e il ritaglio d'immagine del Giardino segreto, e Il casone. Poco dopo, 1995, la febbrile ed eccitata trascrizione della visionaria L'ultima casa; e, come in una lunga, interminabile dissolvenza, Il muro alto, Oggetti, Frammenti di terre spente; o ancora, 1998, La macchia di neve, Fondovalle, Le rovine del borgo, Le balze, Chiesa.

Infine, tornando al '95, l'Omaggio a Celeste Alberet, che costituisce in più sensi una simbologia proustiana, così cara a Pesci per valore sia artistico che esistenziale. Si tratta di una 'recherche' tecnica, perché l'artista impiega in impressione congiunta su un solo foglio quattro lastre predisposte in tempi lontani, e dimen-

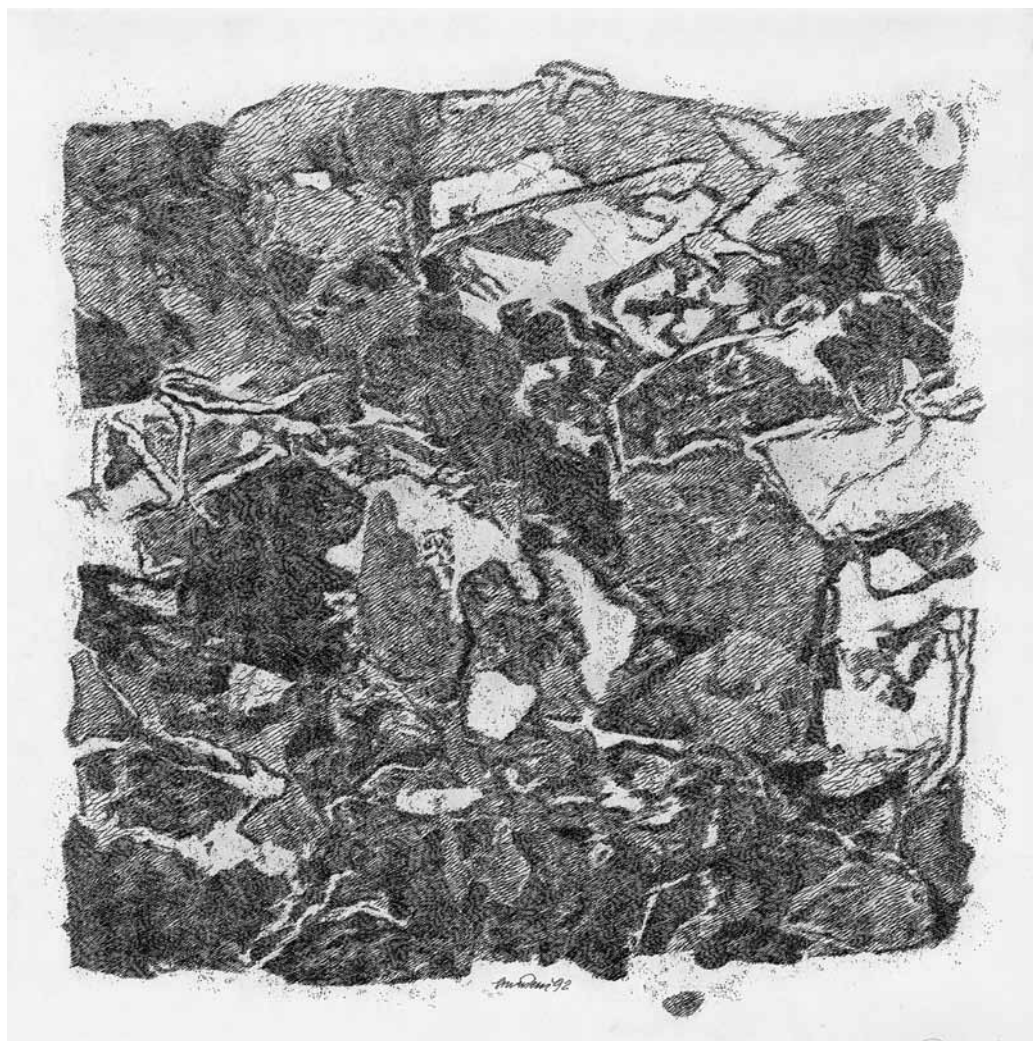
ticate; ma si tratta – anche e soprattutto - di una ‘recherche’ poetico-esistenziale perché il ritratto della governante di Marcel Proust vi compare definito e al tempo stesso inafferrabile, ove s’invochi la consistenza di una sola identità: come se la memoria dovesse inevitabilmente tradire a seconda delle condizioni, nostre ed altrui, che sussistono quando la si evoca. Il foglio rivela così quattro identità ‘vere’ di un solo personaggio, senza che sia possibile ricongiungerle in unità.

Ma più ancora, la ‘recherche’, attraverso la figura-emblema di Celeste Alberet, si risolve in una valenza psicologica, e meglio, in un’identificazione psicologica, fra soggetto ed artista. Pesci dichiara infatti (nello ‘stile’ delle sue opere, prima ancora che nella sua testimonianza scritta, in catalogo) un’empatia profonda con il modo d’essere della governante e con quella sua ‘discrezione partecipe’, che sembra infine corrispondere al costume etico ed artistico del nostro autore; il quale immerge quella figura evocata “in una sorta di notturno”, per contemplarla in “un lungo, prezioso monologo, in una delicatissima pièce da camera costruita sul sommo accorato racconto di Céleste”.

Un racconto – riflette Pesci – nel quale s’intende che “di una cosa Céleste meglio e più di tutti fu testimone silenziosa e discreta, fu testimone dell’immane fatica sostenuta da Proust con una determinazione e una volontà tenace, continua, disperata per anni ed anni contro la malattia, contro il dolore, per il compimento della sua opera”.

L’affinità elettiva e spirituale fra quella figura e il nostro artista consiste dunque – se così si può interpretare – nel senso della ‘discrezione partecipe’ e della determinazione ‘disperata’ nel lavoro.

Tramite la sua opera, Giorgio Pesci ha mirabilmente interpretato tale complessa, ossimorica dualità. E alle opere, in particolare le recentissime, che rinnovano il suo impegno, va ora riconsegnata la parola: perché siano ancora testimoni di se stesse, e del loro autore, in una confessione sublime e intransitiva.





«... sembra che l'incisore, nell'asprezza essenziale delle sue prese di possesso, sia in rivolta costante contro dei limiti. Una punta di collera traversa ogni sua gioia. Prima di operare, mentre opera, dopo aver operato, una sorta di collera coinvolge gli occhi, le dita, il cuore del buon incisore. Il lavoro del bulino richiede questa aggressività, questi colpi, questi tagli, questi graffi, – questa decisione. Ancora una volta ogni incisione porta con sé la testimonianza di una forza. Ogni incisione è una fantasia della volontà, una impazienza della volontà costruttiva.»
(Gaston Bachelard, *Notes d'un philosophe pour un graveur*)

Mi pare che questa osservazione più generale sulla natura profonda del lavoro incisorio, premessa da Gaston Bachelard al suo commento dei *Paysages* di Albert Flocon, possa aprire la strada ad indicare un elemento dell'opera di Giorgio Pesci che ne testimonia, io credo, la assoluta modernità; anzi, meglio, la folgorante *contemporaneità*. E ancor di più dimostri quanto questa vibrazione dell'oggi, questa fibrillazione nella crepa del nostro presente, si generino con energica chiarezza proprio da quell'incisione “a puro segno” che sembrava ormai consegnata alla nostalgia di un rapporto di tattilità artigianale fra occhio, dita, lastra e carta.

Alludo a ciò che indica Adriano Baccilieri nel suo testo così esaustivo, quando parla dell’“immagine di soglia, liminare fra luce ed ombra, fra regime diurno e notturno”, come carattere forte dell'opera di Pesci.

Mi pare si possa dire che uno dei “luoghi” più frequenti, costanti e più decisi dell'arte contemporanea fino dai primi del '900 è proprio questo bordo, questo confine, questa intercapedine dove il mondo (le sue tracce, i suoi indizi fattisi remoti) assume “quella struggente qualità d'addio” di cui parlava Theodor Adorno; qui dove affioramento e scomparsa, apparizione e dileguamento, strutturazione e dissolvimento si incontrano nella ambiguità (struggente, appunto) di una presenza dell'assenza, in una specie di attonita anamorfosi della temporalità.

È l'intercapedine aperta e chiusa fra le due trasparenze scheggiate del Grande Vetro di Marcel Duchamp, dove “i metalli vicini” si inquietano nelle ambiguità del biologico e del macchinico con le loro metamorfosi reciproche: sicuramente la metafora fondante, anche la più esplicita, di quello spazio di dislocazione dell'esistente, di quella “terra vicaria” in cui la contemporaneità, proprio come per l'infanzia berlinese di Benjamin, doveva prendere atto, con sofferenza e terrore, di aver perduto il suo appuntamento col corso del tempo. Cosicché, riprendendo una frase di Arcangeli citata da Baccilieri, “la materia e la morte parlavano ormai con voce desolata e struggente” e la rappresentazione del mondo sfuggiva fatalmente nella allucinazione indifferente della caducità.

Tanto per fare altri due “grandi” esempi, in questo spazio-intervallo paradossale operano Francis Bacon e Alberto Giacometti. Il primo, per usare i termini di Leiris, vi scatena “il parossismo della sua mano sconvolta che sconvolge il motivo”; oggetti della quotidianità del mondo o presenze carnali: un universo tutto già sconvolto e dilavato dalla futura assenza. Il suo realismo è tragedia di ciò che caparbiamente insiste nell’esserci come residuo dalla sua scomparsa. «Non esiste uomo né donna la cui sorte non sia, né abbia coscienza precisa o no, un matrimonio del cielo e dell’inferno. Per chi lo applica agli esseri umani e lo spinge all’estremo, il realismo potrebbe sfociare in altra cosa che la tragedia?»¹

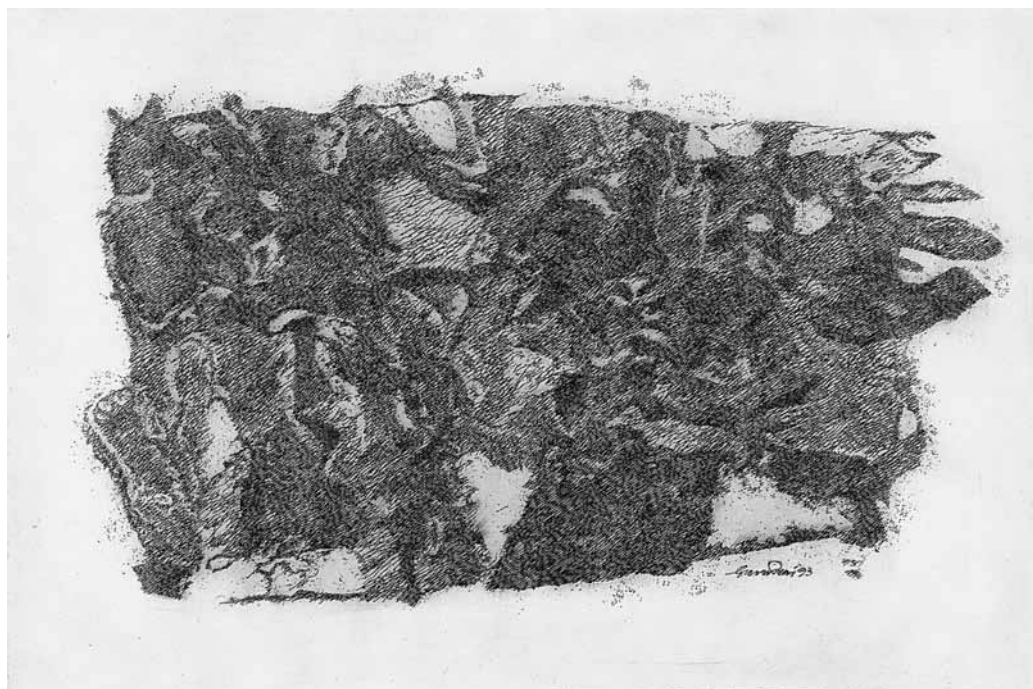
Il lavoro, voglio dire proprio la manualità operativa di Alberto Giacometti, si avvicina molto per certi aspetti a quella dell’incisione e, in profondità, esalta allo stesso modo il contrasto, anzi la lotta tra abrasione e resistenza, fra sottrazione e addizione con cui interpreta, nella drammatica esasperazione del consumarsi delle forme nello spazio, l’ambiguità del rapporto presenza/assenza. Forse nessun altro scultore-pittore ci evoca così la figura dell’incisore quale “scultore della pagina bianca” (Bachelard). «L’incisore, infatti, ci permette di ritrovare *valori di energia*. Si rivelano, questi valori di energia, nel rilievo conquistato faticosamente, conquistato con gli strumenti minimi del nero e del bianco, così come nelle forme suscitate e abitate da un movimento sovrabbondante, impaziente di esprimersi.»² Allo stesso modo si potrebbe dire che Giacometti “incide” anche i suoi dipinti e in particolare le sue sculture: proprio la continua, febbrile alternanza di aggiunte (di colore e di creta) e di detrazioni; soprattutto l’opera di corrosione quasi ossessiva delle forme (sottrarre, graffiare, erodere, raschiare) da un lato lo avvicinano alla logica più interna e segreta della prova di forza dell’incisore “contro” la resistenza della lastra; dall’altro situano la sua ricerca proprio nel fuoco di quello spazio dove si consuma il paradosso moderno della presenza e della assenza, della acquisizione e della mancanza. Che è poi, come scrive lo stesso Giacometti, il paradosso della creazione artistica e della sua specifica “verità”; del tutto simile a quello che relaziona la vita con la morte. Per l’artista svizzero il passaggio, il transito, il diaframma “imprendibile”, persino inconcepibile tra la prima e la seconda, tra l’“ancora” e il “non più” richiama inquietantemente la genesi dell’opera: quando la mano che graffia e corrode si ferma troppo presto, la “verità” rimane intoccata *al-di-là* del confine; ma quando essa persiste a sottrarre, la forma si dissolve in polvere e “la verità” si perde nello sbriciolarsi della materia inerte.

«Il paesaggio dell’incisore – scrive ancora Bachelard – è un’azione; un’azione meditata a lungo, condotta sulla durezza della materia metallica con una energia lenta. Ma, per un paradosso sublime, questa lentezza attiva ci consegna l’ispirazione di forze rapide. Così l’incisore ci incita ad agire, ad agire rapidamente. Ci

rivela la potenza dell'immaginazione dinamica, dell'immaginazione delle forze. Un paesaggio inciso è una lezione di potenza che ci introduce nel regno del movimento e delle forze.»³ Lentezza di una energia accumulata in lunghe e solitarie meditazioni: il tormento, anzi “il tormento d'artista” di cui tratta Andrea Emiliani e in più la rapidità dell'azione, dell'aggressione sulla lastra e dell'affondare di questa nell'epidermide umida del foglio sotto la spinta di quella “collera” creativa di cui ci dice Bachelard. Il filosofo francese parla di “volontà enorme” dell'incisore, il quale, più di ogni altro artista, *vuole* tenacemente una padronanza immediata (anche se fugace) della totalità del mondo.

Giorgio Pesci abita e utilizza tutti questi “paradossi sublimi” della pratica dell’“incisione pura” per penetrare a fondo nella modernità a soffrirne le sue aporie, riscattando la eccelsa dignità di viverla alla lettera *sentimentalmente*, cioè con pienezza di affettività, di empatia, vorrei dire di *pietas*: atteggiamenti e disponibilità che, nel presente, non possono essere esperiti se non in una sorta di intimità segreta e di riserbo lucido e dolorante. Una chiave della sua scrittura incisoria, attraverso la vitalità inesauribile dei continui sviluppi della sua ricerca, è questo intrecciarsi quasi ossimorico della *lentezza* e della *rapidità*; lentezza, flemma dell'energia e rapidità, alacrità delle forze. A fissare (con collera) quasi una traccia geologica di una essenza dell'esistente su uno strato duro del mondo: l'utopia consapevole dell’“indelebile” sulle superfici effimere di un presente dilavato dalle immagini della smemoratezza e dell'oblio. Il tessuto sottile e fittissimo delle sue lastre incise, quasi fossero filtri, garze, pellicole sensibili, campi di tensione magnetica, membrane di risonanza, sembrano catturare emanazioni, segnali, frammenti, echi, impulsi remoti; i resti del mondo si impigliano nell'ordito vibrante dei suoi reticoli. Il suo è un segno che *intercetta* e, rapido, fissa per un attimo sul metallo e sullo specchio del foglio quanto della energia dell'esistente e delle sue forme si propone allo sguardo e alla sua memoria come presupposto della scomparsa; *statu nascenti* e *aphanisis* ammiccano ad una reciproca complicità.

Le carte di Giorgio Pesci assorbono e ci restituiscono proprio quella presenza di ciò che sta per assentarsi di cui si diceva all'inizio: luci, riflessi, oscurità, bagliori, voci, rumori e silenzi e foglie e vento e nubi e fantasmi della domesticità e *skylines* del quotidiano e spettri di esistenze lontane; grumi, strutturazioni e sfaldamenti di forme allusive a materie, a luoghi, a eventi; quasi fosse l'aurora del mondo o il suo ultimo giorno. Pesci incide con impazienza sui bordi di questo tempo fisso e contratto. Il suo lavoro severo, il suo “tormento d'artista” fra l'accumularsi lento delle energie e lo scatenarsi rapido dei tracciati sul metallo ha riconquistato all'arte della contemporaneità la magia di una tecnica antica e misteriosa.



1

Ci sono artisti che sembrano volere opporre la loro complessa ed ampia dimensione espressiva a chiunque sia tentato di compiere una esplorazione affrettata e provvisoria. L'opera, nel suo insieme, allora sembra velarsi, quasi nascondersi, cercare una propria dimensione inconfondibile, una sicura alterità, ottenere un proprio spazio dove non sono ammessi estranei, ribadire il senso di una accettata ed insistita lontananza. Si tratta, quasi sempre, di artisti che possiedono una propria poetica, e spesso la rendono molto esplicita in alcune loro opere, create certamente anche con l'evidente intenzione di fare bene intendere come il loro mondo visivo non solo esista, ma abbia un aspetto fondamentalmente riconoscibile, se solo si accetti di capire, di interpretare, di leggere le singole opere in un certo modo.

Il pubblico, e a volte anche i critici, sembrano allora perdersi in un preliminare labirinto: si affannano a citare nomi, a individuare alberi genealogici, a considerare possibili analogie, ma senza poter cogliere né il senso né il significato di certe creazioni.

Non si dovrebbe, infatti, scrutare possibili e inverosimili rassomiglianze, ma andare piuttosto alla ricerca proprio di quelle tracce che l'artista ha voluto evidenziare, ha cercato di sottolineare, per indicare che il proprio percorso andava seguito in una cartografia non semplice ma sicuramente leggibile.

2

Una "dichiarazione di poetica", intensa, sapiente, adatta a una ermeneutica attenta e insistita, Giorgio Pesci l'ha collocata in una sua opera che può rendersi però leggibile a chi non rinunci ad ascoltarla con colta attenzione. Nelle quattro lastre stampate sullo stesso foglio che compongono l'*Omaggio a Cèleste Albaret*, del 1995, ci sono implicite informazioni, appena sussurrate, ci sono scelte ben precisate ma sospese tra il detto e il non detto, c'è una dimensione ermeneutica che supera le barriere della semplice ipotesi. E' tanto complessa, la poetica dichiarata nell'omaggio, che verrebbe la tentazione di non turbare l'intatto mistero di cui anche è composto il suo fascino arcano e insieme ammiccante. Perché ci sono domande che non si possono eludere, in quanto l'omaggio appare in un certo senso solitario nell'opera di Pesci e allora viene fatto di chiedersi quale sia il senso di questa scelta, e che varco conoscitivo essa apra, e di quale interiore elaborazione sia traccia, o sintomo, o indizio. Sono innumerevoli, infatti, gli artisti del visivo che si sono accostati al "signor Proust", come lo chiamò sempre Cèleste, e innumerevoli, fino addirittura al fumetto, sono anche le modalità espressive usate. Poteva anche unirsi ai suoi predecessori, Pesci, quando ha deciso di collegarsi allo spazio iconografico della *Recherche*. Perché, al contrario,

di Céleste, invece nessuno ha sentito la necessità di occuparsi, con una ostinazione che fa perfino sorridere: quando Rizzoli pubblicò la traduzione italiana del *Signor Proust* di Céleste Albaret, il più amato, e quasi simbolico copertinista della casa era addirittura John Alcorn, che avrebbe potuto ritrarre Céleste con il garbo allusivo che caratterizza i suoi tanti ritratti. Ma sulla copertina c'è Marcel, non Céleste.

E allora si deve pensare che l'intenzione di Pesci, in questa sua scelta, fosse ad un tempo conclamata e sussurrata. Voleva dichiarare, inequivocabilmente, quanto si sentisse legato alle atmosfere proustiane, voleva ricongiungersi, senza dubbio, alle impalpabili risonanze visive che subito appaiono, agli occhi di tanti lettori, quando rimembrano i nomi della signora Verdurin o del signor di Charlus, ma lo ha fatto a modo suo, creando una intrigante mistura di sussurri e di grida. La sua quadruplici Céleste sembra quattro volte riproporsi secondo le cadenze oscillanti in cui il sogno si mescola al ricordo, sempre con una adesione fervida a un mondo, quello della *Recherche*, a cui Pesci guarda con intima creativa partecipazione, sentendosi creativo lettore, avvertendo che solo ricreandolo si entra in esso, perché il sogno di Pesci rimanda a una memorabile riflessione di Paul Valéry: "In un sogno c'è un personaggio. Ma non lo vedo distintamente. Infatti, se lo vedessi distintamente, di colpo – e in conseguenza di ciò - muterebbe. Si parla, ma non in modo distinto. So di che cosa stiamo parlando, afferro anche certe parole, ma in seguito mi sfugge: non individuo particolari e queste parole non hanno senso. Tuttavia non manca nulla. Tutto si svolge come se la conversazione fosse reale. La sua inconsistenza non è un motivo di interruzione. Il movente non risiede in lei. Nel sogno, il pensiero non si distingue dal vivere, e nemmeno è scalato rispetto ad esso. Nel sogno, il pensiero aderisce al vivere; aderisce interamente alla semplicità del vivere, al fluttuare dell'*essere* sotto i volti e le immagini del *conoscere*."¹

C'è come una sfida ad ogni possibile tentativo di produrre una ermeneutica davvero adeguata e pertinente nei confronti di qualcosa che non è reso subito evidente. Le quattro versioni del ritratto di Céleste non devono alludere alla storia di una approssimazione, ma parlarci di come questa fedele, inusuale, unica ancella, possa essere ricondotta alla fatica, ai dubbi, all'evanescenza di un tempo ritrovato che è ora di Pesci, come fu di Proust.

Dagherrotipo di una memoria implacabile perché accuratamente rielaborata, testimone di ogni solenne incertezza quattro volte ripetuta, il ritratto di Céleste si fonda soprattutto sul ritmo: la rendiamo segno, non più ancella, perché anche lei, perfino lei, entra nei meandri di una ricerca infinita a cui si devono concedere varie opportunità. Il ritratto deve essere invecchiato nella vetrina di un mobile di cucina, deve avere ricevuto tutta la polvere che fu negata a Marcel, morto troppo presto, deve essere limpido e sfocato insieme, come i ricordi,

come le tracce, come i brandelli che restano quando ogni cosa è smarrita. Quando Marcel racconta la morte di Bergotte, morto subitaneamente per aver capito cosa stava davvero vedendo nel particolare di un quadro, sembra essere partecipe anche della circolarità dell'eterno ritorno che è qui, nell'omaggio reso a una domestica. E Céleste, quando parla di sé, quando allude senza farlo davvero, all'indelebile presenza di sé nella *Recherche*, quando ci lascia ben comprendere che lei rimase nel libro anche dopo, quando il Signor Proust era morto, e lei andava avanti per altre vie, seguendo altri percorsi sembra proprio parlare delle quattro lastre accostate che la ritraggono: "Avevo vissuto in un mondo così meraviglioso, accanto ad un uomo unico, che non riuscivo a riadattarmi alla banalità della vita. Perfino gli orari normali, erano un problema. Somigliavo ad un uccello notturno condannato tutto ad un tratto a vivere soltanto in pieno giorno. Segretamente mi rifugiavo di continuo nel ricordo delle notte incantate. Molte persone venivano a trovarmi, come aveva predetto il Signor Proust. Molte altre mi scrivevano, e io non rispondevo, come anche lui aveva predetto. Ci furono anche di quelle che non vennero. Gaston Gallimard mi aveva scritto una bella lettera per dirmi che non avrebbe fatto mai abbastanza per me: non mi ha mai neppure mandato un libro del Signor Proust.

Mi ritrassi sempre più nella mia memoria, vivevo là." ²

A Giorgio Pesci è stata offerta una possibilità non rara, unica: ha potuto ritrarre una persona che non era riuscita a riadattarsi alla banalità della vita. Certo, prima di questo straordinario risultato, occorre rivedere sul rapporto che collega sempre, nei grandi artisti, l'intento poetico con le risorse di una speciale, assoluta perizia tecnica.

3

Si ritorna, quindi, a un'opera di poco anteriore, il *Ritratto di famiglia con tre figure*, un acquaforte del 1992. Il tema della memoria è dominante anche in quest'opera che, peraltro, sembra opporsi nettamente alle ragioni che motivano il ritratto di Céleste. Mentre, nelle quattro diverse tipologie di un unico omaggio, c'era la vicenda, ben evidenziata, di una riconoscibile persona, qui tre figure chiedono di essere guardate attraverso il filtro di una memoria che si rende palese in senso antropologico.

Si percepisce molto bene la qualità di una dimensione esistenziale, tutto è chiaro fra questi barbagli, fra queste flebili trame di luce. L'antica quiete borghese, il civile evolvere del tempo, il conversare calcolatamente attenuato e tuttavia brioso, il sottile confronto perpetuo tra membri della stessa famiglia: c'è come un quadro riassuntivo c'è, in fondo, anche un documento. Qualche storico potrebbe perfino alludere all'età giolittiana, un suo collega coglierebbe sedimenti crispini nella soave dirittura dei protagonisti. C'è dunque il tempo, come evidente

protagonista, c'è la storia, a palesarsi, a dire di sé che nulla va perduto, che tutto può essere ritrovato. Ma l'autonomia tecnica dell'acquaforte reclama però una sua specifica vidimazione. Il segno di Pesci si suddivide in una miriade infinita di piccoli tratti ognuno dei quali possiede una sua evidente curvatura. Si supera, nettamente, il sistema geometrico dei tratti netti incrociati che scaturisce, a volte implacabilmente, dalla tecnica dell'acquaforte. Tutto vibra, segno dopo segno una cortina di tenere ombre dialoga con la luminosità degli interni. Il tratto mirabilmente dosato sposta verso una dignità sognata quello che è anche un preciso ragguaglio di costume. Si percepisce il godimento di una intimità pacata, di una stagione che appagò e poi scomparve, di un frammento di vita privo del tutto di orpelli e di sovrapposizioni, e ricondotto all'assenza. Fu un meriggio forse uguale a tanti altri momenti di una vita affrontata con dignità, ci si mise in posa, con tenui sorrisi, con misurata volontà di esporsi, con affettuosa intenzione di conservare la memoria. Sapientemente catturata da Pesci, questa tecnica racconta però ben altro, dice di ulteriori presenze, annuncia anche presenze non immediatamente percepibili. Nei pomeriggi, seduti accanto ai tavolini di ferro, entro giardini moderatamente profumati, sotto l'ombra rasserenante di un pergolato che varie generazioni amarono e custodirono, la memoria non chiede date burocratiche evita appuntamenti precisati. Anche le ragnatele di luce sono attenuate da quel tratteggio che è come la firma di Pesci: non ci sono mai fratture, mai tagli, mai nette contrapposizioni, con speciale misurata dedizione si ottengono molti neri, parecchi grigi, non un bianco ma un biancore. E si allude, così, a un tempo che può dirsi, in sé, l'oggetto vero della raffigurazione di Pesci, il tema perduto irrinunciabile del suo creare. Come l'*omaggio* rimandava, pur con il velo di un accostamento più che giudizioso, a Marcel attraverso Céleste, così il *Ritratto di famiglia* riporta al mondo, molto riconoscibile, di Guido Gozzano. Ci sono pittori o incisori, infatti, per i quali sembrano più convenienti, in vista di una prospettiva ermeneutica, le allusioni a letterati, soprattutto pensando alla vocazione narrativa che sempre in loro si palesa: Pesci è senz'altro di questi perché, mentre il segno vibrante, e le tenui elaboratissime trame del visivo affermano l'esistenza di uno stile riconoscibilissimo, l'insistita atmosfera culturale richiede allusioni che chiariscano o aiutino a comprendere.

4

A partire dalla presenza gozzaniana nel *Ritratto*, si deve dire subito che non sono possibili equivoci : c'è un Gozzano di Giorgio Pesci, privo di qualunque contatto con l'orrenda "vulgata" gozzaniana fatta di inesistenti languori, di rose non colte, di nequizie sussurre. Con Pesci si accede a un Gozzano che richiama la severa, tragica ironia di Laurence Sterne: è il Gozzano che va in India, verso la "cuna del mondo", per tentare di guarire, e si rende testimone assolutamente non esotista di un' alterità spesso atroce. E' il Gozzano ben consapevole delle

illusioni perdute del Risorgimento, pervaso da una dignità tonatologica che lo fa sorridere come se assistesse ad una *totentanz* carnevalizzata, è il Gozzano che si rende partecipe cronista di tanti squallori, senza illudersi e non volendo illudere. C'è un parallelismo antologico fra i due artisti, ma Gozzano deve essere riletto come lo rilegge Pesci, che non è un suo illustratore, ma un suo interprete. Certe insistite analogie dovrebbero, e raramente lo sono, essere al centro di una storia della cultura. Il sommo George Simmel spiega molto bene come si possono poi scoprire certe consonanze, che poi possono dirsi appartenenze: "...l'arte di vivere richiede da un individuo che egli mantenga il suo ruolo nella compatta organicità di un cerchio, divenendo contemporaneamente funzionale ai fini di una unità più ampia e contribuendo attraverso tale funzionalità ad inserire il cerchio più ristretto in quello che lo circonda. Non va diversamente con le nostre singole sfere d'interesse. Nel conoscere, nel subordinarci ad esigenze morali o nel creare forme secondo norme oggettive, ci protendiamo con queste parti nostre o con queste nostre forze in ordini ideali che sono retti quasi da una logica interna e da un impulso a svilupparsi super-personale e prendono di volta in volta il complesso delle nostre energie, concentrato in quelle singole parti per assumerlo in se. Tutto dipende dal fatto che noi non lasciamo distruggere la compattezza del nostro essere, che ha in noi il proprio centro, e dal fatto che ogni singola capacità, ogni singola azione, ogni singolo dovere rimangono collegati all'ambito di questo essere, alla legge della sua unità, mentre essi appartengono contemporaneamente a quell'al-di-fuori ideale e fanno di noi i punti di intersezione della *sua* teologia. Forse è questa la formula della ricchezza di vita degli uomini e delle cose; infatti essa si basa sulla *molteplicità* della loro appartenenza reciproca, sulla *contemporaneità* di interno e di esterno, sul collegamento e la funzione da un lato, che è nello stesso tempo scioglimento, perché di fronte ad esso sta il collegamento e la fusione da un altro lato".³

Così, l'affinità elettiva che può stabilirsi tra Gozzano e Pesci, guardando e interpretando il ritratto, si fonda, ovviamente, solo su una percezione dell'opera del poeta che sia attenta alla profondità etica di certe sue anticipazioni, del resto molto vicino all'acquaforte qui considerata. Come nota acutamente Edoardo Sanguineti, "Gozzano, cosciente dell'obsolescenza, non finge entusiasmi, e non ci si getta dentro: è il suo vero esilio. La sua linea di condotta è gustosamente paradossale anziché fabbricare il moderno destinato all'invecchiamento come accade per i vini di buona annata e per ogni *neue Dichtung*, cioè l'obsolescendo, fabbrica direttamente l'obsoleto, in perfetta coscienza e serietà. Ciò che è di moda è da lui contemplato e assunto come già *demodé*; il tocco da fantino è subito percepito come esotico nel tempo, esattamente al modo in cui (rovesciato il procedimento) la fotografia è una "novissima cosa". Il segreto della poetica

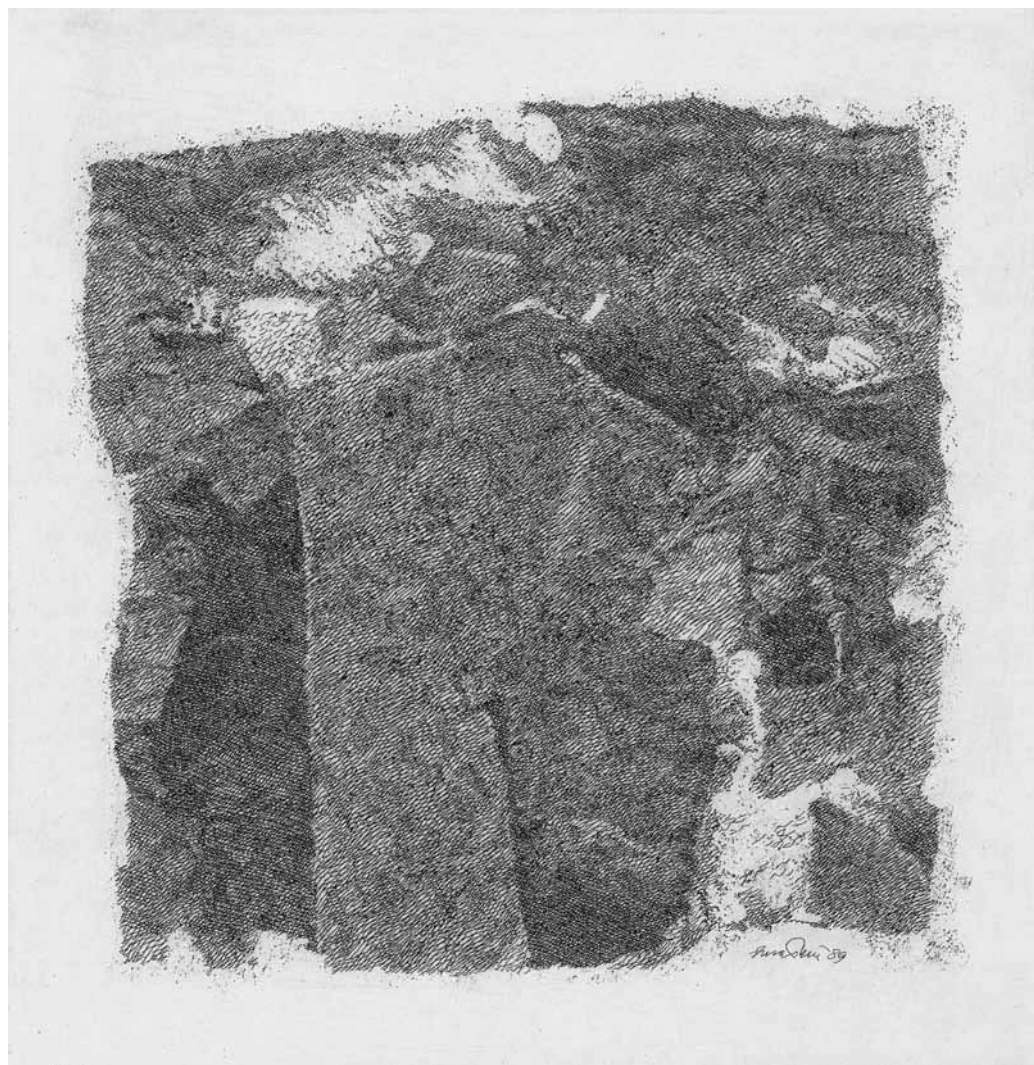
degli oggetti, se vogliamo, è tutto qui : si tratta di intendere che tutto è datato, irrimediabilmente datato (“adoro le date. Le date: incanto che non so dire...”), e che dunque, in partenza, la degradazione del consumo fa di ogni immagine, di ogni “bella cosa viva”, una “vecchia stampa” ...”.⁴

E Carlo Calcaterra così precocemente pronto a cogliere il segreto dell’ “altro” Gozzano, quello tanto diverso dal giovane esteta perduto negli estenuati abbandoni: “come vi sono le “fantasie” del Gozzano, che trasognando ricontemplava la vita mondana e dissipata, in cui si era disperso, così vi sono le “fantasie” del Gozzano, che trasognando contempla in sé il letterato, che vorrebbe vivere appartato con il suo solo sogno d’arte. Sul finire del 1906 già dubitava che anche l’egotismo estetico non fosse che una maschera vana: ma egli anche sentiva che esso aveva una iridescenza illusoria.”⁵

Un’arte, quella di Pesci, che chiama comunque a sé riferimenti letterari alti e complessi. Anche l’acquaforte del 1992, *Due figure*, propone una lettura dell’immagine che sembra collocarsi, appunto, tra Proust e Gozzano. Sedute allo stesso tavolino del Ritratto, le due presenze si allontanano pur lasciandosi percepire. Tra perdurare della memoria e timore per quanto di essa fugge, o si consuma, oppure si confonde, o si propone secondo i termini di un’inganno penoso, l’uomo e la donna possiedono tratti inequivocabili, proprio quelli allusivamente obsoleti che ricercava Gozzano, e quindi alludono a una dimensione esistenziale che è andata perduta, sono testimoni di una irrecuperabile lontananza. Però sono anche meravigliosi graffiti di una memoria lucidissima perché selettiva: non si identificano nasi e bocche, ma di lei è ben evidenziato il vestito, mentre il rigido colletto di lui è un emblema totemico, oppure un blasone. Come se l’artista soavemente dicesse, quasi in un verso di Gozzano: io non so più davvero chi sono queste due presenze, so per certo che appartennero alla “civiltà delle buone maniere”, quella così definita da Norbert Elias. Come nell’arte di tutti i veri grandi artisti anche nell’arte di Giorgio Pesci, le risorse, le scoperte, le avventure di cui vive la dimensione tecnica, si confondono con i fondamenti concettuali di cui si nutre la proposta poetica. L’acquaforte *Due figure* si vale di un fascinoso antefatto: è uno studio eseguito con la tecnica del collage, sempre intitolato *Due figure*, che precede, sperimenta, pone in essere, compone, fa da premessa. E’ un preludio materico che mostra come l’artista abbia meditato volutamente procedere verso la conquista di una obsolescenza gozzaniana spostando più lontano da sé, rispetto al collage, queste due figure, prima ancora dotate di una buona dose di concretezza, poi rese in un certo senso perfette e imprevedibili dall’evanescenza che solo il segno di Pesci sa conseguire. Si può pensare che a Proust e a Gozzano proprio questo traguardo sia stato negato: occorre riflettere sul grande autonomo valore che l’acquaforte possiede quando

Ritratto di famiglia con tre figure, 1992 *acquaforte*, mm. 296x292





è affidata alla perizia monacale di un cultore che non le nega nulla di sé. Fin dalla battaglia ottocentesca fra fotografi e pittori, fin dalla tremebonda contesa che opponeva i dagherrotipi alle tele dipinte ad olio, l'acquaforte ha cercato per se un poco spazio, ben al di fuori dei due schieramenti. La tecnica e la poetica sembrano, in essa, mostrare una compenetrazione più facilmente identificabile, è perfino possibile che l'artista incisore faccia nascere proprio da questa constatazione la propria scelta espressiva.

5

Così, mentre l'atmosfera complessiva cambia, non solo perché si abbandonano l'*omaggio* e il *ritratto*, si nota molto bene il netto prevalere del fascino, propriamente irresistibile, dell'acquaforte nei confronti di quanto – pur irrilevante senza dubbio – può scaturire da un adeguato rilievo assegnato alla scelta dei soggetti. Si deve essere ben consapevoli della necessità che esiste ed è perentoria, anche se qui non può essere considerata per ristrettezza di spazio, di tener conto tanto della vocazione propriamente strumentale, ovvero dell'incisione considerata come *medium*, quanto della sua vicenda storica. Perché ogni incisione, ogni acquaforte, ogni puntasecca, un piccolo o grande debito con la vocazione illustrativa, narrativa, scientifica, fantastica, acimboldesca, bizzarra, grottesca, carnevalesca, incongrua mostrano sempre di averlo.

E si procede ad una verifica che, infatti, non delude. *La casa buia*, acquaforte del 1989, è densa di elementi narrativi, è intensamente pervasa di citazioni, è allusiva e inquietante. Qui i toni, le sfumature, il contenuto materico, le alchimie preziosamente ottenute con il dosaggio dei segni, sono presenti come nell'opera complessiva di Pesci. Ma si riferiscono ad uno specifico uso narrativo dell'acquaforte vanno, di essa, a ritrovare ascendenze straordinarie ma aprono anche prospettive. Rudere metafisico che fa valere una ricca identità, la casa è propriamente "buia", non scura, non bruna, non notturna e neppure torba, o bieca, o fantasmatica. E' buia come le notti in cui Pinocchio fugge mentre lo inseguono gli assassini e allora vorrebbe che filtrasse da essa almeno una Lucina piccola, piccola, e buia come la casa dalle sette balze dove gli inquisitori cercano un'adultera per apporle col fuoco la Lettera Scarlatta, e allora è buia in modo protettivo, può essere generosa proprio perché è buia, lì un ragazzo e una ragazza si incontrano, e lei è buia e complice. Ma buia e guerresca per una riunione di cospiratori, buia per una morte che ha reso tutto buio e circonfusa di bisbigli e di attese, buia come la notte della Befana, buia perché sta arrivando Edgar Allan Poe a legittimarne la caduta imminente.

La centralità della casa buia nella perfetta composizione dice anche di come la poetica di Pesci sia intrisa di racconto, anche quando l'accentuazione volumetrica sposterebbe, o potrebbe spostare l'attenzione verso un'estatico gioco di proporzioni. E poi si deve ricevere dall'artista ogni indicazione che riguardi anche il

titolo, perché è l'artista che ha creato questa connessione non casuale tra l'acquaforte e la denominazione di "casa buia". E' un titolo che si collega con una vocazione narrativa che ha trovato nuova concretezza: dall'evanescenza di un interno borghese, a un pergolato della memoria, a una traccia corposa di incubi molteplici.

Il *Ritratto di cavaliere*, acquaforte terminata nel 1970, riporta all'*Omaggio* e al *Ritratto di famiglia*, ma propone, fortemente, un'altra dimensione della poetica di Giorgio Pesci. Si deve considerarla, questa componente, con una speciale attenzione, perché essa sembra solitamente opporsi a quelle delineate in precedenza, e allora forse occorre notare come l'acquaforte sia un *medium* fortemente aggregativo, che induce chi la ama, chi la conosce, chi l'ha frequentata con dedizione assoluta, a lasciarsi anche prendere da essa a spingersi verso percorsi che essa stessa delinea.

E il "cavaliere" è poi una delle icone più conosciute del libero errare, anzi errante, per definizione, va senza meta perché la meta è interiore, deve andare via perché figlio cadetto, deve raggiungere guerrieri di una piccola grande crociata, deve partecipare ad un torneo. Questo cavaliere, però, ci dice ancora molte cose a proposito della poetica di Giorgio Pesci. E' lì, visibile e nascosto, occhieggiante e appena percepibile, quasi riconoscibile fino alla percezione di un sogghigno, di un gesto, di un elmo, di uno scudo, di una corazza, poi scomposto in materiche vibrazioni, come il gatto del Cheshire, tanto che qualcuno potrebbe anche affermare che questo è senza dubbio il cavaliere di Italo Calvino, inesistente certo, ma reso clamorosamente visibile, da una spasmodica ostinazione, da una voglia di esistere, che assume spessore e concretezza. I segni di Pesci, qui, ampliano la gamma delle loro varie identità: ce ne sono di lievemente ondulati che si aggregano come per proporsi in trine, in maglie, sete, broccati. Ce ne sono di robusti quasi dedotti da composizioni Guttenberghiane e ce ne sono di spezzati rarefatti dimenticati come accade nei reticoli in cui si fa un buco, si apre un foro: perché questo vale, pressato da mille impulsi, è un variegato microcosmo che si propone anche come mondo magmatico di un esistenza aliena, priva di connotazioni, unicamente ansiogena.

Però, poi bisogna ammettere che Lui è lì, che quel cavaliere è Lui che lo si vede, fra l'altro, anche benissimo, e proprio in base a un accurata ermeneutica del testo che non tralasci nessuna delle indicazioni di lettura che l'autore ci fornisce. Chiarendo subito che gli autori sono tre: Cervantes, Cidi Amete e Giorgio Pesci. Il reduce da Lepanto, sfortunatissimo eroe di una umana tragicommedia in cui ci sono prigionieri, galere, una mano inguaribilmente ferita, miserie coniugali e tradimenti di figlie, fame, mancanza di ogni riconoscimento, paure, ingiustizie. Come la sua più celebre creatura, Cervantes sembra perdersi continuamente e forse era inevitabile fare smarrire il suo hidalgo per il troppo leggere, dato che

Miguel era stato sconvolto dal troppo scrivere.

Cidi Amete è una meravigliosa invenzione: a un certo punto della narrazione, Cervantes dichiara che il libro non l'ha scritto lui, ma un certo Cidi Amete che deve prendersi tutte le colpe.

Poi c'è Giorgio Pesci, che sprema il libro, quasi volendone ottenere questo succo instabile, allusivo e tanto pertinente.

E' Sancio, il popolano saggio e però tutto dedito alla follia del suo signore, è Sancio a ideare la splendida definizione poetica di "Cavaliere dalla trista figura". Don Chisciotte la accetta e Pesci sembra proprio spiegare perché la accetta. L'ovale è certo notturno, e Don Chisciotte è così totalmente notturno da apparire nero, cupo, ombroso, persino mentre si staglia contro le abbacinate solarità delle mesas. Ci sono tanti episodi notturni, uno fra tutti memorabile: quello in cui l'hidalgo assale una processione in cui si trasportano da una città all'altra le spoglie di un santo, tra preti che fuggono come neri demoni, soldati atterriti, cavalli, muli, vettovaglie, paramenti, lumi cimiteriali.

Sembra che Pesci abbia voluto ritrarre proprio quel magma notturno, nel suo ovale. Ma non rinuncia anche a dire che il cavaliere dalla trista figura è notturno per molte ragioni, e qui accenna a tutte. Don Chisciotte impazzisce perché legge troppo, le sue sono letture notturne, l'alba livida della follia lo sorprende mentre si sente pienamente fratello d'armi di Amadigi di Gaula: eccolo qui, infatti, e allora le ombreggiature sembreranno panni sconvolti, coperte prese da mille furie, cuscini catturati dal demonio.

Soffre, patisce, sanguina, l'hidalgo: e allora qui giace nei letti improvvisati di ospedali saturnini che sono stalle, magazzini, cantine, depositi di cibarie. E' notturno mentre prepara, con Sancio, balorde spedizioni che gli fracasseranno l'anima e le ossa, è notturno quando gli bruciano i libri che l'hanno fatto impazzire, quando sale d'un balzo su Ronzinante per accorrere dove c'è un'ingiustizia da sanare, è notturno quando ha perso tutto e si sdraia accanto a un torrente ad ascoltare Sancio che si lamenta. E Pesci li ha proprio tutti considerati, questi ribaditi notturni di un personaggio che è unico nelle letterature di tutto il mondo.

Noi guardiamo il suo ovale e l'hidalgo occhieggia, ci avvisa, ci tormenta, si sdoppia, si ricompone, si moltiplica, c'è una nuova narrazione, ora: la storia di un hidalgo catturato da un'acquaforte e mai più liberato.

6

La poetica di Pesci, che sembra coerentemente affidata al sussurro e si vale, sempre, della pacata complessità dei mezzi toni, è però fondata su altri elementi tematici che molto ampliano l'orizzonte delle vibrazioni suscitate dal suo lavoro.

La natura, infatti, si accosta agli omaggi, ai ritratti, all'interpretazione delle figu-

re. E' la stessa natura prossima, affettuosa, densa di notazioni, ma nello stesso tempo arcana, misteriosa, inconnoscibile, che appare nella *Digitale purpurea* di Giovanni Pascoli, la poesia in cui è profondamente espresso il rapporto, che sembrerebbe indicibile, tra mistero e quotidianità.

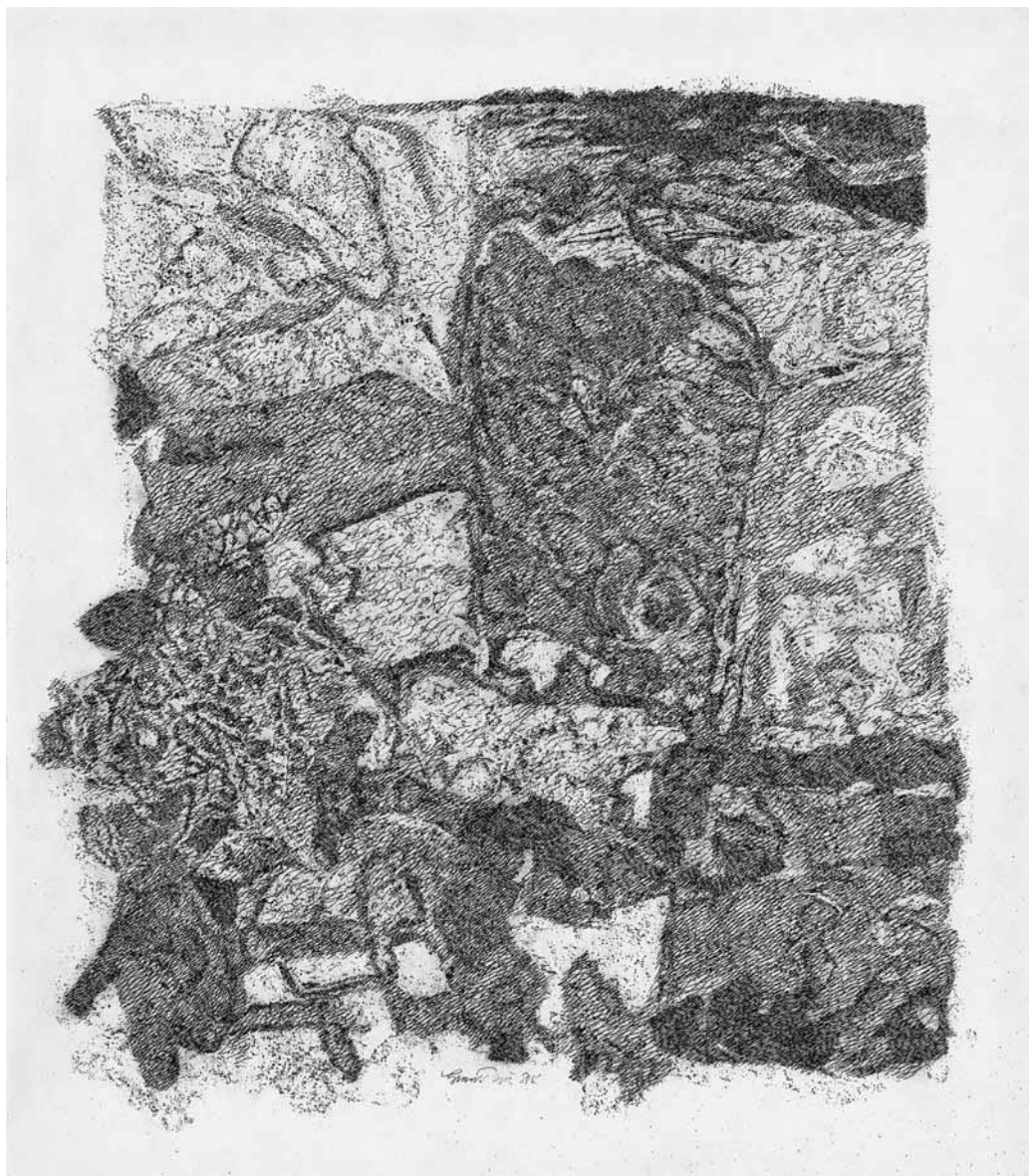
Quasi una sintesi, quasi un programma di questo atteggiamento conoscitivo, si hanno nell'acquaforte *Giardino segreto*, del 1993. Il titolo richiama le ampie risorse immaginative che sono condensate da questa metafora vegetale, che vede i bambini della Burnett capire e guarire, che ritrova le ascendenze religiose dell'*bortus conclusus*, che ripropone la melliflua segregazione di Wedekind.

Nell'interpretazione di Pesci, il giardino si presenta prima di tutto nella compatta forma boschiva che lo rende universo valido in sé, lo fa essere grumo di un mondo fondato sulla separatezza. Poi si scopre l'incanto di un mondo parallelo, si vede bene quanto sia delizioso potersi appartare, si fruisce della salvifica autonomia del silenzio. Il giardino segreto è, infatti, fratello dell'Isola non trovata di Guido Gozzano: si concede a chi merita di vederlo, si lascia visitare da chi accetta le regole di un Altrove certamente vicinissimo, ma non per questo domestico. E' un giardino segreto che porta, accanto agli spettatori meritevoli, una testimonianza relativa alla sopravvivenza: si può salvare un grande albero misterioso, un gigante denso di parole con le mangrovie salgariane o le sequoia di Jack London, ma occorrono dedizione, bontà, silenzio, affetto, conoscenza.

Nell'acquaforte, mirabile, che ha per titolo *Le rovine del borgo*, dal 1998, si condensano ritrovamenti, riflessioni, documenti, profezie. Dal centro dell'immagine scaturisce un avviso, viene proposto un ammonimento: un agglomerato di lettere annuncia che lì c'era un'insegna dice che quelle rovine erano un tempo un borgo, appunto, e lì si viveva, si trafficava, c'erano scambi, affetti, bontà, cultura, umanità, canzoni, gusto dell'esistere. Poi c'è stata una catastrofe e sono rimaste le rovine. Ma vivono, però, anche loro, di un'altra vita, di una vita che procede col dare nuove forme, nuovi assetti visivi, nuove proporzioni o un'altra esistenza. Non ci sono più voci, non più mercati, non più grida, non più poeti a definirlo selvaggio, quel borgo. C'è il silenzioso compiersi di una metamorfosi, qui guardata con occhio indagatore: tutta questa immobilità è solo apparente, le rovine del borgo proseguono la loro storia, ampliano il senso di una vicenda che però nessuno sa decifrare. E Pesci ha colto proprio l'umbratile passaggio da fase a fase, si è fatto alchemico cronista di questa evoluzione: il segno di cui si avvale, del resto non è il segno dell'immobilità, così avvedutamente, calcolatamente tremulo come è, descrive una silente vita, guarda avanti. Forse *Le rovine del Borgo*, negli equilibri percettivi che hanno trovato, indicano il futuro di una civiltà, l'esito ultimo di una cultura. Si sentono spesso annunciare distrofie che quasi sempre si fondano sulla vendetta di una natura che non può più tollerare offese, noncuranze, malversazioni, e qui si può pensare di vedere una traccia, si può

Ritratto di cavaliere, 1960/70 *acquaforte*, mm. 414x310





ritenere di cogliere una fase, almeno, di un processo. Ma il segno di Pesci è di quelli che creano poesia sulle rovine. Se si guarda con attenzione l'acquaforte del 2001, il *Mulino sommerso*, non si evita di definire un collegamento narrativo, con le *Rovine del borgo*. La complessità poetica di Pesci si evidenzia pienamente, con una rara efficacia: se la dimensione dell'interno poteva apparire come dominante, o anche unica, gli esterni conducono molto lontano il senso di un esplorazione. A congiungere i due momenti c'è una sostanza letteraria e immaginativa che non si scopra solo nei titoli, peraltro esplicitamente narrativi. Il segno qui deve rendere tutta l'alterità di un mondo di acque, e pertanto si vale di piccoli frammenti di ombre che si differenziano secondo le scansioni di questo panorama, colto nel suo mistero. E' un segno che definisce meandri, che coglie i rapporti fra strati, che allude a licheni, a muschi, a fangosità, a rocciosità, a pertugi acquosi. C'è il mulino, è un mulino- personaggio.

Generazioni di molinari sono state lì, in biblica successione, accanto al mulino, in pacata attesa, mentre la macinazione avveniva, mercanti, contadini, possidenti, mediatori, doganieri, servi, padroni, frati, questuanti, massaie, armigeri, cantastorie, dialogavano con il molinaro, spesso maestro di vita, sovente pervaso come da possanza profetica, per quella sua fondamentale collocazione che gli consentiva di dare a tutti il pane insieme a consigli, annunci, brandelli di una visione del mondo. L'acqua, fonte energetica, si è resa mondo, ora sembra riguardare alle acque di Andersen, in tante sue fiabe. Era serva fedele, muoveva le macchine, imprigionata dall'uomo, ora si è ripresa tutto, non si trattava di un servaggio definitivo, era solo un prestito, ora il mulino è parte di un universo acquatico di cui Pesci è vibrante misterioso cronista. Nell'acquaforte *La macchia di neve* del 1998, le esplorazione di questa speciale natura, conquista un nuovo dettaglio. Il brandello nevoso si rende subito, ancora una volta, personaggio di racconto e frammento di memoria. Nel volgere delle stagioni restano queste tracce, che devono essere ritrovate. Il nostro mondo guarda alla natura in molti modi, e alcuni di essi sono deleteri. C'è l'oscena natura dei formaggi, delle merendine, delle cioccolate, di ogni altra demenza merceologica televisiva. C'è la natura aggredita dai forzati delle ferie, dai fotografi che individuano un prato in cui collocare una modella, dagli architetti delle speculazioni che guardano un poggio e vedono un condominio.

La natura di Giorgio Pesci è guardata e raffigurata con lo stesso atteggiamento mentale e con la stessa tecnica straordinaria che l'autore evidenzia nell'*omaggio* e nel *ritratto*. C'è un progetto, e lo si avverte, c'è una determinazione, e appare manifesta. Pesci ritrova una natura della memoria e ad essa fa il ritratto. La macchia di neve sembra proprio ciò che resta davvero quando non ci sono più le nevi dell'altro anno a cui alludeva Villon, proprio qui, dove non c'è traccia di idillio, dove non si tocca alcun residuo arcaico, dove non si tace di un'inquietudine

persistente e ovunque diffusa, la natura sembra proporsi a una percezione infantile, rivolta all'origine, presente negli occhi dei bambini, come spiega il grande Piaget. Così, la macchia è ancora racconto, perché offre testimonianze di un passaggio, di una mutazione, di un fuggevole stadio, subito catturato, presto scomparso.

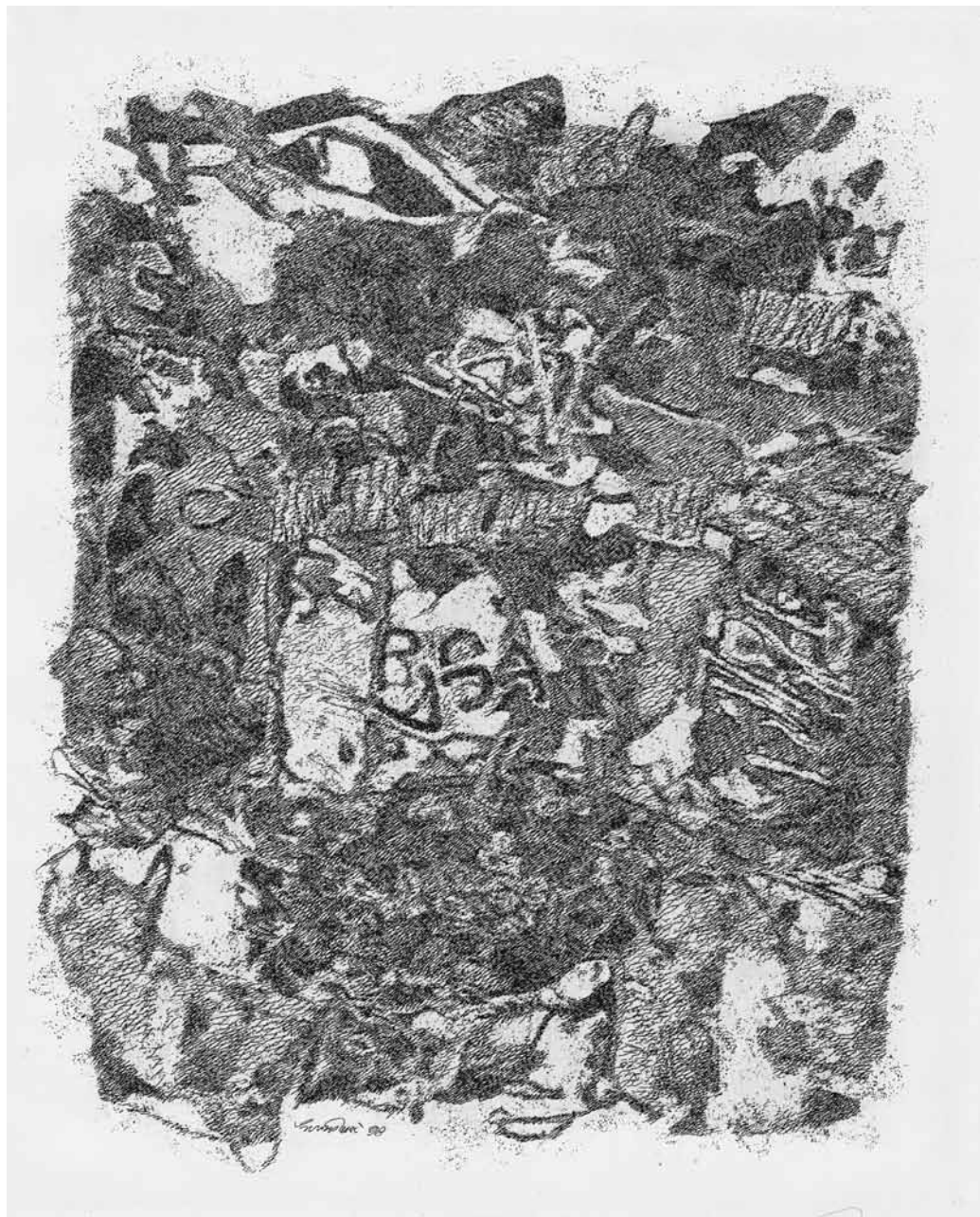
7

Un tentativo, anche breve e modesto come il presente, di proporre alcune suggestioni ermeneutiche a proposito di certe componenti dell'opera di Giorgio Pesci, non può pervenire a una conclusione e deve anzi raccomandare di tenere molto aperta ogni proposta interpretativa.

Almeno in senso tipografico le presenti noti pervengono comunque a una finitudine, chiedono il sigillo di una chiusura.

Nella *Vernice molle e acqua tinta-Studio-foglie*, del 1969, c'è come un programma di lavoro, ci sono scelte, si indicano sviluppi da seguire. Queste foglie si presentano come se volessero proporre un'altra interpretazione, a cui ancora non si è alluso. Sono pervase di un'arcana eleganza, sembrano avere già raggiunto una legittimazione massima, non sono certo trascurabili foglie, dominano lo spazio sottratte all'anonimato che pervade le altre foglie, qui sono ritratte, sono in posa, propongono, di sé, notazioni biografiche, vidimazioni esistenziali.

Sono foglie che parlano di etica, alludono ad un rigore morale che non consente a nessun segno, piccolo, brevissimo, di essere gratuito, provvisorio o banale.



Omaggio a Cèleste Alberet, 1995 *acquaforte/ acquatinta, mm. 180x150/182x131/179x147/145x136*



“... Sulla soglia della porta gli era apparsa Cèleste, rigida, tetra, livida come uno spettro. Gli aveva parlato della gloria del suo padrone e della malattia. Gli aveva raccontato che le sue condizioni si erano aggravate ...”.

Così Giovanni Macchia nell'Angelo della notte (1979 Rizzoli Editore) dipinge Cèleste Alberet (governante nella casa di Marcel Proust) nell'atto di accogliere e insieme di respingere un fedele domestico che, invitato dallo stesso Proust pochi giorni prima, si recava in Rue Hamelin per una visita al grande infermo. E' un ritratto duro, sgradevole, molto lontano comunque dall'immagine composta e mite che appariva in quella fotografia, trovata chissà dove, sulla quale avevo maturato il desiderio di dedicare un omaggio a Cèleste Alberet: un omaggio costituito da quattro piccoli ritratti all'acquaforte stampati sullo stesso foglio. Quattro ritratti perché quattro erano le lastre, di misura pressoché uguale, preparate tanti anni prima per sperimentare tecniche, coperture e vernici raccolte da un vecchio trattato del seicento, quattro lastre preparate e poi dimenticate del tutto. Il mio lavoro infatti avrebbe poi sempre prediletto il segno inciso e la morsura piana con esclusione delle infinite e talvolta suggestive possibilità combinatorie che si offrono al talento di chi ama sperimentare materiali, soluzioni tecniche e possibilità nuove. Ed erano state proprio queste intenzioni sperimentali che avevano suggerito la preparazione di queste lastre, la cui utilizzazione oggi comportava quantomeno l'essere disponibili a imprevisti e sorprese: così la seconda lastra in alto a destra, ad esempio, si caratterizza per una fortissima acquatinta che immerge la figura in una sorta di “notturno”, imprevisto ma non in contraddizione con il personaggio e la sua storia. La storia di una semplice governante in fondo, ma che tuttavia fu sempre molto attenta e partecipe delle vicende del suo padrone. E' a lei che, secondo il biografo George Painter, Proust, pochi giorni prima di morire dice: “ Cèleste la morte mi sta addosso. Non farò in tempo a spedire il mio manoscritto a Gallimard “, ed è a lei che si rivolgerà la grande, immensa famiglia dei lettori e dei critici fino al punto di invitarla (e quasi costringerla) a pubblicare tutto un libro (di ricordi e memorie) sulla sua vita privata. Non sorprende quindi che il libro di Cèleste sia stato anche il motivo ispiratore, il canovaccio e la guida di una pièce teatrale che regge in scena da 19 anni in Italia e in tournée estere; “II caffè del Signor Proust”, (a Roma al teatro dell'Orologio fino al 3 Novembre 2002 con Gigi Angelillo, testo e regia di Lorenzo Salveti), una sorta di lungo, prezioso monologo, una delicatissima pièce da camera costruita sul sommo accorato racconto di Cèleste che, mentre serve il caffè e offre una madeleine, parla con grande semplicità di un uomo malato, costretto tutto il giorno a letto, con le tende chiuse nella sua stanza di sughero, con piccole manie e pesanti nevrosi. Chissà cosa avrebbe pensato

Cèleste se avesse letto ne: “I Guermantes” quello che Proust scrive sui domestici: “Certe esistenze sono così anormali che devono fatalmente generare certe tare, (...) La vita dei domestici è senza dubbio di una stranezza ancor più mostruosa e tale che soltanto l’abitudine ci impedisce di vederla”. Ma Cèleste non chiede, non giudica, non indaga, si illumina raccontando i rari cenni di affetto, si oscura nel racconto della morte. “Non è un mistero per nessuno (ricorda ancora Giovanni Macchia) che la vita intima di Proust fu negli ultimi anni affidata a domestici, a portieri, ad autisti, spesso gelosi l’uno dell’altro ...”. Di tutti si sa quasi tutto: della fedele Félicie che era stata la cameriera di sua madre, di Nicolas Cottin, di Ernesto Forssgren, ma è sempre Cèleste il personaggio centrale tra quanti: segretari, domestici, camerieri affollavano le case di Rue de Courcelles, di Boulevard Haussman, di Rue Hamelin. Philip Kolb e tantissimi altri autorevoli e appassionati biografi ci hanno detto della nascita della Recherche, ma di una cosa Cèleste meglio e più di tutti fu testimone silenziosa e discreta: fu testimone dell’immane fatica sostenuta da Proust con determinazione e volontà tenace, continua, disperata per anni e anni contro la malattia, contro il dolore, per il compimento della sua opera. Proust ebbe la sua prima crisi d’asma a nove anni e poi ne fu afflitto per tutta la vita e “... durava fatica a riprender fiato e tutto il petto era scosso da uno sforzo doloroso per respirare”. Di questo Cèleste fu testimone e memoria. Memoria di qualcosa che nulla avrebbe mai sottratto all’oblio perché, come scrive Proust nel settimo e ultimo libro della Recherche: “Il tempo ritrovato”: “In questo mondo dove tutto si logora, dove tutto perisce, c’è una cosa che cade in rovina, che si distrugge ancor più completamente, lasciando ancor meno tracce che la Bellezza: è il Dolore”.

Senza ritorno, 1990 *acquaforte*, mm. 300x216



note:

Segni impazienti di *Pietro Bellasi*

M. LEIRIS, *Francis Bacon*, Abscondita, Milano, 2001, p. 23.

G. BACHELARD, *Paysage. Notes d'un philosophe pour un graveur. Albert Flocon*, Editions de l'Aire, Lausanne, 1982, p. 13.

G. BACHELARD, *Ibid*, p. 18.

Strade della memoria di *Antonio Faeti*

P. VALERY, *Varietà*, RIZZOLI, Milano, 1971 p. 350

C. ALBARET, *Il signor Proust*, RIZZOLI, Milano, 1974 p. 368

G. SIMMEL, *L'ansa del vaso* in *Arte e civiltà*, ISEDI, Milano, 1976 p. 81

E. SANGUINETI, *Introduzione* a: G. GOZZANO, *Poesie*, EINAUDI, Torino, 1973 p.x

C. CALCATERRA, *Con Guido Gozzano e altri poeti. Estetismo e antiestetismo nel Gozzano*, ZANICHELLI, Bologna 1944, p. 94.

*indice**testi critici*

Sono passati 200anni...	
<i>di Mauro Mazzali</i>	5
L'acquaforte di Giorgio Pesci fra ispirazione e tecnica	
<i>di Andrea Emiliani</i>	6
Sublime intransitivo	
<i>di Adriano Baccilieri</i>	17
Segni impazienti sui bordi del tempo	
<i>di Pietro Bellasi</i>	37
Strade della memoria, interni del ricordo	
<i>di Antonio Faeti</i>	41
Omaggio a Cèleste Alberet	
<i>di Giorgio Pesci</i>	59
<i>note</i>	62

incisioni

Piccolo bosco, 1956/57 <i>acquaforte</i>	9
Le officini di Ariele, 1998 <i>acquaforte</i>	10
La chiusa, 1998 <i>acquaforte</i>	15
I gessi dell'Abbadessa, 2001 <i>acquaforte</i>	16
L'ultima casa, 1995 <i>acquaforte</i>	21
Nuovo paesaggio, 1993 <i>acquaforte</i>	22
Il giardino di Alcina, 1990 <i>acquaforte</i>	27
Casa, 1989 <i>acquaforte</i>	28
Casa nuvole e vento, 1992 <i>acquaforte</i>	35
Il grande albero, 1961/69 <i>acquaforte</i>	36
Giardino segreto, 1993 <i>acquaforte</i>	40
Ritratto di famiglia con tre figure, 1992 <i>acquaforte</i>	47
La casa buia, 1989 <i>acquaforte</i>	48
La macchia di neve, 1998 <i>acquaforte</i>	53
Il mulino sommerso, 2001 <i>acquaforte</i>	54
Le rovine del borgo, 1998 <i>acquaforte</i>	57
Omaggio a Cèleste Alberet, 1995 <i>acquaforte/acquatinta</i>	58
Senza ritorno, 1990 <i>acquaforte</i>	61

