

MASSIMO CAVALLI A VILLA DEI CEDRI

Cavalli parla di “farsa” (*serie di avvenimenti o imprese sciocche o ridicole*, Zingarelli) intendendo la realtà così come la conosciamo. Occorre tener conto non solo di immagini, ma pure di parole e testi, dato che il pittore non si limita ad essere l’artefice malcontento in cerca di nuove modalità espressive; egli sa vergare l’insoddisfazione, la quale fa un tutt’uno con la sua umanità; aggiungi il convincimento che la compagine umana non può dare aiuto. Egli constata pure che la furia sperimentalista del secolo breve, la quale muove per processo dialettico (tesi-antitesi), o per scarti, o mutazioni genetiche (si pensi a quelle dell’arte di Picasso), in poco o nulla può favorire quella cosa seria e implicante tutto l’essere che è “la” ricerca.

“Quando non riesco a *esprimermi*, c’è uno stato di malessere, che può durare settimane; niente ha senso, sono assente, *invisibile*, recito la giornata come posso, subisco gli avvenimenti” (Catalogo, Bellinzona 2004, p. 23). “Se riesco a dipingere, so che trovo sempre la stessa cosa, che conosco, senza capirla. (...) Sono *fisso*, cambiare è impossibile” (id.).

Si entra qui nel perché della scelta informale, intuita diffidenza verso la rappresentazione e la prospettiva forse percepite come mera convenzione derivante dagli studi del Quattrocento e dalla tecnica fotografica ottocentesca. Al contrario, è necessario indagare mediante sonde, al modo dei geologi, oltre la crosta dell’apparenza (la quale è essa stessa essenza, forma) alla ricerca di “un visibile che non è visto – che non è ancora visto” (René Schérer), così che alla fine “non ci sia né interno né esterno, né epidermide né qualcosa che sta sotto di essa” (Jean Soldini per Giacometti).

Ecco spiegata la sensazione di “presenza”, di “a tu per tu” che le *Carte* di Massimo Cavalli comunicano. Non oggetti museali, ma vibranti, colloquanti.

Anche la storia avvicina all’arte: aiutino i nomi di suoi colleghi ed amici (Milano: Della Torre, Olivieri, Vago, Lavagnino; la Liguria con Maiolino, pittori della scuola di Balbo). A questo proposito il catalogo (in esemplare edizione di Matteo Bianchi, redattrice Annamaria Cavalli ed Elena Martinoni) offre spunti per l’approfondimento (Daniel Abadie, Marcella Snider). Ascoltiamo l’artista: “Credo molto all’innesto generazionale (...) Ma il *condizionamento* maggiore, anzi punto di ritrovamento, penso sia stato Morandi, oltre che per la pittura (non in parallelo nel senso del linguaggio) nel senso generale della *visione*, del modo di vivere del pittore, un modo appartato. Punti di riferimento costanti sono poi stati Seurat, Cézanne, il Cubismo, il Razionalismo, e altre grandi figure”. “A Brera (...) c’era almeno un insegnante come il pittore Valenti!”.

Viene qui menzionato l’onnipresente cubismo (ora in esposizione a Ferrara) - “impressionismo capovolto” (A. C. Ambesi sulla Regione) - che dette origine a tanto *design* susseguente, ma che pure annoverò, fra altri, persino un filone “platonizzante” (Kupka-Picabia-Archipenko), passaggio obbligato di un’epoca... Bello sarebbe investigare sulla predilezione di Massimo Cavalli verso “un” cubi-

simo: quale? (Stesso discorso per il Razionalismo.) Ad ogni modo, nessuna riverenza mostra Cavalli verso i maestri (“non ne ho mai avuti”, sostiene).

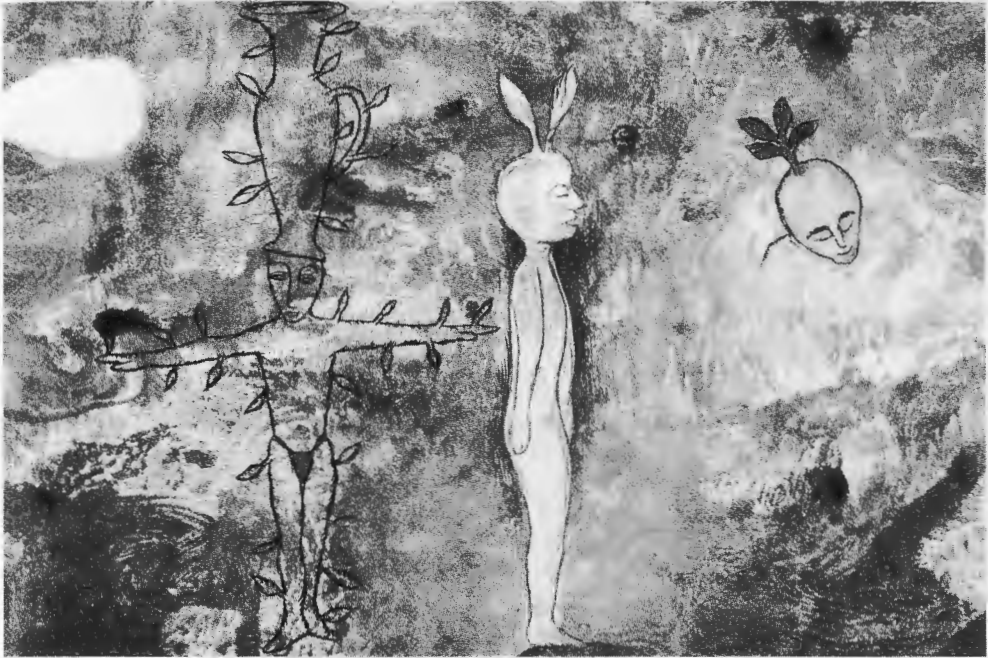
Fra le *Carte* (periodo 1960-2001; in prevalenza dai formati sul 20 x 30 cm e 65 x 50 circa) titolate *Immagine*, *Composizione*, *Senza titolo*, e simili, si noti la serie *Paesaggi* (1989): qui la partizione orizzontale quadricromatica rende in effetti possibile l'allusione referenziale; pure in alcuni *Senza titolo* (1999) la larga pennellata verticale verde intenso su fondo verde oliva può alludere a foresta o a piantagione: vi fa capolino un movimento informale-formale, *à rebours* dunque, e un “vacillare verso la rappresentazione”: prova – secondo me – della non-indifferenza per il mondo, dell'assenza di “gioco” (di Breton come dei suoi si è detto: “*l'artiste crée par jeu des combinaisons nouvelles*”...). Dalle *Carte* – antologia di *essais* – emerge con forza l'assillo per la forma, non rivolto ad aspetti tecnicistici (“*non prediligo nessun mezzo, alla fine si annullano*”), ma mirato alla “visione” (la parola rimanda a manifestazione di una ricercabile “verità” dell'oggetto, non a dilatazione dell'ego percettivo-romantica).

AXEL HINNEN: UN RITORNO ALLE DENSITÀ VEGETALI

Le opere di Axel Hinnen (Montagnola-Zurigo) escono da una riflessione – profonda quanto istintuale – relativa alle coordinate di uomo e natura. A partire da una conoscenza del mestiere di designer, grazie alla quale la superficie del supporto viene trasformata in dimensione evocativa di una spazialità ultramondana, Axel colloca delle presenze umano-vegetali su uno sfondo dalla lucentezza del gesso colorato azzurro-bluastro, o rosso pallido-rosso intenso. Gli umani, cui rametti o foglioline spuntano dalle membra, spaziano in quest'allusiva nuova creazione, vi vegetano (essi sono in parte vegetali) e la loro silenziosa e asesuata esistenza suggerisce connotazioni caratteriali a noi sconosciute.

Si rimane confrontati a un'intuizione tanto profonda quanto semplice. A detta del pittore, l'invenzione non è dovuta a ricerca storico-culturale, e questo non stupisce (la coerenza del segno essendo assoluta), anche se è chiaro che un analogo humus ha già allignato nell'aureo periodo d'Utòpia asconese (inizio XX secolo). Come allora, si registra la nascita di un nuovo mondo popolato da esseri simili a noi, ma diversi per acquiescente docilità alla legge naturale, non in attesa di messaggi salvifici, poiché portatori della estrema sintesi, saggezza definitiva, quasi provenissero da un pianeta di altra galassia.

Questa neo-creazione, tentativo poderoso di ripartenza in chiave ecologica, svela l'aspetto poetico dell'arte di Axel, visionario quel tanto che basta da essere preso per un sovvertitore di certezze acquisite. Una visione può non essere sogno ma prefigurazione del mondo venturo, il quale non sorgerà dall'affinamento dei ritrovati tecnico-scientifici, o da improbabili conquiste spaziali (qui non viene scommesso un centesimo sulla capacità delle scienze a rispondere



Axel Hinnen, *L'uomo è una pianta. La pianta non è un essere umano.*

alle più ardite soluzioni). La poesia di Axel bada al nocciolo della questione, vertendo sulla qualità di vita di ciascun attimo fuggente e sulla possibilità stessa di sopravvivenza del pianeta. Viene suggerita la riconversione dell'agire umano, a iniziare magari dalla dieta vegetariana in opposizione all'animal-fagia, in vista di un ritrovato equilibrio uomo-società-natura.

Un'umanità nelle cui vene scorre linfa vegetale, meno ricca di inquietanti enzimi ma altrettanto nutriente; corpi con escrescenze vegetali (foglioline, rami, tronchetti) galleggianti nel cosmo: in tale creazione ogni violenza è bandita, sono revocati il verbo darwiniano e le atroci leggi della sopravvivenza. Qui non si sopravvive, si vive. Gli esseri axeliani sono mossi da una sorta di ateismo perfetto (e l'aggettivo vuole alludere alla persuasione dell'autore).

È un caso, o una fortunata coincidenza, che come dal nulla appaia un messaggio così "altro" da quel che la cultura oggi propina? Anche se non si tratta di una reincarnazione dei nudi abitatori del monte asconese, e nemmeno dei beati che Elisar von Kupffer aveva generato, sembra di assistere al riemergere di una corrente sotterranea di natura antroposofica.

Se così stanno le cose, accettiamo per un istante l'invasività pacificante di questi esseri umano-vegetali, in vista di una riabilitazione della sensibilità e di un recupero della naturalità in senso non semplicemente salutistico. Forse l'arte di Axel mira a creare le premesse per l'ottenimento della pace universale.

Piero Regolatti