

Aldo Patocchi

Autor(en): **Moretti, Luciano**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **18 (1948-1949)**

Heft 3

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-17229>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ALDO PATOCCHI

di

LUCIANO MORETTI

III

Nessuna opera di Patocchi sopporta, lo abbiamo affermato in altra sede, la limitazione di una mera esperienza: ogni incisione nasce da una necessità della parola e l'artista vi si riconosce per la fedeltà a se stesso e al mondo della sua ispirazione.

Donde il cordiale ritrovamento di fantasmi e di termini che appartengono esclusivamente a Patocchi, che offrono la possibilità di una esatta individuazione del suo mondo lirico, della sua grafia, anche quando essa non esaurisca completamente il suo impegno.

Ed è per ciò che, posti dinanzi a tutti i legni incisi dal 1928 ad oggi, il lavoro di questi venti anni ci appare di una rara coerenza, in quanto, nella sempre maggiore penetrazione dell'oggetto, nella più libera invenzione, nella più filtrata scrittura, ci troviamo a riconoscere sviluppi che non potevano condurre ad altri risultati da questi.

Chè, fin dalle incisioni dell'adolescenza, Patocchi rivelava, come s'è già osservato, quell'aspirazione, sempre fedelmente perseguita, a fare della xilografia un'arte libera da compiti illustrativi e ornamentali, una espressione indipendente.

E già nel 1928 e negli anni immediatamente successivi l'incisore confida a molte delle sue dure tavolette sogni che non si appagano di piacevolezze decorative, nè si lasciano vincere dal gusto facile della composizione pittorresca.

Le « Fantaisies Tessinoises » testimoniano una nuova evoluzione della sensibilità e dei modi espressivi dell'artista.

Se le divine presenze che operano nell'aria di queste visioni suggeriscono, per una facile e ingannevole analogia, una precedente esperienza di Patocchi, « Figlie di Eva », appar chiaro come di contro all'angustia episodica della maggior parte di quelle tavole una intensa poesia animi queste che pur si mantengono così rigorosamente nei limiti di una attenta realtà.

Chè i luoghi di queste « Fantaisies » non è possibile confonderli.

L'artista è tornato a vecchi motivi, ma senza timore, senza lo scrupolo di riprendere antichi colloqui; non ha paventato delusioni pericolose.

Ed è il segno della fedeltà ad un mondo poetico di sicura validità, la prova della maturità dell'artista, del suo accresciuto potere di trasfigurazione.

La familiarità del paesaggio ticinese, amorosamente approfondita in tante tavole, la comunione con la terra che lo ha rivelato poeta, erano già nelle xilografie di Patocchi, intenso e puntuale cantore del Ticino.

Ma nelle « Fantaisies » appare chiara, insieme all'esigenza di costituire un mondo poeticamente più preciso, la volontà di tenere il linguaggio entro i limiti di una più filtrata chiarezza, di rinunciare definitivamente a talune eleganze, a certe facili soluzioni grafiche che abbiamo già notato.

Il volto di quest'arte è nuovo ed antico, ma la vitalità è più serena ed intensa: veramente spira nelle tavole l'aria di un olimpico rapimento.

Sono in questi campi, tra questi alberi, gli uomini che già segnarono il contrasto tra la loro piccolezza e la immensità della natura.

Ora sono anch'essi natura e, se si muovono ancora entro la loro elementare semplicità, ogni loro gesto assume risonanze di eternità che i fantasmi del mito precisano inequivocabilmente.

Uomini interrompono il lavoro per salutare Apollo che avanza tra gli alberi a Ruvigliana; una fanciulla vede passare dinanzi alla sua casa di Castagnola i Cavalieri del Partenone.

In altro luogo, incumbente sullo spavento muto delle donne ticinesi, l'Angelo scaccia Adamo ed Eva da Aldesago; in altro ancora l'Arcangelo annuncia a Maria la sua divina maternità.

Qui la fantasia vince la memoria: mitiche figure, pagane e cristiane, vivono veramente nel Ticino, il dolce paese di Patocchi ed è proprio sulla soglia di questa casa ticinese che Giuseppe e Maria contemplanò estatici il piccolo Gesù.

Qui il Cristo fa il suo ingresso la Domenica delle Palme; qui si consuma il sacrificio; sotto gli alberi di quest'ultima tavola, tra le più belle della raccolta per l'intensità emotiva, il rigore della unità stilistica, la forza di espressione, l'angelo risponde alle pie donne: « Non est hic ».

L'idea di rivivere i miti, trasferendoli in ambienti insueti, non è nuova: dai fiamminghi che accolsero nella quieta intimità dei loro interni lindi ed arguti, Cristo e gli Apostoli, a Puvis de Chavannes che consacrò alle Muse i boschi di Francia, gli esempi non si contano.



LA LAVANDA DEI PIEDI

Ma Patocchi obbedisce ad un impegno ben più fermo: non inserisce edonisticamente le figure mitiche nel suo paesaggio, nè si abbandona al gusto platonico di contemplare in esso le « personae », come fecero gli artisti della Rinascenza: divinità pagane e cristiane rivelano il costume di un paese, la sua capacità di elevare il vivere quotidiano nell'aura del sogno, di riconoscere divine parvenze nella quiete armonia delle case e dei campi.

Gli Dei, come nella Grecia felice, tornano tra gli uomini per consolarli o per atterrirli della lor panica presenza; Cristo e la Vergine, Angeli ed Apostoli, son fatti sensibili nella semplicità commossa della gente ticinese, nel silenzio stupito delle sue case.

E' una esperienza tutta moderna e squisitamente originale, per la quale i miti, offerti al nuovissimo ripensamento, riprendono la lor forza spirituale e ritrovano le loro radici sia nello spirito dell'uomo che negli aspetti della natura: vita che ascende l'Olimpo della Fantasia e vi si eterna rasserenata.

L'occasione delle « Fantaisies » è venuta a Patocchi da un lavoro che non possiamo considerare soltanto « illustrazione » nella comune eccezione del termine: il Messale Marietti.

Ma se, ancora una volta, il lavoro di Patocchi procede per chiarimenti graduali, occorre stabilire la distanza tra lo spirito che anima le tavole del Messale e queste « Fantaisies ».

A parte il fatto che in questa raccolta l'incisore esprime un mondo poetico affatto libero da ogni influenza tradizionale, il Messale Marietti prepara soltanto la suggestione di certi temi cristiani e un nuovo e più intenso gusto del comporre.

E nella nuova raccolta la validità del mondo evangelico Patocchi estende a quello della mitologia e un eguale religioso incanto ne costituisce l'elemento unitario.

Avevamo già notato nel « Ticino dei poveri » una maggiore profondità e il bisogno di una più immediata fedeltà ai temi della ispirazione.

Non era risultata un'opera ben più libera da appesantimenti realistici e, insieme, meno astratta, più conclusa nei limiti di un motivo centrale.

Le « Fantaisies » s'avvolgono delle precedenti esperienze, ritrovano la migliore aria dei « Paesaggi »; e la intimità, meno circoscritta di quella delle domestiche immagini del « Ticino dei poveri », è fatta più intensa dai mitici afflatti che non lievitano soltanto gli atteggiamenti degli uomini, ma trascorrono sulle erbe dei prati, lungo la corteccia viva degli alberi, sui muri delle case.

Il bisogno di tenersi entro spazi più definiti, di delimitare le zone del paesaggio, onde ricercarne un tono e un carattere meno dispersi, ha già avuto la sua traduzione nel « Ticino dei poveri » dove i motivi servono sempre la coerenza di un sentire

ugualmente affettuoso, dove le case trasfigurano in poetici i loro valori etici.

Nelle « *Fantaisies Tessinoises* » il sentimento s'innalza in un cielo più aperto e le immagini nascono da un distacco nel quale l'allegoria è calata tutta intera nelle forme di una narrativa leggendaria. I lavori terrestri non sono dimenticati; ma trasposti in un'aria favolosa, in essa respirano.

E nel contemplare gli oggetti di queste leggende, nel disporre gli elementi, Patocchi manifesta una coscienza precisa. Così che, attraverso la nordica puntualità realistica, egli riesce a conservare intatta la sua potenza lirica.

Poichè ci siamo sin qui tenuti rigorosamente ad una storia dell'espressione di Patocchi, fedele anche alla cronologia, si potrebbe pensare che il « ritratto » di cui ci accingiamo a parlare, venga ultimo nella serie dei tempi che hanno commosso la fantasia dell'artista.

Sono, invece, del 1925 un primo « Autoritratto » e un « Ritratto di Elmo » fratello dell'incisore.

Il volto umano, i suoi caratteri, non potevano non attrarre Patocchi, osservatore così attento e sensibile.

I primi tentativi di interpretare il volto dell'uomo restano tutti nei limiti di un linearismo lirico che, se palesa una facilità di scrittura, è tuttavia chiaro ed efficace, anche perché la fantasia vi si riscatta dalla subordinazione al modello.

Ed è proprio per questa trasfigurazione che i primi ritratti ci appaiono per molte ragioni degni di attenzione, anche se non riescono ancora a liberarsi dal gusto facile, indulgente alla eleganza decorativa, pur se obbediscono a taluni moduli convenzionali e la ricerca della personalità non supera il pretesto.

L'autoritratto col paesaggio (1930) del quale s'è già parlato si muove nell'aria dell'« *Incido cor meum* », pur terminato da maggiori complessità e solidità di ragioni poetiche e plastiche.

Patocchi vi adotta un linguaggio che riconosceremo, attraverso l'analisi più minuta della grafia e una dilatazione delle masse, nell'effigie dell'avvocato Borella.

In quella del Prof. Kaegi, invece, il bianco-nero assume funzioni puramente visive e la costruzione ne è indebolita.

Di salda complessione sono i ritratti dello scultore Foglia e del Dottor Vassella, ma Patocchi non ha nemmeno qui vinto il modello, anzi vi indugia ad esaltarne i dettagli anatomici, per

quel suo gusto designativo e plastico, cui sovente si abbandona, esteriorizzando la sua parola.

La realtà vi si palesa con voce robusta ed austera e di un tono indubbiamente efficace; pure è chiaro che essa non è ancora oggettiva, che lo spirito non vi ha operato la sua trasformazione, che un motivo dominante non vi si può ancora riconoscere.

Patocchi si è fermato sulla soglia di un mondo da cui gli giungono affascinanti, ma confuse, parole di valore non provvisorio; un'armonia più intima, meno corposa, gli si annuncia nell'allettamento del senso.

Chè molta dell'arte del nostro incisore è la rivelazione di un'accanita battaglia per la scoperta dell'essenzialità.

Motivo centrale della storia dell'arte e degli artisti.

Un mondo talora si palesa senza appesantimenti e talora resta, prigioniero anelante alla liberazione, nell'inesorabile limite di una forma non sua.

Indubbiamente è vero per il ritratto quel che si è detto per le naturemorte e cioè che Patocchi non incide se non ciò che si presenta con i caratteri della necessità al suo bisogno di esprimersi.

Ed è questa sincerità che si impone nella sua arte, talvolta in modo estrinseco, pur quando si vorrebbe che lo spirito penetrasse più in fondo gli oggetti della sua storia e ne rivelasse gli intimi afflatti e assumesse la sua voce, affrancata dai modi affascinanti delle sue circostanze.

Ma, ad evitare confusioni e malintesi, diciamo subito che testimonianze della validità dell'arte di Patocchi si hanno anche nel ritratto, e non solo nella giovanile innocenza delle prime prove.

E' del 1938 un ritratto della pittrice Spinelli, nel quale l'incisore, nelle fedeltà alle sue esigenze di chiarezza espressiva e di solidità architettonica, fissa nella interiorità dell'astrazione suggestioni intense.

Così è per la « Testa di Bambino » della stessa epoca: un ritratto denso di vibrazioni, dalla massa dei capelli scomposti, alla vitalità della bocca aperta, da cui è audibile il grido rattenuto. Il ritratto femminile dell'ottobre 1939 ha già la forza di trasfigurazione che ritroveremo nei migliori del più recente periodo.

Inciso a grandi masse, a spazi aperti e percorso da un'aria casta ed attenta, vive di una vita ben individuata, nella quale l'elemento realistico è trasferito nella potenza di un sentimento peculiare.

Possiamo ben dire essere questo il primo ritratto compiutamente realizzato entro i limiti di una sensibilità purificata: ad



Aldo Padoa by

TOBIOLO E L' ANGELO

esso bisognerà guardare per ritrovare il momento felice, la testimonianza migliore di Patocchi ritrattista.

I ritratti Büeler (1937), Essig (1944), Boller (1942), Courvoisier (1945), Nobs (1947) ci appaiono tutti nei modi di quella esaltazione umanistica che ha prevalso in Patocchi e nella quale l'artista sembra ubbidire a ragioni esteriori, a una sorta di compiaciuta aulicità.

Ma il « Ritratto dei tre figli » specie nel particolare: « testa di Stelio », vive in un'aria pierfrancescana, in un confine che è al di qua dell'astrazione minerale di Pireo; l'immagine per l'affetto paterno, pronuncia una parola definitiva.

Una costruzione cristallina, apollinea e, tuttavia, calda di tenere vibrazioni, chiusa in un cielo dove l'idea nitidissima ha lo stesso calore del fantasma.

A guardar bene questo ritratto ci si conferma nell'idea del come la poesia viva non nel numero, ma nella qualità delle parole.

Mai, come questa volta, Patocchi si è tenuto nella brevità e semplicità del discorso.

Senza ricerche e divagazioni i segni della capigliatura piena di vita: luminoso, ovale del viso, purificato dall'aria che vi alita sopra e d'intorno, distaccato nella contemplazione degli occhi intenti, nella linea della bocca silenziosa.

Delle antiche predilezioni, del vecchio vizio di Patocchi analizzatore virtuoso, non c'è nel ritratto che l'orecchio, il fastidio di questo orecchio incongruo e come informe, nella compiutezza del volto d'anima.

La testa di Stelio fissa il momento di una storia, l'attimo tra due epoche e due mondi della vita.

Ed è meraviglioso come gli elementi di questa lirica si svolgono tutti così limpidi, così intimamente uniti.

Nel ritratto di Bice del 1947 sono tutte le qualità intuitive di Patocchi e, insieme, una purificazione del suo linguaggio: la secchezza del disegno si discioglie e si ammorbidisce; serenità d'aria e di luce è sulla tenerezza della carne, dei capelli, dell'abito.

La grande tavola è imposta su masse ampie e ariose; dal candore del petto e della gola fiorisce il viso sereno: vi trascorrono la calma della luce, l'affetto di un respiro, il calore di un'estasi innamorata.

La rotondità del braccio e la quiete della mano sul libro aperto intensificano il rapimento dell'immagine.

E i queti chiari, i grigi pieni di aria, avvolgono in una abbandonata carezza la pace delle braccia e del busto.

Siamo indubbiamente nella temperie dei migliori ritratti, do-

ve l'espressione è più intimamente legata alla interiorità di un'immagine precisa: densa linea melatica non turbata dai rabeschi delle variazioni.

S'è già detto del sentimento religioso di tutta l'arte di Patocchi, del suo assumere gli aspetti della realtà « sub specie aeternitatis », del suo elevare la materia delle visioni nell'astrazione del mito.

Già in alcuni legnetti di Patocchi giovanissimo è manifesta questa tensione spirituale, quest'ansia dell'eterno.

Vogliamo precisamente riferirci agli ex libris — non sibi sed suis —, « vivo nei canti dell'anima », — non d'ogni fior ghirlanda — e ai legni per la Ghirlandella: tutte composizioni dove la voce dell'incisore ci appare più originale.

Che Patocchi si sia volto a un certo momento ai temi tradizionali della religione cristiana è, quindi, naturale.

Nella « Madonna » del 1931 Patocchi idealizza il volto di sua moglie: la luce del chiaro viso, tagliato a piani larghi e ariosi, definito dai neri delle bende, è resa più suggestiva da un paesaggio ticinese visto con gli occhi dei pittori umbri della Rinascenza.

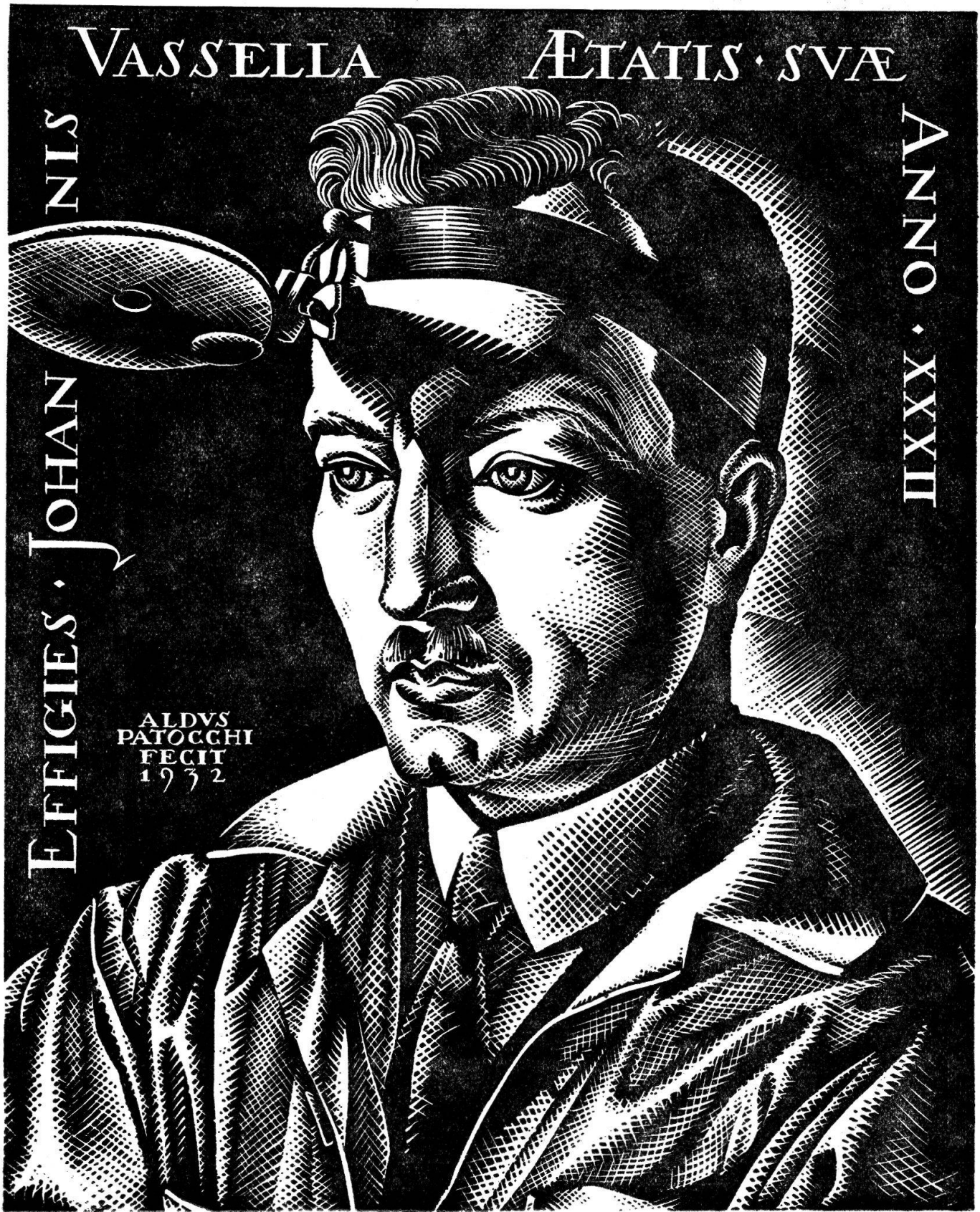
Il senso religioso della tavola non è diverso da quello che riscalda e illumina i legni precedenti, ma una pace nuova respira sulla composizione, ingentilita dalla levità di una mano estatica e dall'incanto della trina delimitante il candore del collo della Vergine.

Più severe ragioni di stile e una sintesi più robusta sono nella fissità astratta della Madonna del 1938; valori plastici di una rara congruenza nell'Annunciazione del 1939, atteggiata secondo la tradizione iconografica rinascimentale.

Questo tema dell'Annunciazione Patocchi ricerca sovente: oltre quella contenuta nelle « Fantaisies », Patocchi ha inciso nel 1947 una grande tavola che noi consideriamo una purificazione dei motivi essenziali delle stesse « Fantaisies ».

Il paesaggio è dei più profondamente contemplati; le figure sono assimilazioni di cultura, pure tutto vive nella commossa fantasia che muove vibrazioni entro gli scuri e modula i tagli del bulino.

Nuoce all'intensità espressiva della tavola un elemento convenzionale, da Patocchi già sfruttato: il sole raggiante come un ostensorio: una parola non richiesta, come quella delle nuvole sulle colline intenerite dalla primavera.



VASELLA

ÆTATIS · SVÆ

ANNO · XXXII

NIS

EFFIGIES · JOHAN

ALDVS
PATOCCHI
FECIT
1932

RITRATTO DI GIOVANNI VASELLA

Ma il discorso sulla religiosità di Patocchi s'è già tenuto in più di una circostanza e specialmente a proposito delle « *Fantaisies tessinoises* ».

Il sentimento cosmico, il potere di astrazione reperibili nei migliori legni, sono gli elementi caratteristici di quest'arte: quelli che ne determinano l'austero linguaggio e che condurranno l'artista a scavare più in fondo, a dominare con più sicura coscienza gli oggetti della sua fantasia.

A questo punto sentiamo che la nostra scontentezza non può essere consolata dal discorso che continua dentro di noi.

E vogliamo, per un estremo bisogno di chiarezza, seguire ancora il nostro pensiero e indugiare brevemente sulle intime ragioni, i necessari sviluppi di quest'arte a noi cara.

Sin dai primi contatti con le immagini giovanili di Patocchi abbiamo inteso mirare ai moti interiori che le individuavano, alla graduale conquista di un linguaggio anelo a liberarsi dal rumore dello spettacolo, a interiorizzarsi, a purificare la poesia dell'eloquenza.

Già nella prima attività di illustratore noi riconosciamo a Patocchi una sua voce, per quanto tenuta nei modi di una ben nota retorica.

Una vena esile, ma personale, che gli si irrobustisce via via, man mano che egli sente, col fastidio di forme vuote e convenzionali, l'incompiutezza della realtà, e si pone ad ascoltare la sua anima, a oggettivare i suoi fantasmi nel caos meraviglioso della vita, a trarre da questo caos la validità di una forma.

Noi sentiamo che, nella complessità del suo lungo lavoro, Patocchi ha sempre ricercato una parola duratura. E non raramente egli l'ha pronunciata, nè difficile è rinvenirla nel peso della sua sintassi.

La strada che egli ha percorsa, non scevra di triboli, di impacci, è segnata da pietre sicure da cui muove al possesso di termini affrancati da ogni dipendenza estrinseca alle ragioni dell'arte.

Dai « 12 paesaggi » in avanti, queste ragioni, sempre più urgenti e necessarie, fermano la nostra attenzione: sono esse a darci la certezza che l'incisore continuerà — senza deviazioni — a dimenticare la sua bravura. Sì che i suoi legni, affidati esclusivamente alla limpida voce della poesia, gli confermeranno quel posto di preminenza assoluta che a lui spetta nel campo della xilografia.