

Intervista con il pittore Giovanni Maranta

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **68 (1999)**

Heft 2

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-52193>

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.

Intervista con il pittore Giovanni Maranta

Raccolta da Fernando Iseppi

Giovanni Maranta, classe 1934, cittadino di Poschiavo, domiciliato a Coira, dipinge da anni accanto alla sua attività professionale. Non lo fa per «hobby», ma per una necessità interiore. Considera come suoi maestri Paul Cézanne, lo svizzero Ferdinand Gehr e soprattutto Henri Matisse.

A inizio febbraio ho avuto occasione d'incontrarlo nel suo atelier in una casa abbandonata che fa da centro a un parco con maestosi alberi e baracche sparse qua e là: un luogo silenzioso e stimolante allo stesso tempo. In questa casa appartata ha preparato pure le ultime opere realizzate tra il 1998 e il 1999 che esporrà alla Banca cantonale grigione per il gallerista Crameri.

Dopo aver visionato i quadri dell'antologica, ci mettiamo a sedere davanti ai suoi dipinti, tutti in tempera, pronti per l'esposizione, che raggruppati tematicamente (abitati, fiori, nature morte) documentano bene la disciplina che li accomuna: una solidissima struttura compositiva e una precisa scelta cromatica inondata da tanta luce. Già che siamo in loco tentiamo una lettura delle opere con l'aiuto dell'autore. Dentro una cornice così suggestiva la discussione prende spontaneamente forma toccando diversi aspetti che qui vogliamo riporre in un'intervista ordinata.

(F.I.)

Da quando dipinge?

Ho sempre dipinto, anche se fino al 1978 l'ho fatto solo saltuariamente.

In che occasione ha deciso di dedicarsi alla pittura?

Ho incominciato a dipingere quando ho scoperto in me la mia infanzia, non intesa come ricordo dei tempi passati, ma come parte della mia persona. «Se non vi ravvedete e diventate come i fanciulli, non entrerete nel regno dei cieli» (Mat. 18.3). Questa frase vale anche per l'arte. L'artista è un adulto che si meraviglia come un fanciullo delle cose che lo circondano. La riscoperta di questa infanzia iniziò quando nel 1978 lasciai la vita politica.

Come mai da autodidatta ha deciso in seguito di dedicarsi con tanta determinazione alla pittura?

Lasciata la politica, il vuoto che sentii in me fu benefico, perché mi condusse ad una vita interiore più intensa. Dipingo perché devo dipingere, come l'uomo respira per vivere. La pittura è per me il respiro dell'anima. Non ho avuto e non ho tuttora altra scelta. Non ho dunque mai dipinto e non dipingo per «hobby» cioè per darmi ad uno svago effimero.

Ma ci fu di certo un evento che ha stimolato questa evoluzione verso la pittura?

Ci fu. Nel 1982 visitai più volte la mostra degli acquarelli di Cézanne al Kunsthaus di Zurigo. La sua vita mi è stata ed è tuttora di esempio. Cézanne non conobbe il successo, anzi, la critica ufficiale di allora gli fu avversa. Eppure continuò la sua strada, obbedendo unicamente alla voce interna che gli ordinava di dipingere. Da Cézanne imparai inoltre che dipingere significa omettere per dar vita al quadro. Un quadro, visto sotto questo aspetto, è come un racconto, e sappiamo che non c'è miglior via per annoiare chi ascolta che il volergli raccontare «la rava e la fava». L'influsso di Cézanne proseguì fino agli inizi del 1990, anno in cui incontrai il pittore svizzero Ferdinand Gehr.

Cosa le ha dato il Gehr come uomo?

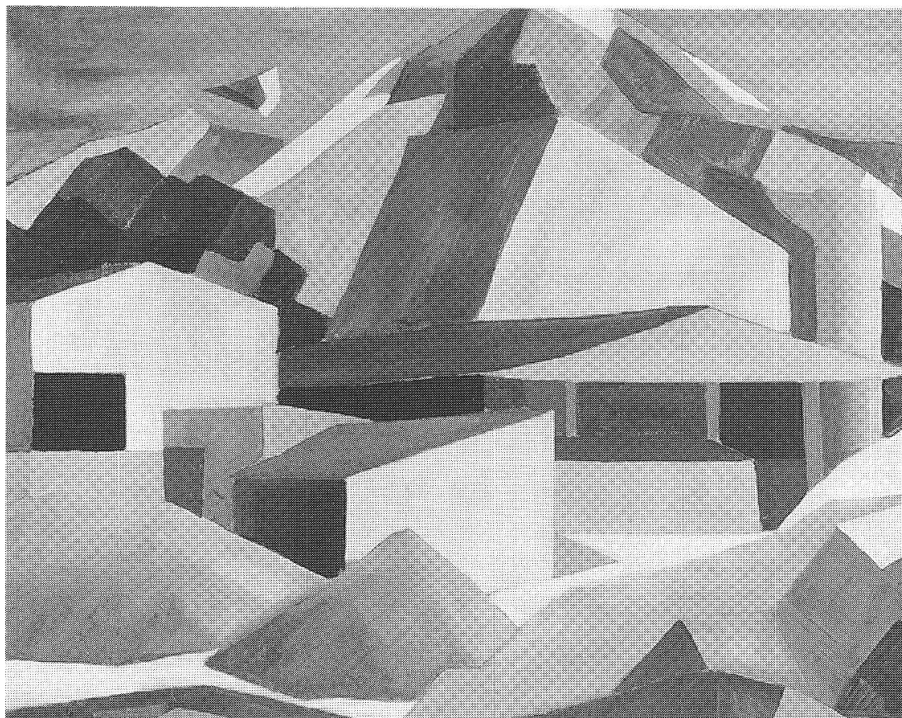
Nel 1985 visitai nel Kunsthaus di San Gallo una mostra di quadri di Ferdinand Gehr. Conoscevo questo pittore dal 1957, anno in cui i suoi affreschi nella chiesa di Oberwil/Canton Zugo avevano suscitato lo scalpore dei «benpensanti», incapaci di comprendere la forza innovatrice di questa arte sacra. La mostra di San Gallo segnò per me una svolta decisiva. I quadri del Gehr, tutti dipinti in tempera, erano di una primordiale e potente semplicità. Era questa la pittura che cercavo. Scrisi al Gehr ed in seguito andai a trovarlo un paio di volte. Non ho mai incontrato in vita mia una persona di una fede religiosa così profonda e di una così grande onestà artistica. Non fece mai concessioni, né al gusto del pubblico, né alla critica, ma seguì, come Cézanne, il dettato della sua vocazione. Da lui imparai ad aver pazienza, accontentandomi di fare il mio lavoro, senza curarmi del successo. Questo è stato l'insegnamento che Gehr mi ha dato come uomo.

E come artista?

Dal Gehr imparai che per fare un buon quadro ci si deve limitare a pochi colori, quattro, cinque al massimo, e questo per garantire l'unità pittorica del dipinto. Un quadro è come una suonata per pianoforte. Una suonata è scritta in do o in sol maggiore, ma mai contemporaneamente nelle due tonalità.

Grazie al Gehr studiai poi il trattato sulla pittura del suo maestro, il cubista francese André Lhote (1885-1962). Lhote nel suo «*Traité du paysage et de la figure*» mi insegnò cosa sia la composizione di un quadro. Un quadro, prima di essere un paesaggio, una natura morta o una figura umana, è un insieme di colori disposti sulla tela in modo armonico. Questa armonia non è casuale, ma si basa su delle regole che sono in fondo delle regole matematiche e geometriche, cioè la sezione aurea, la linea retta, curva, il cerchio e l'ellisse. Tutti i pittori del Rinascimento, specie i cosiddetti «primitivi», che sono i migliori, hanno costruito i loro quadri in base a queste regole. Erano grandi pittori e mate-

Intervista



Cava di ghiaia
90x110, tempera, 1998



Piz Mitgel,
60x70, tempera, 1999

matici ed hanno avuto per nostra fortuna pittori che hanno ripreso il loro insegnamento. Basta analizzare in base a queste regole matematiche e geometriche quadri di Piero della Francesca, Paolo Uccello o Masaccio e poi di Gino Severini, Seurat, Modigliani o Matisse per capire perché le loro opere sono perfette. Da anni faccio questi esercizi da me nominati «esercizi di purificazione».

Ma non c'è pericolo che, seguendo queste regole, si perde l'ispirazione?

Parlo di regole, non di ricette. Se manca l'ispirazione, poco giovano le regole. Per contro, se c'è l'ispirazione, queste regole, apparentemente di ostacolo, ci aiutano a realizzare quello che l'ispirazione ci comanda. Il pericolo nell'arte non sta nelle regole, ma nella «routine», quando cioè il dipingere un quadro diventa un processo puramente meccanico.

Ci può spiegare come nasce concretamente un quadro?

Se lei intende con la parola «concretamente» una specie di «itinerario» che poi ogni altro può a sua volta seguire, la risposta è necessariamente negativa. Si dipinge, per usare una espressione biblica, «afflante spiritu», cioè avvolti dall'alito del vento creatore, di cui la scrittura ci dice che non si sa quando e da dove viene. È una realtà che ci penetra completamente, ma che non possiamo rinchiuderla nello steccato dei concetti astratti.

Io intendo chiederle come si prepara a dipingere.

La risposta è semplice anche se non è facile da attuare. Anzitutto è necessario condurre una vita raccolta. La tendenza odierna di mettersi in luce non si addice a chi si dedica all'arte. Per evitare il pericolo della «routine» che si sostituisce all'ispirazione, è bene cambiare da un'opera all'altra il genere e la tecnica pittorica, dopo una tempera fare un'acquarello, dopo una natura morta, fare un paesaggio ecc. Inoltre è consigliabile di intercalare un periodo di attesa fra un quadro e l'altro per trovarsi poi, quando ci si accinge a dipingere, in uno stato «virginale», cioè disponibile e non condizionato da attese, da buone esperienze o da buoni intendimenti. Personalmente mi preparo ascoltando musica. La musica, specialmente quella classica, mi libera. Solo così il quadro che è in me ancora allo stato «embrionale», direi «lirico», può poi prender forma nel dialogo fra me ed il soggetto che dipingo. Ciò nonostante dipingere un quadro è sempre un rischio, perché non si è mai sicuri se riesce. Se l'opera non soddisfa c'è un solo rimedio: distruggerla. La più gran parte dei quadri che ho dipinto fra il 1978 e il 1982 li ho distrutti perché non mi soddisfacevano. Oggi sottopongo i miei quadri al giudizio imparziale e severo di mia moglie, delle mie due figlie e di mio figlio. Ricordo una condanna proferita dalla mia figlia più giovane davanti ad un quadro che mi era costato molta fatica. Gli diede uno sguardo e proferì la sentenza: «Minestra insipida». Aveva ragione. La sera stessa dedicai il quadro all'Accademia del Camino, cioè lo bruciai.

Qual è il messaggio della sua pittura?

Il messaggio della mia pittura? André Gide ha scritto una volta: «C'est avec les beaux sentiments que l'on fait de la mauvaise littérature». Di tutte le chiacchiere sul cosiddetto «impegno» degli artisti che cosa rimane? Il solo «impegno» degno di rispetto è quello che riguarda «una vocazione personale». Queste due frasi di Ignazio Silone sono per me la miglior risposta a tutti i retori del «messaggio», delle «testimonianze», dei «segni da dare» e via dicendo. In quanto allo stile credo che la miglior cosa sia quella di essere semplici. La semplicità nel quadro, questa è la lezione che ho imparato da Gehr e da Matisse. La semplicità è l'unica via che conduca alla classicità dell'opera. Mi permetto,

per chiarire il pensiero, un esempio letterario. E' legge di vera poesia il creare con le parole le più semplici e di tutti i giorni i versi più pieni di vita. Eccone un esempio:

Aureo Sassalbo, montagna di luce,
qual superbo sovrano dei miei monti
alto nel cielo su un trono di boschi:
ai tuoi piedi, sull'acqua, fra le piante
ecco la dolce casa del mio canto.¹

Questi versi di Don Felice Menghini sono, come i versi di Virgilio, di una commovente semplicità. Ed è attraverso questa semplicità che la poesia acquista consistenza e diventa «essenziale». Mi permetta un ultimo esempio letterario, tolto questa volta dalla lirica greca. Durante la guerra fra i Persiani ed i Greci, Megista, sacerdote di Arcanane, cadde difendendo da solo un ponte sul fiume Spercheo. Ed ecco l'epigramma del lirico greco Simonide:

È di Megista che vedi, del vate Arcanane, la tomba;
che, lo Sperchèo contrastando ai Persiani, morì.
Egli, il veggente, conosceva la sorte, sapeva la morte.
Poteva fuggire, e restò.²

In queste due parole «e restò» c'è tutto l'eroismo di quest'uomo. Se aggiungiamo a questa lapidare semplicità un solo aggettivo siamo già nella retorica dei mestieranti. Quanto detto per la poesia vale anche per la pittura.

Qual è dunque il suo ideale?

Sogno, come Matisse, una pittura di equilibrio e di purezza, qualche cosa come una poltrona, che dia, a chi guarda un mio quadro, riposo e conforto. Questo non significa il voler ritirarsi in un mondo «immacolato» (heile Welt!), fuggendo la realtà. L'antitesi non sta fra realtà e mondo immacolato, ma fra una realtà redenta ed una realtà irredenta, cioè priva di speranza e quindi priva di conforto.

1) Felice MENCHINI, *Poesie*, a cura di P. Chiara, Maestri, Milano, 1977, p. 24.

2) Giovanni PASCOLI, in *I classici contemporanei italiani*, II, Mondadori, Milano, 1971, p. 1645.