

Lo sguardo complesso di Guido Gonzato

Il paesaggio inizia come esperienza ottica: lo spettacolo del mondo. Montagne o pianure sono grandi, il nostro io corporeo è piccolo. L'immagine assume una quantità di significati e il paesaggio è una metamorfosi.

Nel caso personale di Guido Gonzato la situazione presenta un aspetto singolare. Appare un violento strappo, e nello stesso tempo si svolge una soggiacente profonda continuità. Gonzato nacque il 13 agosto 1896 nel Veneto, a Colognola ai Colli. Apprese il disegno a Verona, nel 1911 vinse il Primo Premio con lode alla Scuola d'Arte Applicata. Ma nel 1913 improvvisamente dovette interrompere gli studi. Il padre Carlo Gonzato teneva la gestione di un albergo non lontano da Verona, nel paese di San Bonifacio; un rovinoso incendio distrusse in una notte la fattoria-albergo, che non era coperta da assicurazioni. La catastrofe costrinse la famiglia Gonzato a ricominciare daccapo la ricerca della propria esistenza, si era aperto un periodo di dure difficoltà economiche. L'anno stesso i Gonzato emigrarono a Chiasso. Il trasferimento dall'Italia alla Svizzera Italiana, proprio sul confine, è un fatto esistenziale ed economico privato, ma può essere compreso storicamente in un insieme di motivi facilmente intuibili, se si tiene presente il flusso migratorio che portò in Svizzera non pochi Italiani, tra Ottocento e Novecento, negli anni tra l'unità d'Italia e la prima guerra mondiale. Alcuni rimasero in Svizzera per un dato periodo (Mussolini, Renzi, ecc.), e altri definitivamente.

E tutto questo, che rapporti ha con il paesaggio di Gonzato? Per quanto riguarda la formazione e tradizione culturale non emergono difficoltà speciali, dall'Italia Settentrionale al Ticino siamo in area civile affine. Considerando il nuovo ambiente e le nuove persone che si trovava attorno, possiamo tuttavolta chiederci se e in quale proporzione Guido Gonzato sia passato

da un mondo a un altro. La natura, il paesaggio, erano molto simili a quelli precedenti e tutto questo può essere individuato nella geolo-

gia e nel clima. Siamo nelle Prealpi, sul versante meridionale, tra pianure e colline (a San Bonifacio le colline sono più basse), lontano dal mare, a una breve distanza dai laghi ma senza la possibilità di vederli direttamente dalla strada di casa. In mezzo al verde appaiono villaggi o case isolate della stessa archi-



Guido Gonzato nacque il 13 agosto 1896 a Colognola ai Colli, nel Veneto. Studiò disegno a Verona, per l'anno scolastico 1910-1911 vinse il primo premio della Scuola d'Arte Applicata. Nel 1913 dovette interrompere gli studi poiché la fattoria-albergo che la famiglia gestiva sulle colline veronesi, a San Bonifacio, andò distrutta in un incendio, e a causa delle condizioni economiche improvvisamente divenute difficili la famiglia si trasferì a Chiasso, cercando una nuova esistenza. Solo dopo anni Gonzato poté ultimare gli studi, all'Accademia Cignaroli di Verona. Tornato nel Cantone Ticino, Guido nel 1924 si stabilì a Balerna, sposò Dida Romanzini, dalla quale ebbe le tre figlie Scilla, Consuelo, Tatiana. Successivamente abitò a Obino a Castel San Pietro, e a Mendrisio. Nello stesso 1924 il pittore appena ventottenne ebbe il primo notevole riconoscimento, fu invitato alla Biennale di Venezia (di nuovo nel 1934 e 1948). La prima fase della sua produzione fu marcata da colori chiari, luce, disegno lineare, un po' simile a un post-impressionismo tipo nabis. Raggiunse la maturità fra gli anni Venti e Trenta e seguenti. La sua pittura ha una base culturale sintetica e di formidabile fermezza. I maestri del Novecento Italiano erano i suoi colleghi e amici: Carlo Carrà, Aldo Carpi, ecc.; i quali rimandano al Rinascimento Italiano; che a sua volta riconosce le sue radici dell'antichità classica; mentre un altro filone culturale sta nell'espressionismo scandinavo, olandese, belga. Di questa complessa cultura siamo informati con certezza, grazie alla figlia Consuelo, che con affettuoso colpo di genio conservò il nucleo della biblioteca di studio e di lavoro dell'artista. Guido Gonzato si spense nel 1955. I significati principali della sua pittura sono la contemplazione della natura anche nella sua origine divina, l'amore per l'uomo e la sua vita nell'individuo e nella realtà sociale; la gioia dell'esistenza, e la percezione dolorosa del male fatto e subito, come nei Disegni della Guerra. Tra gli scrittori e intellettuali che apprezzarono la sua opera ricordiamo Pino Bernasconi, Carlo Carrà, Gianfranco Contini, Ugo Donati, Virgilio Gilardoni, Amleto Pedrolì, Alberto Sartoris, Giuseppe Ungaretti. Qui l'artista è colto dal fotografo nel suo atelier di verso il 19xx, seduto al cavalletto, con gli immancabili occhiali scuri e la pipa, intento a tracciare sulla tela la figura di San Francesco (la fotografia si conserva tra le sue carte presso la figlia Consuelo).



Il paesaggio di *Obino* (s.d., olio su tavola, cm 41x55, Museo d'Arte, Mendrisio) è singolarmente regolare e simmetrico, un cono verde al centro, in basso una concatenazione orizzontale di muri bianchi e tetti rossi, dietro il cono centrale, a destra e a sinistra, due lembi di colline ondulate azzurro. Un'immagine di equilibrio statico, ma anche di insistita regolarità segnata con robuste linee scure. Difficile stabilire se sia un'esperienza visiva di pace, o la costruzione volontaristica di un'allegoria della pace agreste. Ma la pace agreste che cos'è effettivamente? La pace della natura è anche un piccione che inghiotte viva una formica? Nel suo impeccabile non-realismo, il dipinto di Gonzato qui diventa un'idealizzazione con avviamento di salita al cielo.

tettura pre-industriale e pre-globalizzata, i fabbricati sono di tradizione italiana e intimamente radicati nel territorio naturale. Gonzato non ritrae stazioni ferroviarie e urbanizzazione industrializzata, ma le case che contengono e proteggono la vita umana. A questa tipologia paesistica Gonzato rimase fedele per ragioni culturali e psicologiche, non soltanto per condizionamento causato dalla realtà esterna. Quando per combinazione prende di mira un luogo diverso, con altre montagne e altri climi, non accetta imposizioni dagli oggetti e neanche dalla geologia, ma sceglie quegli elementi, e solo quelli, che corrispondono ai sacrosanti modelli primigeni che si porta dentro. Esistono esempi di chiarezza sorprendente. Il Museo di Mendrisio conserva, tra l'altro, un paesaggio (datato 1943-51: accade sovente che i dipinti di Gonzato portino due o anche tre date, a distanza di anni, l'artista era incontentabile) che raffigura una strada centrale fra due ali di edifici di aspetto modesto, con i tetti a due spioventi, sullo sfondo una collina semicircolare

e un cielo tra il sereno e il pallido, e due fumate che escono dai comignoli. Che luogo è? Dobbiamo credere al titolo che dichiara: *Sera a Dangio - Valle di Blenio*. Nella valle di Blenio ci si avvicina ai passi alpini, il ghiacciaio dell'Adula è qua davanti, appena sopra, di là entriamo nell'area del Reno, ma sembra che il ghiacciaio a Gonzato non interessi, lui ha in cuore le sue colline.

Permettiamoci una precisazione. Il vocabolo paesaggio denota l'insieme delle cose nello spazio aperto prevalentemente naturale; la parola veduta denomina piuttosto ma non obbligatoriamente la città. Sono quasi sinonimi. Negli ultimi millecinquecento anni, ossia dopo il crollo dell'età antica, il paesaggio nell'arte dell'Occidente si afferma alla fine del medioevo, nella rivoluzione culturale all'inizio del Naturalismo moderno. Dalla figura di un santo su fondo d'oro, che è lo spazio soprannaturale del paradiso e della vita eterna, passiamo alla figura umana su un fondo di prati o colline, lo spazio naturale del mondo dove si svolge la vita nel tempo. Il paesaggio conclusivo

è ateo o religioso? O semplicemente laico? Ritroveremo la questione poco oltre.

Il repertorio complessivo di Guido Gonzato è ampio: il ritratto e la maschera, le scene di gruppo, l'aneddoto e la narrazione, l'interno di stanze, i fiori, la natura morta. Mancano le raffigurazioni celebrative di personaggi potenti sui loro seggi o in posa ufficiale, perché da questi Gonzato non si è mai lasciato suggestionare o soggiogare, caso mai è impressionato da Cristo o da San Francesco. Il paesaggio è uno dei soggetti principali ricorrenti. Appare come sfondo di vicende umane, oppure autonomo, da sé, con o senza edifici.

Impostazione d'assieme. Gonzato pone l'immagine del paesaggio prevalentemente in una luce diurna estesa. Le cose sono da vedere bene, senza nebbie né vapori, senza esibizionismi di cieli notturni o in tempesta. Questa lucidità ottica costante è anche mentale e può essere considerata una premessa generale del lavoro, l'approccio logico-realistico agli oggetti. Di qualsiasi specie e dimensione, le cose esistono qui davanti a noi e possiamo conoscerle e contemplarle. Anche quando si trattasse di cose prodotte apposta per nascondere altre, quali le maschere o i costumi da pagliaccio che sembrano occultare le forme concrete quotidiane, è sempre attiva la volontà di vedere, conoscere, capire. Innanzitutto, la maschera stessa è un oggetto. Secondariamente, fa parte della realtà della vita anche questo problema: non sappiamo se la maschera davvero nasconde, o non forse accentua e rivela altri tratti e preoccupazioni della persona nascosta.

Non siamo sicuri dell'identità del volto umano. Che cosa allora possiamo dire dell'identità del paesaggio? L'identità interiore, il significato del mondo in sé e del mondo rivissuto dall'esperienza umana? L'osservatorio da cui considera il mondo è locale, circoscritto come storia e come geografia, è l'estremità meridionale della Svizzera, i pochi chilometri tra Chiasso, Mendrisio e dintorni. Abbiamo appreso che geograficamente il suo punto di partenza fu la campagna



L'impaginazione di *Monti visti da Maroggia* (s.d., olio su cartone, cm 68x90, coll. Consuelo Gonzato) è notevolmente simmetrica, ma piena di imprevedibili movimenti di forme. Lo sguardo parte dal territorio di Maroggia con le spalle rivolte alla riva del Lago di Lugano, e mira nel territorio verso l'interno e verso l'alto. La base dei monti si svolge a colline basse dove è disperso un minimo di case con muri bianchi e tetti rossi. Più indietro si affrontano due montagne di media altezza, quasi coniche. Quella a destra, elevandosi e sorreggendo o addirittura offrendo verso l'alto un gruppo di edifici piccoli, ricorda la veduta di Obino. Più dietro, verso il centro, una montagna a forma di piramide irregolare. Più dietro ancora, un'ampia catena di quattro vette di cui le due centrali sono appuntite. Infine, il cielo chiaro. Luce e chiarore crescono dal basso all'alto, da un verde cupo e ombroso all'allargamento dei verdi luminosi. La disposizione spaziale-cromatica è dinamica, mossa da tensioni equilibri e contrapposizioni. La grandezza incombente delle forme della natura, così immensamente più importante delle minuscole realizzazioni umane, induce a una percezione di mistero e quasi di timore reverenziale, con induzione di naturalismo mistico-meditativo, e quasi un sottile profondo orrore sacro.

e la città di Verona, un riferimento opposto fu Zurigo dove espose più volte e dove negli anni Cinquanta ebbe anche uno studio in una delle case che la città metteva a disposizione degli artisti, pur senza mai abbandonare la sede principale nel Ticino. Se misuriamo l'attenzione del suo sguardo alla cultura artistica e civile, ci rendiamo conto di quanto egli fosse di mentalità nettamente non provinciale, consapevole dell'insieme delle correnti artistiche dell'Europa. Tuttavia per lui due furono i capisaldi, le fonti di cultura essenziali, che egli unì in una sua sintesi. Questi due: dapprima l'armonicità costruttiva del-

la tradizione mediterranea e italiana di matrice classica, poi l'espressionismo soprattutto belga-olandese oltre che tedesco.

Come facciamo a esserne così sicuri? Sono congetture ricavate studiando i suoi dipinti ed estrapolando analogie, o c'è dell'altro? Sono a disposizione prove ben definite e documentazione diretta, nero su bianco. Consuelo Gonzato, figlia dell'artista, con tenacia amorevole e lungimirante conservò il nucleo essenziale della biblioteca di studio del padre. Possiamo aprire i libri sui quali aveva imparato, far passare le centinaia o migliaia di illustrazioni che aveva considerato. Le tre

grandi fasi della pittura classico-naturalistica della civiltà occidentale sono attestate nella sua biblioteca con chiarezza, tre gruppi di libri che qui ricordiamo cominciando dal presente per ridiscendere verso le origini: 1) quelli sull'arte del novecento italiano, che si ricollega 2) cinquecento anni indietro alla grande matrice del Rinascimento, il quale a sua volta 3) ripercorsi due millenni fa capo all'antichità classica. Le date di edizione o qualche nota manoscritta ci informano anche della tempestività con la quale raccoglieva informazioni, sugli antichi e sui moderni. A quei tempi i mezzi di comunicazione non erano



Le due date del dipinto *Venezia* (1946-1951, tempera-olio su cartone, cm 38x53, coll. Consuelo Gonzato), distanti cinque anni, indicano non solo l'inizio e la fine della lavorazione, quanto piuttosto l'assiduità e incontentabilità di Guido Gonzato che aveva l'usanza di riprendere l'opera più volte. Non sappiamo che cosa sia accaduto lungo quell'intervallo di tempo, conosciamo il risultato. I rapporti di Gonzato con Venezia furono importanti. Intanto, la sua terra di origine era la campagna veneta, il comune di Colognola ai Colli a una quindicina di chilometri a est di Verona. Poi ovviamente Venezia gli interessava come centro artistico. Infine, era stato invitato ripetutamente a esporre alla Biennale di Venezia. Questo dipinto è un'interpretazione fortemente soggettiva e originale di uno dei luoghi celebri della città, il Campo dei Santi Giovanni e Paolo. L'immagine venne modificata da Gonzato partendo da un'im-



postazione spaziale e coloristica ricavata tuttavia direttamente dalla realtà urbanistica e architettonica della piazza: due imponenti facciate ad angolo, rossa a destra, bianca a sinistra. I quali colori sono quelli veri dei materiali edilizi, dove il mattone trasformato in pittura ha acquisito una ricca variegata luminosità rosea-purpurea. La sintassi combinatoria colore-spazio è ulteriormente articolata da una composizione a incrocio: il rosso appare due volte, molto esteso e attenuato a destra, più breve e più acceso a sinistra (il ponte dalla forma arcuata e spigolosa); anche il bianco è presente due volte, bianco esteso a sinistra in alto, assai marcato verso il centro e a destra in basso. Nella proporzione effettiva in Campo dei Santi Giovanni e Paolo, la facciata a destra è altissima con tre pinnacoli, ma Gonzato ha imposto un equilibrio volumetrico a suo libero arbitrio e ora le due costruzioni si fronteggiano allo stesso livello. Altri elementi architettonici sono stati aboliti oppure sintetizzati con scioltezza. Nel muro rosso rimane il portale con l'alto arco gotico, sopra di esso il rosone; sorte analoga ha incontrato il muro bianco (e aranciato e rosato). Il disegno in quanto composizione è nettissimo, in quanto descrizione dei particolari sparisce, il tocco pittorico (la pennellata, la microgestualità) è simultaneamente sbrigativo e delicato.

efficaci come quelli di oggi. Il Catalogo della Biennale di Venezia del 1926 comprende i nomi di Van Gogh, Ensor, Permeke, ed è sicuro che Gonzato dopo aver visitato l'esposizione consultò con cura il catalogo, lo confermano sue annotazioni manoscritte. Del quadro che

poi divenne il più famoso del Novecento, *Guernica* di Picasso, aveva visto una riproduzione lo stesso anno della genesi del dipinto, al più tardi entro pochi mesi dalla presentazione alla mostra internazionale di Parigi 1937. Lo sappiamo dal timbro postale su una car-

tolina illustrata. Se la conservò vuol dire che aveva capito al volo che importanza avesse. È necessario tenere presente che conosceva di persona alcuni artisti delle avanguardie internazionali novecentesche; la sua libertà inventiva si avvantaggia anche di questa ampiezza di infor-

mazione (per una notizia più estesa cfr. testi e apparati del catalogo della mostra *Guido Gonzato*, Museo d'arte di Mendrisio, 1996).

Per meglio inoltrarci nel paesaggio di Gonzato possiamo raccogliere certi tratti permanenti o ricorrenti. Iniziamo considerandone tre: disegno, colore, luce, le cui realizzazioni si affermano in grado diverso lungo gli anni.

Dapprima il disegno. Una linea prevalentemente continua, flessibile ma tendente alla robustezza nel circoscrivere le forme. La sua origine culturale-storica è nella tradizione classico-mediterranea. Tale linea è realizzata con una conduzione ampia, che non si sofferma nella descrizione verista dei dettagli ma preferisce la sintesi di profili, piani e volumi.

Il colore è denso e molto elaborato all'interno di ogni campo cromatico; le pennellate si intrecciano o si giustappongono formando un tessuto e producendo all'interno del colore stesso fitte variazioni e vibrazioni; la pennellata nella sua microgestualità rafforza o evidenzia la vibrazione dinamica della materia.

La luce è prevalentemente costante, diffusa, mediamente intensa e in funzione della struttura coloristica più che della tridimensionalità dei corpi e delle masse. Una luce non filtrata da effetti atmosferici, pura, di origine forse addirittura astratta, comunque una luce propriamente pittorica perché dipende dal colore in se stesso, sia quando si svolge chiara piana e distesa, sia quando appare ribassata come nelle scene di crepuscolo (o anche in certi interni o sulle figure umane).

Qui si pone un altro problema, al quale abbiamo già accennato, e che ora affrontiamo in linea diretta: individuare lo sfondo filosofico o religioso soggiacente al paesaggio. Infatti sappiamo bene che non è in gioco soltanto uno spettacolo visivo, pur ammirevole e rallegrante fin che si vuole. Dentro la percezione sensoriale del mondo è insediato un pensiero o dottrina o concetto del mondo stesso. Ripercorrere avanti o indietro la linea del naturalismo classico ci tratterrebbe, anche senza che ce ne rendiamo conto, dentro i confini di una quasi-reli-



Conclusi gli studi all'Accademia di Verona, Gonzato si domiciliò stabilmente in Svizzera, nel lembo più meridionale del Ticino, e "poté allestire il suo primo studio, in collina, in un punto raggiungibile con una bella camminata attraverso i boschi" (mostra commemorativa *Guido Gonzato, 1896-1955*, a cura di G. Curonici, Mendrisio, Museo d'Arte, 1996, p. 11). Abbiamo le notizie tramandate attraverso la famiglia, ma non disponiamo di molta documentazione fotografica o comunque illustrativa. Era precisamente questo lo studio suo, di Guido Gonzato, raffigurato ne *La casa del pittore* (1931-1945, tempera-olio su cartone, cm 38x28, coll. Consuelo Gonzato)? Nato nel 1896, immigrata la sua famiglia a Chiasso nel 1913 ossia esattamente un secolo fa, Gonzato abitò successivamente a Balerna, Obino frazione del comune di Castel San Pietro sul pendio iniziale del Monte Generoso, e a Mendrisio; ebbe infine anche uno studio a Zurigo. Il dipinto ci rappresenta un romitaggio fra i boschi. L'albero in primo piano è robusto, dai rami stranamente corti e contorti, con frutti che assomigliano forse a mele di aspetto innocente e compatto. A metà altezza del dipinto la luce è sorretta dal forte spigolo della casa gialla.

giosità pagana, oppure una visione materialista o caso mai scienziata delle cose. Bisogna stare bene attenti. Gonzato non è né un teologo né un predicatore, è uno che crea immagini visive. Ma il loro significato è potenzialmente o implicitamente religioso. Questa religiosità a volte diventa totalmente esplicita, emerge fino a essere il tema dichiarato. L'esempio maggiore (non l'unico) sta nella serie delle pitture

murali in grande formato per il ciclo completo della *Via Crucis* nella chiesa del Sacro Cuore di Bellinzona (1939). La sua religiosità riappare più volte in modo indiretto, senza clamore ma persuasiva. Nell'uomo egli vede il fratello: si ricordano i disegni della guerra pubblicati nel 1952 sotto il titolo *Le voci tragiche di Guido Gonzato* con un testo introduttivo che era breve, ma era di Giuseppe Ungaretti; o il ritratto



L'impianto compositivo di questo *Paesaggio di Lavertezzo* (1935, olio su cartone, cm 16x24, ubicazione ignota) appartiene al ciclo che già conosciamo e che Gonzato coltivò per quasi tutta la sua vita. Montagne contrapposte, case, cielo aperto e sgombro di nubi, percorso dalla luce in tutte le direzioni. Tuttavia il breve intenso dipinto ci sollecita a nuove riflessioni. Ci troviamo di fronte a un tocco pittorico, anzi a un trattamento materico, denso, a volte quasi tumultuante, con effetto di vitalismo e di naturalismo quasi informale e gestuale. Un'anticipazione che i pittori italiani seppero dare in quei decenni, a partire dai Novecentisti e da Morandi, di ciò che una generazione più tardi furono i paesaggi di Morlotti o di Chighine o di Dobrzanski. Con ciò dalla pittura e cultura italiana siamo entrati nella cultura internazionale del secolo che ci ha preceduti.

pieno di forza morale del pagliaccio fiero e dignitoso, del 1927-28, dal titolo *Mio fratello il Toni*. Fratello, è una grande titolazione, ed è di radice cristiana. Analogamente, una religiosità non esibita, seria e discreta, sta anche all'interno del suo modo di sentire la natura. Infatti il mondo materiale è opera di Dio. È in azione la tradizione biblica (prima frase della Bibbia: 'In principio Dio creò il cielo e la terra') ebraica e successivamente cristiana (possiamo anche aggiungere islamica). Per il carattere sacro e misterioso che può assumere il paesaggio, pensiamo alla mezza luce delle grandi masse verdi dei *Monti visti da Maroggia* (1935-40). Non ho mai capito perché quando si studia un artista non si adopera molto quella generosa fornitura di informazione di cui abbiamo detto: la sua biblioteca, i libri che consultava. Di nuovo ora attingiamo a questa fonte, non solo per le immagini degli artisti su cui si arricchiva l'esperienza visiva, ma per le riflessioni e le filosofie. I libri rimasti non sono numerosi ma sono estremamente significativi, ed è utile perfino considerarne lo stato di conservazione materiale. Un'edizione dei *Vangeli* e del *Nuovo testamento* è completamente sfasciata dal grande uso. *Le Epistole di San Paolo*; ri-

cordiamo che nella *Lettera ai Romani*, capitolo primo, versetto 20, sta un'affermazione di importanza decisiva per intendere la sacralità della natura, tramite per guardare Dio: dopo la creazione del mondo, le cose invisibili di Dio sono viste e contemplate attraverso le cose che sono state create. Attraverso, per, per mezzo. Nel Canto, S. Francesco scrive *per*. Ancora una decina di opere di spiritualità, una biografia di S. Francesco, una di S. Ignazio di Loyola, le *Confessioni* di S. Agostino. Un volume dell'*Imitazione di Cristo* reca una data, 13 agosto 1939, era il giorno del suo compleanno. Un libro sui protestanti, considerati non eretici bensì *fratelli separati*. Nella Svizzera Italiana, a quell'epoca, oltre Hermann Hesse e qualche altro lupo della steppa rintanato sul Monte Verità di Ascona, chi sapeva qualcosa delle religioni e filosofie orientali? Non certo gli esili salami della cultura ufficiale. Guido Gonzato non aveva molti soldi, ma li faceva bastare per comperare il mondo. Aveva in casa due volumi sul Taoismo, dottrina che afferma la divinità implicita del mondo naturale nel suo cosmico fluire e divenire; e tre testi canonici del Buddhismo, nella traduzione italiana edita da Carabba, 1933, tra cui il fondamentale *Dhammapada*,

l'Orma o Sentiero della conoscenza della realtà (*Dhamma* significa verità e realtà, *padam* è piede, passo). Tali opere filosofico-religiose sono dunque disposte attorno a due temi fondamentali: la natura per la quale si pensa a Dio, e l'uomo nella sua essenza spirituale. Sono i presupposti metafisici – la parola qui è necessaria – dell'accostamento dell'Uomo alla Natura. Presupposti spiritualmente efficaci.

Nella storia personale di Gonzato pittore possiamo distinguere tre fasi. Nella prima, che comprende anche gli anni Venti, l'impostazione figurativa è postimpressionista, luce chiara, colori sottili e anche delicati talora fino al madreperlaceo, disegno imparentato con il liberty e l'art nouveau. In una seconda fase l'artista trova la sua maturità, quando aveva poco più di trent'anni. Il paesaggio a olio *Tetti rossi*, del 1929, è costruito con un gruppo di linee rette verticali e oblique, muri e spioventi di tetti, su uno sfondo di alberi quasi sferici e lunghe colline ondulate in orizzontale. Sono affermati alcuni tratti caratteristici: combinazione di volumi distinti ben evidenziati, i manufatti (case) nella materna natura che li sostiene, il disegno a linee continuate e sintetiche. Per oltre venticinque anni Gonzato sviluppa questi temi formali.

È fondamentale la questione del disegno. L'artista non è attirato dal desiderio di documentare i particolari specifici, ma dal bisogno di affermare la consistenza d' assieme delle masse identificate anzi costruite da un contorno sintetico che le tiene in sé. Per questo senso della linea, sappiamo a che cosa attenerci: la continuità culturale classica, l'antica arte dei popoli mediterranei. È attiva una solidarietà di intenti con i maestri del Novecento Italiano, Carrà, Sironi, Carpi, Tosi, Morandi, De Chirico. Opere di Gonzato vengono esposte in grandi mostre collettive o personali in Italia: la Biennale di Venezia nel 1924, 1934 e 1948; le Mostre Sindacali Milanesi 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, testimonianze ininterrotte di presenza nel contesto italiano; le partecipazioni alle quadriennali di Roma nel 1931 e 1935. Non ripetiamo l'elenco, ma

una mostra personale dobbiamo ricordarla: quella del 1933 a Milano alla *Galleria del Milione*, che prendeva il nome dal libro *Il Milione* di Marco Polo, per significare esplorazione, ricognizione internazionale. Furono gli anni in cui cominciarono a scrivere di lui Ugo Nebbia, Carlo Carrà, Aldo Carpi, il "Corriere della Sera", la "Neue Zürcher Zeitung".

Ancora nel 1929, nelle ricerche di paesaggio, citiamo l'olio *Crepuscolo (pagliaio)*. Il pagliaio è in primo piano a sinistra, grande dalla terra al cielo, sta al posto che in altri dipinti era occupato dalle case. Differenza formale maggiore: qui non troviamo i segmenti rettilinei geometrizzanti bensì una massa arrotondata conica irregolare, il titolo dà un nome appropriato alla luce-colore. Per quanto riguarda la consistenza del tessuto pittorico e il sistema delle pennellate, il colore molto elaborato possiede un ritmo interno fatto di sfumature coerenti di colore e di gradazioni di luce variabili e fitte. Dove sono i dettagli? La ricerca dell'accurato dettaglio avviene nella sottile e sapiente realizzazione materico-cromatica, non nei particolari descrittivi che riproducano veristicamente le cose, bensì nei particolari pittorici, le vibrazioni di luce-colore che producono la realtà autonoma del dipinto. Questo secondo momento del lavoro di Gonzato delineatosi attorno agli anni Trenta si rafforza e accresce nei decenni successivi.

Un colore così animato si realizza in modo imprevedibile, tuttavia ci sembra di poter individuare due impostazioni cromatiche frequenti. Sotto uno cielo azzurro, o grigio chiaro quasi bianco, si svolge una dialettica tra Verde e Rosso. Certi quadri sono vedute in rosso, altri sono paesaggi in verde, altri sono lo scontro dei due.

Rosso. Edifici o muri o pilastri offrono in concreto una gamma di innumerevoli toni di rosso dal sanguigno al color ruggine all'aranciato. *Solitudine* (1932-42) presenta una sfilata di pilastri in rosso alternato scuro e vivo; *Ricordi d'Italia* (1948-51) va dal rosso-nero fino al bianco e all'aranciato.

Verde. La natura è principalmente prati e boschi, colline e montagne. *Monti visti da Maroggia* (1935-40) è un sistema di verdi, in un impianto fra ombroso e mezza luce emana una luminosità che esce dall'interno con effetto suggestionante, là dentro c'è qualcosa di vitale, severo e impersonale, quasi impaurisce. Nel paesaggio di *Obino* (s.d.) di proprietà del Museo di Mendrisio, la scena è un crepuscolo chiaro, la collina sale a strati verdi fino ai cipressi e agli edifici quasi bianchi sulla sommità.

Da un punto di vista puramente ottico-fisico, verde e rosso sono colori complementari. Ma in un prodotto spirituale come un quadro, che significato assume questa opposizione che sembrerebbe tecnica? Il verde è natura e vegetazione. E il rosso? Perché Gonzato ha immesso valore emozionale e spirituale in questa coppia cromatica oppositiva, non un'altra? Qual è il suo significato? Non lo sappiamo. La sua dialettica rimane totalmente misteriosa. La constatiamo. Di molte cose mai conosceremo l'origine.

Possiamo intendere meglio un aspetto specifico dei paesaggi, se consideriamo il disegno nella composizione. A volte la scena paesistica possiede un impianto simmetrico, per esempio una collina conica al centro, avente ai lati, o dietro in secondo o terzo piano, altre colline in posizione parallela. Qui il disegno non serve solo a definire forme e misurare volumi, ma a dare coerenza stabile al tutto. Agisce una volontà di equilibrio e di saldezza. Ma non è soltanto un fatto visivo, è una solidità morale, è la volontà che esista la solidità. La natura non è immagine diretta della divinità, ma contiene il nostro bisogno che la divinità sia presente davanti a noi. Non un possesso incosciente ma una profonda speranza.

Una terza e ultima fase della pittura di Gonzato è marcata esteriormente da un parziale cambiamento di tecnica espressiva, di forma stilistica, che evidentemente ha una sua ripercussione sul significato. I contorni lineari si attenuano. Non spariscono, ma si riducono. Aumenta la libertà delle pennel-

late, del gesto tracciante sulla tela. Gli oggetti raffigurati talora sono identificati dal termine delle singole pennellate, pur ancora lineari, che verso lo spazio circostante si fermano, e lasciano il campo a pennellate successive. Il mutamento, il nuovo stile, investe la pittura di Gonzato in tutti i temi considerati; e anche nel paesaggio. Le premesse di questa libertà apparivano in qualche caso già negli anni Trenta, ad es. la tempera-olio *Letto giallo*, un interno con le date 1930-32. La pennellata è irrequieta, impulsiva, "espressionista". Si alleggerisce acquistando movimento e scioltezza soprattutto nell'ultimo decennio, nelle figure simboliche come *Scheletro in maschera* 1942-51 (da confrontare con le maschere degli anni precedenti, quelle tanto apprezzate da Gianfranco Contini); nelle nature morte, e qui ad es. citiamo *La caraffa d'argento* del 1950; nelle vedute di natura e città. Certamente il funzionamento del disegno, come equilibrio costruttivo, non viene mai abbandonato, la pennellata stessa diventa disegno. La conduzione lineare si alleggerisce, diventa più mossa e pittorica. Le immagini sono interiorizzate, lontane-evocative. *Venezia*, 1946-51, è in rosa giallo e bianco finissimi sotto un lembo di cielo affumicato. *Aurora a Venezia*, 1948-51, è densa e anche quasi evanescente. L'idea di un sogno, di un dubbio di avere sognato, e uno slancio veloce.

Giuseppe Curonici

Nota bibliografica essenziale

Mario Mascarin, *Guido Gonzato*, Mendrisio, Edizioni San Quadrato, 1932; Max Berger, Maurice Zermatten, *Guido Gonzato*, Losanna, Edizioni Jean Marguerat, 1945; Gianfranco Contini, *Le maschere di Guido Gonzato*, Milano, Edizioni del Milione, 1950 (1952); Giuseppe Ungaretti, *Le voci tragiche di Guido Gonzato*, Milano, Edizioni del Milione, 1952; Amleto Pedroli, Giuseppe Curonici, *Mostra di Guido Gonzato*, Mendrisio 1965; Amleto Pedroli, *Guido Gonzato*, Bellinzona, Banca dello Stato del Cantone Ticino, 1984; Giuseppe Curonici, Amleto Pedroli, *Guido Gonzato*, Catalogo della mostra per il centenario della nascita dell'artista, Mendrisio, Museo d'Arte, 1996.