

“SI FECE TARDI ...”

giovanna uzzani (2014)

“Si fece tardi e sulla spiaggia scese un’umidità pungente. Il vento portava lontane voci e brandelli di musiche. Lasciai gli amici e presi, lento, la strada di casa. Una stagione intera della vita stava finendo. Finiva il tempo in cui era parso del tutto naturale mischiare invenzione e ricordo, struggimenti e passioni, erotismo e spiritualità, esotismo e autobiografia. Ora capisco che rincorrevamo la giovinezza che volava via”. Nella leggerezza del frammento, così Sandro Lombardi ricorda un passaggio cruciale della sua esperienza di attore, prossima per affinità e condivisione a quella di Lorenzo.¹

Si è nei tardi anni Ottanta. Per Sandro, non diversamente per Lorenzo - entrambi trentenni - si trattava di arrivare progressivamente a gestire una torrenzialità emotiva che creava continui ingorghi espressivi. Occorreva avanzare verso una progressiva decantazione, sulla via dell’astrazione, arrivare a un linguaggio cifrato e allusivo, legato al clima nuovo della loro ricerca, eliminare il racconto per lasciar affiorare una condizione interiore: affrontare con il massimo di leggerezza abissi e vertici di sentimento che la ricerca impone. Occorreva giungere a forme intese come epifanie, spingere la recitazione – o la pittura, si intenda - verso zone sempre più antinaturalistiche e stilizzate. E così, dopo aver cercato le forme di una gestualità ampia e squadernata, sempre di più giungeva il tempo di nuove, raffreddate regie, laddove la ricerca di immobilità e di riduzione pregnante del gesto procedesse verso sfide estreme, senza disinnescare il detonatore lirico. E arrivava il nuovo decennio e con quello un lungo lavoro di studio, per Lorenzo tra i cieli di Gorgiti e le pievi romaniche del Valdarno, poi a Patmos, Salonicco, Santorini, Cefalù; per Sandro nella campagna tra Montalcino e Sant’Antimo, nei giorni di preparazione della messa in scena di *Cleopatràs*, in quelle serate gelide, dopo il lavoro, passate a contemplare l’abbazia, distesa nella valle come una nave ormeggiata fra gli olivi, mentre al Vespro si levavano le voci dei monaci ambrosiani. “Cercavo di dare un ritmo alla sequenza di azioni che avevo in mente (...). Allora mi spinsi a concepire le variazioni come conseguenze di repentini mutamenti di pensiero, sviluppando le azioni verbali secondo immagini interne”.

Avviene da un giorno all’altro, anche nella pittura di Lorenzo, il mutamento repentino di stile, come per illuminazione. È il 1986. Attoniti, amici e collezionisti assistono spiazzati all’inversione di tendenza, alcuni si dispiacciono: proprio ora che il successo sta arrivando con i successi newyorkesi, con le mostre personali in Italia e ben oltre, con l’ingresso nelle collezioni importanti, con il favore della stessa critica, che nel 1985 gli dedica la copertina di “Flash Art”, proprio ora lui abbandona la cifra stilistica che gli ha permesso di affermarsi, di rendersi unico e riconoscibile. A guardar bene, la strada era già da tempo avviata, lungo le tracce amate di Beato Angelico, dei Primitivi senesi del Tre e Quattrocento, del Maestro dell’Osservanza, poi verso la pittura bizantina greca e veneziana, ravennate e siciliana. La ricerca di Lorenzo era stata e continuava ad essere un unico, lineare, conseguente viatico di formazione.

¹ S. LOMBARDI, *Gli anni felici. Il lavoro dell’attore tra realtà e memoria*, Garzanti, Milano, 2004, vedi le pp. 137 e 271.

Il grande olio su tela del 1986, con figure femminili allungate, campiture nette di colore squillante ed astratto, segna il passo: sullo sfondo che si apre a cannocchiale al centro, nel varco di una porta, appaiono i volumi di una città ideale, scanditi dalla luce cristallina. Sembra di rileggere Piero della Francesca con Henri Focillon: “ Il problema consiste nel riportare tutti gli oggetti sopra uno stesso piano, qualunque sia la loro distanza”. Più avanti: “La composizione non consiste nell’illustrazione di un soggetto. Essa è data dal rapporto fra le singole superfici (...). L’arte di Piero mira a una composizione di piani che è bella in sé come le sfaccettature di un diamante. L’immagine ha bisogno di spazi vuoti, come fossero pause, affinché ogni forma risalti con vigore. Il fondo e i vuoti hanno la stessa importanza della figura e dei pieni, il loro rapporto è costituito dal reciproco limitarsi. Alla teoria dei vuoti consegue una teoria della lentezza. I movimenti, sottratti al fluire del tempo, sembrano iscriversi nell’eternità”.² Ecco che in questa lettura di Piero della Francesca, come nel dipinto di Lorenzo, la composizione pone questioni di metrica. E parallelamente si avverte che, nella percezione del paesaggio, il pittore integra il plasticismo dei volumi a un’immagine simbolica e interiorizzata.

Da questo momento il tema della *Città Celeste* occupa ossessivamente la ricerca di Lorenzo in un arco di tempo significativo ed esteso: dalla prima che io rammento, è il 1987, all’ultima del 1994, un passo prima della soglia estrema della sua breve vita di pittore.³

In un primo gruppo di *Città celesti* – fra il 1987 e il 1988 - il paesaggio, inabitato, squilla di effetti cromatici di smagliante varietà: prospettive abbreviate di prismi e poliedri squadernano le loro facce acquamarina, amaranto, corallo, bianco, fucsia e magenta, rosso pompeiano, giada, sabbia, sotto lamine di cielo d’oro o di un tuchese implacabile o di blu ceruleo compatto e innaturale. La condotta pittorica è tradotta, con esasperante lentezza, dalla punta di pennelli finissimi. La pittura e la preghiera si intrecciano, come nella pratica degli antichi monaci miniatori; o come nella vicenda dell’antico pittore russo di icone Andreji Rubliov, raccontata dal film di Andrej Tarkovskij nel ’66, visto più volte con ardore da Lorenzo, e amato per la fotografia, condotta attraverso un bianco e nero implacabile, che cesella forme e figure. Ma è anche la concezione del film come allegoria della vita e dell’arte ad affascinare Lorenzo, quella possibilità di far coincidere il percorso artistico e quello spirituale nel travaglio della creazione, caricando l’opera di riferimenti alla contemporaneità e alla propria biografia. Ed è anche l’andamento ritmico delle sequenze ad affascinarlo, lo spessore drammatico e il respiro epico, pur nella struttura essenziale. Semplicità estrema e nascosta complessità si congiungono; gli effetti appaiono stupefacenti come nella più complessa macchina scenica. Così in queste *Città* laconiche, algide, dove nessun racconto può svolgersi, dove il pittore non raffigura, presenta piuttosto, in modo forte e netto, s’impadronisce dello sguardo del riguardante, lo esaspera.

Il viaggio in Grecia del 1987, con Stefania, nell’estate del viaggio di nozze, porta nuovi frutti nell’elaborazione del tema della *Città Celeste*, ed anche nei modi della pittura. L’esercizio della copia dagli amati modelli diviene una pratica della contemplazione. Attratto dal mistero orientale degli

² Vedi H. FOCILLON, *Piero della Francesca* (1952), Abscondita, Milano, 2004, p. 89.

³ Nella ricca bibliografia sull’artista, vedi in particolare *Lorenzo Bonechi (1955-1994) pittore di luce*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, a cura di Moreno Bucci e Carl Brandon Strehlke, gennaio-febbraio 2005; *Lorenzo Bonechi. Disegni, stampe, fotografie*, catalogo della mostra, a cura di Giovanni Agosti, Leo s. Olshki Editore, Firenze, 1996; inoltre i dvd e il volume *Lorenzo Bonechi. I luoghi dell’anima*, a cura dell’Associazione Culturale Kaleidos, Figline Valdarno, 2009.

acheropiti, le immagini dipinte non da mani umane, Lorenzo annulla la propria individualità, sente di ritrovare se stesso in un grado più profondo. Nascono copie da Beato Angelico e dai Primitivi senesi, tuttavia non come ricostruzioni materiali del modello: il supporto non è la tavola, come nell'originale, ma carta o tela; le dimensioni si distinguono; il fondo oro diviene di un giallo caldo e assoluto. È il 1988 e le visioni di città si rarefanno ulteriormente, i piani rinunciano alla visione prospettica. Domina al centro un ampio quadrato candido, attraversato al centro da un rettangolo nero, non un varco, piuttosto una feritoia misteriosa, implacabilmente serrata. Nasce in questo stesso 1988 l'installazione *Città Celeste*, il grande tappeto quadrato che Lorenzo fa intessere in Francia su suo disegno, colori puri, geometrie cristalline, e la lunga teoria di Città celesti lungo il perimetro, l'albero della vita al centro, scultura esile, in bronzo dorato. Tra i pochi a comprendere, Dino Carini, dalla stamperia di San Giovanni Valdarno, e Piero Carini con la galleria in San Niccolò sostengono l'artista, nella generale diffidenza verso quel nuovo corso della ricerca.

Rammenta bene Dino Carini - compagno di letture e ricerche, caro a Lorenzo- , che accanto agli spunti bizantini altre suggestioni entrano progressivamente in gioco nel vocabolario visivo dell'artista. Ecco gli affreschi pompeiani del terzo stile, amati e studiati con emozione; ecco le ricostruzioni documentarie ad acquerello dei perduti affreschi del Camposanto di Pisa, che paiono indicare a Lorenzo le possibilità della tempera magra.

Ma bisogna attendere il 1991, per verificare una nuova rotta della pittura. Torna il soggetto della *Città Celeste*, con inedita determinazione. Ora pare esplicito il ricorso alla visione escatologica di Giovanni, laddove nell'*Apocalisse*, al capitolo 21, descrive la Città Celeste, modello del cielo e del cosmo, nuova Gerusalemme, e descrive con linguaggio profetico il luogo dell'incontro fra Dio e gli uomini. *"E vidi la santa città, la nuova Gerusalemme, pronta come una sposa adorna per il suo sposo"*. È in scena il momento sacro della Rivelazione. Le città di Lorenzo si trasfigurano, in un mondo senza ombre, in una pittura senza chiaroscuri, senza velature, che racconta di un altrove, fuori dal tempo e dallo spazio. *"La morte non sarà più; né ci saranno più cordoglio, né grido, né dolore, poiché le cose di prima sono passate"* .

Più avanti la descrizione di Giovanni si fa puntuale, meticolosa - *"Colui che parlava con me aveva una canna d'oro, per misurare la città, le sue porte, il suo muro"* - , così la pittura, mentre sulle tracce dei greci antichi anche Lorenzo pare rincorrere la divina proporzione. *"La città era a forma quadrangolare, e la sua lunghezza era uguale alla sua larghezza; egli misurò la città con la canna d'oro, ed era di 12.000 stadi"*. Ed appare nella pittura la pratica del rettangolo aureo e delle terne pitagoriche che scandiscono la superficie della tela. *"A oriente vi erano tre porte, a settentrione tre porte, a mezzogiorno tre porte e ad occidente 3 porte"*. Ecco dunque la tempera su carta del 1994, con le tre porte. *"Il muro aveva 12 fondamenti, e su quelli erano i 12 nomi dei 12 apostoli dell'agnello (...) e le 12 porte erano 12 perle; ciascuna delle porte era fatta di una sola perla,"*; e appaiono in una delle *Città Celesti* del 1994 i dodici quadrati, ciascuno dei quali individuato da un punto come incastonato al centro, in implicito omaggio all'antica tradizione numerologica e ai suoi misteri. Sia pure nelle scelte della tavolozza intriga cercare corrispondenze arcane al cerchio cromatico, laddove *" Il muro era costruito di diaspro e la città era d'oro puro, simile a vetro puro - Ecco i rettangoli aurei dai colori rossi e dorati - . I fondamenti del muro della città erano adorni d'ogni maniera di pietre preziose. Il primo fondamento era di diaspro; il secondo di zaffiro; il terzo di calcedonio; il quarto di smeraldo; il quinto di sardonio; il sesto di sardio; il settimo di crisolito; l'ottavo di berillo; il nono di topazio; il decimo di crisopazio; l'undecimo di giacinto; il dodicesimo di ametista"*. E così si dispiegano, una di seguito all'altra, le campiture regolari azzurre, rosate, di bianco diafano, di verdi e turchini.

In tanto splendore diafano di luce, atroce a volte, le sfaccettature delle città di Lorenzo appaiono lucide e taglienti, capaci di comunicare sensazioni di crudeltà e di splendore insieme, un meraviglioso soprassalto che trasforma il destino di morte in estasi di luce. Così Dino Carini, nel catalogo del giugno 1994, introducendo il portfolio di sei serigrafie delle *Città celesti*, sceglie un pensiero di Osho Rajneesh, il mistico indiano dei nostri tempi: *“L’oscurità non esiste/ L’oscurità è assenza di luce/ Anche una fiamma appena accesa/ Basta a disperdere / Una oscurità antichissima”*⁴.

Come nella stanza gialla di Van Gogh, allestita con la serie ineffabile dei girasoli, o nel magico tempio di cariatidi vagheggiato al lume di candela da Modigliani, ho pensato al complesso delle *Città celesti* di Lorenzo Bonechi come a un unico grandioso unitario inno.

Cadono, illusori, i termini di astratto e figurativo.

E’ il tuffo nella sacralità più distillata che un pittore dei giorni nostri possa aver concepito.

⁴ D. CARINI, *Materia sottilissima*, in *Lorenzo Bonechi. Città celeste*, Edizioni Carini, San Giovanni Valdarno, 1994.