

Un artista figlinese dei nostri giorni

# La pittura di Lorenzo Bonechi

di Lucia Fiaschi

L'improvvisa scomparsa di Lorenzo Bonechi all'alba dei suoi quarant'anni lasciò molti senza fiato e oggi, trascorsi vent'anni, ancora attoniti e sospesi, possiamo ricostruirne la breve e fulgida carriera d'artista.

Nato a Figline Valdarno il 12 aprile del 1955, è stato uomo di straordinaria libertà, e nella pittura ha reso manifesta la propria anima incorrotta; questo leggo oggi, senza averlo conosciuto, nella sua pittura. Era così puro da affrontare le battaglie e gli abissi, i sogni e la morte, indenne. Non era soggetto al tempo, poteva dare vita ai sogni senza tema di giudizio, correva senza costrizioni, e la sua arte scaturiva adamantina ed incorrotta sempre, nei suoi primi lavori come negli ultimi, quando confidò ad un amico di aver finalmente «trovato la pittura».

Lorenzo Bonechi esordì nel 1979. Era molto giovane, aveva appena terminato gli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, ed espose a Figline nella prestigiosa sede del locale Palazzo Pretorio con la presentazione di Elisabetta Ermini<sup>1</sup>. Tra i disegni esposti vi fu l'*Autoritratto* (fig. 1) custodito oggi presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Dal disegno traspare la fonte visiva illustre - il *San Sebastiano* del Mantegna - ma il tema dichiarato è un altro: si tratta infatti di uno dei numerosi disegni ispirati all'epopea dei nativi americani. La scelta della vicenda dei pellerossa, alla quale Lorenzo dedicò disegni, pitture e *mise-en-scène* per i ragazzi dei gruppi *scouts*, è fortemente correlata alla personalità dell'artista e alle sue scelte di vita, che con il passare del tempo in apparenza muteranno, ma nella sostanza rimarranno le medesime. È segno del rapporto di Lorenzo con il tempo e la memoria di esso, che è una delle chiavi di lettura per l'intero suo operare. Se volessimo trascurarne la componente romantica - chi non è rimasto affascinato dai popoli nativi delle Americhe, salvo poi affrettarsi a dimenticare, quasi questa devozione fosse un re taglio imbarazzante dell'infanzia - per riflettere invece sull'essenza del 'poema' di Lorenzo, scopriremo che egli ha agito, sin dal principio e istintivamente, nella dimensione metastorica, laddove ogni elemento della composizione assurge al rango di *exemplum*, e le figure, così come i paesaggi, sono sì *hic-et-*

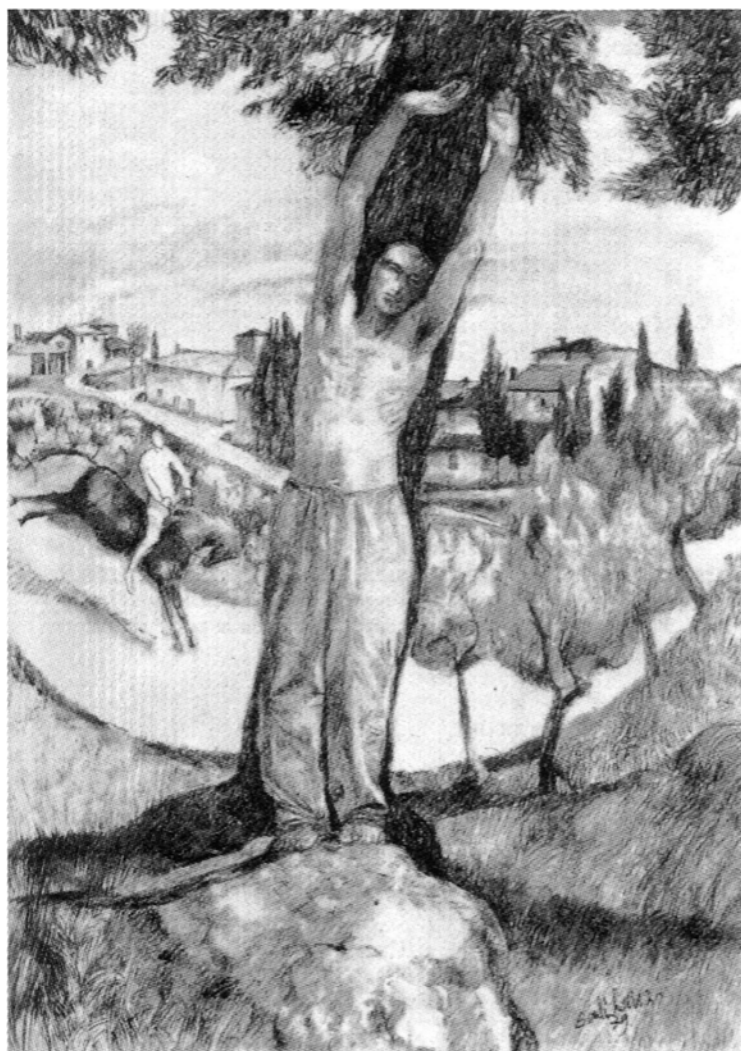


fig. 1 - *Autoritratto*, 1979, matita nera su carta, 70 x 50, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi

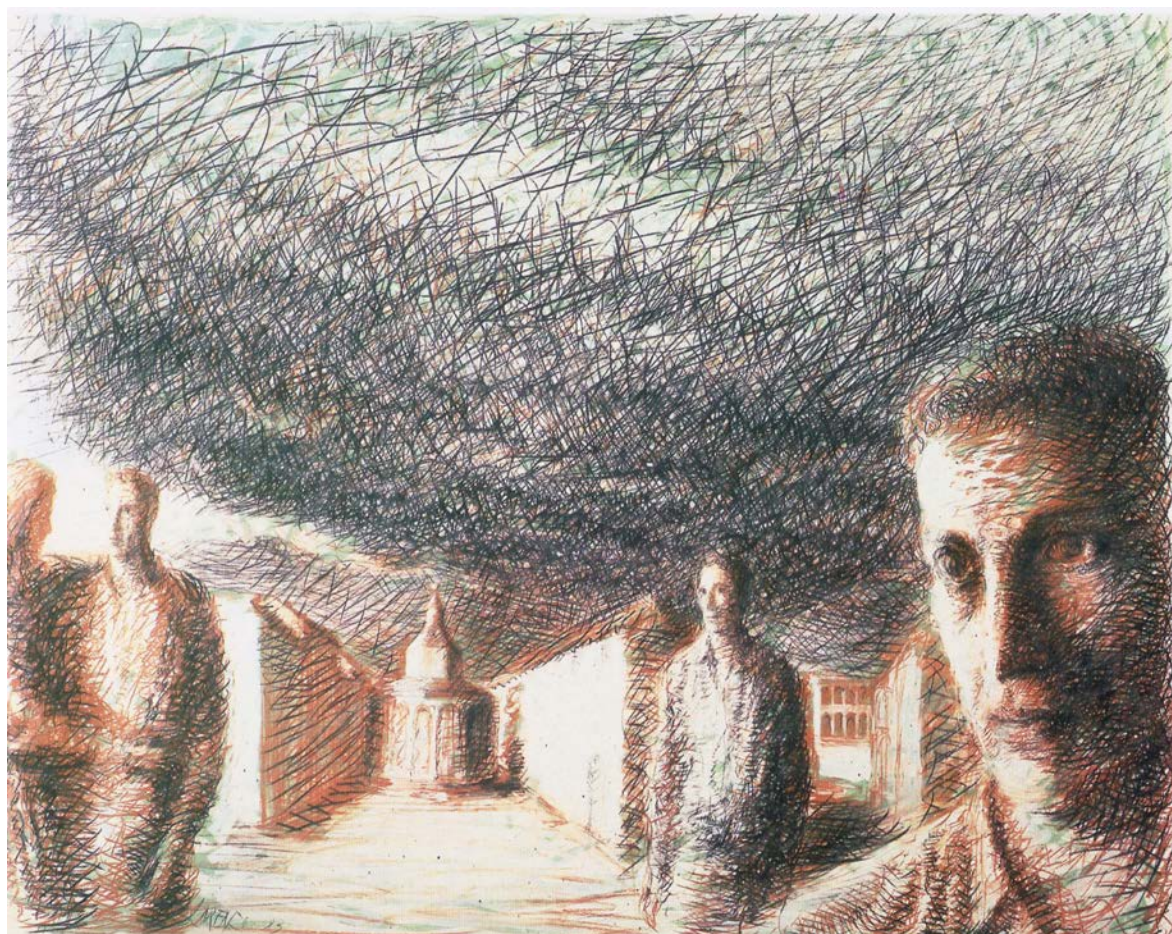


fig. 2 - *Città*, 1983, matita grassa, sanguigna e pastello su carta, 120 x 150, coll. privata



fig. 3 - *Crocefissione*, 1982, matita grassa, pastello e tempera su carta intelata, 197 x 147, coll. privata

*nunc* - il panorama è sempre quello che si vede dalla finestra di casa - ma in quanto *exempla* vivono oltre la dimensione del presente.

Il lavoro di Bonechi venne subito preso in considerazione dai critici, che ai primi anni Ottanta, indagando nuove possibili vie per la pittura, ne scoprirono il talento nel confronto con Roberto Barni, Carlo Bertocci e Carlo Maria Mariani.

Il 1983 fu l'anno della prima collettiva di quegli artisti, che, in attesa di una migliore definizione, furono detti della *Pittura colta*, o *ipermanieristi*, oppure *anacronisti*, a seconda dei critici (Italo Mussa, Maurizio Calvesi o Italo Tomassoni) che presero atto delle nuove ricerche che essi conducevano nella pittura di compiuta figurazione. Maria Luisa Frisa, con la prima collettiva dedicata ai quattro nella sede pratese di Palazzo Novellucci<sup>2</sup>, inaugurò una mostra che portò alla ribalta nazionale quello che si cercava di presentare come un movimento unitario, ma del quale già allora erano più che evidenti le inconciliabili divergenze.

Ovviamente il più immediato confronto avvenne con la *transavanguar-*

*dia* di Bonito Oliva, movimento allora appena nato, ma già di grande successo, del quale Maria Luisa Frisa avvertì il limite nel marcato soggettivismo e nella mancanza di profondità progettuale ed ideologica. I giovani pittori riuniti dalla Frisa, e prima da Calvesi, Mussa e Tomassoni, condivisero, della nascente *transavanguardia*, la critica al divenire lineare e deterministico, dell'arte mentre rifuggirono il pensiero *nihilista* che era alla base del movimento, e più di tutti lo rifuggì Lorenzo Bonechi, che sempre ebbe una visione eroica e altamente etica della propria missione di artista.

Le opere esposte a Prato erano quelle del tempo dell'aggrovigliarsi del segno, tracce che si attorciano, si ammatassano e si avvilluppano sino a definire la figura e lo spazio; tratti archetipici e disvelatori di una realtà che, sebbene immersa nel quotidiano e nel familiare, è usa al mito. In particolare la *Città* (fig. 2) contiene già espliciti i temi di Lorenzo Bonechi: sullo sfondo una città ideale, evidente derivazione da quelle della tradizione colta, ma dinanzi a noi, e con lo sguardo volto a noi, uomini e donne in attesa che la *Città* apra finalmente loro le porte.

Già in queste opere Lorenzo è fuori da ogni possibile tentativo di raggruppamento: egli è sicuro del proprio fulgido cammino. La difficoltà di porre in relazione il lavoro di Bonechi con quello dei giovani pittori con i quali condivise le prime uscite pubbliche si legge già nei commenti di quei primi anni '80: «La sua classicità è un dato assoluto e primordiale, egli non ha mai progettato di tornare ad uno stile del passato, si è trovato semplicemente ed immediatamente ad operare con una compostezza ed una intensità che si riscontrano solo in quelle isole di storia che sono animate da ideali incontaminati e condivisi dalla comunità. E' infatti ad una città ideale che Bonechi pensa nel raccontare la sua leggenda, nel dare ai suoi giganti pacati, sinceri e pensosi il suo stesso volto o quello dei suoi amici e compaesani»<sup>3</sup>. Questo scriveva Paolo Balmas su *Flash Art* nell'aprile del 1983, mentre Maria Luisa Frisa, sulla medesima testata, e in coincidenza con la mostra pratese, a lungo si soffermava su Lorenzo, sottolineando come «nell'opera di Bonechi si connettono gli elementi dell'esperienza individuale ed «i frammenti del vissuto si intrecciano con i segni di un destino collettivo», e la nuova rappresentazione del mondo è anche una nuova rappresentazione del tempo»<sup>4</sup>. Ella intuì quello che è uno dei temi fondamentali per la poetica di Lorenzo: i frammenti di un personale microcosmo di nostalgie ed affetti che divengono struttura costitutiva di un poema unitario ed universale.

Fu quello il tempo della definizione della singolare ed individuale iconografia di Lorenzo: la *Crocefissione*, *San Galgano*, la *Via di Damasco*, *Giona*, la *Città*, *Giacobbe* e *l'Angelo*. Il tema della *Crocefissione*

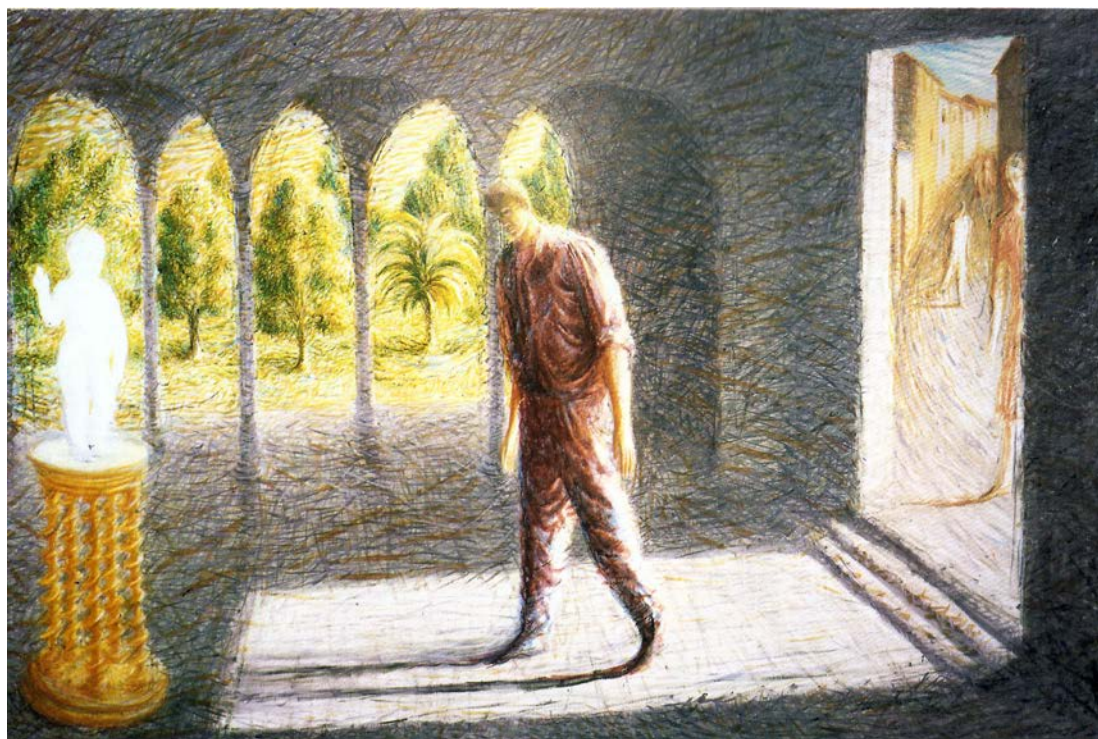


fig. 4) *La via di Damasco*, 1983, olio su tela, 200 x 300, Museo Nazionale di Arte Moderna, Tokyo

apparve già definito nel 1982, quando in un grande pastello (fig. 3) egli raffigurò il *Crocefisso* ispirandosi all'analogo soggetto affrescato sulla parete del Capitolo del convento francescano di Figline. Ma ai piedi del Cristo, issato su uno svettante Golgota, Lorenzo introduce la figura del Viandante, che, spostando l'asse della composizione, squilibra la centralità tradizionale dell'impaginato, introducendo un elemento di crisi. Ed è come se il Viandante che giunge ai piedi del Golgota volesse proseguire sulla propria strada, quasi l'evento non lo riguardasse; ma fosse indotto ad una lieve sospensione, niente più del trattenere il respiro, ma segno inequivocabile dell'esserci.

Ciò che interessa nel lavoro di Lorenzo, già a questa data precoce, è la sua profonda comprensione delle fonti sacre trasmesse anche dalla cultura medievale. Non certo l'uso di un *bric-a-brac* citazionistico, quanto piuttosto il porsi, senza remora e pregiudizio, a dialogo con un tempo remoto nel quale evidentemente egli riconosceva la propria vocazione, e nel quale, in anni più tardi, arrivò ad identificarsi.

Nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi è custodito un altro disegno, datato 1983 e glossato a margine con la dicitura autografa '*il pianto nel sogno*', che è il preparatorio per un dipinto oggi custodito nel Museo di Arte Occidentale di Tokio, il cui titolo è *La Via di Damasco* (fig. 4). Il soggetto si riferisce ad un sogno più volte narrato da Lorenzo: gli parve di essere giunto, in una assolata giornata d'estate in compagnia della madre e della sorella, in un piccolo borgo medievale con strette vie, e, entrato in un edificio preceduto da un portico, gli parve di trovarsi in un ambiente scuro, in contrasto con il bagliore della luce esterna. Qui sognò di vedere una statuetta raffigurante un Bambino benedicente, bianca ed emanante luce propria. Il sogno lo impressionò molto, e più volte cercò di modellare il Bambino, senza però esserne mai pienamente soddisfatto. Questo è il racconto della sua personale 'Via di Damasco'; aveva trovato il senso della propria vita in Cristo.

Le mostre erano nel frattempo divenute frequentissime. Mi pare di intuire che Lorenzo sia stato generosissimo - raramente rifiutava di prestare le proprie opere, e lo faceva per amicizia -; mi sembra anche di vederlo sorridere, dinanzi a quell'affanno di definizioni, davanti a quella fantasmagoria di titoli attraenti, lui che era così parco di soggetti. Nella mostra curata da Maria Luisa Frisa per Casa Masaccio a San Giovanni Valdarno nel 1984 Lorenzo esposse, tra le altre opere, *Città* (fig. 5), una tempera su cartapesta a rilievo del 1983, singolare anticipazione del tema della città, che diverrà centrale con la successiva teoria delle *Città Celesti*. Il gigante seduto, intento a mettere ordine nelle faccende umane, memore della tradizione iconografica medievale dei costruttori di città, è già lontano dagli echi della metafisica dechirichiana.

Il 1985 segnò il tempo del definitivo allontanamento dai vari raggruppamenti, e di conseguenza dai critici che di questi erano i mallevadori. Si era nel frattempo consolidato il rapporto di collaborazione con i fratelli Carini di San Giovanni Valdarno, titolari dell'omonima galleria, e in particolare con Dino, che è stato di Lorenzo intimo amico. Testimoni narrano delle loro conversazioni, che ponevano al centro l'arte e la filosofia. Mi pare di intuire che al cambiamento di rotta di Lorenzo, un mutamento certo confacente alla sua personalità, non sia stato estraneo proprio Dino Carini, che di buon grado accettò l'inedita firma del filosofo Franco Rella nel catalogo della mostra monografica che inaugurò la sede fiorentina della Galleria.

La volontà esplicita di Rella, di spostare nella più ampia sfera della cultura letteraria e filosofica l'interesse che la pittura di Bonechi cominciava seriamente a suscitare in molti solleticando voluttuosamente il mercato, dette buoni frutti, e lo stesso Lorenzo, consolidata la sua ispirazione a confronto con temi per lui particolarmente attrattivi, divenne assai cauto nei confronti del rutilante mondo delle gallerie più in voga.

La collaborazione dei fratelli Carini con la Fabian Carlsson Gallery di Londra e con la Sharpe Gallery di New York, già consolidate al tempo della monografica del 1985, fu occasione per una maggiore diffusione del lavoro di Lorenzo, che lo portò ad essere presente in

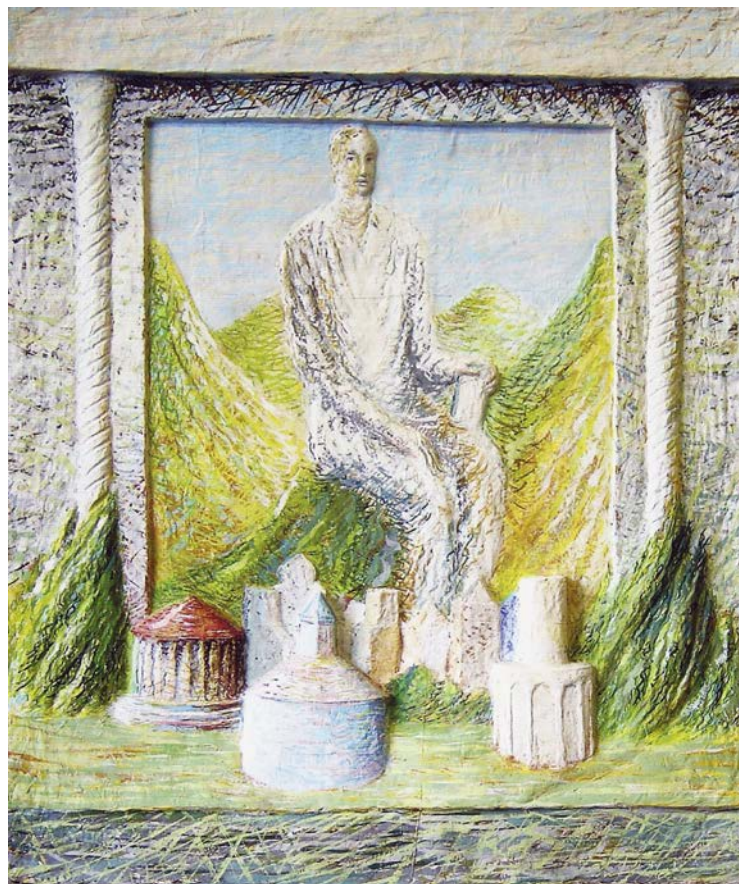


fig. 5 - *Città*, 1983, pastello e tempera su carta a rilievo, 168,5 x 144 x 19, Galleria Open Art

fig. 6 - *Città Celeste*, 1987, tempera su cartoncino, 31 x 26, coll. privata



importanti rassegne internazionali, a partire da quelle organizzate a Tokio e a Osaka tra il novembre del 1985 e il gennaio del 1986, a quella intitolata *A New Romanticism. Sixteen Artists from Italy*, curata da Howard N. Fox allestita presso l'Hirshhorn Museum di Washington



fig. 7 - *Angelo*, 1983, carboncino su carta, 200 x 150, coll. privata

D.C. tra l'ottobre del 1985 e l'aprile dell'anno successivo.

La curatela delle due mostre fu affidata a Carl Brandon Strehlke, storico dell'arte, specialista di pittura italiana del XIV secolo e amico di Lorenzo. La mostra allestita a New York fu occasione per un importante viaggio negli Stati Uniti; New York era, allora come oggi, il maggior centro mondiale per l'arte contemporanea, e in particolare vi mietevano successo i pittori della *transavanguardia* lanciati sul mercato americano dal potentissimo Leo Castelli.

Lorenzo espose nella piccola galleria di Deborah Sharpe nell'East Village ed ebbe successo. Scrive Strehlke, ricordando quei giorni: «L'inaugurazione della mostra di Lorenzo nel dicembre del 1985 fu divertente, si respirava un'aria particolarmente allegra, Deborah Sharpe aveva preparato un buffet nella seconda sala: la presenza di Diane Keaton aggiunse eccitazione all'atmosfera; lei piacque a Lorenzo, che le raccontò come suonava nel doppiaggio italiano la sua voce nasale. Andammo poi in discoteca sulla 14<sup>a</sup> Strada; mi sembra ancora di vedere Lorenzo ballare con due gemelle che indossavano parrucche blu intenso, un tono che usò nei suoi dipinti successivi»<sup>5</sup>.

L'inizio del 1986 segnò un'inversione di tendenza nella pittura di Lorenzo. Abbandonato il caratteristico tratto aggrovigliato, già molto apprezzato da collezionisti e mercanti, e in maniera che sembrò inspiegabile, cominciò a lavorare con campiture sempre più piatte, e con colori puri. Commentava Strehlke: «Ritengo coraggiosi il suo cambiamento e la sua nuova ricerca sebbene ancora io non riesca a capire come possa essere successo e quale ne sia stata la causa.»<sup>6</sup>

Mi viene da pensare che una tale virata sia stata in qualche maniera suscitata dalla riflessione già suggerita da Rella sulla pittura delle icone russe. È Rella che cita Florenskij a proposito del «peso di una tradizione di pensiero "immaginale" che mette in tensione (senza escluderla) la nostra tradizione di pensiero concettuale». Tali riflessioni erano indubbiamente atte a lanciare Lorenzo verso esperienze ancora ignote, ma coerenti con sentimenti forse ancora non completamente

espressi. Alcune considerazioni di Florenskij risultano fondamentali per comprendere i lavori di Lorenzo successivi al 1985: «Come immediata estensione dei procedimenti della prospettiva *rovesciata* bisogna notare la policentricità della rappresentazione: il disegno è costruito come se l'occhio guardasse le varie parti di questo cambiando di posto. Le stesse parti dei palazzi, per esempio, sono dipinte più o meno in rapporto alle esigenze della normale prospettiva lineare, ma ciascuna con un suo particolare punto di vista, cioè con un suo particolare centro prospettico, talvolta con un suo particolare orizzonte.»<sup>7</sup> Le nuove acquisizioni prospettiche in Lorenzo coincisero con la ripresa del tema della *Città*, che già nel 1987 viene detta *Celeste* (fig. 6). In questo soggetto confluiscono elementi di prospettiva rovesciata, particolari riflessioni sul colore in senso simbolico, e una sempre maggiore e consapevole aderenza alle fonti storiche: in sintesi egli ha raggiunto la propria maturità.

L'interesse per l'icona condusse Lorenzo all'esperienza diretta: eseguì delle copie, per assumere il modello; lo faceva con la matita, ma quando poi dipingeva attualizzava i timbri cromatici, perché non era animato da un gusto archeologico o citazionista. Voleva impadronirsi del linguaggio dei pittori bizantini poiché quello - soprattutto quello anonimo dell'immagine *acheropita* - è il linguaggio della preghiera. Un giorno, sollecitato dal fratello Marco ad una più veloce esecuzione della vasta superficie pittorica che stava affrontando, e quindi all'uso di un pennello più grande, Lorenzo rispose: «vedi, Marco, io sto pregando».

Uno dei sogni di Lorenzo era quello di ridipingere gli innumerevoli tabernacoli che delimitano incroci e vie del Valdarno: i *Madonnini*, come si dice in Toscana, davanti ai quali nel passato sostava la devozione popolare. Lo avrebbe naturalmente fatto in forma anonima, poiché un'immagine di preghiera non ha bisogno della firma del pittore. Questi anni furono anche quelli dell'approfondimento sul colore



fig. 8) *Città Celeste*, 1988, olio su tela, 100 x 70, coll. Mauro Campatelli



fig. 9 - *Cristo con la Croce o l'Eucarestia*, 1990, olio su tela, 74 x 45,5, coll. privata

in senso simbolico, al quale non dovette essere estranea la sua cultura letteraria. Immagino avesse bene in mente Dante, la trattatistica medievale e, naturalmente, l'*Apocalisse*, sorgente prima di molte sue riflessioni per sua medesima ammissione.

Nel 1987 un lungo viaggio in Grecia fu occasione per approfondire il contatto diretto con l'arte sacra di impronta bizantina. Tra il 1986 e il 1987 le opere di Lorenzo furono richieste da numerose rassegne, e tra queste *Arte Santa*, curata di Bonito Oliva per la Loggetta lombardese di Ravenna. La mostra, aprendo la discussione sul tema della rappresentazione del sacro nell'arte contemporanea, spostò meritoriamente l'attenzione da problemi propriamente iconografici al sentimento individuale e universale del sacro. Riconosco l'ardua ricerca che Lorenzo conduceva in quegli anni nelle parole di Claudio Cerritelli in chiusura di catalogo: «L'artista *santo* stabilisce sempre un rapporto con ciò

che non è alla portata della sua conoscenza, inventa, esplora, tenta altezze impossibili con l'animo sgombro da pensieri estranei all'arte, e in definitiva riconosce la propria santità come strumento di elevazione, d'azione e di contemplazione insieme, comunque sempre in grado di trasformare significati del mondo»<sup>8</sup>.

Lorenzo in quegli anni, se è possibile ancora di più, si appassionava, intingendo il pennello nella sacralità di ogni cosa; del resto era nato ai piedi di quei monti dove sono sorti i grandi centri della spiritualità occidentale: Vallombrosa, Camaldoli, il Monte della Verna, e mi viene da dire che, se non fosse stato un pittore, sarebbe stato un Santo, uno di quegli uomini toccati dalla grazia di Dio che infinite volte hanno percorso le strade di questa nostra terra.

Un grande disegno a carboncino del 1983 (fig. 7) rappresenta un uomo (Lorenzo) sollevato al cielo da un Angelo, e mi viene in mente una poesia di Osvaldo Licini, altro grande visionario, citata da Cerritelli<sup>9</sup>: «[...] sono mille e una notte / che nel mio cielo combatto / con angeli fatti di nulla / e non so più quasi / cosa vuol dire buongiorno / senza però chiamarmi troppo / disgraziato / perché so che presto / un angelo fatto di tutto / a prendermi scenderà / angelo o demone / che sia / fa lo stesso / poco importa / E' un miracolo / dimmi una cosa che non / sia un miracolo». Poco tempo dopo Lorenzo espose in una importante collettiva dal titolo *Il colore dei miracoli*, con contributi di Barilli, Bonito Oliva e Vertone. Fu per Lorenzo l'occasione di vedere le opere di due pittori che gli divennero molto cari: Tullio Garbari e Pompeo Borra.

Nel 1989 i fratelli Carini organizzarono per Lorenzo una importante monografica con un testo a firma di Michele Ranchetti. La selezione delle opere fu straordinaria, con il catalogo introdotto da un'icona, quasi una contemporanea immagine *acheropita*, e chiuso con un altro volto, non ignaro della fantastiche cromie di Pompeo Borra. Ma ciò che più conta è che Lorenzo espose per la prima volta due astratte e compiute *Città Celesti* (fig. 8).

«La città era a forma quadrangolare, e la sua lunghezza era uguale alla larghezza; egli misurò la città con la canna, ed era di dodicimila stadi; la sua lunghezza, larghezza e altezza erano uguali. Misurò anche il muro ed era di centoquarantaquattro cubiti, a misura d'uomo, cioè d'angelo. Il muro era fatto di diaspro; e la città era di oro puro, simile a cristallo trasparente. Le fondamenta del muro della città erano adorne d'ogni pietra preziosa; 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'undicesimo di giacinto, il dodicesimo di ametista. E le dodici porte erano dodici perle; ciascuna delle porte era fatta di una sola perla; e la piazza della città era di oro puro, come di cristallo trasparente. Non vidi in essa alcun tempio, perché il Signore Dio onnipotente e l'Agnello sono il suo tempio. E la città non ha bisogno del sole né della luna, che risplendono in lei, perché la gloria di Dio la illumina e l'Agnello è il suo luminaire».<sup>10</sup>

Ecco la *Città Celeste* di Lorenzo, ecco la sua Gerusalemme. Lorenzo ha lasciato questo appunto: «Penso che l'unica cosa importante sia vivere nella ricerca del contatto verso ciò che i greci e gli altri popoli hanno visualizzato con gli dei o un Dio. Il mio modo di vedere è quello di seguire chi è stato chiamato Cristo ma il vero nome è il mi-



fig. 10 - *Città Celeste*, 1988, tappeto in lana (250 x 246.5), bronzo dorato (160 x 59), coll. Marco Carrara

stero. La parola Dio è nata per la necessità di dare un nome di rendere visibile ciò che non lo è, perché tutto ciò che non possiamo vedere ci fa paura. La posizione da prendere è di fare silenzio per sentire ciò che è difficile sentire abbandonarsi e lasciarsi guidare da ciò che non ha nome, da quello cui non si può dare un nome perché a nessun saggio è stato dato di capire»<sup>11</sup>.

La città è lì, in attesa di aprire le sue porte a chi saprà affidarsi a Dio. Mi sembra che qui Lorenzo raggiunga l'espressione appunto di «ciò che non ha nome» e dunque non si può rappresentare, e dinanzi alle piene campiture della *Città Celeste* mi viene da pensare a Malevič che con il suo *Quadrato nero su fondo bianco* del 1915 si poneva nella stessa logica di un pittore di icone russe, o a Mark Rothko che con i grandi *neri* della Cappella di Houston perseguiva la sua ardua ricerca della luce intesa come manifestazione divina. Il contatto di Lorenzo con l'espressionismo astratto americano al quale non mi sembra indifferente, anche se la sua ricerca è evidentemente un'altra, dovette avvenire tramite Carlo Cattelani, notevole figura di collezionista e mecenate. In una intervista rilasciata ad Angela Vettese e a Carles Marco, Cattelani narra come, dopo l'immersione nella spiritualità di Rothko e di altri dell'espressionismo astratto, abbia sentito di nuovo il bisogno della figura: «Credo ci sia bisogno di immagini dopo la grande astinenza di esse».<sup>12</sup> Qui si sono incontrati Lorenzo e Carlo, su questo bisogno della figura intesa di pari passo con la potente fascinazione della pittura pura, dai grandi *neri* di Rothko ai *blu* di Ives Klein, alle *Città* di Lorenzo, appunto.

Lorenzo frequentava la Messa di padre Ernesto Balducci alla Badia Fiesolana, e fu il sacerdote scolopio ad introdurre nel 1989 una sua mostra nella sala capitolare della Pieve di Cascia. Nel contributo in catalogo Balducci si rivelò interprete illuminato della vicenda artistica

ed umana di Lorenzo, scrivendo: «La luce in cui si muovono le figure di Bonechi è la luce dell'alba, la luce del cominciamento, sebbene di un cominciamento venuto dopo il crollo di quanto c'era prima e perciò velato di malinconia, di un ricordo soffuso perché ormai smemorato, incapace di tornare indietro per posare i piedi in un punto qualsiasi»<sup>13</sup>.

Con *Giardino*, opera esposta in quell'occasione, ed ispirata al *Paradiso* di Giovanni di Paolo, che Lorenzo aveva visto nei cataloghi dei quali discuteva con Carl Strehlke, comincia a farsi evidente l'interesse per la copia dall'antico. Giovanni Agosti rammenta che a Lorenzo l'idea venne da una iniziativa del pievano di Cascia, che nel 1988, in coincidenza con il trasferimento del *Trittico di San Giovanale* nell'aula della Pieve, distribuì molte fotografie prive di didascalia, sebbene tutto si giocasse sull'autografia o meno di Masaccio. Penso che l'immaginazione di Lorenzo, che da tempo andava riflettendo sul possibile anonimato dell'opera d'arte, si sia improvvisamente accesa, e che l'esercizio della 'copia' sia divenuto per lui essenzialmente un modo per annullare ogni possibile distanza temporale<sup>14</sup>.

Esposse questi lavori nel 1991 in una monografica organizzata a Vienna. Naturalmente in questo raffinato esercizio, e nella scelta dei soggetti, egli fu guidato da scelte molto personali, per lo più appartenenti al profondo substrato culturale della terra di origine, come il bellissimo *Cristo con la Croce (o L'Eucarestia)* (fig. 9), tratto dalla predella di Mariotto di Cristofano nel Museo della Basilica di San Giovanni Valdarno. Si tratta naturalmente di copie *sui generis*; del modello non ripetono né la dimensione, né il supporto, né la sostanza del colore; si tratta piuttosto di interventi su opere antiche, lungi da Lorenzo qualsivoglia gusto archeologico.

Il lavoro sulla 'copia' naturalmente non impedì altre ricerche: sono questi gli anni dell'approfondimento del tema della *Città*, che nel 1988



fig. 11) *Conversazione su paesaggio con lago*,  
1992-3, olio su tela, 200 x 350, coll. privata



fig. 12 - *La pergola*, 1992, olio su tela, 180 x 200, coll. Gian Enzo Sperone

si concretizzò nella straordinaria installazione *Città Celeste* (fig. 10), costituita da un tappeto sulla cui bordura si dipanano le mura della Città, e al centro di un quadrato blu cobalto sorge un esile alberello bronzeo dalle foglie d'oro. Fu un'idea geniale: è come se potessimo penetrare la splendida cortina della Città, mentre il blu sul quale poggia l'alberello è quello del cielo nel quale essa è immersa. L'alberello dorato, evidentemente ispirato alla straordinaria oreficeria gotica di Lucignano, e la Città, memore delle *Apocalissi* miniate di epoca medievale o della *Gerusalemme Celeste* a testura musiva della prima arte bizantina, sono eco di immagini che certamente hanno nutrito Lorenzo.

Questi primissimi anni Novanta sono stati anni di vertiginosa crescita: la figura si precisa, ritrova il paesaggio, se ne appropria. Credo che Lorenzo abbia a lungo riflettuto su Donatello e sulle formelle della Sacrestia Vecchia in San Lorenzo, laddove il grande scultore osò ciò che nessuno prima di lui aveva mai osato: porre le figure nello spazio vuoto e consentire loro di crearne la dimensione.

Sono tre i capolavori di questo tempo limite: uno è la *Conversazione su paesaggio con lago* del 1992 (fig. 11), e gli altri sono *La Pergola*, sempre del 1992 (fig. 12), e *Bagnanti* del 1993 (fig. 13). I due ultimi furono esposti nella fondamentale mostra newyorkese dell'ottobre del 1993 alla Galleria Sperone-Westwater, un evento di straordinario successo. Credo che chi abbia avuto la fortuna di essere presente ne porti ancora in sé l'eco: dunque la pittura era possibile, e Lorenzo l'aveva trovata. Le tre opere erano state costruite con infinita cura: per una di esse Lorenzo stesso aveva posato con la giovane moglie Stefania, ispirandosi ai particolari della amatissima gola di Gorgiti, laddove i bagnanti raffigurati si immergono all'alba di un nuovo mondo. Il successo dell'esposizione gli aprì le porte della *Biennale di Venezia*, a partecipare alla quale fu invitato dal curatore Jean Clair, ma Lorenzo non raggiunse quel traguardo, poiché morì nella sua Figline il 23 novembre del 1994.

Pensando oggi a Lorenzo Bonchi, mi sento di condividere il pensiero di Bernard Berenson sull'arte: «L'artista [...] afferra il tutto come un modello unico e irripetibile, la cui particolare individualità non è mai esistita prima, né mai esisterà di nuovo, e perciò deve essere protetta come

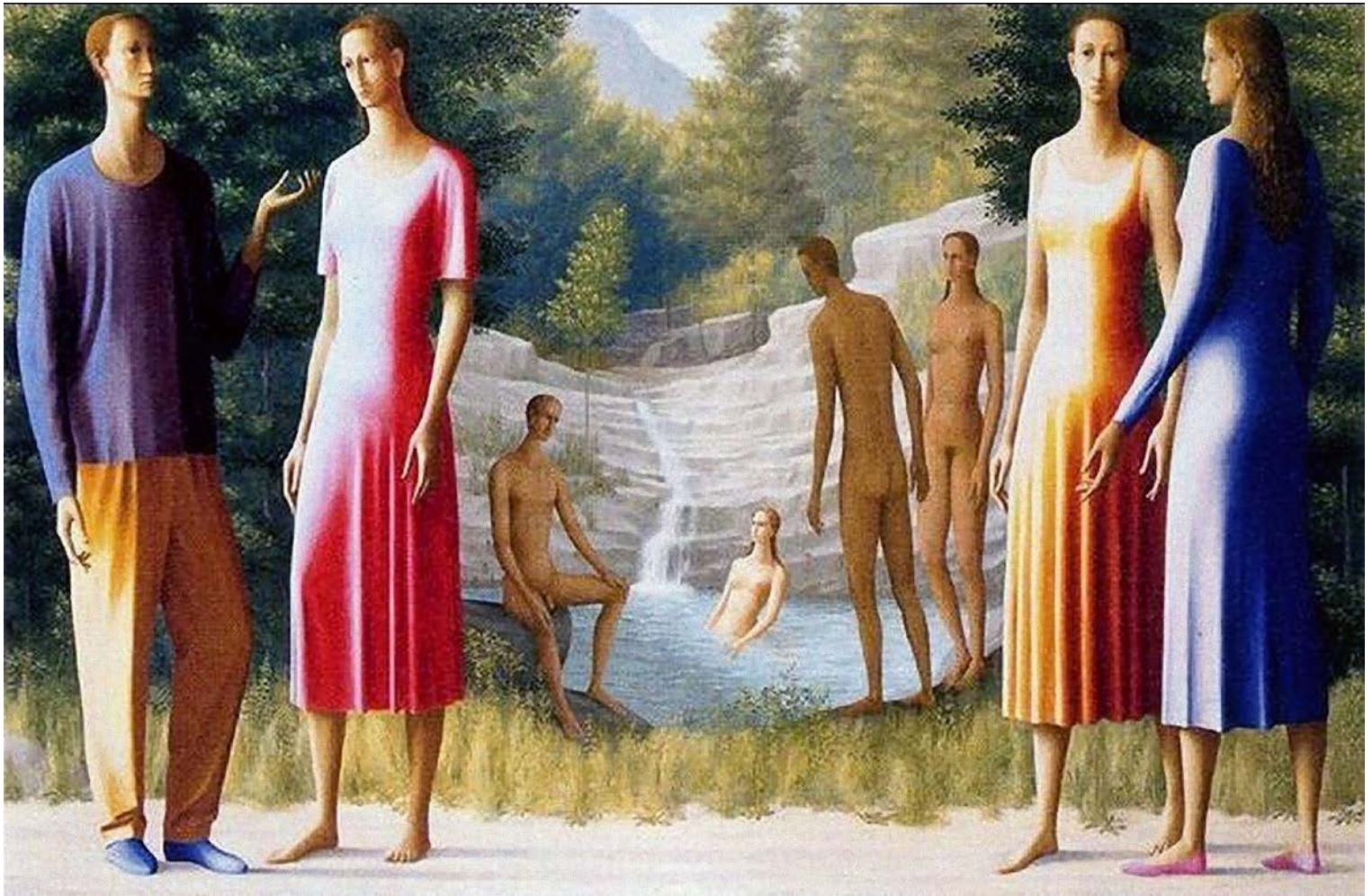


fig. 13) *Bagnanti*, 1993, olio su tela, 133.5 x 200, Archivio Lorenzo Bonechi, Stefania Papi Bonechi e Giovanni Bonechi

qualcosa di sacro e d'intimo, di remoto e di vicino, di intangibile eppure di carezzevole. Inoltre l'artista non soltanto percepisce l'oggetto, ma lo vive, e con esso si identifica. Comunicandoci ciò che egli vive ci sorprende con la gioia di sentirci innalzati a una più alta comprensione, a una più chiara percezione, a un più completo dominio. L'opera che ci ispira questo sentimento è ispiratrice di vita».<sup>15</sup>

fotografie di .....

#### NOTE

1 E. Ermini, *Lorenzo Bonechi*, catalogo della mostra, Palazzo Pretorio, 12 - 20 settembre 1979, Figline Valdarno 1979

2 M. L. Frisa (a cura di), *Picturae. Roberto Barni, Carlo Bertocci, Lorenzo Bonechi, Carlo Maria Mariani*, catalogo della mostra, Palazzo Novellucci, Prato, 15 ottobre - 15 novembre 1983

3 P. Balmas, *Gli anacronismi*, in «Flasch Art», n. 113, anno XVI, aprile 1983, p. 35

4 M. L. Frisa, *Lorenzo Bonechi*, in «Flasch Art», n. 116, anno XVI, novembre 1983, p. 35

5 C. B. Strehlke, *Aspetti dell'arte di Lorenzo Bonechi*, in M. Bucci, *C. B. Strehlke (a cura di), Lorenzo Bonechi, 1955 - 1994, Pittore di luce*, catalogo della mostra, Palazzo Pretorio, Figline Valdarno, 18 dicembre 2004 - 20 febbraio 2005, Palazzo Strozzi, Firenze, 22 gennaio - 20 febbraio 2005, Aska editori, Firenze, 2004, pp. 35 - 43

6 C. B. Strehlke, *Ibidem*, p. 37

7 N. Misler, *Pavel Florenskij. La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Casa del Libro Editrice, Roma 1983, p. 76

8 A. Bonito Oliva (a cura di), *Arte Santa*, catalogo della mostra, Loggetta lombardese, Ravenna, 11 maggio - 31 agosto 1986, Edizioni Essegi, Ravenna, p. 107

9 A. Bonito Oliva, *Ibidem*, pp. 107 - 108

10 Apocalisse

11 *Appunto manoscritto*, Archivio Cristina Bonechi.

12 G. Cortenuova, G. Billi, M. A. Crippa, M. Apa, A. Vettese (a cura di), *L'Arte e Dio. La scommessa di Carlo Cattelani*, catalogo della mostra, Galleria di Arte Moderna, Verona, 13 ottobre 2006 - 7 gennaio 2007, Silvana Editoriale, Milano 2006, p. 106

13 Ernesto Balducci (a cura di), *Lorenzo Bonechi*, pieghevole della mostra, Reggello, Pieve di Cascia, Luglio 1989

14 Stefania Papi Bonechi segnala una testimonianza di Dino Carini che precisa assai bene l'interesse di Lorenzo per la copia: «Lui era attratto dalle 'ricostruzioni' archeologiche perché in qualche modo risuonavano anch'esse allo stesso modo delle sue 'copie' che ricostruivano idealmente l'originale incorrotto. Durante una visita al Museo delle Sinopie del Camposanto di Pisa, ricordo che c'era una raccolta di bellissimi acquerelli (più probabilmente incisioni acquerellate), eseguiti magistralmente con intenti documentari, prima della distruzione degli affreschi. Restammo a lungo su quelle copie precise e splendide di colore, ragionando sul fatto che quello era tutto quel che restava, con le sinopie, della perdita immensa, subita dai bombardamenti alleati.»

15 B. Berenson, *Estetica, Etica e Storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Abscondita, Milano, 2009, pp. 54 - 55