

## ASPETTI DELL'ARTE DI LORENZO BONECHI

### Carl Brandon Strehlke

(Catalogo della mostra Lorenzo Bonechi. 1955-1994. Pittore di Luce. A cura di Moreno Bucci e Carl Brandon Strehlke, Ed. Aska, 2005)

©copyright l'autore

Lorenzo Bonechi è stato un grande interprete della mitologia biblica e di altre mitologie cristiane. Sottolineo il termine *interprete*, poiché raramente egli ha rappresentato le storie come erano veramente scritte. I suoi dipinti potrebbero essere definiti come commenti ai testi. Ne sono esempio le varie rappresentazioni di *Giacobbe in lotta con l'angelo*. La storia narrata nella Genesi, al capitolo 32, è la seguente:

*Giacobbe rimase solo e un uomo lottò con lui fino allo spuntare dell'aurora. Vedendo che non riusciva a vincerlo, lo colpì all'articolazione del femore e l'articolazione del femore di Giacobbe si slogò, mentre continuarla a lottare con lui. Quegli disse: "Lasciami andare, perché è spuntata l'aurora". Giacobbe rispose: "Non ti lascerò, se non mi avrai benedetto!". Gli domandò: "Come ti chiami?". Rispose: "Giacobbe". Riprese: "Non ti chiamerai più Giacobbe, ma Israele, perché hai combattuto con Dio e con gli uomini e hai vinto!". Giacobbe allora gli chiese: "Dimmi il tuo nome". Gli rispose: "Perché mi chiedi il nome?". E qui lo benedisse.*

Nelle sue due principali trattazioni del tema, nel 1984 (appendice p. 192) e nel 1994 (cat. pp. 108-109), Bonechi mostra l'angelo che, da dietro, domina Giacobbe e con evidenza vince la lotta. Nel dipinto del 1984 si vede Giacobbe ancora combattere; nel successivo, invece, Giacobbe accetta la sconfitta e l'angelo pare abbracciarlo piuttosto che sottometterlo. In nessuno dei due quadri, però, si allude al subdolo stratagemma dell'angelo che, per avvantaggiarsi, colpisce Giacobbe al femore.

Il tema di *Giacobbe e l'angelo* non ha una lunga tradizione nell'arte italiana: manca nella pittura del Trecento e del Quattrocento, spesso fonte d'ispirazione per Lorenzo. La maggior parte delle rappresentazioni sono molto più tarde e non italiane: ci sono famosi esempi di Rembrandt (al museo di Berlino) e Delacroix (a Parigi in Saint-Suplice) che Lorenzo può aver conosciuto. In entrambi i quadri i duellanti si affrontano: Rembrandt mostra i due stretti in una lotta accanita; Delacroix dipinge Giacobbe che si avventa sull'angelo con forza sovrumana. Lorenzo sembra preferire la sconfitta di Giacobbe o, meglio, il suo rassegnarsi al potere dell'angelo. Essi diventano quasi un tutt'uno come se ci fosse solo una minima differenza tra il mondo angelico e quello umano.

Il disegno di Lorenzo del 1982, *Figura con angelo*, raffigura un rapporto naturale e amichevole dell'uomo con il piano spirituale: un angelo abbraccia un uomo vestito con semplici abiti. Le due figure si assomigliano molto, e paiono essere aspetti diversi della stessa personalità. Un altro disegno di un anno dopo, intitolato semplicemente *Angelo*, mostra un uomo su un rialzo di terra mentre tende le braccia verso un angelo che dall'alto sta volando verso di lui. Sembra che l'uomo abbia appena mancato l'occasione di afferrare l'angelo per il braccio, ma è implicito l'intenso rapporto reciproco tra i due.

La scelta di Bonechi per la disposizione delle figure dell'angelo e di Giacobbe non è casuale: esistono studi preparatori per entrambi i dipinti. Vi è inoltre la prova che il cambiamento della loro posizione dalla lotta del primo quadro alla mite accettazione della sconfitta da parte di Giacobbe nel secondo è frutto di lunga meditazione da parte dell'artista. Il pittore scattò diverse fotografie mettendo in posa se stesso e il nipote Filippo per scoprire le relative posizioni;

significativo il fatto che Lorenzo posasse come Giacobbe. Queste ed altre fotografie di Lorenzo (*fig. 1*) sono lavori, al pari di quelli di un maestro del primo Novecento come Francesco Paolo Michetti, che usò la fotografia in modo simile.

Mi sono chiesto spesso come mai nelle sue raffigurazioni di *Giacobbe e l'angelo* Lorenzo lasciasse vincere così facilmente l'angelo. I quadri di Rembrandt e Delacroix sono pieni di energia e di tensione; lì si tratta di un aperto scontro tra il piano umano e quello sacro. Lorenzo non lotta contro il sacro; invece, in sua presenza sembra sentirsi stranamente a suo agio. Howard Fox acutamente osserva nel suo catalogo *A Neu? Romanticism* del 1985 che "sofferenza e *pathos* non sono i soggetti di Bonechi; piuttosto, è la loro salvezza definitiva [dei protagonisti] - nella loro percezione della volontà di Dio - che Bonechi vede continuamente con gli occhi della mente".

L'affermazione è valida anche per le sue rappresentazioni di *Giona*, il profeta biblico che disobbedì all'ordine di Dio di andare a predicare a Ninive, e che fuggì con una nave verso Tarshish. La nave venne sorpresa da una tempesta e i marinai gettarono in mare Giona, poiché era ebreo; egli venne inghiottito da una balena. In un disegno del 1982 Bonechi mostra Giona che fugge dalla grande città, e sullo sfondo Giona che esce dalla balena. Non raffigura la nave o i marinai che gettano Giona fuori bordo. Un quadro del 1982 nella collezione Berg in Svezia (appendice p. 192) non comprende la disobbedienza di Giona a Dio: vi è raffigurato invece solo il momento in cui Giona esce dalle fauci della balena come se queste fossero delle porte automatiche. L'artista ignora anche il testo biblico, che specifica come Giona venne rigettato dalla balena sulla spiaggia ("*rigettò sull'asciutto*") e che solo in seguito, avendo ricevuto un secondo ordine da Dio, Giona si alzò e si recò a Ninive a proclamarne l'imminente distruzione. Nelle interpretazioni di Lorenzo, Giona cammina uscendo dalla balena e si accinge a compiere la sua missione: non è né pentito né stanco per le traversie subite.

Da notare che, come la maggior parte delle figure bibliche o mitologiche di Bonechi, Giona indossa abiti contemporanei: maglietta e pantaloni. E un uomo moderno, non c'è interesse a storicizzare la rappresentazione. Anche la maggioranza delle altre allegorie come *Lazzaro*, *San Galgano* o *San Francesco* - con gli ultimi due particolarmente cari all'artista - sono sorprendentemente "ordinarie" nel loro modo di vestire e nei loro gesti. Solo in un caso Lorenzo ha dipinto Galgano nudo con un morbido mantello e, in un disegno, Francesco nudo che si allontana da Assisi.

È stato ripetuto che Lorenzo si ispirava all'arte del primo Rinascimento a Firenze e Siena: a Duccio, Giotto, Masaccio, l'Angelico e il Sassetta. Nel 1985, infatti, scrissi che non si poteva affermare che l'artista non amasse abbastanza l'arte del Trecento e del Quattrocento. Lorenzo conosceva a fondo le opere degli artisti rinascimentali, e gli piaceva andare a esaminarle; mi ricordo in particolare un viaggio fatto insieme al paesino di Ripalta per vedere un quadro di un seguace di Masaccio. Gli piacevano molto anche i pulpiti scolpiti delle pievi romaniche del Valdarno e le facciate delle chiese di Lucca. La sua biblioteca era piena di grandi libri illustrati di arte medievale e rinascimentale. Tuttavia, nei lavori del periodo tra il 1982 e il 1985 il rapporto con l'arte antica non è diretto. Si può dire che Lorenzo condivide, se non altro, gli stessi "valori plastici" di Masaccio o dell'Angelico, espressi negli edifici cubici e nei paesaggi toscani su cui sono saldamente piantate le sue figure plastiche. Ma egli non si dedicò ad uno stile storico. In questo, egli si differenziò da molti altri artisti italiani del tempo nelle cui opere vi sono chiari riferimenti a periodi storici: ad esempio, al neoclassicismo per Carlo Maria Mariani e al barocco romano per Stefano Di Stasio.

Forse l'aspetto più significativo nell'opera di Lorenzo di quei primi anni era il suo modo particolare di disegnare, per cui ogni tratto della sua matita era visibile e le linee raramente venivano rifinite. Usava questo stile grafico per ottenere un grande effetto nei suoi dipinti ad olio e in molti altri lavori, a tempera o a tecnica mista. Sempre questo stile ha fatto distinguere l'opera

di Lorenzo dall'atmosfera da "antichi maestri" dei dipinti di Mariani, di Stasio e altri, in cui i pigmenti venivano manipolati diventando superfici smaltate e lisce, per imitare artisti del XVII e XVIII secolo. Fox definì il "tratto" di Lorenzo come il blocco costruttivo del suo stile e del suo metodo di lavoro, dicendo che esso sembrava "imporsi come un momento della fiducia nella verità del soggetto che ritrae".

Dopo la sua personale nel 1985 tenuta alla Galleria Carini a Firenze, alla Fabian Carlsson Gallery a Londra e alla Deborah Sharpe Gallery a New York - quest'ultima coincise con la mostra su sedici artisti dall'Italia (*A New Romanticism*) a Washington, Hirshhorn Museum - l'opera di Lorenzo subì una svolta. Egli abbandonò i suoi caratteristici tratti a carboncino e a pennello. I suoi dipinti divennero piatti e i colori puri. La trasformazione fu quasi improvvisa e anche sorprendente. Ricordo di essere rimasto molto perplesso davanti alle prime opere che mi mostrò. Molti collezionisti nel mondo dell'arte degli anni Ottanta non desideravano che un artista cambiasse lo stile caratteristico, famoso e di successo in cui avevano investito. A parte il valore dell'arte, sembrò davvero che Lorenzo stesse abbandonando una formula vincente. Ora 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. Moreno Bucci ha proposto che le astrazioni di Peter Halley possono aver influenzato Lorenzo, che potrebbe averle viste nell'East Village quando arrivò a New York. Inoltre queste erano ben presenti nelle riviste internazionali d'arte tipo «Flash Art». Come Lorenzo, Halley lavorava con colori forti (in opposizione alle sottili modulazioni del colore di un altro artista astratto americano molto in voga a quel tempo, Robert Ryman). Lorenzo, tuttavia, non era un pittore astratto: non abbandonò il soggetto.

Questo secondo periodo di Lorenzo nacque dall'approfondimento di un tema che aveva trattato dal 1987: la "Città Celeste". Nelle sue prime ricerche, mostra la città - descritta da San Giovanni nell'Apocalisse - circondata da mura con torri. Nel disegno a sanguigna del 1985, ora nella collezione Huber a New York, egli aggiunge delle figure: due coppie di uomini, impegnati in conversazioni separate, che dall'esterno guardano la città. Le mura non sono ancora state oltrepassate dall'uomo: la "Città Celeste" può aspettare e scegliere i suoi abitanti.

Nel mio saggio del 1985 per la mostra alla Sharpe Gallery di New York, ho segnalato gli aspetti non umani delle città di Bonechi - quelle celesti e quelle terrene - notando come egli rappresentasse figure come *Giona* o *San Francesco* mentre fuggono dalle città, o dipingesse le città come ambienti ideali, senza abitanti. Rispetto alla prima stesura del saggio, nella versione finale ho sottolineato di meno la lontananza tra il mondo umano di Bonechi e le sue città, perché quando gli mostrai il dattiloscritto Lorenzo si preoccupò.

Lorenzo mi scrisse:

*Nel dipinto più recente e con lo stesso tema [la città] tu parli di rifiuto e fuga dalla città, assimilando a questo altri soggetti (Abramo, Giona, San Francesco) magistralmente interpretati in realtà in questo dipinto (appendice p. 194); la figura reclinata in primo piano io l'ho intesa non come rappresentazione avversa e ostile alla città-prigione, ma piuttosto come figura perfettamente corrispondente alla città-sovrastante; la testa è come incastonata negli edifici, costituendo essa stessa una forma architettonica. La stessa affinità secondo me tra figura e architettura è presente anche nella città a rilievo su carta. Non voglio con questo respingere i tuoi argomenti su queste opere; prendi ciò che ti dico come simpatico dialogo fra due amici che praticano la dialettica con piacere. D'altra parte, tu hai messo in luce per la prima volta la pane oscura, ansiosa del mio lavoro quando ero abituato da tempo ormai a opposte interpretazioni.*

Io gli risposi:

*Penso che i tuoi quadri sono pieni di emozioni di tutti i tipi che riflettono bene molti aspetti della nostra società contemporanea nella quale il rapporto fra la gente e il loro ambiente non è sempre equilibrato. Capisco bene che tu parli molto della città 'ideale' e allora ti ha disturbato la mia interpretazione della 'città' nel tuo lavoro. Non voglio che questo sia un problema, ma mi*

*ha sempre colpito il fatto che le città erano molto ideali dal punto di vista architettonico ma che, fatto strano, spesso dentro non ci visse nessuno. Non so risolvere questo aspetto, ma nel saggio, se non ti dispiace, volevo notarlo.*

E così la ricerca di Lorenzo sulla città continuò e sempre di più, con l'assenza quasi totale dell'elemento umano. Lo interessava la città ideale, in particolare quella Celeste: quella che deve ancora essere abitata. I quadri erano piani e geometrici, dominati da una forma rettangolare che rappresentava un muro quasi impenetrabile. Una finestra che si apre indicava un accesso a queste strutture simili a fortezze. L'unico segno di vita poteva essere dato da qualche albero sparso. In alcuni lo schema a griglia è tanto evidente da far venire in mente Mondrian, ma le forme derivano specificamente dall'arte italiana e

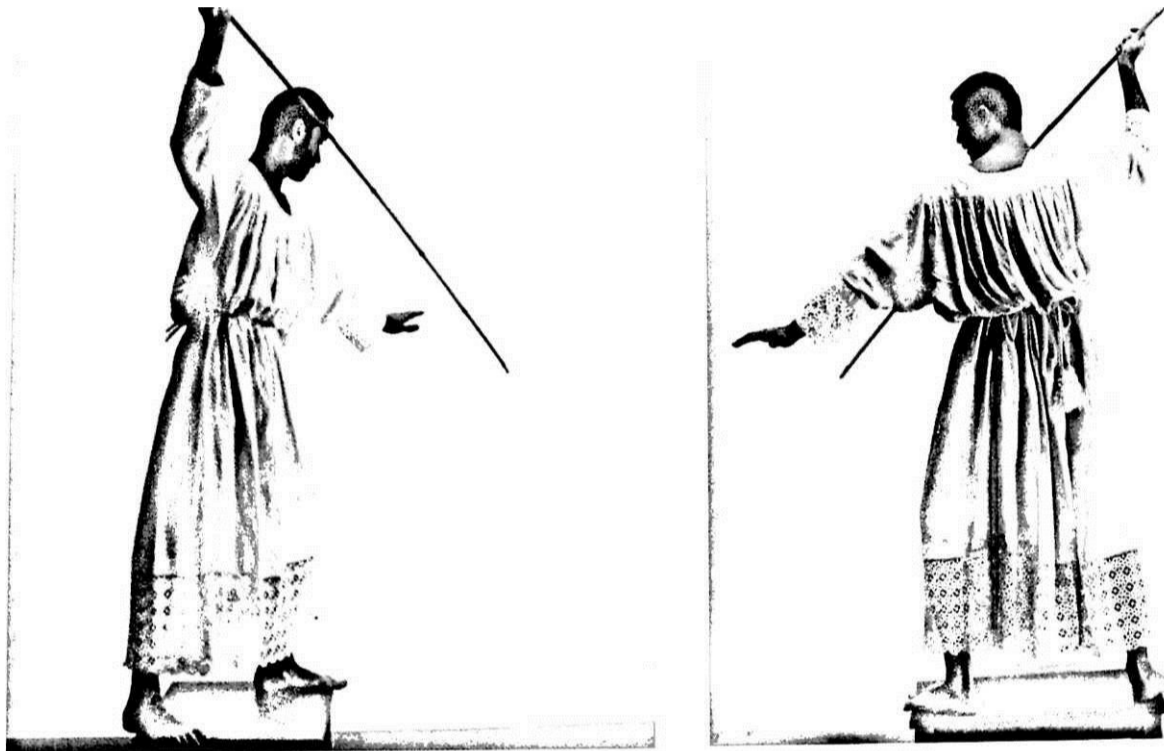


2. Seguace di Guido da Siena,  
*Stimmate di San Francesco*, Siena,  
Pinacoteca Nazionale

bizantina del Duecento e da miniature - quelle piccole forme architettoniche piatte e coloratissime che costituiscono lo sfondo per tante storie sacre prima di Giotto. Lorenzo possedeva molti libri su quel periodo; sono oggi nella biblioteca di Stefania, la moglie, e contengono tuttora le sue annotazioni e le sue sottolineature. *I bizantini in Italia* del 1982 è un testo particolarmente sciupato dall'uso. Egli inoltre collezionava fotografie e cartoline. Le immagini preferite erano quelle dipinte da Guido da Siena e dai pre-ducceschi senesi di quella cerchia (magistralmente studiata in anni recenti da Luciano Bellosi).

Lorenzo giocava con forme architettoniche bizantine, perfino trasferendo un ciborio, usato nella pittura medievale come simbolo di uno spazio sacro, in una scultura di bronzo. In modo simile i suoi paesaggi derivano dall'arte

medievale. Lorenzo riprende le colline ondulate e le montagne rocciose dei quadri del Duecento come se le avesse scalate di persona, rielaborando più tardi i ricordi nei suoi paesaggi brillanti. È un sorta di *plein air* duecentesco. Una delle composizioni preferite era lo sfondo delle *Stimmate di San Francesco* (fig. 1) attribuito a un seguace di Guido da Siena alla Pinacoteca Nazionale di Siena. La collina sullo sfondo divisa in sezioni irregolari appare in molti dei suoi paesaggi (per esempio, cat. pp. 134-135, 181). Talvolta, come in diverse tele dal 1988 (cat. pp. 130-131), ha preso un singolo elemento del paesaggio



3. Lorenzo Bonechi in posa per *San Michele Arcangelo*, 1993, fotografie di Gianni Carini (Archivio Lorenzo Bonechi)

- lo spunzone di una delle montagne di Duccio - e lo ha ripetuto due volte, cosicché sembrava una vecchia foto stereoscopica.

Questi quadri si prestarono alla serializzazione. Molti vennero a gruppi ed altri vennero ripetuti con diversi schemi di colore a tempera, olio e stampa. Fece lo stesso con alcuni dei suoi lavori figurativi di questo periodo, tra i quali i più significativi sono gli studi di testa di donna (cat. pp. 72-74) (basati su studi, alcuni in fotografia, della moglie Stefania Papi). Tutti affondano le radici nei dipinti romani del primo Duecento di *Madonne*; tra questi, probabilmente prese ispirazione dal penetrante sguardo della famosa icona della Madonna di Santa Maria Nova, a Roma.

Mi piace in modo particolare il suo *Giardino* del 1990 (cat. pp. 140-141), che mostra diverse piante su uno sfondo uniforme come se fossero illustrazioni di un libro di botanica. Gruppi di piante simili spuntano inaspettatamente nella pittura medievale. Ma un gruppo di foto in bianco e nero di piante in primo piano testimoniano che sebbene Bonechi guardasse all'arte medievale e la imitasse, tuttavia egli rimase fedele alla natura, nella necessità di un modello vivente - sia lui in persona, come nelle foto scattate a se stesso in posa per *San Sebastiano*, per *San Giovanni Battista* o per *San Michele Arcangelo* (fig. 3), sia amici e familiari in posa per altre delle sue figure.

Un terzo stile legato alla "medievalizzazione" dell'arte di Lorenzo è presente nella serie di copie dall'antico eseguite dal 1989 al 1991. Una era la copia di un *Compianto sul Cristo morto* bizantino (cat. p. 84), una seconda di una duccesca *Resurrezione* (cat. p. 93) di Ugolino di Nerio alla National Gallery di Londra, e un'altra la copia del *Cristo morto con la Vergine e San Giovanni Evangelista* (cat. p. 85) del Beato Angelico, dall'elemento centrale della predella dell'*Incoronazione della Vergine* del Louvre. Io lo aiutai a ottenere una foto dell'opera per dipingerla, ma anche lui visitò Parigi (dove viveva allora l'amico Gian Filippo Maione) e la fotografò per farne la "sua" copia a tempera.

A Lorenzo piacque moltissimo il catalogo della mia mostra del 1988, *Painting in Renaissance Siena* al Metropolitan Museum of Art di New York (in collaborazione con Keith Christiansen e Laurence B. Kanter, in onore di Sir John Pope-Hennessy). Si trattava di un approfondimento sull'arte senese del Quattrocento, in particolare del Sassetta, del Maestro dell'Osservanza, di Sano di Pietro e di Giovanni di Paolo. Erano gli artisti che Lorenzo aveva sempre amato, di cui per anni lui, Moreno Bucci ed io avevamo parlato. Nei nostri incontri Lorenzo ci chiedeva da dove venisse un motivo o un gesto nella sua pittura - un'indicazione precisa che stava guardando all'arte antica. I test erano una vera e propria lezione di storia dell'arte, e alcune volte ci sentivamo in difficoltà. Ricordo che Lorenzo si divertiva molto se riconoscevo la fonte ispiratrice nel Maestro dell'Osservanza, ma si divertiva ancora di più quando non ci riuscivo. Per uno storico dell'arte era un'esperienza magica poter parlare del lontano periodo che stava studiando così animatamente con un artista vivente. La mostra aveva avuto un enorme successo a New York con unanime consenso nel mondo artistico; perfino un tassista avrebbe detto di andare a dare un'occhiata al Maestro dell'Osservanza al passeggio che gli chiedeva di portarlo al Metropolitan Museum. Proprio quell'anno Lorenzo eseguì il suo *Giardino* (cat. pp. 80-81) a imitazione del *Paradiso* di Giovanni di Paolo (fig. 3, p. 26). Lo stesso dipinto colpì anche l'immaginazione di un illustratore del settimanale «New Yorker» il quale in modo analogo trasformò l'immagine per una delle copertine di un saggio che uscì durante la mostra sul Rinascimento senese.

Mentre a livello personale mi faceva moltissimo piacere l'interesse di Lorenzo per il mio periodo storico-artistico, tuttavia il copiarlo in modo così diretto, sembrava ai miei occhi un percorso pericoloso per un artista raffinato come Lorenzo: una volta presa quella strada, come uscirne? Tuttavia le copie dirette erano veramente poche: infatti Lorenzo rielaborava sempre le fonti storiche piegandole ai suoi scopi. Un gruppo di paesaggi a partire dal 1990 provengono da dipinti del Trecento e Quattrocento che Lorenzo ammirava particolarmente. Tuttavia, sono privi delle figure e delle storie; non conoscendo la fonte, il dipinto poteva sembrare un semplice paesaggio "in stile medievale". Il grande *Paesaggio* del 1991 (cat. pp. 142-143) si ispira in gran parte alla predella di Sano di Pietro con le storie di San Girolamo del Louvre; *La Verna* (cat. p. 145) deriva inoltre dall'affresco di Pietro Lorenzetti con *Le stimmate di San Francesco* nella basilica inferiore di San Francesco ad Assisi. L'opera del Lorenzetti è così famosa che, per uno spettatore che conosce i capolavori dell'arte italiana del passato, non ci vuole molto ad inserirci San Francesco, l'angelo e Frate Leo. L'assenza di queste figure, però, e il primato del paesaggio nella visione di Lorenzo conferiscono al paesaggio stesso una ulteriore aria di santità, quasi animistica; e le figure - non dipinte - sono quasi più "presenti".

Il paesaggio toscano, formato tanto dall'uomo quanto dalla natura, era oggetto di profonda devozione da parte Lorenzo. Egli ne amava però anche gli aspetti più selvaggi: il torrente Ciuffenna a Gorgiti, un posto nelle boschive colline sopra Castelfranco, dove con gli amici andava a nuotare, ambientazione per numerosi lavori, o i Calanchi, particolarissime colline, resti preistorici dell'antico Valdarno, quando era un lago. Analogamente, per San Francesco La Verna fu un luogo selvaggio, dove era possibile sentirsi in comunione con la natura. I paesaggi di questo periodo, nonostante siano copie dirette o imitazioni di opere bizantine e medievali, non perdono mai il senso del mondo naturale.

Durante gli ultimi anni della sua vita, Lorenzo si allontanò dalla sua maniera così astratta. Fu un fuoco purificatore a intervenire sulla sua arte, ma non era una direzione in cui avrebbe potuto continuare per sempre. Iniziò ad esplorare di nuovo i temi e le mitologie del suo primo periodo. Egli ne adattò alcuni di quel primo stile, ma lo fece in modo dolce; i suoi colori erano più sfumati. Approfondì alcune figure religiose del passato, in particolare San Giovanni Battista, San Michele Arcangelo e San Francesco d'Assisi. Esteriormente erano temi religiosi; anche Gesù Bambino compariva ovunque. Uno dei suoi ultimi dipinti a tempera, *La via di Damasco* (cat. p. 105), non mostra - come il titolo porterebbe pensare - San Paolo disarcionato dal cavallo e accecato dalla luce di Dio, ma una sola figura, molto simile a Lorenzo, che entra in un chiostro dove incontra una statua di Gesù Bambino benedicente. La figura, presumibilmente San Paolo, è colpita dalla luce che proviene dall'ingresso; il modo con cui il santo accetta quello che vede è gentile e sereno.

### Breve nota su Lorenzo Bonechi a New York

Nel 1985 la Sharpe Gallery di New York ospitò una mostra sull'opera di Lorenzo Bonechi per la quale scrissi, come già ricordato, un breve saggio sul catalogo. La mostra comprendeva una selezione di dipinti e disegni dal 1982 al 1985. Si trattò di una parte della mostra itinerante che aveva avuto luogo la prima volta a Firenze alla Galleria Carini e poi a Londra alla Fabian Carlsson Gallery. Ma a New York ebbe il merito di mostrare che quello che poteva sembrare provincialismo nell'opera di Lorenzo - i temi apertamente religiosi e l'aria "toscana" dei dipinti - in realtà non lo era. La sua arte resistette orgogliosamente nel vortice della scena artistica di New York dell'epoca. Rappresentò una grande novità per l'East Village e per New York.

Nel 1984 Deborah Sharpe era una gallerista giovane che, però, aveva già lasciato un segno nell'East Village, dove un attivo gruppo di giovani mercanti, con poco denaro ma con molte ambizioni e l'occhio ai nuovi artisti, cercava di costituire un'alternativa alle gallerie di Soho, allora dominanti. La Sharpe aveva stabilito un contatto con Lorenzo e la Stamperia Carini di San Giovanni Valdarno, dopo aver visto il lavoro di Lorenzo su «Flash Art». I Carini non conoscevano l'East Village e la Sharpe era un nome nuovo per loro. Anche Lorenzo mi chiese di lei e andai in ricognizione per lui. La galleria era in una strada laterale lunga e stretta; ospitava una mostra delle ceramiche di Michael Lucerò. Diedi un'occhiata in giro, ma non parlai con Deborah. Non ero sicuro di cosa riferire a San Giovanni Valdarno: era un ambiente nuovo, molto giovane, e sembrava azzardato pensare che ai Carini sarebbe piaciuta quella parte di New York. Il successo degli artisti della Transavanguardia Clemente, Chia, Cucchi e Paladino, promossi da Achille Bonito Oliva e curati da una grande galleria come Leo Castelli, era allora la meta per gli artisti italiani emergenti e per i loro curatori. Potremmo dire che Lorenzo faceva parte di questa "seconda generazione".

Più tardi Lorenzo venne a New York con Piero Carini per stabilire dei contatti. Stavano allo Sheraton; ricordo che Piero non riuscì a superare il jet-lag né si abituò a dormire con il rumore del traffico in sottofondo e le luci che si intravedono da dietro le tende; Lorenzo, invece, non ebbe problemi ad adattarsi. Deborah Sharpe stava trasferendo allora la sua galleria nella Avenue B. C'era più spazio, due grandi stanze bianche. Devo dire che l'ambiente era perfetto per i lavori di Lorenzo.

L'inaugurazione della mostra di Lorenzo nel dicembre 1985 fu divertente, si respirava un'aria particolarmente allegra Deborah Sharpe aveva preparato un *buffet* nella seconda sala. La presenza di Diane Keaton, allora nella fase "Annie Hall", aggiunse eccitazione all'atmosfera; lei piacque a Lorenzo, che le raccontò come suonava nel doppiaggio in italiano la sua voce nasale. Andammo poi in una discoteca sulla 4 strada; mi sembra ancora di vedere Lorenzo ballare con due gemelle che indossavano parrucche blu intenso, un tono che usò nei suoi dipinti successivi.

Tuttavia, a differenza di molti artisti italiani del tempo (Francesco Clemente e Francesco Bonami in particolare), Lorenzo non era affascinato da New York tanto da volerci vivere e lavorare. Penso che l'esperienza l'abbia molto stimolato, ma il posto per lui e per la sua pittura rimaneva quello dove era nato e dove aveva vissuto tutta la vita.

In occasione di un viaggio precedente, legato alla mostra del titolo *New Romanticism* a Washington, Lorenzo si fermò brevemente da me a Filadelfia e visitò il Museo d'Arte di cui sono uno dei curatori. Strinse un'ottima amicizia con Ann Percy, mia collega, che era stata tra i primi ad acquistare per l'istituzione un disegno di Lorenzo, *Il sogno di San Galgano*. Lorenzo in seguito la accompagnò nella abbazia di San Galgano, vicino a Siena, e in giro per le chiese romaniche del Valdarno, mostrandole come davvero la sua arte fosse legata a quei luoghi.

Gli Indiani d'America erano un altro interesse di Lorenzo fin dall'infanzia; ammirava l'approccio spirituale degli Indiani con la natura e l'arte. Ann Percy e io lo portammo al "Museum of the American Indian", all'epoca a Manhattan. Lorenzo esplorò le sale con lo stesso entusiasmo di quando visitava una basilica romanica o la Galleria Nazionale di Siena. Anni dopo, ad Ann

dispiacque molto che Lorenzo e Stefania non avessero potuto andare con lei e suo marito in un viaggio negli stati del Sud Ovest americano che Lorenzo avrebbe apprezzato tanto.

Dopo molti anni, nel 1993, New York ritornò ad ospitare la pittura di Lorenzo. Con Stefania, visitò di nuovo la città in occasione della mostra alla Galleria Sperone-Westwater. Era una mostra impegnativa e rappresentò una svolta importante nel suo lavoro: se non altro, fu un artista serio e maturo. Come la precedente alla Sharpe Gallery, questa mostra procurò un immediato successo per Lorenzo nel mondo dell'arte di New York, e molti dei suoi migliori lavori rimangono presso collezionisti americani.