

## **La vita breve di Lorenzo Bonechi: pittore di luce I dipinti a tempera e ad olio dal 1980 al 1994**

*(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

Di Moreno Bucci

In un caso come questo di Lorenzo Bonechi, colorato per me di tante memorie personali degli anni di gioventù a Firenze, della fine dei miei studi e della ricerca di una identità professionale, partire da dati concreti sarà utile per chiarire se si tratta di un caso solo e soltanto "toscano" (anzi, tra Firenze e Figline Valdarno) e, anche se fosse così, cercare di stabilire almeno come la "toscanità" dei dipinti di Lorenzo Bonechi possa essere uno strumento nel concerto, sempre confuso e contraddittorio, dell'arte italiana del secondo novecento.

Lo sbigottimento e il dolore che provai alla notizia della sua morte non erano dovuti soltanto al fatto che era cessata la vita di un amico, quanto e più per la irrevocabile certezza, disperante ancora oggi, che la sua attività di pittore restava interrotta. Non potesse più continuare e proprio in un momento in cui ce ne sarebbe stato più bisogno: dieci anni fa appunto. E tanto più lo ricordo perché proprio in quei giorni mi diceva: "La pittura - Moreno - per me adesso non ha più problemi! Ho trovato quello che cercavo: ho trovato la pittura".

Per tutti gli anni ottanta Lorenzo Bonechi, nato a Figline Valdarno il 12 aprile 1955, ha cercato la pittura. In tutti i suoi differenti usi. Ma solo nei primi anni novanta, poco prima della morte quindi, sentiva che gli apparteneva pienamente.

Aveva lasciato l'appassionato linguaggio dei primi anni per figure, paesaggi e colori che respingevano nei loro toni, allora, troppo invadenti e forti.

Aveva disegnato e dipinto, scritto e riscritto, più volte con la matita e il pennello, con la tempera e con i colori ad olio, quello che parlava di più ai suoi occhi e al suo cuore.

Lorenzo non dimenticava niente del proprio passato come non dimenticava nulla del suo presente: vigile e attento proponeva nelle tele e sulla carta i temi che lo avevano sempre di più interessato: la sua terra d'origine, il Valdarno superiore, e la pittura dei grandi Maestri del passato, del Trecento e Quattrocento soprattutto che avevano reso grande quella parte della Toscana.

Lorenzo era alto, aveva una figura esile e aggraziata: ispirava simpatia immediata. Parlava spesso e volentieri solamente della pittura, ti portava sempre e comunque dalla "sua parte". Ti accoglieva nel suo studio, in casa dei genitori prima e in casa sua dopo con una cordialità e una sincerità di spirito che era raro trovare. Non c'era una volta che si uscisse dal suo studio o da una cena nella sua abitazione senza che ti avesse regalato qualcosa: un disegno, un catalogo con autografo, una incisione. Un segno insomma di quell'incontro. Non vi erano apparentemente ombre sul suo bel volto: solo il grande amore per l'arte era capace di farlo discutere con passione e rabbia fino a tarda notte. Si appassionava a tutto e ogni cosa gli sembrava degna di attenzione: non lesinava consigli; incoraggiava i più giovani artisti; agli amici incerti nel mestiere cercava attraverso la sua pittura di aiutarli a trovare una via. Credeva sinceramente che ognuno avesse un proprio universo artistico da scoprire consapevole, come il poeta, che "solo l'amare, solo il conoscere conta, non l'aver amato, non l'aver conosciuto”.

La prima mostra di Lorenzo Bonechi: "Pittura e grafica" viene allestita nello stesso Palazzo Pretorio di Figline Valdarno di oggi nel settembre del 1979. Paesaggi della campagna circostante, ritratti e autoritratti immersi fra i monumenti della sua Figline, si riempivano anche di rimandi al mondo dei pellerossa, fuggendo così ogni tentazione naturalistica. Una passione, quella per i pellerossa dell'America del Nord, a cui aveva dedicato molte fantasie fin dalla prima giovinezza e ancora oggi da studiare e valutare nel complessivo sviluppo del suo lavoro pittorico. Queste storie e volti lontani dal Valdarno sono narrati in molti dei primi dipinti di Lorenzo fin oltre la metà degli anni settanta e nella maggior parte ancora oggi di proprietà della famiglia

dell'artista. Sono tele in cui Lorenzo Bonechi racconta per segmenti, in spazi divisi a scomparti autonomi, con colori terrosi e pastellati, scene con archi, frecce e corpi con volti spesso di profilo, sui quali spiccano grandi penne intinte dai colori più inattesi. Questa passione, fuori da qualsiasi tradizione artistica toscana, ha anche un risvolto teatrale quando nei campi di Scout, con i giovanissimi lupetti, Lorenzo allestisce, sulle colline del Pratomagno, vere e proprie scene di Far West. L'artista costruisce campi indiani con tende colorate e fa indossare ai ragazzi maschere dipinte d'ispirazione nord-americana, documentando le battaglie con numerosissimi scatti fotografici, ancora oggi conservati in album, messi insieme dalle mani sapienti di questo pittore improvvisatosi, per amore, anche regista (cat. p. 113).

Nell'opuscolo, stampato in occasione della prima mostra a Figline, Elisabetta Ermini scrive come quei lavori lasciassero intuire che tutta una esperienza conoscitiva di formazione fosse stata "filtrata, interpretata, rivissuta dalla fantasia" dell'artista. "I suoi studi sugli indiani traspaiono dagli innumerevoli simboli la cui presenza è comune e continua in tutte le opere (il falco, il coniglio, la posizione delle figure, delle loro braccia ...). E ancora: "Bonechi è un pittore di immagini, "figurativo"; non accetta la riduzione, la mortificazione della forma, rifiuta cioè la contemporanea disgregazione del tutto e di tutto, cerca di ritrovare se stesso in armonia con la 'natura' (una natura di memoria che forse si riesce ancora a serbare nella coscienza come ricordo mitico di una condizione perduta). Basti osservare quelle opere in cui le figure sono presentate immobili, statiche, ieratiche, dove l'assenza di ogni espressione conferisce loro una veste di soavità, dove ogni cognizione dello spazio e del tempo è annullata. Bonechi esalta il colore, senza farne mai l'argomento dominante, la ragione prima, anzi l'unica del quadro"2.

Fin dall'inizio della sua carriera pubblica Lorenzo rende manifesto il suo uguale impegno nel disegno e nella grafica parallelamente al percorso della pittura. A queste prove sono da aggiungere anche le sculture, in ceramica bianca e poi colorate e quelle in bronzo, poco conosciute e che assecondano anch'esse identici intenti creativi.

Gli anni dal 1979 al 1982 segnano una fase di arresto e di difficoltà, una specie di "crisi di crescita" l'ha chiamata Giovanni Agosti <sup>3</sup>: non abbiamo mai avuto occasione di parlarne nei nostri tanti incontri; certo è che molti lavori furono da lui stesso distrutti. In mostra e in catalogo sono presenti tre ritratti del 1980: intense immagini di volti amici, dai colori pastellati, con gatti in testa e scene di pellerossa nei modi quasi di una predella antica come in quello per Gabriele (cat. p. 49). Il fratello, poco più grande di Lorenzo, che per primo lo aveva aiutato e non solo economicamente nei momenti di sconforto. Sono stati anni di ricerca e di tensione quelli tra il 1980 e il 1982; l'insegnamento nella scuola media inferiore gli succhiava più energia di quanto pensasse, lo accerchiava in una gabbia di riunioni che lo soffocava; si licenziò nell'anno scolastico 1984-85. Solo il rapporto con gli allievi lo faceva sentire libero e in quell'andare e venire da Firenze a Figline a Rignano sull'Arno e altri posti ancora Lorenzo leggeva, studiava, disegnava e dipingeva; in treno o in macchina e in una scuola trovò anche Franca, la donna che me lo ha fatto conoscere. Lei gli fu amica, entusiasmandosi per prima ai suoi disegni e alle sue creazioni: era dura alcune volte, e pur nell'ingarbugliato rapporto, quanta limpidezza vedevo in loro! Franca mi parlò per prima di Lorenzo e dei suoi lavori di grande formato; lei mi accompagnò per le scale del primo studio di Lorenzo in via Mazzini, dietro la Collegiata di Figline. Mi vennero mostrati tutti epici disegni che l'indomani sarebbero stati comperati dal gallerista Gian Enzo Sperone in visita da Roma, io lasciai lo studio scambussolato da quello che avevo visto, da quella poeticità dei soggetti, da quella bravura e sconvolto da quel segno a matita nera grassa ripetuto energicamente in ogni senso sulla carta, come dalla sua solare bellezza fisica e interiore.

Dal 1981 Lorenzo frequenta con regolarità la Calcografia Studio ilei fratelli Piero, Dino e Valerio Carini attiva, a San Giovanni Valdarno, dal 1978 e già in rapporto di lavoro, tra i tanti, con Carlo Maria Mariani e Roberto Barni. Le sue opere vengono mostrate anche al critico Italo Mussa che lo invita a Roma assieme al comune amico pittore Carlo Bertocci nella Galleria di Pio Monti dove, proprio lì, nascerà il rapporto con il gallerista Gian

Enzo Sperone. Frequenta, con visite a Firenze nel suo studio, anche Roberto Barni, più grande di qualche anno e con il quale inizierà un'amicizia e un connubio artistico ricordato anche da Barni in più di una occasione <sup>4</sup>.

A ventotto anni, assieme proprio ai pittori sopra nominati (Carlo Bertocci, Roberto Barni, Carlo Maria Mariani), Lorenzo partecipa alla prima mostra collettiva importante della sua giovane carriera: a palazzo Novellucci di Prato, curata da Maria Luisa Frisa nell'ottobre del 1983, dal titolo *Picturae*, e organizzata dall'Assessorato alla Cultura del Comune, con catalogo stampato dalla Galleria Carini di San Giovanni Valdarno. I quattro artisti proposti dalla curatrice dovevano rappresentare ciascuno, "secondo la loro declinazione", una risposta possibile a quegli anni al problema della pittura figurativa. L'ispirazione al passato, la pausa sospensiva del segno, la memoria, la nostalgia, il racconto tendevano (secondo gli intenti della curatrice) a creare una nuova estetica nutrita solo "di un attingimento libero dal pozzo della storia dell'arte" <sup>5</sup>.

Nel frattempo il gruppo era stato inserito nella corrente artistica che prese il nome, di volta in volta, a seconda dei critici, di "Pittura colta" (Italo Mussa), di "Anacronisti" (Maurizio Calvesi) o di "Iper-manierismi" (Italo Tommasoni) e che ha un successo e un seguito fino alla metà degli anni ottanta in Italia soprattutto, ma anche in Europa, in America del Nord e in Giappone.

Per questi storici d'arte il lavoro di Barni, Bertocci e Bonechi si identificava con il generale ritorno al figurativo. Anzi, l'attenzione di tutto il gruppo, scriveva proprio Maurizio Calvesi, "alla pittura", "alla propria storia", che interrogavano e rivivevano sulle tele, riportava "ad un'epoca (la nostra) forme che appartenevano ad un'altra, al passato: forme che potevano anche essere (ma non sono necessariamente, giacché il repertorio è più vasto, dal barocco al simbolismo) quelle che si definiscono classiche. L'uso di queste forme comporta quindi la precisa coscienza della loro 'diversità', ed esclude sia la pretesa di una superiorità sia l'illusione che la storia possa essere un ciclo dai momenti ricorrenti. L'uso delle forme del passato, da parte dei pittori anacronisti, vuol essere, in sostanza, poeticamente uno

spaesamento, e porsi non in diretto rapporto di naturale filiazione, ma semmai in rapporto contrastante o persino polemico con l'oggi, o almeno con certi aspetti di brutalità del nostro tempo. Non 'interpreta' il nostro tempo, piuttosto lo contesta: ma implicitamente riconosce che esistono, e non potrebbero non esistere, altre forme d'arte in cui il nostro tempo si esprime" <sup>6</sup>.

Così scriveva di Lorenzo Bonechi, Italo Mussa nel suo libro *La pittura colta del 1983*: "L'iconografia e atemporale e i riflessi della citazione sono impercettibili. Visibile è soltanto il divenire della figurazione tanto impalpabile che sembra l'effetto di una luce distante, emotivamente oscura e profonda, di un atto graffiante. A formare lo strato materico è il segno-colore, fitto e sottile come fili d'erba, il quale obbliga la figurazione ad entrare e uscire da uno spazio pressoché inesistente, che da quotidiano diventa simbolo. (...) Il segno di Lorenzo Bonechi, nell'80, nasce grafico, come ricavato dall'incisione, tanto è preciso e determinato strutturalmente. Variato e ripetuto, nell'immagine e nel paesaggio esso diventa sempre più rigoroso, le sue traiettorie impongono già una visione dell'arte in maniera misteriosa"<sup>7</sup>. Lorenzo non badava troppo alle etichette, sorrideva quando gliene ricordavano, non gli piaceva a quel tempo essere da solo; la sua pittura comunque possedeva già una sigla che aveva ben poco a che vedere con quel genere di lavori. Sicuramente alcune riflessioni di Italo Mussa, di Maurizio Calvesi o di Italo Tommasoni avranno avuto un certo peso nel lavoro di Lorenzo di quegli anni, mediato da tante discussioni con Carlo Bertocci, con Roberto Barni e altri amici, ma i suoi risultati figurativi però non hanno niente a che vedere con quelli coevi e posteriori di Franco Piruca, Stefano Di Stasio. Paolo Gandolfi, Roberto Abate Ubaldo Bartolini. Gérard Garouste, Carlo Maria Mariani e degli stessi Carlo Bertocci e Roberto Barni.

La ricerca e lo studio della pittura non lo aveva mai abbandonato: così scriveva Cari Brandon Strehlke, proprio mentre le cose accadevano, "Ma qual è la natura del suo rapporto con loro e in che modo ciò influenza la sua produzione? Mentre gli artisti che sono conosciuti sotto la definizione critica di *Pittura colta*",

"Anacronisti", o "Transavanguardia" cercano nell'arte di altri periodi storici un vocabolario visuale che porta frequentemente a citazioni dirette. Bonechi rifugge da derivazioni evidenti o se cita lo fa a ragion veduta" <sup>8</sup>.

Nei lavori di Lorenzo vi è da subito una essenziale lealtà al proprio mondo espressivo, nessun gesto di "pentitismo intellettuale": anche quando dipinge gli edifici antichi della Piazza di Figline o le case coloniche con timpani e trabeazioni non sono concessioni ai recenti fasti del "Postmoderno", ma una trascrizione da costruzioni del suo paese, come nel dipinto *Il tempio*, 1985, (cat. p. 57) o della campagna intorno del Valdarno, come nell'*Autoritratto sognante* del 1982 (il primo dipinto ad olio di grandi dimensioni di questi anni dell'artista, cat. p. 51). In *Quattro figure* del 1983 (cat. p. 54), gli amici Più cari sono sorpresi e ritratti compressi in uno spazio fisico che solo in parte, concede la visione di cipressi e colline del Valdarno. "Nel suo repertorio iconografico non si assiste alle vistose introduzioni della mitologia, che caratterizzano tanta pittura di quegli anni, e che non sono senza contatti, almeno come spirito del tempo, con l'impegno di tanti nel cercare di svolgere i temi della sopravvivenza o rinascita dell'antico nell'arte italiana" <sup>9</sup>. Erano ricerche che si potevano condurre in tanti modi, è tutto merito di Lorenzo aver saputo lavorare su temi che l'arte del novecento aveva trattato con un certo imbarazzo. È il caso dei *San Galgano*, dei *San Francesco*, delle *lotte fra L'Angelo e Giacobbe*, dei *Giona*, degli *Angeli*, della *Partenza di Abramo*, della *Morte*, dei *Lazzaro*, di *Elena* dipinti fra il 1982 e il 1983; con grande rispetto Lorenzo è in grado di realizzare il tema della *Crocifissione* dal 1982 al 1985, con negli occhi l'affresco nell'antica Sala del Capitolo della Chiesa di San Francesco di Figline attribuito al cosiddetto *Maestro di Figline* e raffigurante proprio Cristo in croce con quattro Angeli, la Madonna e San Giovanni (cat. pp. 50. 52, 53. 55, 58).

Sulla copertina della rivista «Flash Art» campeggia nel novembre del 1985 il dipinto *Cristo e Adamo*, oggi in mostra, che non poche discussioni accese assieme all'esposizione pubblica di una *Crocifissione* alta quasi tre metri e lunga quattro metri e mezzo e

della quale l'artista realizzò anche una versione in bronzo, più ridotta, ma di grande forza compositiva e scultorea. Lorenzo è capace insomma di anticipare i tempi, è capace di reintrodurre nell'arte italiana fra il 1982 e il 1985 i soggetti sacri, con una adesione personale naturale, priva di retorica e di mediazioni concettuali, che altre educazioni avrebbero reso necessarie. La sua fede e il suo credo cattolico erano relativamente felici e senza sensi di colpa: un percorso che lo aveva confortato fin dall'adolescenza (cat, p. 56).

I primi cinque anni del 1980 sono fra i più felici artisticamente di Lorenzo: i suoi lavori compaiono in numerose collettive con una Frequenza che non si riscontrerà più successivamente. Queste mostre sono sparse per ogni regione d'Italia e sono a cura spesso di Achille Bonito Oliva, Italo Mussa, Maurizio Calvesi, Marisa Vescovo, Italo Tomassoni, Giorgio Di Genova, Filiberto Menna, Maria Luisa Frisa e altri ancora. Hanno i titoli suggestivi di "Attraversamenti", "Arte Sacra", "Lo stagno di Narciso", "Il riso dell'Universo" ...

"Lorenzo Bonechi è stralunato poeta, invece, dell'esilità, - scrive Maurizio Calvesi nel catalogo di quest'ultima mostra del 1984 -, viandante di una Toscana che sente più del Sassetta e della gotica delicatezza senese, ma non cerca antenati, tutta protesa com'è in un sognante futuro di speranza, ribaltando lo scacco della Metafisica dechirichiana e attingendo semmai alle fiducie di Savinio. Le sue figure allungate come fusi, adatti a filare senza fine un segno luminosamente variabile e leggero come un fuscello, che si riammatassa in cucuzzoli come covoni, in nuvole e in cupole di paglia, o pendii incurvati con sedie a dondolo, imprimendo un dolce moto al longilineo equilibrio della composizione. La sua tematica è un soffiato confronto fra l'uomo e la natura, in cui la luce è protagonista e mediatrice di una comune essenza d'animazione e di poesia. Tramestii quasi impercettibili agitano mezzi toni e penombre volatili, in un sacerdotale silenzio che condensa un sentimento di attesa" <sup>10</sup>.

Nella mostra "Il Riso dell'universo" del 1984, alla Casa Masaccio di San Giovanni Valdarno, è esposta la tempera su carta a rilievo Città (cm. 170 x 150) che deriva dal grande disegno a matita

grassa, pastello e tempera, dallo stesso titolo, presente nell'esposizione di cui si scrive (cat. p. 115). Sono entrambi lavori del 1983: importanti a mio avviso per capire il rapporto iniziale e cruciale di Lorenzo Bonechi con l'architettura e la città antica. Quella che propone l'artista è una sua visione semplificata, ma altamente prospettica, da pitture con Città ideali del Quattrocento: vi si riconosce, sulla sinistra, senza il piano superiore, il tempio circolare della tavola di Urbino, attribuita ora a Luciano Laurana, ora a Francesco di Giorgio Martini, ora a Giuliano da Sangallo. Sopra questa visione di città, dove anche il tiburio della chiesa quattrocentesca, vedi quello di Santa Maria delle Carceri di Prato, diviene il pretesto per un elemento architettonico autonomo, si erge imponente e maestosa la figura seduta di un uomo con un libro tenuto da una mano sulla gamba sinistra. Colline sempre più alte prospetticamente, accolgono l'erudito personaggio facendogli anche da comoda seduta, su di un cielo pastellato di azzurro. Lo sguardo è fisso e intenso, come sempre in Lorenzo, verso chi guarda, ma sembra abbandonata e quasi cancellata definitivamente la tensione cupa e metafisica di altri disegni con visioni di città e figure dello stesso periodo (cat. pp. 59, 114 e appendice p. 191).

Queste visioni di Città, di uomini che guardano in lontananza Paesi ideali contornati da alte mura (appendice p. 189): non sono forse il presupposto per il lavoro che porterà poi Lorenzo al conclusivo tema, solo geometrico e cromatico, delle *Città Celesti?*.

Questo periodo è caratterizzato, quasi sempre, da disegni, tempere ed oli di grandi dimensioni accompagnati anche da una intensa attività grafica svolta presso la Stamperia Carini di San Giovanni Valdarno. La collaborazione con i fratelli Carini, in particolare con Dino, si era fatta più intensa e anche lo studio dell'artista, nel 1983, si era trasferito a San Giovanni Valdarno, nella Canonica della Pieve di San Giovanni Battista, nella piazza principale della cittadina, vicino alla prima sede della Stamperia.

Ricordo bene il successo e il consenso del mercato nei confronti della felicità espressiva di Lorenzo non ancora trentenne. I progetti si susseguivano gli uni agli altri e quando lo andavi a

trovare e non aveva più carta per spiegarti le molte idee pittoriche alle quali stava lavorando erano le pareti dei muri a raccogliere quei pensieri e il suo ardore. Di quel periodo rimane solamente molta documentazione fotografica, ma poche opere in questa mostra. La collaborazione della Stamperia Carini e della futura Galleria Carini di Firenze con la Fabian Carlsson Gallery di Londra, la New Art Gallery di Goteborg, la Sharpe Gallery di New York e poi la Galerie Hilger di Vienna e Francoforte, permise al lavoro di Lorenzo una vertiginosa impennata di richieste e la vendita in quei luoghi di quelle tele solo in parte, oggi, rintracciate. Il costo del loro trasporto da oltre oceano all'Italia è risultato proibitivo per le poche risorse di questa mostra.

La fortuna dei giovani artisti italiani in Europa e in Nord America, tra il 1983 e il 1986, coincise con generale euforia e con una perdita di illusioni da parte di tanti. Nel giro vorticoso di denaro Lorenzo non accettò il posto che gli veniva da molti offerto. Restò nel "suo" Valdarno e costrinse molti galleristi e collezionisti a venire nei suoi posti, a San Giovanni e a Figline, nomi spesso pronunciati con gli accenti più strani e bizzarri. Due importanti esposizioni collettive, con catalogo, voglio ricordare in proposito: "*Metaphor and/or Symbol. A perspective on Contemporary Art*", novembre-gennaio 1983, a Tokyo e ad Osaka (organizzata dai tre più importanti Musei del Giappone: il National Museum of Modern Art di Tokyo e Kyoto e il National Museum of Art di Osaka) e "*A New Romanticism. Sixteen Artists From Italy*" ottobre 1985-aprile 1986, a Washington D.C. e ad Akron, Ohio (organizzata dal Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington D.C. e dall'Akron Art Museum), a cura di Howard N. Fox con un saggio di Cari Brandon Strehlke.

Così scriveva del lavoro dell'artista di Figline, Howard N. Fox sul catalogo della mostra a Washington D.C. e Akron: "nell'arte di Bonechi l'isolamento, la ricerca, la perdita della fede, la melanconia e il conflitto personale portano sempre ad un ristabilimento dell'ordine. Gli eventi archetipici del mondo di Bonechi si svolgono in un universo ratificato e protetto - un universo autorizzato dalla mente di Dio o dalla saggezza della storia umana - e le città e i piccoli gruppi umani che appaiono così frequentemente nell'arte di Bonechi rappresentano una sorta di coro greco che afferma il valore condiviso o comune delle

esperienze e degli eventi raffigurati. Per i personaggi di Bonechi l'universo è una dimora benigna e la memoria del passato è visitata come un dono di profondo significato per il presente”.

La personale che inaugura l'attività della Galleria Carini, in via San Niccolò, a Firenze, gestita dal maggiore dei fratelli Carini, Piero, nel 1985, è il culmine e la conclusione di questo periodo che vede Lorenzo Bonechi protagonista di tre importanti e prestigiosi acquisti statali internazionali: il dipinto ad olio *La via di Damasco*, 1083. (cm. 200 x 300. appendice p. 191) da parte del National Museum of Modern Art di Tokyo, l'incisione a puntasecca con *La caccia al cervo*, 1983, (cm. 100 X 100, una tiratura di soli 35/35 esemplari da parte della Tate Gallery di Londra (dove già tra il 1983 e il 1984 erano giunte altre quattro puntasecche di Lorenzo) e il grande disegno a sanguigna con *Il sogno di San Galgano* da parte del Philadelphia Museum of Art nel 1985-6.

I quattro grandi pannelli dal titolo *Visitazione*, presenti in questa mostra (cat. pp. 116-117), e riprodotti anche sul catalogo di quella del 1985 alla Galleria Carini, vennero eseguiti da Lorenzo nel 1984 su commissione: dovevano decorare una sala della dimora di un collezionista svedese. Ma la superficie complessiva di cm. 266 per 478 dell'insieme risultò troppo grande e l'artista ne fece allora una versione più ridotta che da pochi anni è stata divisa: due parti sono rimaste in Svezia e due parti sono ora in Italia (appendice p. 193). Più della seconda esecuzione ad olio su tela queste quattro carte intelate a matita grassa, pastello e tempera rendono visibile il tratto pittorico dell'artista in quegli anni. Uno stile mollo personale a cui era arrivato senza fare inutili concessioni ai richiami "anacronistici": i segni filanti della matita sono ripetuti anche dal pennello in una incessante necessità espressiva. Il colore matura in tonalità ora forti ora delicate, effetti materici e plastici che non cercavano il plauso e tantomeno si accontentavano dei risultati ottenuti.

Mostrano il veloce maturare di una persona di grande talento; e già nel 1985, le formule e le etichette non hanno più significato per Lorenzo. Non è un caso infatti se i suoi dipinti non compaiono più in mostre come "Anacronismo, Ipermanierismo" a cura di Maurizio Calvesi e Italo Tomassoni ad Anagni nel 1985 o in altre esposizioni della

Pittura colta, non è un caso ancora che i testi introduttivi dei due cataloghi pubblicati dalla Galleria Carini per la mostra di Firenze e per il suo trasferimento a Londra, alla Fabian Carlsson Gallery e a New York, alla Sharpe Gallery siano affidati non ai critici citati precedentemente, ma a due persone con storie opposte alle spalle. Franco Rella, studioso e scrittore di filosofia per l'edizione italiana e Carl Brandon Strehlke, storico dell'arte americano, studioso del trecento e quattrocento a Siena e a Firenze, per l'edizione in lingua inglese. Per Rella i riferimenti nel saggio in catalogo "sono tutti, o quasi tutti, a opere letterarie o filosofiche, e non alla 'storia dell'arte'. Questa scelta nasce - scrive ancora Rella - anch'essa da una decisione. Non ho voluto infatti risolvere il mio rapporto con la pittura di Bonechi in un fallo interno a una storia settoriale, come in fondo la storia dell'arte (come la storia della filosofia o le altre storie), ma affrontarlo come un evento che riguarda il pensiero, le condizioni odierne della nostra pensabilità del mondo" <sup>12</sup>.

Di Franco Rella Lorenzo aveva letto, amato e discusso, specialmente con Dino Carini, i testi filosofici *Il silenzio e le parole - Il pensiero nel tempo della crisi*, del 1981, e *Metamorfosi - Immagini del pensiero*, del 1984; con Carl Strehlke, amico già da tempo, non risparmiava le discussioni sul comune amore per l'arte senese e fiorentina. Con Strehlke sfogliava i libri sulla pittura antica, a lui chiedeva pareri sull'arte del passato, per necessità vera e grande passione: ora Paolo Uccello, ora Sassetta, ora Masaccio, ora Giovanni di Paolo, ora Beato Angelico, ora il Maestro di Figline, ora Masolino, ora Guido da Siena, ora Coppo di Marcovaldo, ora ... Annotazioni e citazioni si trovano spesso fra i disegni e gli studi conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, presso gli eredi dell'artista e in collezioni private: rimandi frutto di una vera passione conoscitiva che non si stancava di visitare chiese, musei, luoghi d'arte, esposizioni.

A questi anni e a questi colloqui si deve anche il primo interesse di Lorenzo per la miniatura medievale, per l'arte bizantina, per le icone russe, per Rubliev: la necessità di giungere attraverso queste ad una "costruzione formale"

dell'idea pittorica dove potervi svolgere rappresentazioni anche sacre.

"Qui davvero - scrive Rella - si chiude una stagione - quella dell'arte come *experimentum mentis* di tipo 'quasi scientifico' (condotto dal pittore o dal critico) - e si riapre un'altra dimensione: quella dell'arte che, attraversando *logos* e *mythos*, concetto e immagine, ci fa sperimentare in una forma ciò che fino a quel momento era invisibile, una parte del mondo che era fino a questo momento oscurata e evanescente, inafferrabile. Un'arte che crea dunque delle condizioni di pensabilità del mondo, in un evento che riguarda dunque il pensiero in generale, in tutte le sue manifestazioni e in tutte le sue strategie. So che Bonechi, attento ad ogni movimento della natura, al fremito delle erbe, allo scorrere delle nuvole nel cielo, al mutare della luce, all'andatura di un passo, potrebbe ricusare questa responsabilità, proponendosi come il cronista di queste microstorie naturali, piuttosto che come un protagonista di quello che possiamo forse definire un mutamento d'epoca nel fare artistico" <sup>13</sup>.

I lavori di questi anni fanno già parte infatti di un progetto più complesso: la pittura, il disegno, la grafica e la tempera non bastano più a contenere l'energia di Lorenzo. Dal desiderio di essere anche scultore nascono i lavori in terracotta dipinta e in bronzo che ad intervalli saranno presenti in tutto l'arco della sua attività. Consapevolmente l'artista progetta veri e propri ambienti dove avrebbero dovuto trovare collocazione i suoi progetti scultorei. Rientrano in questa fase anche i colloqui con Adolfo Natalini e la problematica dell'inserimento della scultura di Lorenzo in nuovi spazi urbani disegnati dall'architetto fiorentino.

Lorenzo realizza inoltre veri e propri modelli in argilla e altri materiali per studiare la composizione del dipinto: mette in posa gli amici più cari, li fotografa, fotografa le case, i paesaggi e il cielo del Valdarno. Esegue tempere finissime e compiute che diverranno sempre di più la base del percorso pittorico ad olio.

Fa una certa impressione confrontare questi dipinti del 1983-84, specialmente *La via di Damasco* e *L'Angelo e Giacobbe* (appendice p. 192), con quelli realizzati su medesimi temi da Lorenzo nel 1994 (cat. Pp. 105, 108, 109) e solo parzialmente conclusi. E come se nel momento della maturazione completa, che purtroppo coincide anche con la fine del suo percorso artistico, Lorenzo tornasse ai temi di quando aveva vent'anni con consapevolezza e con capacità tecniche notevolmente accresciute, a chiudere su se stesso un percorso sicuramente unico nella storia dell'arte dell'ultima parte del XX Secolo.

Lo studio di quegli anni ottanta è ancora a San Giovanni Valdarno, non abbandona Figline come prospettatogli da alcuni, prova già a cercare, al di là di quel tratto di successo, una situazione pittorica nuova. Fra il 1986 e il 1987 si assiste ad un brusco cambio di stile nei dipinti di Lorenzo Bonechi. Poco gli importa se quel segno mosso, spezzato, vorticoso, emotivo fosse richiesto dai collezionisti e facesse la fortuna di alcuni galleristi: la scoperta dell'arte bizantina, di Bisanzio, di Rubliev, si stava sovrapponendo alla scoperta dei colori di Pompeo Borra (1898-1973) e allo sguardo sul lavoro di Tullio Garbari (1892-1931).

Per Lorenzo l'arte bizantina e russa sono costruttive, non portano dietro nessun decadentismo, egli è consapevole che sono "l'origine della svolta con cui Cimabue e poi Giotto fondano l'arte italiana". La fissità, la ieraticità delle immagini bizantine e russe gli appaiono come un "tirocinio necessario" per riuscire ad adeguare le nuove ricerche a nuovi valori e volontà espressive. Anche i temi cambiano, iniziano i *Cortei muliebri*, le *Conversazioni*, le *Figure* e le *Città Celesti* che da questo momento costituiranno un percorso parallelo e quasi autonomo nella ricerca figurativa di Lorenzo.

I personaggi si irrigidiscono nelle loro forme allungate che ricordano lo stesso pittore, il colore è disteso con rigoroso impegno morale e dal 1988, la ieraticità e la fissità delle icone e delle miniature sono alla base della costruzione dei volti, dei paesaggi e delle città. Sono immagini che "spiazzarono" amici,

galleristi e collezionisti: Lorenzo comunicava ora con un linguaggio ostico e un alfabeto visivo inconsueto e non furono pochi quelli che lo abbandonarono. Anche il formato dei dipinti cambia, dalle grandi dimensioni di tre e quattro metri verso tele di misure più contenute. Questo passaggio, che riguarda indifferentemente la pittura, il disegno e la grafica lo si può ben ravvisare nella grande *Conversazione* del 1986, in mostra (cat. pp. 60, 61), uno degli ultimi dipinti di Lorenzo di grande formato (quasi tre metri per quattro), in cui il richiamo a Bisanzio è calato "nella storia dei luoghi frequentati dall'artista". Uomini e donne a gruppi si guardano isolati su piani diversi: li separano i rocciosi calanchi, come quelli fra Faella, Castelfranco di Sopra, Pian di Scò e Reggello del "suo" Valdarno, alberi esili e compatti scandiscono la composizione mentre sullo sfondo le case, sempre più inaccessibili, sono masse di colore forti e compatte. Le forme a piramide, a lama, a parete dei calanchi, nei colori giallastri delle sabbie e dei conglomerati del Pliocene del Valdarno, interessarono sempre Lorenzo che ritrasse questo fenomeno naturale di erosione in moltissime occasioni trasformandolo poi in un paesaggio personale.

La luce e l'ombra acquistano un significato nuovo.

Cresce la luminosità della pittura.

La figura aspira a sfuggire precisi riferimenti cronologici.

Lorenzo cerca di guardare e far guardare al di là delle apparenze, attratto dal silenzio e da una stesura cromatica intensa e mai casuale. È il caso del *Corteo muliebre* 1986, una lenta e armonica processione di donne colorate nella campagna toscana, (cat. p. 63), delle *Conversazioni* dello stesso anno (cat. pp. 67, 70, 71). Le *Conversazioni* del 1986/87 (cat. p. 68) si trasformano nelle *Figure* degli anni 1988-90, dove Lorenzo studia la fissità dei volti delle icone bizantine e anche russe. Riflette sui fondi oro delle tavole antiche e cerca un equivalente materico nel giallo o, come farà più avanti, nel blu e nel rosso. Sempre e comunque i colori fondamentali: questi giocano un ruolo primario nella scansione precisa del nuovo percorso iconografico e stilistico del pittore, Del metodo bizantino, russo e alto medievale Lorenzo è attratto anche dal carattere di anonimato di quei lavori. È questa

la ragione per cui Lorenzo non firma più alcune sue opere o le firmerà solo sul retro della tela e quasi sempre con il pennello intinto di colore rosso. Nella mente dell'artista questi lavori dovevano essere già identificabili da tutti come suoi, dovevano comunicare e far riconoscere subito il suo linguaggio figurativo unico in Italia.

“Dipingere immagini di cui si ignori l'autore” - scrive Giovanni Agosti nel preciso e puntuale catalogo della mostra a lui dedicata al Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi nel 1996 - oppure, aggiungo, dipingere opere in cui già è riconosciuta e riconoscibile solo la mano e il segno di Lorenzo. E vero che Lorenzo voleva "della sua lingua pittorica" ricoprire tutti i tabernacoli del Valdarno Superiore. "Lorenzo è attratto, scrive ancora Giovanni Agosti- da una possibile impersonalità delle opere, ed è logico quindi che al vertice di tutto ci debbano stare gli acherotipi, le immagini non dipinte da mani umane. E così le sue figure si trovano a voler aspirare a sfuggire precisi riferimenti cronologici, quasi volessero andare al di là delle apparenze". Con queste parole possiamo leggere i volti di donna che il pittore chiamerà Figura dal 1988. lavori ad olio e a tempera, di Maestà antiche, con deli monocromi), su cui navigano prospettiche nuvole alla Lorenzo Monaco e alla Masolino da Panicale, dai colori accesi nei contrasti e nelle ombre. La materia è stesa con un tratto deciso e sicuro: il pittore ha rafforzato le sue scelte (cat. pp. 72-74).

Il viaggio in Grecia per il matrimonio con Stefania Papi, dell'estate 1987, fortifica la sua scelta verso Bisanzio. Le riproduzioni viste sui libri sono possedute ora dall'artista anche nei luoghi fisici che le fecero concepire. Anche il paesaggio delle isole greche lo affascina, sono molte le immagini fotografiche che scatta e da queste riflessioni sui colori di quelle semplici architetture geometriche si delinea il tema, sempre più chiaro compositivamente, delle Città Celesti. Sono comunque e sempre i colori primari ad interessare la ricerca cromatica di questi anni. Ogni luogo, ogni architettura, ogni paesaggio, ogni montagna, ogni albero che occupa la mente di Lorenzo Bonechi viene adesso come decantato e nella calma dello studio sottoposto

come ad una severa distillazione analitica e formale. Da questo processo mentale nascono anche i *Paesaggi* del 1988, esposti poi nella mostra personale, con catalogo, alla galleria Carini di Firenze dell'anno successivo (cat, pp. 130-135).

Come ho ricordato precedentemente, in questi anni fra il 1987 e il 1988, due pittori hanno cominciato a dialogare e ad interferire nella ricerca espressiva di Lorenzo: Pompeo Borra e Tullio Garbari. Il primo soprattutto. Pompeo Borra lo conosce attraverso un suo collezionista, gallerista e amico di Modena, Carlo Cattelani, e se ne appassionò, ma non solo lui: la Galleria Carini di Firenze organizza una mostra di alcuni disegni e oli dell'artista degli anni quaranta e Lorenzo ne acquista uno che raffigura un cavaliere. L'anticipazione di tutto questo si era visto dal 12 al 27 settembre dello stesso 1987 al Castello della Volpaia, di Radda in Chianti nella mostra "Il colore dei miracoli" a cura di Luciano Pistoì e dove erano proposte le opere di quattro artisti italiani "storici", ma dimenticati dai più: Pompeo Borra, Tullio Garbari, appunto, Pinot Gallizio e Tano Festa e di alcuni giovani tra cui, oltre a Lorenzo Bonechi, Stefano Arienti, Guido Carbone, Athos Ongaro e altri ancora. Uno dei dipinti che Lorenzo espone alla Volpaia viene acquistato dallo stesso Pistoì ed è presente oggi in questa mostra: *Convivio*, cinque ligure sedute intorno ad un tavolo all'interno di una architettura rossa che guarda un paesaggio fortemente conico. Ombreggiature verdi calcano i volti degli stanti come in una tavola antica: i nomi di Duccio o di Giotto ci rammenta la composizione, proprio nel suo taglio prospettico, e nell'unicità della pittura e del soggetto l'artista sembra già pronto a parlare un linguaggio figurativo nuovo (cat. p. 62). Per un Vicolo del Castello era esposta anche una scultura di un giovane uomo, a figura intera e a grandezza naturale, ritratto mentre cammina. In questa singolare *Figura*-autoritratto Lorenzo indossa abiti dai colori vivaci che più tardi l'artista stesso toglierà per far risaltare solo il colore e la materia del bronzo (fig. 1).

I testi in catalogo della mostra alla Volpaia sono di Renato Barilli, Achille Bonito Oliva e Saverio Vertono. Quest'ultimo scriveva. "I adesso? Che cosa faranno la transavanguardia e la

postavanguardia? Ricominceranno? Oggi è difficile tutto. E' difficile continuare; è difficile ricominciare; ed è difficile persino cominciare (difficile o troppo facile che è lo stesso). Non è detto che capire serva a molto. Ma forse, lasciando i neoimpressionisti tedeschi alla loro macelleria, oggi è più facile guardarsi indietro per fare un bilancio. O almeno è più facile osservare quel che è successo e chiedersi se qualcuno tra gli innumerevoli artisti meno noti che sono passati per il grande incendio novecentesco sia riuscito ad attraversarlo senza bruciarsi, come le salamandre. Tullio Garbari, Pompeo Borra, Pinot Gallizio e Tano Festa sono entrati, come tutti, nell'affettatrice degli avanguardisti, hanno visto scintillare la lama che ha ghigliottinato un movimento dopo l'altro, tagliando a ognuno la testa non appena spuntava dal corpo, e buttando le spoglie nella fossa comune della Storia dell'Arte. Ma ne sono usciti interi, con la testa a posto, appartati, a tratti dimenticati, isolati, e proprio per questo distinguibili. Borra, Gallizio, Garbari e Festa hanno esplorato da soli, ognuno per conto suo, a distanza di molti anni l'uno dall'altro, territori diversissimi, muovendosi però tutti e quattro con la stessa libertà, senza orari e senza rotte" <sup>15</sup>.

E così che le *Ragazze*, le *Composizioni con figure*, i *Cavalieri*, le *Battaglie* di Pompeo Borra, dai colori vivaci e puri, dalla stesura piatta e bidimensionale diventano in Lorenzo un'altra cosa: come sottoposti ad una lenta spremitura le figure perdono ogni traccia di novecentismo e "non è più solo l'ennesima riscoperta di un pittore fra le due guerre o un'operazione ideologica e concettuale". Il problema per Lorenzo non è più chiedersi a quali scuole di pittura o a quale cultura facciano riferimento i suoi lavori. A differenza di molti quadri contemporanei che rinviano subito al presente della storia, le scelte iconografiche dell'artista fanno ora riferimento ad una modalità sacra di vedere il presente, attingendolo da punti di vista diversi.

Una testimonianza limpida di questo momento del percorso di Lorenzo Bonechi è la mostra monografica, con catalogo, allestita, nel febbraio del 1989, presso la Galleria Carini di Firenze. Otto opere esposte su un totale di tredici riprodotte; il testo affidato a Michele Ranchetti studioso di teologia e storia della chiesa in un

catalogo che è quasi una dichiarazione di poetica e realizzato fianco a fianco con Dino, Piero e Valerio Carini. Nel controfrontespizio una fotografia a colori di un amico ritrae Lorenzo, di spalle, che osserva il torrente Ciuffenna a Gorgiti sopra Loro Ciuffenna, uno dei luoghi più cari della sua vita e dove spesso andava a disegnare, a fare fotografie agli amici in posa e a bagnarsi nella calura estiva. Poco prima della fine del catalogo una immagine luminosa, scattata questa volta da Lorenzo durante il viaggio di nozze in Grecia con la moglie Stefania, ritrae una veduta di case, con chiesa, di un piccolo isolotto di fronte a Santorini (intonaci bianchi, verdi, rosa e azzurri allacciati su un mare blu), ed è contrapposta graficamente ad una delle prime e più compiute tempere di *Città Celesti* (cat. p. 138).

Questo tema pittorico entra prepotentemente nel linguaggio figurativo di Lorenzo e assieme a quello del *Paesaggio* e alla *Figura* è il terzo cardine iconografico e formale di questa mostra del 1989.

Da anni l'abitudine ad eseguire, dopo gli schizzi a matita, lavori completi e autonomi artisticamente a tempera rappresenta, dal 1987 in avanti, una nuova e specifica caratteristica del lavoro lento e meticoloso di Lorenzo. Dopo le tempere quasi sempre veniva il corrispondente dipinto ad olio: su quella base, con il classico sistema della quadrettatura, Lorenzo ingrandiva proporzionalmente al suo desiderio la prima idea compiuta. Ne è d'esempio questa finissima tempera del 1988 (cat. p. 138) da cui trae una *Città Celeste* di grandi dimensioni (cm. 180 x 150), pochi mesi dopo, nel 1989 e poi nel 1990-92 ancora a tempera e ad olio con impercettibili cambiamenti cromatici e di segno (cat. pp. 139, 148, 153, appendice p. 202)). Questo percorso pittorico delle tempere viene per la prima volta proposto all'attenzione della critica e allo studio come un fatto compiuto e autonomo nel percorso stilistico ed iconografico dell'artista di Figline Valdarno. Ritengo che non possa prescindere dall'analisi di questi lavori chi vorrà avvicinarsi all'opera di Lorenzo Bonechi nel futuro.

Molti dipinti della mostra alla galleria Carini sono presenti in questa di oggi: i paesaggi sono divenuti unicamente coppie di montagne pietrificate con alberi e ramoscelli esili e sparuti su

cieli irreali. Lorenzo guarda la miniatura antica ma ne ribalta sia le dimensioni, che diventano anche imponenti (cm. 180 X 150), sia le colorazioni ora forti e accese di rossi, di bianchi, di gialli, di aranci, ora tenue di grigi, di verdi su sfondi monocromi di blu, gialli e arancioni. Quanto coraggio, quanta precisa determinazione in questi lavori che ancora oggi non nascondono la loro difficoltà e l'ostica comprensione. C'era uno scatto d'intenti troppo grande rispetto alla figura: per questo molti si allontanarono. Come punte staccate di paesaggi trecenteschi, questi resti collinari o montuosi vivono autonomi rispetto alla loro origine e l'elemento naturalistico dell'albero con le foglie asseconda l'intenzionalità ideologica dell'intero complesso pittorico. La collina rossa, con il fondo blu, un monocromo anche nei chiaroscuri, quella con il bianco accecante diviso dal nero in cristalli di ghiaccio su fondo arancio e giallo sono come un pugno allo stomaco e innescano meccanismi di pensiero contrastanti (cat. p. 132, 135). Questi due dipinti si contrappongono quasi al lirismo delle contemporanee rocce sui toni del grigio e del verde su fondo giallo arancio, di cui una era anche la copertina del catalogo della mostra (cat. pp. 130, 131). Sono schegge cristalline che cercano il cielo, ci parlano nel linguaggio antico riportatoci in frammenti da Lorenzo e a chiuderli nelle intenzioni basta solo quella striscia orizzontale, quella banda o segmento in basso di colore rosso.

Le immagini delle *Figure* hanno adesso una fissità e una sacralità nuova, sono pitture che appartengono già alla storia dell'arte, ad un momento di questa, ma a differenza di molti lavori contemporanei che parlavano al presente storico, questi fanno riferimento ad un'altra realtà, ad un diverso presente. "Ad una modalità sacra di vedere il presente" scriveva Michele Ranchetti in catalogo: non importano i facili riferimenti a Sassetta o ai Lorenzetti, tutto sembra già essere estraneo, diverso in Lorenzo, anche se è evidente la piena conoscenza della Storia dell'Arte. "Il riferimento - scrive ancora Ranchetti - è solo ad una forma letteraria diffusa nel Medio Evo, *l'exemplum*, cioè le vicende di un personaggio assunto come 'esemplare'. Sono così costruite le vite dei santi e anche dei personaggi storici ai quali ci si può e si deve riferire per costruire la propria vita. E questo *'exemplum'*

l'unico riferimento possibile per la pittura di Bonechi. Infatti anche nell'*exemplum* medievale, le figure cessano di appartenere alla storia per divenire esemplari di un presente metastorico, punti di riferimento e non più personaggi: la loro vita è divenuta un modello, le loro vicende diventano le possibili vicende di tutti perdendo i contorni caratteristici, oppure le loro singole vicende sono ascritte a un progetto di vita, a un parametro di confronti possibili. Anche le figure di Bonechi sono '*exempla*' anche per esse si può intravedere una storia ma questa storia è divenuta modello esemplare e solo al modello esse appartengono, il loro racconto è divenuto immagine fissa. Si può solo ripeterne i gesti, e infatti nella pittura di Bonechi ha grande rilevanza la ripetizione".

Quest'ultimo concetto della ripetizione è fondamentale da adesso in poi in tutti i lavori di Lorenzo. Questo termine è unito stretto a quello del ripetere i medesimi soggetti modificando solo alcune posizioni dei personaggi oppure le dimensioni dell'opera sulla carta o sulla tela. Se osserviamo il dipinto *Figure* (cat.p. 75), nudi scolpiti nel colore e accecanti di luce e di plasticità (ne esistono tre versioni, p. 98 e appendice p.197) I volti come icone bizantine o russe (cat. pp. 72-74) oppure i molti *Cortei muliebri* e le innumerevoli *Conversazioni* capiamo come nessun dipinto in Lorenzo è del tutto autonomo: esso ripete gli altri, le figure di un quadro cercano quelle di un altro per riaccostarsi ad esse, per ripeterne le intenzioni e i gesti. Non a caso Ranchetti insisteva sul valore della "ricerca euristica" nella ripetizione delle immagini per concludere come una serie che si interrompe, riprende in un altro il proprio significato, "nella e fissa dell'evento indicibile" (cat. pp. 64-65, 76-79, 82,121).

L'altro aspetto pittorico presente nella mostra del 1989 e in catalogo era quello delle *Città Celesti*, legato all'architettura tanto amata dall'artista e forse anche ad una certa rivisitazione e riconsiderazione del Neoplasticismo di Piet Mondrian e delle opere di Kazimir Malevic. Inoltre, come mi ha suggerito Carlo Bertocci, pittore che con Lorenzo ha condiviso esperienze artistiche e una vera amicizia, è da ritenersi plausibile l'ipotesi che certe considerazioni sulla pittura di Peter Halley e alcuni suoi

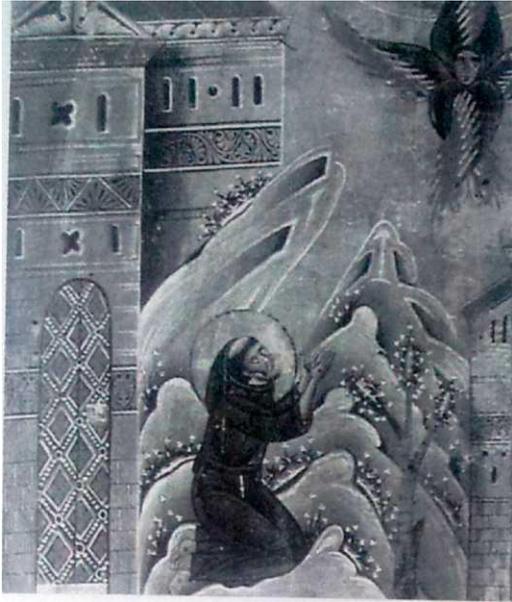
dipinti non lo avessero lasciato del tutto indifferente. All'artista americano, in quegli anni '80, erano spesso dedicate pagine ed interviste su «Flash Art» e altre riviste specializzate che Lorenzo leggeva sicuramente; venivano riprodotti i suoi geometrici dipinti "iperreali" e astratti, dove il colore puro fosforescente è usato e inteso "come significante invece che come espressività inesplicabile" <sup>17</sup>. Non ho mai parlato con Lorenzo di queste ultime considerazioni, ma se osserviamo tutto il percorso figurativo di questo tema alcuni collegamenti risultano pertinenti, anche se il dato di partenza in queste tempere e oli è e rimane sempre l'antico. Lasciato per sempre uno dei quattro elementi costitutivi dell'universo, l'acqua, che si vede unicamente nelle tre tempere in mostra (cat. pp 69, 119, 120), la *Città Celeste* in cui vivono i personaggi di Lorenzo, ha solo rocce e superfici colorate. Il processo di avvicinamento a questo tema è lento e meditativo. Le architetture hanno sempre avuto parte integrante nei dipinti dell'artista, ma come in un processo di avvicinamento fotografico queste sono sempre più accanto ai personaggi e dal 1989 quasi pareti e muri sui quali dall'alto si intravedono altri finali di costruzioni con torrette e alberelli da ambo i lati.

Lorenzo, usando una sorta di lente d'ingrandimento, isola e ribalta a suo uso e consumo le immagini di architetture, di templi, della natura che trova nella pittura del XIII Secolo. Se osserviamo, ad esempio la pala di Bonaventura Berlinghieri, con *San Francesco e la storia della sua vita* del 1235, nella chiesa -li *San Francesco a Pescia* (fig. 2), o la tavola del Maestro del Tesoro, con *San Francesco e quattro miracoli* della prima metà del 1200, ora nel Museo del Sacro Convento di Assisi, ritroviamo come sfondo dei personaggi di Lorenzo gli stessi monumenti antichi dei due dipinti citati, che per l'artista diventeranno, a poco a poco, unici realtà della sua pittura. *Città Celesti* ricavate da frammenti antichi e ricoperte dagli stessi sfavillanti colori puri di allora. Anche l'architettura che è dietro *L'annunciazione* di Guido da Siena e ora a Princeton, è ripresa dall'artista con lo stesso intento indagatorio. Si ritrovano, quasi inalterate, anche le iniziali intenzioni spaziali di quegli artisti del Duecento che Lorenzo asseconda in un rigore formale e compositivo, a poco a poco, sempre più e solo mentale.

Il momento di separazione consapevole dei due temi, anche se ancora complementari in apparenza, è sicuramente il *Dittico* del 1988 (cat. pp. 122-123): a sinistra una Città Celeste deserta con un solo muro in prospettiva che sembra cancellare la bidimensionalità della composizione, colloquia con la figura allungata e solitaria di un uomo sulla destra, quasi per indicargli un possibile percorso di accesso. Ma oramai questa città non ospita più le storie degli uomini, non vuole più i suoi abitanti, è solo superfici colorate e volumi diversamente messi assieme da un rigore geometrico e mentale ancora inconsapevole dei suoi esiti. Come quinte di un palcoscenico queste alte mura ci aprono lo scenario della vicenda e ci dicono che qui ha avuto corso una sacra rappresentazione. Ma adesso tutto è scomparso: di quei corpi che conversano o che isolati narrano la loro storia non vi è più traccia. L'evento è lontano, irripetibile: è oramai un'altra realtà rispetto alla nostra, e noi non possiamo, di fronte a queste superfici colorate, ricostruirla, ma solo contemplare ciò che adesso è, e o ciò che ne rimane (cat. pp. 124-129).

Momento lucidamente consapevole di questa scelta tematica è l'installazione *Città Celeste* del 1988: un tappeto quadrato di due metri e cinquanta ha nel centro un alberello in bronzo dorato alto un metro e sessanta con base circolare di venticinque centimetri (cat. pp. 136-137). Lorenzo lo aveva fatto tessere, su suo disegno, in Francia, e come un arazzo antico ha sui lati le bordure con ripetute le architetture chiuse di chiese e campanili, di case con torri doppie e singole (iniziali, primitive e compiute indicazioni di *Città Celesti*), sopra un fondo unico rosso primario. Una striscia gialla separa la bordura dal centro locale della composizione di solo colore blu e dove nel cerchio giallo al centro è posto un esile alberello, in bronzo, con dieci ramoscelli simmetrici gli uni agli altri e terminanti a coppie o a terne di foglie mosse dal vento. Progetto ambizioso nel suo insieme doveva essere il primo di una serie mai realizzata per i costi altissimi e per una totale incomprensione da parte dei critici, dei collezionisti e dei mercanti. Solo i fratelli Carini sostenevano Lorenzo in questo non facile momento creativo. Lorenzo non ha mai pensato, nonostante l'ostilità di molti, di aver intrapreso una strada senza via di uscita, era e restava positivo e propositivo nei

progetti anche se rimanevano spesso solo sulla carta. Ce una pagina del catalogo della mostra a Firenze del 1989 che mi fece venire i brividi allora, che ancora oggi mi commuove e che ripropongo tale e quale all'inizio del percorso espositivo del catalogo di queste due mostre di Figline e di Firenze. È la sequenza scritta senza interruzioni di tutti i nomi dei luoghi amati e cari a Lorenzo, "secondo l'endiadi suprema - ha scritto Giovanni Agosti nel 1996 - dei *'Noms de pays: le nom'e dei 'Noms de pays: le pays'*"<sup>18</sup>. Vi è segnalata la cartina geografica dei percorsi ideali di Lorenzo: da Montesiepi a Gaville, dall'Umbria alla Toscana, da Patmos, Santorini e Salonicco in Grecia a Cefalù e Monreale in Sicilia, a Tornello a Castiglione Olona, dove tanto lo avevano incantato gli affreschi di Masolino da Panicale con quelle nuvole in prospettiva rosate. (Non è una pagina concettuale alla Giulio Paolini: ricordo che il compositore-artista Sylvano Bussotti nel catalogo della retrospettiva da me curata a Palazzo Medici Riccardi di Firenze nel 1988, me ne aveva fatta fare due simili di pagine, ma con i nomi degli amici più cari e sicuramente Lorenzo le aveva vedute). Nel centro della pagina, sotto il reticolato di parole, lo schizzo di un altare riporta ai tanti progetti non realizzati. Doveva essere in bronzo dorato con il piano in lapislazzuli, la "materia colore" per eccellenza per Lorenzo, con quel tono di blu tante volte steso sulla tela. Sopra doveva essere collocato il *Bambino benedicente*, una scultura sulla quale aveva lungamente lavorato e meditato eseguendola prima in ceramica bianca e poi in bronzo. Delle due uniche fusioni realizzate quella senza il nimbo è sempre rimasta sopra il cassettoni della camera da letto del pittore. Questo Gesù bambino benedicente è una scultura dalla quale non si è mai voluto privare, anche nei momenti di difficoltà, e a quel tempo e dopo, lo ricordo bene, ce ne furono tanti (*fig. 4*).



2. Bonaventura Berlinghieri, *San Francesco e storie della sua vita* (particolare), 1235, Chiesa di San Francesco, Poscia



3. Giovanni di Paolo. *Il Paradiso*, 1443 ca., Metropolitan Museum of New York

Nel luglio dello stesso 1989 Lorenzo ha pronta una piccola personale nella Sala Capitolare della Pieve di Cascia, organizzata con il contributo dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Reggello. Padre Ernesto Balducci scrive delle opere in un sobrio pieghevole curato sempre graficamente in modo esemplare dalla Stamperia Carini di San Giovanni Valdarno.

Lorenzo Bonechi frequentava da tempo la messa domenicale alla Badia Fiesolana per ascoltare le prediche di Padre Balducci: parlava contro le guerre, i servitori del potere, i crimini di stato, della nuova fede contro le ristrettezze della ragione dell'oggi, con nel cuore Don Milani e i Ragazzi di Barbiana. Ernesto Balducci scrive dei lavori di Lorenzo sottolineandone, come Banchetti, "la semplicità espressiva" e il "sentimento dello stupore". Ma c'è in più l'idea molto giusta e bella della luce in cui si muovono le figure di Lorenzo: "è la luce dell'alba - scrive Balducci - 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".

Di questa esposizione ci parlano i dipinti e le tempere *Giardino*, *Conversazione*, *Figure e Figura* (cat. pp. 80-83). Nel primo olio

e nella tempera, identica, che lo precede l'idea è ripresa da quella dipinta da Giovanni di Paolo nel famoso *Paradiso* del 1445 circa (ora al Metropolitan Museum di New York, fig. 3) e riprodotto proprio nel catalogo della mostra *Painting in Renaissance Siena* del 1988 regalatogli da uno dei curatori dell'esposizione al Metropolitan di New York, l'amico Cari Strehlke, e spesso sfogliato come fonte d'ispirazione e tenuto accanto nello studio fra i volumi più cari.

Su due piani diversi uomini e donne conversano a gruppi di tre o di due, donne con donne, uomini con uomini divisi compositivamente da esili e frondosi alberelli depurati da qualsiasi riferimento naturalistico. Gli abiti che indossano sono già quelli che vestiranno sempre i personaggi di Lorenzo: una semplice veste girocollo, con maniche, lunga fin sotto i polpacci per le donne, maglia scollata e pantaloni cadenti per gli uomini, ai piedi scarpe dai toni accesi o che riprendono i colori delle vesti. Il pennello dell'artista si muove già ai confini "tra il senso e lo spirito, tra il significante e il significato".

La pittura è già solo fruizione dell'intelletto puro.

Nel dipinto *Figura su paesaggio* (cat. p. 83) l'uomo, Lorenzo stesso, contiene nella sua superficie corporea l'intera struttura architettonica della città che gli sta alle spalle. Un ricordo soffuso guida i suoi passi poiché incapace di tornare indietro e posare i piedi in un punto qualsiasi. "È qui la religiosità di Bonechi - scrive Balducci - la cui vera stagione è l'avvento, il tempo in cui tutte le cose sono possedute dal silenzio e qualcosa di nuovo sta per nascere, qualcosa di cui nessuno conosce la cifra" <sup>20</sup>. "Lorenzo si sarebbe accontentato - come ha scritto Giovanni Agosti - di realizzare le pitture sacre del nostro tempo? <sup>21</sup>. Non lo credo, non solo queste almeno, ma è sicuramente piena di inganno anche la tesi con la che Balducci dichiara che l'arte di Bonechi è una sommessa celebrazione dell'attesa contemplativa"<sup>22</sup>.

La città sempre presente dietro le *Figure* o le *Conversazioni* assume ogni volta di più valore autonomo e rigore compositivo: Gerusalemme, la "Città Celeste" che appare a San Giovanni

nell'Apocalisse a Patmos diviene ora "l'altro tema centrale e unico" della ricerca pittorica di Lorenzo in questi anni. Quella esposta alla Pieve di Cascia (appendice p. 202) e le successive, a tempera e ad olio, sono adesso quasi un luogo mentale dove i colori che sono luce e danno la luce si uniscono. Una superficie più grande delle altre sembra adesso voler contenere tutta l'estensione della *Città Celeste*, è bianca con al centro un rettangolo nero verticale e nasconde ciò che non è più accessibile all'occhio umano. Non vi sono tracce di ordini architettonici, solo alte mura impenetrabili con torri quadrangolari ai lati lasciano intravedere esili chiome di alberi, non c'è traccia dell'uomo, sono tutte rigorosamente disabitate. Un elemento collinare doppio ha preso il posto del fossato per renderle ancor più irraggiungibili; impervio e impraticabile il cammino.

Una nuova idea si va progressivamente fissando in Lorenzo: l'interesse verso la storia delle immagini. È questa una impresa che accompagna il lavoro del pittore per più di tre anni, dal 1989 alla mostra personale di Vienna del 1991 che sarà costruita per metà di queste tempere e oli: realizzazioni dirette di copie da dipinti antichi. "Paradossalmente il problema di affrontare direttamente la pittura del passato scatta quando l'esperienza della 'pittura colta', anche come etichetta commerciale, è ormai morta e sepolta: possibilità di equivoci non ce ne sono più"<sup>23</sup>.

Lorenzo era stato sempre colpito dalla potenza di alcune riproduzioni fotografiche da libri. Non gli importava che fossero conosciute o che fossero state realizzate da pittori famosi: i modelli erano ben chiari da tempo nella sua mente e provenivano tutti dai luoghi del Valdarno in cui l'artista era cresciuto e che non aveva mai abbandonato. I Maestri del Trecento e del primo Quattrocento tra Firenze, Arezzo e Siena: Beato Angelico, Paolo Uccello, Taddeo Caddi, Giovanni del Biondo, Ugolino di Nerio, Giovanni di Paolo, il Maestro dell'Osservanza, Sano di Pietro, Pietro Lorenzetti, Sassetta, Vecchietta ... Lì stavano sicuramente, ripeto, le sue radici espressive, e ne era sempre stato convinto.

Da accostamenti e pensieri come questi scatta l'idea di fare delle "copie" (è la parola che gli ho sentito sempre usare). Figure prive di didascalie: pure immagini di Cristo, di Compianti, di Croci, di

Resurrezioni, dove il pittore vuole annullarsi e limitare ogni reazione perché la forza dell'immagine del passato è oramai dentro di lui. Era anche questa una maniera nuova per dipingere e parlare attraverso l'uso delle raffigurazioni antiche: bizantine o medievali o del primo Rinascimento. Attraverso questo lavoro lento e meticoloso il perfezionismo di Lorenzo ricercava anche nella stesura della pennellata il giusto equilibrio con il passato. È da questa frequentazione antica che nasce quell'uso del pennello minutissimo dal quale prendono forma i corpi e le immagini e la stanca mano si appoggiava spesso ad una piccola canna di bambù messa orizzontalmente sopra la tela o la tavola di legno, proprio come facevano i pittori antichi. Anche nelle scelte tematiche non vi è mai, in Lorenzo, il desiderio di restituzione materiale della pittura antica: le dimensioni usate sono diverse da quelle dei modelli, il fondo oro è sostituito da un giallo caldo e luminoso e le figure poggiano su di un piano. Di questa fase sono presenti alla mostra un nucleo consistente di lavori: *Il sepolcro*, tratto da una icona bizantina, *San Galgano* tratto da Vecchietta, parte di un armadio da sacrestia, ora alla Pinacoteca di Siena, *Le stimmate di San Francesco* tratto da Taddeo Gaddi, particolare dell'Armadio per le reliquie con storie di Cristo e di San Francesco ora alla Galleria dell'Accademia di Firenze, *La Pietà* tratta da Beato Angelico, parte centrale della predella della pala con *l'Incoronazione della Vergine* ora al Musée du Louvre di Parigi, tutte del 1989; *Cristo con la croce* o *L'eucarestia* tratto dal *Cristus Patiens tra la Vergine e Santa Lucia* di Mariotto di Cristoforo, parte della predella con San Nicola da Bari, *San Michele e Santo* ora nel Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie di San Giovanni Valdarno, *La Verna*, da un particolare degli affreschi di Pietro Lorenzetti, nella Basilica di San Francesco ad Assisi. *San Giovanni a Patmos* tratto dall'*Antifonario*, di Sano di Pietro, manoscritto 562 foglio 52 v., oggi nel Museo Civico di Bologna, del 1990, la *Resurrezione*, tratta da una tavola di Ugolino di Nerio ora alla National Gallery di Londra del 1991 e il *Bambino benedicente* del 1993, una tempera all'uovo con cornice e baso in oro cechino su disegno originale dell'artista (cat. pp. 84-88, 93, 99). In quest'ultimo lavoro, soprattutto nella posa del Bambino il pittore attinge al

modello iconografico della scultura del primo Quattrocento: da Donatello a Rossellino a Desiderio da Settignano a Mino da Fiesole ai della Robbia. Un lavoro minutissimo e straordinario che riporta alla mente la ceramica bianca del 1987, il bronzo del 1990-91 (fig. 4), l'olio del 1983 con *La via di Damasco* e la tempera del 1994 con lo stesso soggetto e nei quali il bambino benedicente è posto su un piedistallo a colonne tortili: apparizione di un sogno (cat. p. 105).

Lorenzo teneva molto a questo lavoro sulle copie (escludeva, a volte, i personaggi per far risaltare solo quello che stimolava la sua ricerca artistica), senza mai rinunciare a portare avanti contemporaneamente le altre linee della sua ricerca pittorica. Le *Figure* e le *Conversazioni* sono eseguite adesso con la stessa pennellata "antica" e minutissima delle "copie": oramai era questa la via maestra per la piuma ritrovata di Lorenzo. C'è un addolcimento nei volti e nei corpi dei personaggi, gli alberi hanno fronde più naturali come in Beato Angelico e il cielo è ricoperto di nuvole prospettiche come in un affresco di Masolino da Panicale. Gli uomini e le donne hanno un peso diverso e per il bilanciamento dei corpi affrontati è presente la lezione di Donatello nelle formelle per le porte bronzee della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze, come ha giustamente osservato nel 1995 Giovanni Agosti. Alcune fotografie di questi anni mostrano la moglie dell'artista, Stefania, che indossa la medesima veste, realizzata in famiglia, che portano i personaggi femminili dei dipinti o il nipote Filippo Bonechi come L'Angelo per una delle sue ultime tempere: Lorenzo studiava dal vero come cadevano le pieghe dell'abito e questo gli serviva ad orientare il seguito del suo lungo e meticoloso lavoro.

Tutte le opere, tempere, oli, disegni, pastelli presenti alla personale di Vienna del 1991 presso la Galerie Hilger dimostrano la coesistenza delle ricerche dell'artista, alcune forse già concluse e altre cariche di luminoso futuro. L'introduzione in catalogo è, ancora una volta, affidata ad un sacerdote: il tedesco Padre Friedhelm Mennekes della Compagnia di Gesù che aveva chiamato a lavorare nella propria chiesa di Colonia, Hermann Nitseh e Arnulf Rainer.

Il più importante e imponente dipinto della mostra, anche per le dimensioni di quasi due metri di altezza per quattro di lunghezza, era il *Paesaggio*, 1990, trasposizione limpida con alberi rigogliosi e fratti, di un elemento della predella di Sano di Pietro con *La penitenza di San Gerolamo*, ora al Musée du Louvre di Parigi (cat. pp. 142-43). In un altro *Paesaggio* coevo, di più ridotte dimensioni, si nota la memoria di un particolare della tavola con *Sant'Antonio tentato da un mucchio d'oro* del Maestro dell'Osservanza ora nella Collezione Lehman del Metropolitan Museum di New York (cat. p. 159). Nelle *Conversazioni* gli uomini e le donne sono sempre più isolati fra loro su fondi monocromi di giallo e blu; le figure, addolcite dalla pennellata minuta, hanno cieli innaturali di nuvole bianche, ma, più di tutti parla al mio cuore *Il Giardino*, 1990 (cat. pp. 140-141) Una composizione di cespugli gotici con fiori antichi, su un fondo bianco immacolato, cesella un percorso e ristabilisce l'equilibrio fra i diversi sentieri della ricerca: per dire ancora una volta e con più forza, che a nessuna via è precluso il lirismo luminoso della pittura.

Nello scritto in catalogo Mennekes si sofferma soprattutto sulle opere a carattere religioso e afferma che questa non è arte di "illustrazione, ma un'arte inquietante e provocatoria, che richiede la riflessione e la presa di posizione dell'osservatore. E proprio questo la rende così rilevante oggi per una chiesa. Essa evoca e provoca religione soggettiva, critica, moderna. Se non trova posto nella chiesa, tanto peggio per questa".

E ancora: "Ad un primo sguardo sono quadri che ricordano le opere dei secoli passati. Sono anche quadri che ad uno sguardo superficiale sembrano imparentati con la produzione chiesastica kitsch: figure di santi e scene bibliche, variazioni paesaggistiche e iconografiche che ricorrono nella tradizione della storia dell'arte (...) non ce dubbio che simili riferimenti sono in qualche modo sullo sfondo, tuttavia tutto ciò ha solo indirettamente qualcosa a che fare con la pittura di Bonechi. Questi riferimenti all'antica pittura sono in tutti i casi impalcature a cui si appoggia una pittura molto autentica. La cui identità ha più a che fare con la stesura del colore, con la statica dello spazio, con il trattamento

delle figure e della loro espressione. Esse portano alle dimensioni esistenziali di distanza e statica, calma e ornamentalizzazione, mito e storia, modello e marionetta, individuo e società. Sono temi moderni che riguardano più i problemi esistenziali dell'uomo moderno e hanno un significato di aura che appartiene a uno spirito religioso di una società di credenti. L'aura della distanza fa riconoscere ad un secondo sguardo questi lavori come arte del nostro tempo. L'ostentato trattamento delle figure, fissate con sicurezza ma altrettanto con sicurezza rese estraniare: costruite, poggiate su se stesse, senza rapporto, senza ombra, riunite in modo rituale -questo trattamento rende presente la rottura, la critica permanente e la distanza, che non solo tocca l'osservatore, ma lo coinvolge in un discorso. La deve considerare e raggiungere nella sua intima estraneità. La deve completare e portarla a compimento nella sua osservazione. Questo è il punto, perché sono religiosamente rilevanti, ma non nel senso di una religione della conferma"<sup>24</sup>.

A questa mostra, a queste importanti considerazioni critiche del sacerdote gesuita tedesco, seguono gli ultimi tre anni di lavoro caratterizzati da una progressiva fiducia nei propri mezzi espressivi, nelle apparenze della visione, e dal traguardo finale delle *Città Celesti*, "È come se Lorenzo, grazie alla rigorosa esperienza bizantina - e aggiungo anche del Tre e Quattrocento Toscano - si fosse depurato, come se fosse passato attraverso una camera sterile. Nelle sue immagini comincia di nuovo a girare l'aria della vita: si stava aprendo la possibilità di una nuova pittura di valori"<sup>25</sup>.

Intanto le figure dei dipinti sono a conversare ancora in aperta campagna o sedute sotto un pergolato: i cieli non sono più costellati di lastre astratte, ma percorsi da nuvole studiate dal vero attraverso decine e decine di scatti fotografici. La luce ha un nuovo significato sulle figure amate: ci sono nuovamente le ombre colorate. È stato restituito alla visione il suo fondamento, e così un albero, un fiume, una roccia, possono essere nuovamente un albero, un fiume, una roccia.

Questi dipinti all'olio e alcune tempere costituiranno il nucleo principale della grande personale, purtroppo senza catalogo, di

Lorenzo Bonechi alla Galleria Sperone-Westwater di New York dal 6 novembre al 23 dicembre 1993 accanto a due sculture in bronzo (Il Tempio e San Michele Arcangelo e il drago). Rarefatte città celesti colloquiavano in quella sede americana con i due ultimi dipinti di grande formato dell'artista: *La Pergola* e *i Bagnanti* del 1993 (Cat. pp. 96-97, 156-157) Nel Primo tre donne sedute sotto una pergola di tralice, di vite con grappoli d'uva sostano in aperta campagna inondate da una luce chiara e razionale che ricorda quasi una pala di Domenico Veneziano, nel secondo corpi nudi si bagnano nelle acque del torrente Ciuffenna a Gorgiti mentre altri conversano nell'ombra di una natura rigogliosa, pongono il confronto con Cézanne, ricercando al di là di questo il vero. Quest'ultimo aspetto pittorico è studiato attraverso numerosi scatti fotografici eseguiti sul luogo dall'artista medesimo. Erbe, felci, foglie, alberi, rami, ramoscelli, il cielo di Gorgiti sono ingranditi sulla carta fotografica in bianco e nero. Lorenzo stesso posa nudo, ritratto dalla moglie, per la figura centrale, in secondo piano, che nuda riposa sulla roccia accanto al torrente. Studia la spazialità del luogo, uno dei più amati in vita, in tutte le sue possibilità e potenzialità plastiche, prospettiche e paesaggistiche e ne restituisce un'immagine fra le più consapevolmente riuscite e compiute, di questa ultima parte di produzione artistica.

Avendoli visti dipingere non posso far altro che invitare ad osservare la qualità estrema e perfetta della pittura e della luce: il giusto calibro dato ad ogni pennellata di colore e di chiaroscuro. Accanto a questi dipinti a New York erano esposti *Il giardino* e *Figure*, riproposte estreme degli oli del 1988 e due tempere con *San Giovanni Battista*, il santo, con San Francesco, più amato dall'artista: il volto ieratico e spirituale dipinto da Lorenzo ha la forza ecumenica delle sue prediche nel deserto della Palestina (cat p. 101. appendice p. 209).

Mi ricordo l'eccitazione e la felicità della partenza come le precedenti pratiche al Consolato americano di Firenze dove, titubante, alle burocratiche domande anche su che cosa tacesse di mestiere nella vita, rispondeva, con un filo di voce, "Pittore". Una mostra a New York in quel momento storico rappresentava,

per il lavoro di Lorenzo Bonechi, una vera e propria "consacrazione artistica".

A questi importanti ed estremi dipinti presentati a New York se ne accompagna un terzo perduto in una villa sconosciuta di un collezionista svedese sulla Costa Azzurra. In questa *Conversazione* tre donne giganteggiano su di un paesaggio formato solo da un grande lago che ha la luce della vita e il ricordo della pittura senese e di Sassetta in particolare (appendice p. 208).

Accanto a queste nuove necessità pittoriche, dopo la tappa fondamentale di New York, nascono anche la serie delle sei *Città Celesti* a tempera da cui è tratta la cartella serigrafica a più colori presentata in occasione dell'apertura di "Domestica", la Galleria d'Arte in San Giovanni [Valdarno](#) di Valerio e Dino Carini, nel giugno del 1994, e quelle rarefatte visioni, sempre a tempera e con il tema delle *Città Celesti*, ancora variato e ripetuto, che si susseguono fino a poco prima della morte. Sono, le une accanto alle altre, variazioni estreme di un medesimo intento mentale (cat. pp. 176-185)

Lorenzo credeva di aver ottenuto il massimo in tutti e due i possibili percorsi figurativi. Il colore come luce della serie serigrafica riesce ad unire in consonanze geometriche e reticolati le visioni delle *Città Celesti*; è annullata ogni presenza umana e la tensione intellettuale è sospinta a vertici impensabili prima. Da quale architetto furono mai pensate? Anche le piante che escono dalle mura non sono più destinate a morire come le precedenti; le rocce rosa e bianche di cristalli del *Paesaggio*, che l'artista ripropone come una miniatura antica levigata e preziosa, rispetto a quello materico e pungente del 1988 (cat. p. 181) hanno il rigore assoluto di chi ha il controllo materico e mentale del tutto.

Nel catalogo stampato in occasione della presentazione dell'ultima cartella di serigrafie di Lorenzo, Dino Carini scrive come in queste opere, identiche anche nelle misure ai lavori a tempera, "il colore, schema primario della materia, si sprigiona nel simbolo che non discorre ma rivela. Il colore è ciò che rimane di ogni discorso sul colore. Schema, non per caso: dove si

manifesta un tale sentimento della luce del colore si fa urgente il senso dell'ordine. Il cerchio, con tutti i colori dell'iride, deve chiudersi: come nell'icona della *Trinità* di Rubliev, nel colore chiuso (*Cloisonnés*) di Gauguin, nella *Città Celeste* di Lorenzo". "La pienezza del colore - conclude Dino Carini - ha colmato il vuoto delle parole dell'arte"<sup>26</sup>.

Una delle ultime *Città Celesti*, lasciata in abbozzo, a tempera, è compresa in un grande rettangolo bianco bordato su tre lati da sottilissime mura rosse, blu e viola: in alto, su di un piano inclinato sono germogliati due semi d'albero con foglie che come sentinelle sostano fermi vicino alla porta rettangolare, con fessura nera, posta al centro, oltre la metà del dipinto. Sembra anche l'ingresso di una tomba. Quando l'ho veduta per la prima volta mi ha provocato la stessa commozione del *Broadway Boogie Woogie* di Piet Mondrian a lungo ammirato al Museum of Modern Art di New York nella retrospettiva del 1994. I resti di scotch sulla tela di Mondrian, usato dall'artista per rifare, in quadrati e rettangoli verticali, il paesaggio metropolitano americano di quel 1942-43, non possono certo essere paragonati ai segni precisi e geometrici di questo e ad altri lavori estremi di Lorenzo, ma è la ricerca del rigore assoluto, la sintesi suprema di colore e forma che me li rende compagni nel cammino e, ai miei occhi, simili oggi (cat. pp. 183-185).

Su paesaggi con nuvole prospettiche sono poste le donne conversanti di questi anni fra il 1993 e il 1994. La figura, maschile e femminile, maniacalmente studiata in ogni gesto, attraverso pose fotografiche, ha riflessi di colore sulle vesti impensabili e straordinariamente complessi pittoricamente: i volti accennano sguardi di ritrovata innocenza e il paesaggio amico l'avvolge sopra un cielo prospettico di nuvole che è oramai solo di Lorenzo Bonechi (cat. pp. 89, 92, 95, 158).

Una visita alla mostra su Pompei, nel 1994, al Palazzo dei Conservatori di Roma, provoca all'artista nuove e inattese emozioni creative. Queste pitture romane colpiscono molto la sua sensibilità, gli mettono una gran voglia di studiare tutti i libri e le immagini stampate su quell'argomento, e i nuovi lavori a tempera e a pastello su carta gli permettono di ritrovare le origini

naturalistiche del suo adorato Bisanzio. Le figure sono immerse in giardini con fontane, il cielo è chiarissimo, si possono riconoscere tutti gli alberi che stanno dietro i personaggi; la matita e il pennello corrono liberi e leggeri sulla carta a cogliere l'impressionismo del momento pittorico. I corpi di donna nuda sono così veri e palpitanti che sembrano danzare sul foglio, gli alberi, la vegetazione e il paesaggio così naturali da far pensare ad un nuovo periodo espressivo di Lorenzo; lontano e contemporaneo dagli oli e dalle tempere terse, nitide, curate e compiute in ogni minuta particolarità (cat. pp. 168-175).

L'artista conversava ancora con la luce e con la materia, dipingeva libero sulla tela e sulla carta: faceva partecipe tutti del suo piacere e godimento creativo, di quella confidenza assoluta che oramai sentiva di avere e possedere con la pittura.

La montagna era quasi scalata: non so cosa sarebbe avvenuto successivamente, ma so che il fervore costruttivo di quei giorni non avrebbe mai più abbandonato il chiaro cammino che Lorenzo si era faticosamente costruito. *La via di Damasco* era stata interamente percorsa, dal 1983 al 1993, dieci anni di inarrestato lavoro: l'apparizione" del dipinto divenuta realtà in quel bambino che il giorno prima di morire gli era nato.

Come volendo chiudere su se stesso un cammino unico nella pittura italiana contemporanea anche l'ultimo dipinto di Lorenzo Bonechi, lasciato incompiuto sul cavalletto dello studio, è un ritorno ad un tema caro all'artista fin dal 1983: la lotta fra *L'Angelo e Giacobbe*. Documentano l'accurata preparazione del dipinto numerosi scatti fotografici, in bianco e nero, di Marco Bonechi che guidato dal fratello-pittore, ritrae lui stesso in posa come Giacobbe e Filippo Bonechi come l'Angelo (fig. 1, p36) Anche gli abiti indossati dai due personaggi erano stati disegnati e fatti cucire appositamente da Lorenzo: lunghe e semplici tuniche bianche grezze di cotone. I risultati compositivi e materici del soggetto sono ben visibili nella tempera che il pittore aveva da poco ultimato e di cui il dipinto ad olio, rimasto incompiuto, doveva essere l'esatta trasposizione ingrandito (cat. pp. 108-109). Ma nella lotta con l'Angelo "allo spuntare dell'aurora", di quel 23 novembre 1994, quest'ultimo aveva

definitivamente vinto e invece di "benedire" Giacobbe-Lorenzo, decide di portarlo con sé in "quella Città Celeste là", lontana dalla vita terrena, a dipingere per altri occhi e per altre anime.

Lorenzo Bonechi, pochi giorni prima della morte, era stato chiamato dal curatore della Biennale Internazionale d'Arte di Venezia del 1995, Jean Clair, ad esporre i propri dipinti nel "Padiglione Italiano". Dopo innumerevoli discussioni gli vennero dedicate due stanze messe assieme tra dolore e sconsolata tristezza, all'ultimo momento e che a molti, forse, destarono più confusione che interesse verso la sua arte. Eppure questo era il più vistoso riconoscimento pubblico nella vita troppo breve di Lorenzo. Nel catalogo della 46a Biennale d'Arte Rainer Crone parla di Lorenzo chiamandolo "artista ispirato" e ricorda: "Bonechi, nato nel 1955 a Figline Valdarno, ha vissuto e lavorato in una piccola città cui le rigorose leggi della geometria rinascimentale conferiscono un'evidente bellezza urbanistica. L'ammirazione e la stima per il suo lavoro avevano fatto, poco prima della sua morte, un grande balzo affermandosi fino a New York dove, a breve distanza di tempo dalla presentazione di due personali a lui dedicate, si stava già formando un club di ammiratori. Secondo Bonechi al centro del suo lavoro stava la sacralità delle immagini. I temi, le forme, le figure, le architetture che popolano i suoi quadri si richiamano a lontanissimi modelli, come le icone bizantine e il Rinascimento italiano. Non era la religiosità delle immagini il suo tema - affermava l'artista - si trattava invece di risvegliare nei quadri una forma di sacralità simile a quella nella quale si erano imbattuti alcuni grandi maestri della pittura antica"<sup>27</sup>.

Oggi, dopo la bella mostra monografica dei disegni e incisioni donati dall'artista in vita al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, e realizzata, con un catalogo esauriente, da Giovanni Agosti nel 1996, dopo l'esposizione "quasi antologica" di Valencia curata, come il catalogo, da Carles Marco nel 1997, che ha fatto conoscere l'artista al grande pubblico spagnolo, e dopo questa di oggi, con soli oli e tempere, dal 1980 al 1994, a Figline Valdarno e a Firenze, credo si siano gettate le basi per una

considerazione critica nuova e aperta sull'opera di Lorenzo Bonechi, che spero possa continuare.

Figline Valdarno ha dedicato a Lorenzo una piazza che costeggia, dall'interno, le antiche mura cinquecentesche del centro storico, dall'altra parte scorre la strada dedicata ad Egisto Sarri, pittore compaesano dell'Ottocento, morto a Firenze, e del quale spesso andavo a vedere i dipinti nelle chiese assieme a Lorenzo. Anche in quella di Ponterosso, accanto al suo ultimo studio e per la quale Bonechi aveva realizzato, sotto la tela d'altare di Egisto Sarri, gratuitamente, lo sportello bronzeo del Santissimo Sacramento.

Ritorno ancora con la mente in quest'ultimo grande ambiente di Lorenzo, a quei nostri incontri, a quelle nostre discussioni mentre lo guardavo felice dipingere (lavorava così, ogni giorno, dalla mattina alla sera), con i pennelli e i colori e dalle finestre affacciate sugli orti, entrava, accarezzandone i dipinti, la luce del suo Valdarno.

## Note

- <sup>1</sup> P. Pasolini, *Il pianto della scavatrice*, in *Le ceneri di Gramsci*, Mano 1976, p. 91;
- <sup>2</sup> E. Ermini, *Lorenzo Bonechi*, in opuscolo della mostra, a cura dell'artista, Figline Valdarno 1979, p. 3;
- <sup>3</sup> G. Agosti, *Storia di Lorenzo Bonechi*, in *Lorenzo Bonechi (7955-/994) Disegni, stampe, fotografie*, catalogo della mostra, a cura di Giovanni Agosti, Firenze 1996, p. 11;
- <sup>4</sup> R. Barni, *È morto Bonechi pittore della natura*, in «La Repubblica» 7 dicembre 1994, cronaca di Firenze, p. IX; *Ricordo di Lorenzo Bonechi*, in «Tema Celeste», n. 50, gennaio-marzo 1995, p. 76; ricordo anche il discorso tenuto da questo amico pittore 23 novembre 1997, terzo anniversario della morte, e giorno dell'inaugurazione della piazza che il Comune di Figline Valdarno ha dedicato alla memoria di Lorenzo Bonechi.
- <sup>5</sup> M. L. Frisa, *Picturae*, in *Picturae*, catalogo della mostra, a cura di Maria Luisa Frisa, Prato 1983, p. 9;
- <sup>6</sup> M. Calvesi, *Classicismo e anacronismo*, in *La memoria del tempo*, catalogo della mostra, a cura di Maurizio Calvesi e Marisa Vescovo, Bologna-Verona 1986, p.7;
- <sup>7</sup> I. Mussa, *La Pittura Colta - A. Abate - U. Bartolucci - C. Bellocchi - L. Bonechi - G. Garuste - C. M. Mariani*, Roma 1983, p. 59;
- <sup>8</sup> C. B. Strehlke, *Lorenzo Bonechi: Vision and Process*, in *Lorenzo Bonechi*, catalogo della mostra, Sharpe Gallery, New York-Firenze 1985, p. 8, "But, what is the nature of this rapport with them, and how does it influence his own production? While artists who travel under the critical terminology of cultivated painting, anachronism, or the transavantgarde seek in the art of other periods a visual vocabulary that frequently results in direct quotation, Bonechi eschews obvious derivation, or, if he does quote, it is for a calculated reason;
- <sup>9</sup> G. Agosti, *op. cit.*, Firenze 1996, p. 12;
- <sup>10</sup> M. Calvesi, *Il ritorno della pittura*, in *Il Riso dell'universo*, catalogo della mostra, a cura di Maria Luisa Frisa, San Giovanni Valdarno 1983, p. 21;
- <sup>11</sup> N. Fox, *Lorenzo Bonechi*, in *A New Romanticism - Sixteen Artists from Italy*, catalogo della mostra, a cura di Howard N. Fox, con un saggio di Carl Brandon Strehlke, Washington D. C. -Akron, Ohio 1985/86, p. 45, "Thus in Bonechi's art, isolation, search, loss of faith, melancholy, and personal struggle always end in a restoration of order. The archetypal events of Bonechi's world take place in a sanctioned and protected universe -one authorized by the mind of God or the wisdom of human history- and the cities and small groups of people that appear so frequently in Bonechi's art represent a kind of Greek chorus, affirming the shared or common value of the experiences and events pictured. For Bonechi's actors, the universe is a benign home, and the memory of the past is visited as a gift of profound meaning to the present";
- <sup>12</sup> F. Rella, *L'avventura della forma. Per Lorenzo Bonechi*, in *Lorenzo Bonechi*, catalogo della mostra, organizzata da Clive Adams e Maria Eugenia Palacios, Firenze-Londra 1985, p. 11;
- <sup>13</sup> E. Rella, *ibidem*, Firenze-Londra 1985, p. to-li;
- <sup>14</sup> G. Agosti, *op. cit.*, Firenze 1996, p. 17;
- <sup>15</sup> S. Vertone, *Il tempo a rovescio*, in *Il colore dei miracoli*, catalogo della mostra, a cura di Luciano Pisto, Castello di Volpaia, Radda in Chianti 1987, pp. 12-13;
- <sup>16</sup> M. Ranchetti, *(Senza titolo)*, in *Lorenzo Bonechi*, catalogo della mostra, Firenze 1989, p. s. n.;
- <sup>17</sup> M. Cone, *Peter Halley*, in «Flash Art», edizione italiana, n. 133, giugno 1986, p. 22;
- <sup>18</sup> G. Agosti, *op. cit.*, Firenze 1996, p. 19;
- <sup>19</sup> E. Balducci, *Lorenzo Bonechi*, in *Lorenzo Bonechi*, pieghevole della mostra, a cura della Stamperia Carini, Cascia-Reggello 1989, p. s. n.;
- <sup>20</sup> E. Balducci, *ibidem*, Cascia-Reggello 1989, p. s. n.;
- <sup>21</sup> G. Agosti, *op. cit.*, Firenze 1996, p. 17;
- <sup>22</sup> E. Balducci, *ibidem*, Cascia-Reggello 1989, p. s. n.;
- <sup>23</sup> G. Agosti, *op. cit.*, Firenze 1996, p. 22;
- <sup>24</sup> P. Friedhelm Mennekes S. J., *Gebrochen Geschliffen Zur Bdwelt von Lorenzo Bonechi*, in *Lorenzo Bonechi*, catalogo della mostra. Vienna 1991, p. s. n.;

<sup>25</sup> G. Agosti, *op. cit.*, Firenze 1996, p. 24;

<sup>26</sup> D. Carini. *Materia sottilissima*, in *Lorenzo Bonechi - Città Celeste*, catalogo della mostra, San Giovanni Valdarno 1994, p. 5;

<sup>27</sup> R. Crune, Lorenzo *Bonechi*. in *La Biennale di Venezia. 46. Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, a cura di Jean Clair. Venezia 1995, p. 8.