

La speranza è nell'opera

La pittura di Guido Villa

Luigi Sampietro

La pittura di Guido Villa è nata nella luce raccolta e preziosa – pomeridiana – dell'interno di una chiesa. Dove le forme perdono la loro vanità nell'ombra, e i colori, come riassorbiti in se stessi, rivelano le proprie intime e sottaciute vibrazioni soltanto a chi abbia la pazienza di aspettare che l'occhio si abitui alla parziale oscurità che li assedia.

Quell'interno, va da sé, è uno spazio sacro, nel senso proprio e nel senso figurato dell'espressione. È, in parte, un interno domestico. Ma non è un interno pubblico – una taverna caravaggesca – in cui la luce entri, diretta o addirittura radente, da un'apertura ad altezza d'uomo. È invece uno spazio, interiore alle cose del mondo, in cui la luce piove dall'alto come un dono – a ogni ora del giorno, prima e dopo il meriggio pieno – e si diffonde con fatica tra le navate e sui quadri che stanno addossati alle pareti laterali.

Lì, Guido Villa – forse nel Duomo stesso o forse in qualche altra chiesa della città di Vercelli – ha visto da bambino “inarrivabili capolavori”, tuttora esaltati dalla parzialità della sua memoria, che ha poi sempre cercato di fare rivivere anche fuori di sé, nelle proprie opere.

La sua è però anche una pittura pensata nella luce avara di un'officina. Ma non è una pittura notturna: appartiene al tempo del lavoro. E vi si ritrova, e vi si riconosce, esaltato a sua volta, chi sappia ammirare l'intelligenza delle mani che muovono gli attrezzi nell'apparente oscurità che avvolge la fucina. Ha il calore, senza fiamma, di una brace incrostata dai grigi screziati della cenere.

Sembra emergere, questa pittura, da uno di quegli antri caliginosi in cui i suoi mitici antenati – i Celti di “Ver-celt”, fratelli di tutti i Celti che percorrevano l'Europa centrale nell'età del ferro – domavano i metalli a colpi di maglio. È artigianale e sacra allo stesso tempo. Orgogliosa e modesta, nella sua disciplinata devozione verso alcuni maestri del figurativo; seria e profonda – come può esserlo il lavoro di un artista che non ama né la parafrasi né la citazione – è una pittura che cerca di dare forma in proprio alle emozioni suscitate dall'esperienza, piuttosto che illustrare ciò che può essere espresso anche con un diverso atto retorico.

Laboriosa eppure estranea al virtuosismo e alle trovate sceniche, non si lascia sopraffare dalla premura di farsi riconoscere attraverso un segno inconfondibile, manieristico, magari pensato prima di cominciare a dipingere. E tuttavia la pittura di Guido Villa è una vera opera di esplorazione: del mezzo tecnico, nel trattamento dei soggetti e nelle scelte cromatiche.

Reticente e discreta, dissimula la prorompente abilità della mano che la genera in ricami che sembrano macchie. Dice e non dice. Ordisce sottili inganni per l'occhio dell'osservatore superficiale. Elimina talvolta gli sfondi e tal'altra la gamma dei colori, come per far credere che il bianco-e-nero sia una scelta di partenza e non un punto di arrivo di una riflessione sulla luce. Come se volesse dare a intendere che esistono solo le vibrazioni di uno stesso colore, indifferenti a tutto fuorché a ciò che gli dà vigore dall'interno.

Sembra quasi che il pittore che la dipinge voglia sempre prendere le distanze dalle cose che hanno già assunto una forma e che si rifiuti di trasferirle sul quadro così come si presentano. Che finga di appostarsi nella penombra e nel silenzio per meglio sorprendere le figure che nascono come per caso. E che poi si avvicini alla tela o al cartone di quel tanto che basta per riconoscerne i contorni, e simuli di impugnare lo scopino dell'archeologo per ripulire la superficie. Toglie la

polvere o il salnitro; scrosta la ruggine o il calcare. Perché, tutt'a un tratto, ecco!, possano scaturire gli incerti e preziosi barbagli che assecondano le forme nel prendere vita.

Ogni quadro di Villa si presenta come un reperto di cui l'atto del dipingere è la scoperta. Un reperto che preesiste alla pittura ma solo la finzione della pittura stessa può portare alla luce e rendere visibile.

La pittura di Guido Villa viene dopo – bisogna dirlo? – gli studi sugli impasti, e sulla luce, di Tiziano, di Rembrandt e Velázquez. Viene dopo Frantz Hals e dopo Goya; dopo gli Impressionisti e dopo Van Gogh, per quanto riguarda l'impiego della pennellata, visibile nel dettaglio e grandiosamente illusionistica nell'insieme. Viene dopo – è ovvio anche questo ma vale la pena di ricordarlo – i suoi piccoli attenti e commossi pittori regionali dell'Ottocento. Dopo i Futuristi, che non dimentica mai; e dopo la lezione quasi insospettabile ma vivissima, dei capifila della sperimentazione informale, come Morris Lewis, Mark Rothko e Jackson Pollock.

Dell'*action painting* di Pollock, infatti – di quella sua pittura prorompente e primitivista, che ripeteva il gesto eterno dell'agricoltore che semina, e che faceva sgocciolare i colori sopra la tela disposta in orizzontale sul pavimento, senza toccarla – , Villa ha sempre tenuto presente alcuni insegnamenti.

Il primo è la velocità nell'esecuzione, da mettere in atto prima che le impressioni o un giudizio superficiale sul soggetto subentrino a soffocare l'impeto della mano, cioè la pulsione misteriosa e feconda a riempire di sé la superficie bianca. Il secondo insegnamento è la disposizione a cercare e accettare il senso che c'è – che deve esserci – in ciò che l'occhio distingue ma ancora non conosce, dopo aver assistito al gesto della mano: il senso che c'è in ogni cosa creata e che tuttavia fa di ogni opera solo un tentativo e un'approssimazione perfettibile rispetto a quello che l'artista scopre via via di voler comunicare. Perché un quadro non è un'icona. E se lo è – se è un oggetto con una sua sacralità – lo è solo in quanto omaggio al gesto del fare e del mettere insieme; è un atto di devozione che non conosce le proprie origini e che non si riconosce una volta per tutte in nessuna cosa che crea.

Infine un terzo insegnamento, che dipende dal secondo. E riguarda la collocazione e l'orientamento da dare a una composizione o a una serie di composizioni – destra o sinistra, in alto o in basso – , che per quanto attiene alla pittura astratta, di Pollock o di qualsiasi altro autore, è ovviamente tutta da decidere a lavoro ultimato. Ma che anche nel caso della pittura figurativa è utile tenere presente

Perché, allo stesso modo in cui si guarda una scultura girandole attorno, così si può cogliere meglio la disposizione delle parti in un quadro se, almeno provvisoriamente, lo si guarda di traverso o addirittura a gambe all'aria: se si cerca di scoprire quello che c'è sotto e che non si vede subito: se ci si rende conto che ogni quadro quasi sempre contiene altri quadri – più piccoli o magari capovolti – , e persino l'anima di altri quadri. E che ogni centimetro di tela o di supporto, ingrandito fin dove è possibile farlo, può essere un dipinto a sé, con un suo centro e un suo principio d'ordine.

Il genio di un pittore – ciò che lo fa autentico – sta soprattutto nella sua capacità di osservare ciò che ha già dipinto. Perché ciò che ha già dipinto – ciò che è già dipinto – non è più suo, e non è né suo né di nessun altro. È una rivelazione che riguarda tutti e dalla quale il pittore può attingere per diventare maestro di sé medesimo. Un quadro è sempre più importante per chi lo guarda che per chi lo ha fatto.

Il principio d'ordine di un quadro, che è dato dal “segno” e dalla coerenza interna degli infiniti segni che lo compongono, porta al riconoscimento dello stile. E lo stile, uno stile fra i tanti possibili in assoluto, non è che il modo – il vestito – in cui si presenta il significato di un'opera.

Lo stile, va da sé, non è il suo significato; esiste anche a prescindere da qualsiasi significato. Che è invece, a sua volta, il legame tra il mondo conchiuso di un'opera e ciò che sta fuori e che dà senso e direzione all'opera stessa. Il significato è un dono dello spirito. È il risultato di un atto di illuminazione che permette di superare la differenza tra soggetto e oggetto. Di superare, cioè, la

differenza tra sé e ciò che è altro da sé: tra ciò che è vivo e vuole sapere perché vive, e ciò che sembra esistere proprio per aiutare a vivere.

Ora, se si guarda allo stile di un quadro – se si sta attenti, in altre parole, al suo vestito –, si possono venire a sapere molte cose non solo sul suo mondo interiore ma anche sulla sua posizione nel mondo. Perché lo stile dice sempre molto di più di quanto non si creda su come le cose e le persone si pongono di fatto rispetto a tutto il resto; non solo su come vogliono apparire. Lo stile tradisce. E ciò che tradisce è il proprio significato, cioè su che cosa sia fondato e a chi intenda rivolgersi il quadro stesso.

Ed è – lo stile di un'opera, il segno che la definisce, il principio d'ordine che la tiene insieme – la vera cifra, tutta da indagare e su cui riflettere, che rivela come parlano le voci di dentro di un artista. È – saltando a piè pari tutte le dichiarazioni d'intento e tutti i discorsi che l'artista stesso può fare su di sé – l'impronta della sua anima. Lo stile, insomma, è un documento d'identità. È la testimonianza della sua individualità irripetibile; e, allo stesso tempo, della sua appartenenza a una tribù che nella sua opera riconosce i propri simboli. Ci dice chi è e dove si colloca, e infinite altre cose sulla natura della emozione che ha provato davanti al proprio soggetto. E questo anche quando l'argomento del quadro è il colore stesso o il puro movimento, oppure lo spessore e la vibrazione del segno in sé.

Si potrebbe osservare, e anche questo va sottolineato, che di per se stesso lo stile – o, meglio, il segno – non dice molto sulla validità che un dipinto può avere per gli altri. Cioè per noi, che pure siamo nel mondo ma che non siamo nella coscienza del pittore.

E invece il fatto stesso che un segno – senza pensarci troppo – ci attragga o ci respinga, e che un soggetto ci affascini o ci sgomenti, è anche la prova che una volta tracciato un segno – una volta che il segno si sia manifestato –, il mondo non sia più chiuso in sé. Il nostro mondo non può più rimanere chiuso in sé. Il segno libera, per così dire, la propria voce e ci chiama per forza in causa. Indipendentemente, quasi, dalla qualità formale del dipinto.

Il fatto stesso che un pittore dipinga ci mette in condizione, ogni volta da capo, di cominciare a capire il significato della nostra esistenza. Un quadro appartiene a chi lo guarda, e a chi torna a guardarlo dopo averlo dipinto, perché chi guarda un quadro in realtà guarda sempre anche dentro di sé; e allo stesso tempo, con quell'atto di attenzione, partecipa di qualcosa che è più grande di sé. Ed è il significato. Che un quadro piaccia o non piaccia – non piaccia più, o piaccia più di prima – è una prova ulteriore che intrattiene un rapporto vivo con chi lo guarda. E che chi guarda un quadro ha sempre a che fare con qualcosa che lo riguarda.

La pittura è l'arte dei simboli per eccellenza. E il simbolo è un segmento di realtà finita che allude all'infinito, che non conosciamo ma di cui il nostro essere partecipa. È un segmento del significato totale del mondo, che la nostra immaginazione riconosce nelle cose che ci stanno attorno. E nelle cui profondità riesce a intravedere le proprie origini. Un frammento di cielo – né più né meno, nel linguaggio delle figure –, che ha in sé il senso della totalità e che perciò si illumina di senso dentro la nostra coscienza. Un'apertura sull'infinito, che ci mette nel mezzo di una verità.

I simboli sono segni che vanno oltre i limiti del nostro orizzonte perché attingono e parlano a quella parte di noi che è ignota a noi stessi. Ci permettono di andare oltre le circostanze in cui ci troviamo costretti. Ma non di evadere. E permettono – a chi rimane in sé, dentro il nostro mondo – di *in-tuire*, cioè di “vedere dentro” le cose per quello che sono: di cogliere il loro valore rispetto all'assoluto, e il paradosso della presenza dell'infinito nel finito. E, soprattutto, il paradosso del legame tra l'assoluto – ciò che non ha legami – e le cose finite e dunque definite dai vincoli mondani.

Il simbolo è il veicolo di senso per eccellenza e sembra talora sfidare il linguaggio della logica analitica. Parla di noi e del nostro destino: vive in noi – e lo riconosciamo perché partecipa della nostra vita – ma appartiene anche a un'altra dimensione. Il simbolo è un anfibio che si muove tra il cielo e la terra. All'interno di un gioco di specchi e di riflessi ci fa intravedere l'eternità dalla

quale ci sentiamo normalmente esclusi e della quale una parte di noi, che è forse il nostro centro, pure fa parte.

Il simbolo vive di vita propria. Ed è perciò un mistero in sé. È però anche un dato della realtà. Viene dall'alto, come un dono: come la luce, che è appunto il simbolo dei simboli. E trova rispondenza, come un'ombra, in quel *chissà-dove* di ogni cosa che verso l'alto ci spinge e ci fa vivere.

Ma un simbolo non lo si può mettere insieme con un atto deliberato, come un'insegna o un banale cartello segnaletico. Un simbolo scaturisce dalla viva esperienza della correlazione tra la nostra interiorità e il senso dell'universo intero. Dall'esperienza, e non dal pensiero, che l'uomo è parte – e parte significativa – di quell'universo. Un simbolo lo si può solo scoprire; non fabbricare. Tant'è vero che la sua forma espressiva non dipende veramente dalle qualità formali dell'opera in cui appare. Cioè, dalla complessità e ricchezza dei rapporti interni: dalla capacità autoriflessiva – le parti che si riflettono tra di loro – della forma stessa.

La sua vitalità è piuttosto un fatto religioso, se per religione, e per *re-ligio*, si intende ciò che è capace di legare insieme in un'unica visione tutte le cose: quelle visibili e quelle invisibili; e quelle visibili *con* quelle invisibili.

Un simbolo vive fintanto che lo fa vivere il respiro dell'umanità che lo contempla e che lo riconosce come portatore di significato. Poi si inabissa e magari scompare, sostituito da un nuovo simbolo. Cioè dal convergere della speranza e della passione di tutti su di un nuovo segmento di realtà finita che sia in grado di parlare ai nostri cuori: da un nuovo modo di ritrovarsi a casa nello stesso vecchio mondo.

Il compito dell'artista sta nell'evocarli, i simboli; non nel crearli. La mano dell'artista – o la sua voce – cerca di sagomarli e addobbarli al meglio, ma così facendo compie solo un atto di devozione verso la forza di cui sono portatori. Per questo il paradosso ha buon gioco quando si dice che un bravo pittore non si cura di fare della bella pittura. Cioè di idealizzare il proprio segno. La vera pittura non si abbassa al virtuosismo se non per farsi fuggevolmente riconoscere da qualche mercante che le fornisca di che tirare avanti.

Di virtuosi che vogliono apparire è pieno il mondo, ma il prodigio dell'arte consiste nel far vedere, non nel farsi vedere. Consiste nel mettere in evidenza dentro una cornice frammenti di realtà che altrimenti passerebbero inosservati, e che sono invece in grado di aiutarci a capire chi siamo. A partire dalle scorie della civiltà e dalle creature inerti e senza voce, ai margini del villaggio globale, delle quali non ci si chiede neppure perché esistano. E che invece nascondono talora un vigore espressivo che è almeno pari alla nostra altezzosa insipienza.

È così che una lama di luce che lambisce un ciottolo e uno sgonfio di ruggine sulla superficie corrosa di una lamiera possono evocare una drammatica crocifissione o il sorriso di una persona nota. Una di quelle composizioni che abbiamo da sempre sotto gli occhi e che non abbiamo mai notato. E che, fino a una certa età, solo lo sguardo incantato e generoso di un bambino sa distinguere come una forma amica in una foresta di ombre.

La prodigiosa abilità della mano di Guido Villa – per tornare al nostro tema – fa della sua pittura un prolungato e laborioso tentativo di affrancarsi dalle forme che i suoi occhi hanno via via catturato senza volerlo; e che, riprodotte tali e quali, sarebbero pezzi di inconcludente bravura. Manierismi.

Chi lo ha visto dipingere sa che ha la mano di un falsario. Non c'è forma che non sappia imitare: non c'è contorno che non sappia sbizzare al meglio. (Con una eccezione, che però non dico). Ma Villa è *artifex optimus*, che non si preoccupa di piacere o compiacere chi guarda i suoi quadri. La sua pittura, aderente al figurativo nell'apparenza, è animata da una spinta segreta a inseguire soprattutto l'intreccio musicale dei segni che stanno dentro ogni figura. A farsi emozione pura. A scoprire, lentamente, le infiorescenze e le geometrie, i profili e le corrispondenze cromatiche, nelle macchie e nei graffiti che danno luogo alle sue grandi illusioni. A cogliere le

arianne della tinta e i singoli segni come geroglifici da decifrare. Il cui fascino e il cui messaggio stanno proprio nel fatto che sembrano voler comunicare qualcosa; che qualcuno ci voglia parlare.

In questo modo gli infossamenti sul fronte in ombra di un ghiacciaio non sono che le pieghe della veste di un profeta in un altro dipinto. La testa di una vite, con il suo taglio trasversale, è l'occhio di un marziano che ammicca; e la verruca di un lichene sulla roccia evoca il fianco di una puledra che si dissolve nello sfondo.

Ogni porzione di quadro ha una profondità che è data dal suo riflettersi in se stessa. È se stessa e anche qualche altra cosa allo stesso tempo. Vuole essere presa in considerazione come se fosse il centro della scena, anche quando non è che un tratto periferico, semplicemente funzionale a un certo effetto d'insieme.

Ogni frammento di realtà ha una faccia che ci parla. Il quadro ha un suo ritmo e un suo centro, al quale si può giungere seguendo la traccia del suo interno labirinto di linee e di ombre. Ma ogni spicchio della tela e ogni angolo del supporto possono nascondere l'insidia di un gorgo di sabbia che inghiotte chi lo guarda. Un imbuto che si sgrana in piccole dune. Una macchia sfiorita in aloni allusivi e nebbiosi dove ci si può smarrire pensando a se stessi. E poi, all'improvviso, proprio nel mezzo di un ritratto – e pensiamo al Walt Whitman della grande mostra al Palazzo dell'ONU di New York – possono riemergere, come ricordi mai perduti, le geometrie nette dell'antica arte meccanica: bulloni e tiranti, piedritti e campate, reti metalliche e snodi. Altrove, alberi costruiti in officina; fronde a saracinesca; lo sfintere di un cane a coda dritta, che imita le lamelle di un otturatore fotografico.

Un foro ben calibrato sembra sondare la consistenza simbolica del buio. Un'immagine riflessa nello specchio improprio di una vetrina crea l'illusione di una distanza incolmabile, come se fissasse la profondità di un nostalgico colloquio con i trapassati. Ciascun segno è un omaggio alla fatica che durano le forme per emergere e diventare se stesse. Ma il luore di una goccia d'acqua sul vetro, breve e fosca allo stesso tempo, come la pioggia che si sporca a contatto con le cose del mondo, è un punto vivo di paradossale speranza.

Il disegno, nascosto, consiste di poche sparute linee. Ma il quadro è folto di segni, e di segnali. È un progetto continuamente insidiato nel suo divenire da successive scoperte, e rannuvolato da ombre che aleggiano come scaglie misteriose sul fondo di un cielo basso e rovesciato. Che talora si squarcia su spazi incogniti, e tal'altra è attraversato da bagliori lancinanti che illustrano forse – come in una composizione del suo Francis Bacon – il dolore della coscienza e la solitudine dell'esistere.

Le figure, se figure sono, vengono fuori dall'accostamento di tante impronte stratificate e ingrandite, e la superficie è trafficata di quel tanto che basta a impedire all'apprensione di diventare paura. Qualcuno – sembra – o qualcosa, ci sorveglia. Ma di chi sono quelle impronte? Chi parla attraverso questa pittura?

Quattro toni di nero e quaranta sfumature di grigio, fino al bianco totale – con qualche ibridazione giallastra – mettono in risalto l'iridescenza salina dei capelli di un vecchio saggio. La trasparenza del prezioso cristallo da cucina, che dà sapore al nutrimento e alla vita, è accostata alla luminosità trattenuta e opaca di un metallo umile e necessario come il ferro. Che altrove, in un altro dipinto, vibra di accensioni rossastre e rugginose; tradisce una singolare attenzione per la propria decadenza.

I corpi straziati e convulsi delle sue crocifissioni non parlano di un Dio morto, che non c'è più, ma di un Dio che si è già levato sopra il lividore secentesco della carne che soffre. Il colore tace e dietro le grate di una gabbia lo sguardo attonito di tanti piccoli nani, deformati dall'impossibilità di diventare uomini, parla di un'infanzia che vede e che non conta.

Ma il dolore, come la frustrazione, è la voce implicita del desiderio di vivere e di sopravvivere. È il punto più segreto e insondabile dell'esistenza. È la forma della resistenza contro le forze della distruzione. E la pittura di Villa non è un atto di denuncia o di delazione (a chi?) ma un atto di devozione e di pietà.

I moribondi che pendono come lacerti di carne dalle travi del supplizio – nella sua *Crocifissione* alla Pinacoteca di Pieve di Cento – sono i povericristi della terra. Ma nella Chiesa degli Angeli di Isiolo (Kenya), che Villa ha completato qualche anno fa, la croce che svetta al centro, in alto, è vuota perché chi è morto sull'albero della nuova vita è già risorto. E non è un caso che in quel dipinto murale, sfolgorante di luce africana, il paesaggio sia ritmato in una prospettiva ordinata e composta; gli animali - «i sereni animali che avvicinano a Dio» - si stagliano su di uno sfondo da paradiso terrestre; e gli angiolotti, bianchi e neri, svolazzino grassi nel cielo come le nubi turgide di pioggia feconda.

E non è nemmeno un caso che nell'affrontare il grande tema, cui pure continuamente allude, la mano di Villa quasi si arresti. Le sue crocifissioni si astengono dal rappresentare in maniera piena e diretta quello di cui parlano: la morte del Figlio di Dio: la morte del Logos. E non sai se sia maggiore l'umiltà o lo sgomento davanti al soggetto, oppure la soggezione e il rispetto nei confronti dell'insuperabile modello cinquecentesco – il Cristo di Grünewald a Isenheim – che Villa ha sempre presente e che non vuole sfidare.

Tutto sembra tuttavia concorrere, nella sua pittura, a quel trionfo figurativo che sono i pannelli del ciclo dell'Esodo nella chiesa della Missione di Isiolo: sicuramente una delle più imponenti realizzazioni d'interno di questi anni, al mondo. Un lavoro di ispirazione ecumenica – un tema esclusivamente ebraico in una chiesa cristiana frequentata da soli africani – che celebra emblematicamente la rinascita dell'uomo nella libertà del proprio popolo.

Decine e decine di metri quadri di ombre e di fulgori attorno a una scena-madre che è una violentissima colluttazione di volumi e di colori: un sanguinoso spasimo, traumatico e necessario come un passaggio di età, che prelude a una nuova vita. Una gigantografia fantasmagorica delle forze in atto in ogni processo vitale, che assumono qui, per la prima volta nella sua carriera, le forme piene e roboanti dell'epica.

Eppure, questa figuratività, mi sembra di saperlo, non sarà il suo punto d'arrivo. La pittura di Villa non è, per sua costituzione, l'articolazione di un discorso sulle miserie di questo basso mondo, che tanto già sappiamo, ma è piuttosto la forma della ricerca di senso in tutte le cose. È lo studio degli indizi e dei segni che possono aiutare a capire ciò che va oltre le decisioni dell'uomo: lo studio delle conseguenze cui si può arrivare inseguendo e obbedendo ai segnali di un linguaggio cifrato in cui la virtù della speranza legge la spiegazione dell'esistenza. È lo studio attento del modo in cui sono costruite le cose. E un esempio probante mi sembra che possano essere i grandi ghiacciai – pura e misteriosa pittura, figurativa e astratta allo stesso tempo – a cui è tornato a mettere mano da qualche tempo.

I suoi simboli sono iscritti nelle figure stesse, per come appaiono e non per quello che rappresentano. Qualche volta hai l'impressione che siano dissimulati nella forma omologa di soggetti che vengono scambiati per realizzazioni realistiche. Si affacciano con la medesima maschera in scene diverse. E così una serpentina luminosa o una fascia in movimento sono allo stesso tempo una cancellatura e una scia “futurista”, punteggiata di spunti fecondi. La sagoma di una cima alpina al tramonto – bagnata da un rosso che è quello del Santissimo al lato di un altare – ha la medesima maestà della testa di un vecchio poeta seduto e meditabondo, in un interno al crepuscolo. Contano i colori e i contorni, che sono gli stessi nei due casi; non i titoli, che servono solo a distinguere i quadri nell'apposito catalogo.

In questo senso si può dire che lo stile, nella pittura di Villa, è spesso anche un simbolo; e che il simbolo è il suo significato. In questo senso, guardare certi suoi quadri ha l'effetto vivificante di un incontro con qualcosa che ci porta oltre i confini della nostra stessa esistenza.

I simboli di Villa si collocano in verità là dove si arresta il fondiglio del pensare disperato del nostro tempo. Si fermano al di qua del limite del Nulla, dove consistono quelle configurazioni, o convenzioni illustrative, che sfuggono all'occhio nudo, o all'occhio che non vede: i cristalli di ghiaccio, la struttura atomica della materia e le efflorescenze delle cellule viventi, con la loro irriducibile potenza semantica e genetica. Ovunque ci sia una forma – sembra dire – lì c'è la

promessa di un messaggio. E soprattutto, dovunque ci sia un alito di vento, un segno di movimento, il colore potrà ravvivarsi, la vita ritornare al proprio fulgore.

La pittura di Villa è un atto di accettazione, doloroso perché del tutto umano, del fatto stesso che si soffre e che si muoia: della lacerazione insita nel fatto che si viva nel tempo, abbandonando in ogni momento qualche frammento del nostro mondo alla propria necrosi.

Ha qualche lato osceno, che non si può guardare, questa pittura. Perché ci sono cose, in cielo e in terra, che non si possono guardare senza un brivido. Ma è l'opera di un artista pudico e coraggioso, che non si compiace mai di dire troppo. E che ha trovato il modo di affrontare l'orrore del proprio tema centrale – il sacrificio dell'uomo – , prima annullandone le circostanze con campiture silenziose, alla maniera di Karl Plattner; e, più di recente, sopraffacendone lo strazio con un fervore di ricerca («la speranza è nell'opera», diceva il poeta Vincenzo Cardarelli), che è un inno all'atto stesso di annullare il Nulla.

La testa di Mosè, smisurata come un simbolico primo-piano cinematografico; i giganteschi bufali che guardano sempre di profilo, forse per sembrare più grandi e minacciosi; e i rinoceronti che alzano il corno grigio e rugoso come il pinnacolo di un seracco alpino, sono un monumento alla medesima energia, irresistibile nel distruggere come nel creare. Le mani di Villa sono felici nel celebrare queste forme. E un banale ritratto d'uomo, ravvivato dal miracolo dello sguardo – pochi millimetri di carboncino compatto e appena un sospetto di bianco zinco – è, ogni volta, l'occasione per ritrovare il bandolo del creato: per riconoscere la potenza illuminante di una fisionomia, che neppure sa perché abbia preso una certa forma ma che ci pare rassicurante.

I ritratti di Villa ci guardano – a partire dal suo autoritratto – da un luogo che non conosciamo, ma che riconosciamo subito perché rispecchia il fondo del nostro stesso essere: il desiderio di completarci comunicando con un'altra forma. Sono scuri e talora solenni, come gli ingrandimenti fotografici di quegli antenati che i bambini della sua generazione vedevano, stando a letto malati, sulle pareti della camera da letto; e che, quando la febbre faceva velo agli occhi nel dormiveglia, sembravano animarsi e persino muovere le labbra.

Sono personaggi famigliari, questi ritratti di Villa, che però non abbiamo forse mai incontrato. Sono ritratti di scrittori – icone di redazione – che abbiamo già visto sulle pagine dei giornali: espressioni note, istantanee rielaborate da lampi di luce che sono il riflesso sul vetro – un vetro che non c'è – delle cose che stanno davanti agli occhi di chi ci guarda.

Il nostro universo onirico e la nostra memoria sono popolati dalle esperienze e dalle storie dell'infanzia, ma anche dai personaggi delle nostre successive letture. Tante sono le vite che abbiamo vissuto quante le vicende in cui ci siamo immersi: i libri che abbiamo letto o i film che abbiamo visto.

Guardiamo questi ritratti come se vivessimo in un ricordo, con le sue linee traballanti e offuscate. Qualche volta addirittura un po' reticenti. Ma forse è solo perché la memoria si sta prendendo gioco della nostra infantile pretesa di sapere tutto. Le loro facce hanno l'espressione famigliare e partecipe – quasi tutti – di chi a suo tempo ci raccontava le favole che parlavano del nostro futuro. Qualcuno, magari neppure il più vicino al nostro ricordo, ci sembra sorridere con sorprendente confidenza, come uno di quegli sconosciuti che si incontrano nei sogni e hanno l'aria di sapere benissimo chi siamo.

Molti sono colti nell'atto innocente e ormai fuori moda – e quasi fuori legge – , di fumare il proprio sigaro o la pipa. Venendo da mondi certamente più malsani del nostro, irridono alle nostre preoccupazioni salutiste, e continueranno a fumare in effigie finché durerà la carta sulla quale sono ritratti. Qualcuno insiste nel volersi distinguere presentandosi come uno scavezzacollo della letteratura, portatore di apocalittici messaggi. Ma nessuno gliene vuole, perché proprio i suoi incubi – come gli incubi di Guido Villa – ci hanno spesso consentito di tenere desta la nostra coscienza.

Vien quasi da pensare che siano in procinto di ripeterci le loro storie. E in qualche caso, guardandoli, dobbiamo confessare a noi stessi di non ricordarcele più, o di non essere stati attenti quando ce le raccontavano. Ma saremo certamente perdonati, perché con gli scrittori non è mai

troppo tardi: gli scaffali sui quali ci attendono non appartengono al nostro tempo ma alla nostra eternità. E basta allungare una mano per sopravvivere a noi stessi.

Dovunque siano, questi scrittori – vivi o morti – , in Italia, o in Francia, in Sudamerica o nei Caraibi, ci parlano da una posizione di vantaggio. Sono i santi del nostro piccolo paradiso di carta stampata. Gli autori che ci hanno fatto diventare uomini. I custodi della nostra memoria collettiva, che vigilano al lume fioco e votivo del loro *petit tabac*.

Li coordina Carl Jung, svizzero e neutrale, che non è proprio della corporazione ma conosce il mestiere. Fuma un *calumet* propiziatorio e ci guarda con un occhio solo, perché l'altro, chissà, è forse intento a frugare nelle tenebre del nostro inconscio di malati d'inchiostro.

Le sopracciglia inarcate quel tanto che basta per fingersi cinico e perplesso, Jacques Prévert si è spostato sulla sinistra del quadro, lasciandosi indietro tutte quelle ombre per dirci, *mais oui*, che la sua poesia è una lunga, interminabile canzone d'amore. Jean Genet, commediante e martire, millanta se stesso davanti ai grattacieli di una Parigi postuma, che si sarebbe portato via il piccolo mondo della sua adolescenza misera e selvaggia.

“Eusebio” Montale, insonne e canterino, ha il piumaggio di un incredibile uccello baritono, screziato come conviene a chi fa la spola tra il cielo e la terra, e deve mimetizzarsi per non farsi accorgere. Il caro grande Mario Soldati, aggrappato al toscano con labbra sottili e argute, impenna come un gallinaccio orgoglioso dei propri bargigli di seta, davanti a un sovrapporsi febbrile di parole luminose e di insegne cinematografiche. Manca solo per la verità qualche bella donna: la ragione la so io, ma devo tenermi discreto.

«Il miglior fabbro», Ezra Pound, dardeggia elettrico e ostile come un Celta facondo ridotto al silenzio da chi non ha la pazienza di ascoltarlo. Accanto a lui Pablo Neruda, elegante e pensoso nel suo bel *tweed* di ambasciatore dei popoli, si rispecchia in quel prodigio di metafore che è la sua stessa poesia. E più in là Derek Walcott – l'Omero delle West Indies, bianco e nero, uno e gemino – ha un occhio di riguardo per l'uno e per l'altro: per Pound e per Neruda; e per Walt Whitman, che occhieggia a sua volta da più parti, bardato da patriarca di tutti i poeti delle Americhe *et ultra*. E così via.

A lato di tanta compagnia, il mio Gioânn Brera – Pindaro degli sportivi, Molière della Bassa padana – campeggia e tiene banco in mezzo ai propri eroi in bicicletta: Bartali, Coppi, Koblet... Ricordate? I protagonisti di un «epos dei poveri», come li chiamava lui, che allora, quando pedalavano come giganti sudati, sembravano promettere che se avessimo continuato ad amare le loro imprese saremmo diventati grandi al pari dei nostri progetti: al pari delle montagne su cui si arrampicavano per poi scendere in picchiata nella città della pianura che ospitava l'arrivo di tappa.

Che per noi, oggi, sarà Vercelli. Come l'amore per il ciclismo si sposa anche in Villa all'amore per la pittura, ci fermiamo idealmente qui per rendere omaggio a Gaudenzio Ferrari.

Ma prima di concludere vorrei approfittare della sosta per aggiungere una considerazione personale. Non credo di avere mai conosciuto nessuno prima di lui – di Guido Villa, dico – che alle cose e alle persone riuscisse a guardare senza quelle piccole riserve mentali che fanno del nostro mondo un piccolo mondo di “se”; e un mondo di piccoli uomini che brancolano mettendo le mani avanti a ogni piè sospinto: “se io fossi...”; “se io avessi...”.

Non ho mai conosciuto – davvero – nessuno che come lui si preoccupasse più delle cose in sé che dell'effetto e del significato che alle cose stesse potrebbero essere attribuiti: che si attenesse – senza pronostici e senza riserve, appunto – a quello che di volta in volta si trova a fare. O che, per qualche motivo, si astiene dal fare. Credo che questo si chiami realismo. Ma forse è anche altro rispetto a ciò che sembra. Anzi, credo che sia qualcosa di più di quello che sembra. Il realismo di Villa è in realtà una forma di pazienza filosofica, esistenziale. Non è un modo di lasciarsi vivere ma piuttosto un modo di accettare coraggiosamente il mondo per quello che ha da dare, e per come si presenta.

La spiegazione di questo straordinario spirito di accettazione, e di partecipazione, intensa ma discreta – e la spiegazione della sua solerzia nell'agire in qualsiasi circostanza e condizione, e nel rendersi utile là dove le cose lo richiedano (ma irreperibile dove la volontà altrui vorrebbe per

motivi propri che lui magari fosse!) – credo di averla intravista ripensando a una recente visita alla Chiesa di San Cristoforo a Vercelli.

Di fronte agli affreschi di Gaudenzio Ferrari, mentre Villa mi parlava del suo affetto per quei colori e per quelle forme, il mio occhio rimaneva colpito dal gioioso stupore di tutte le figure della Natività – con una sola eccezione forse – davanti al piccolo Gesù. E più ancora colpito dai personaggi della Crocifissione, dove la pacificata serenità del Cristo – forse già morto ma che tornerà a vivere – corrisponde alla “incomprensibile” serenità di Maria e degli altri. Gli occhi chiusi o socchiusi, l’espressione intensa e compresa ma priva di strazio, sono colti nel momento del sollievo dal dolore. Dormono in verticale. Partecipano di una verità balsamica che li avvolge, e tutto appare ravvivato dalla guarigione in atto.

Guardando quelle facce e quei colori domestici e arcani – che vanno dal miele al muschio e dalla cenere all’aceto – che Villa ammira da quando era bambino, ho cominciato a capire che quell’angolo di Vercelli è forse il ritratto del suo mondo interiore. E che tutto quello che Villa ha sempre dipinto è la distanza tra quella serenità – che è la serenità che lui stesso si porta dentro come un ricordo a cui tornare continuamente – e le cose che gli stanno attorno.

È così, mi sono detto, che Villa dipinge! Con la serenità medicamentosa delle cose che fanno quello per cui si può pensare che siano state create e immerse nel tempo. Villa, mi è sembrato di capire, reagisce alle cose del mondo – e ne trascrive talora la laidezza e la nequizia – come per accudirlo e per placarne l’ansia: per scoprirne il bandolo e il senso, non per costruirvi sopra una morale. Non tanto per arrivare a uno scopo o a un risultato pittorico – paradossalmente – ma perché dipingere, al di là di qualsiasi progetto, vuole dire mettere a confronto quella realtà con la visione che ha dentro. Perché il movimento del suo pennello (anzi, del nuovo strumento che ha inventato ma che mi ha espressamente proibito di rivelare) asseconda il suo stesso respiro. Perché le cose che si muovono – le mani che lavorano, il passo di un Samburu nella savana o l’immergersi nell’acqua di una pagaia – assecondano, chissà?, il battito del cuore del mondo. Come una danza propiziatoria.

Certo, tutto questo è solo un modo di dire. Forse non è proprio così, ma è bello pensarlo. E vedere le cose che si muovono per edificare qualcosa e per aiutare un pezzetto di mondo a diventare se stesso, e non solo per distruggere, aiuta a vivere. La speranza è nell’opera.