



Gianfranco Ferlisi

cenni critici

LE QUATTRO STAGIONI

omaggio a Vasco Corradelli

testo critico di Gianfranco Ferlisi

Questo testo dedicato a Vasco Corradelli vuole essere non tanto, o non solo, l'interpretazione critica di un percorso artistico di assoluto valore ma il racconto della storia di un pittore del secondo Novecento mantovano, che ha coltivato per tutta una vita il culto della bellezza, la ricerca di forme e tematiche legate all'universo dell'arte, le scelte parallele e complementari della tradizione e del rinnovamento, i sogni e la forza della poesia. Solo così si possono comprendere le vicende della sua ansia espressiva e coglierle con chiarezza fin dall'inizio, sullo schermo del dopoguerra, in un fermo immagine che registra il nuovo ribollire di un'Italia libera e repubblicana. Ci sono, per quanto riguarda gli artisti, storie belle e complesse, storie che non possono cadere nell'oblio, perché, come nel caso di Corradelli, completano l'articolato mosaico della storia della pittura mantovana del secolo scorso. È per questo che riteniamo importante ripercorrere la sua vicenda a cominciare dai suoi esordi, partendo dall'istintivo talento che era emerso subito, un talento che, già da bambino, lo aveva portato a dipingere e a disegnare così bene da indurre la sua famiglia a mandarlo, nel 1929, a Roma, a studiare all'Accademia di Belle Arti. Era a Roma «la meglio gioventù», una Roma affascinante, un sogno ad occhi aperti, tra i miracoli di una grande antica bellezza e le prospettive inedite e sbalorditive del futuro. La sua pittura provava a sperimentare, allora, una sorta di iniziale realismo del quotidiano, esprimendosi mediante una materia pittorica densa e tormentata. Vasco guardava alla «École de Rome», caratterizzata da una pittura tonale e da un arcaismo che si opponeva al neonaturalismo novecentesco, guardava al giovane Corrado Cagli, di due anni più vecchio all'Accademia, ad Emanuele Cavalli... Ma la sua precocità, che presagiva possibili grandi traguardi, era destinata ad infrangersi contro i marosi interbellici. Perché correva l'anno 1932 e l'artista – appena ventenne – fu chiamato alle armi. In una vera e propria odissea, di guerra in guerra, Corradelli fu costretto a girare il mondo per dodici lunghi anni, obbligato quindi a ridimensionare, e, di fatto, a rallentare drasticamente il suo iniziale e appassionato approccio giovanile.

E le cose non andarono meglio quando, nel tardo 1944, si ritrovò, finalmente libero, ancora a Roma. Abitò per un periodo in via della Lupa, a pochi passi dal Lungotevere Marzio: in pieno centro. Una lettera del 14 novembre 1944, ricevuta dall'amico sergente maggiore statunitense Arthur Teagno, mostra una bellissima testimonianza in merito al ritratto della fidanzata (sua futura moglie) e coniuga considerazioni estetiche e familiari. È questo lo spunto per parlare di un ritratto sopravvissuto a tutte le traversie delle umane vicende dell'artista: l'immagine di **Giovane romana (Adriana)** sembra interrogarsi sul sentimento della bellezza e sull'amore, sembra ispirata da speciale scintilla che lascia intravedere lo spessore straordinario di un progetto di vita e di felicità. Adriana diventa la donna che disvela all'artista il mistero dell'anima umana, la verità del femminile che rinnova la meraviglia dell'atto conoscitivo e dell'esistenza, il simbolo di una rinascita che implica un atto di speranza e la fine della guerra. In sostanza Adriana assume l'allegorica dimensione della bellezza del rapporto interpersonale, di un amore che significa crescita e maturità. Così Corradelli realizzava, in Adriana, un dipinto in cui la semplicità e l'armonia della tradizione classica appaiono reinventate, come in una risposta alle difficoltà dei tempi. Un realismo sentimentale e tonale riesce a dare forma a una immagine idealizzata, dai cromatismi ricercati, dalle forme regolari e proporzionate. L'ovale del volto, quasi raffaellesco, tende alla perfezione e si completa nel nastro che ne raccoglie i capelli. La luce scivola morbidamente sui suoi tratti, mentre i colori e la luminosità creano un'atmosfera nitida e limpida, come la prospettiva aerea del paesaggio alle sue spalle. È anche la favola dell'amore a rendere prezioso quel dipinto che risulta decisamente superiore a tutti i ritratti realizzati tra il 1944 e il 1946, in quanto asseconda e trasgredisce i canoni della rappresentazione tradizionale, nel doppio significato di ciò che è nuovo e di ciò che appartiene propriamente a una persona.

La dimensione estetica, sembra qui affermare l'autore, è indissociabile dalla dimensione psicologica e morale: la qualità deve crescere sui criteri dell'autenticità, dell'interiorità, dell'originalità.

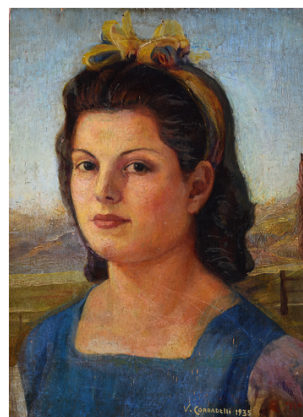
Il **ritratto di Adriana** rappresenta anche una svolta nella vita dell'autore che, nel volgere di alcuni mesi, nel 1946, si trasferirà, dopo il matrimonio, a San Benedetto Po. Il trasferimento da Roma non fu, certo, facile, ma nemmeno infruttuoso. Ora doveva rinunciare a opportunità che, nella dimensione della provincia padana, non avrebbe potuto avere. Tuttavia, a San Benedetto Po ritrovò una grande famiglia artistica, che lo sottrasse alle avventure e alla precarietà di prospettive. Cominciò a partecipare, allora, alle discussioni che agitavano una sorta di cenacolo padano, fervido dei dibattiti dei suoi protagonisti, da Antonio Ruggero Giorgi a Umberto Bellintani, da Giovanni Bernardelli a Ermanno Pittigliani, da Giuseppe Gorni a Lanfranco.

Vasco Corradelli, con il suo bagaglio di studi importanti, con il suo grande talento, con le sue travagliate vicende belliche, cercava di rientrare in gioco in un dopoguerra difficile e incerto. Ma l'arte era anche uno strumento ideale per esorcizzare gli spettri che avevano preso dimora nella sua anima durante gli anni più duri del Paese ed era anche un dispositivo di catarsi per il superamento dei tanti traumi militari. Ora non aveva più, intorno a sé, la pleora di graduati e ufficiali dell'esercito alleato che cercavano di accaparrarsi i frutti della sua ritrattistica, genere che il pittore praticava con assoluta scioltezza. La sequenza dei ritratti di cui la mostra offre testimonianza (dal **ritratto di Felder** al **ritratto di ragazzo**) dimostra quanto questa esperienza si sia rivelata cruciale per la sua maturazione pittorica. Ora però gli era necessario ritrovare la coscienza della fertile poesia di un Oltrepò mantovano agognato, lasciarsi andare alla possibilità di sentire e di esprimere le specificità di un paesaggio filtrato da una comune identità, da radici profonde e ineludibili, generatrici di una matrice unica e preziosa.

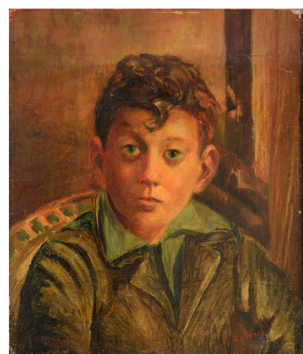
L'arte, alla fine degli anni Quaranta, chiedeva di partecipare alla ricostruzione del Paese su basi di rinnovata consapevolezza, sui fondamenti della metabolizzazione degli eventi storici e di una generale pacificazione. La vocazione di Corradelli era ora più forte delle difficoltà quotidiane: ricominciò a praticare una pittura forte di intensità antiche ed espressive, in appartato romitaggio. Divenne così, inizialmente, pittore di paesaggi incantati. Riprese così ad inquadrare, con innata sensibilità, paesaggi e lanche d'acqua, boschine e arenili sabbiosi. Incline a lasciarsi incantare di fronte alla bellezza, immerso in una costante contemplazione della magia del creato, le emozioni della sua terra si rappresentarono in opere come **La golena** (1946), come **Il Fortino (Borgo di pescatori del Po)** (1946) oppure ancora come in **Casa sull'argine** (ca. 1946-48), opere esaltate da una pennellata ricca di sfumature, da una grande spigliatezza compositiva e dagli echi di una visione allucinata che aveva appreso da Mario Mafai e dallo studio di Scipione.



Ritratto di Felder



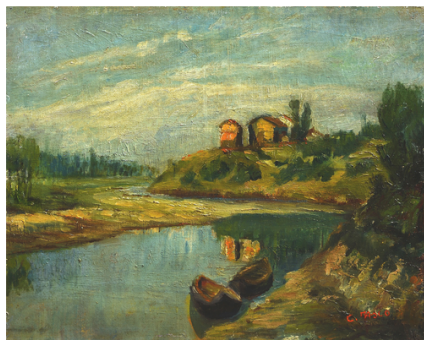
Giovane romana (Adriana)



Ritratto di Ragazzo



La golena



Il Fortino (Borgo di pescatori del Po)



Casa sull'argine

La sua declinazione artistica appariva attenta solo al gravitare di un colore ricercato con sensibilità e schiettezza, a tratti quasi neo primitivista; ma, soprattutto, è la sua interpretazione del paesaggio che diventa un'espressione culturale, in cui si trasferisce la sensibilità visiva di una intera comunità, in cui si dà immagine alla bellezza e alla fatica del vivere.

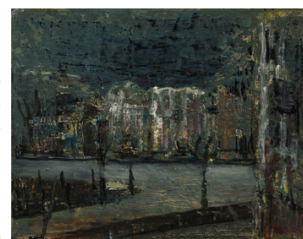
Ormai la spinta espressiva che animava Corradelli soffiava dentro sempre più forte, inducendolo a mescolare un innato sentimento di trascrizione della realtà ad una trepidazione poetica che suggeriva avventure più rischiose, spingendolo ad esplorare, in una zona oscura dell'anima, una sorta di allucinazioni espressioniste, derive liriche, sulla scorta degli esempi migliori di ciò che aveva conservato dalla sua formazione romana. **Pesci sulla spiaggia**, opera del 1963, è rappresentativa proprio di questi echi e apre una sezione più densa di inquietudini. Corradelli ora - tra pittura e pensiero - comprende che la sua ricerca deve valorizzare soprattutto l'interiorità. Il suo imperativo non è più la pratica di standard della rappresentazione secondo riferimenti condivisi. È, semmai, il carattere personale e soggettivo della visione che diventa una necessità interiore di poesia. I suoi soggetti cominciano a parlare unicamente il linguaggio delle inquietudini e del dolore. Non quello esistenziale e generico. Ma un linguaggio in cui condensare il male di vivere che esiste ed alligna anche nell'agreste pace della pianura. Per questo i suoi pesci sulla spiaggia boccheggiano: perché Corradelli comincia a inventare una pittura più autonoma, una pennellata più sciolta e fresca, depositata di getto e liquida, mentre la sua arte diventa espressione di meditazioni, sul genere di quelle che rapivano l'amico Bellintini.



Pesci sulla spiaggia

Gli anni Sessanta furono felici, per Vasco Corradelli, quando scoprì, soprattutto, la possibilità di esprimersi attraverso una dimensione, a tratti, onirica. E molto rapidamente un subitaneo mutamento subentrerà a scatenare nella sua energia creativa il progetto fertile di una pittura diversa, inedita e trasformatrice, capace di rivitalizzare gli orizzonti del suo appartato studio sanbenedettino.

La mia strada di notte (1964), ad esempio, sembra un quadro germinato dopo che pensieri incalzanti e ossessivi abbiano fatto seguito ad un'interminabile contesa. La 'libertà' espressiva vuole mettere a fuoco non tanto la strada notturna e silente quanto la manifestazione di una oscurità, intesa come sentimento colmo di dubbio, come drammatico sguardo su un mondo in cui nulla è chiaro come alla luce del giorno. La tragedia della guerra strazia ancora ogni notte, quando il buio e il sonno sembrano consegnare l'anima ai demoni del dolore.



La mia strada di notte

Non a caso Vasco Corradelli aveva coniugato, complice Bellintini, anche la capacità d'intessere un dialogo con i grandi personaggi della poesia, da Leopardi a Garcia Lorca. **Il Canto notturno di un pastore errante dell'Asia**, col suo pessimismo cosmico, col buio saturnino osservato dalla luna che aleggia sulle vanità umane, turba anche il pastore che l'autore dipinge, nel 1965, con sapienza inedita. Era soprattutto il fantasma romantico e allucinato della modernità ad attirare ora Vasco, ad affascinarlo, permettendogli di creare immagini che fagocitano, letteralmente, lo spettatore, catapultandolo in un mondo fosco, in atmosfere plumbee, a contatto con personaggi immersi in un vuoto siderale.



Il Pastore

Si verificava allora, sotto l'incalzare di spinte volte a materializzare, pittoricamente, una espressionistica introspezione dell'io, una sorta di inaspettata deflagrazione di arte, di memoria, di ricordi, e di immagini inattese. Ne è strabiliante testimonianza il dipinto **Due carogne** (1965), elaborato tra toni di rossi spatolati con rapidità ispirata: il linguaggio che ne emerge è carico di visionarietà, legato intimamente all'idea di un pensiero quasi ossessivo, alle sue considerazioni sull'uomo moderno. La sua pittura diventa sempre più trasgressiva e inquietante, capace di dare forma a uno sconcertante disagio emotivo. È una figurazione assolutamente nuova, la sua, che non trova riscontri non solo nei riferimenti più prossimi del suo cenacolo ma in tutto il contesto mantovano. Questo angoscioso approccio di Corradelli sembra anticipare poetiche postmoderne e neo espressioniste, che si affermeranno molti anni dopo: il cielo e la terra si arrossano di sangue nelle Due carogne ma, soprattutto, mutano, rapidamente, forme e colori, quasi fossero elementi mobili di un caleidoscopio sbattuto da mani nevrotiche. Ora sulle sue superfici si andavano costantemente materializzando i fantasmi di una sospensione fantastica, in una sorta di misteriosa attesa di uno spazio frantumato e dilatato da una inedita percezione del tempo. Risulta qui naturale l'evocazione dei versi de La carogna di Baudelaire («Les Fleurs du Mal»): «Il sole irradiava questo putridume,/come volesse cuocerlo a puntino,/e rendere centuplicato alla grande Natura/tutto ciò che essa aveva congiunto;/e il cielo osservava la superba carcassa/schiudersi come un fiore./ Talmente forte era il fetore, che sull'erba/vi sentiste svenire./Le mosche ronzavano sopra quel ventre putrido,/da cui uscivano neri battaglioni/di larve, che colavano come un liquame denso/lungo quei brandelli di vita».



Due carogne

Solo se si ha il coraggio di rappresentare l'orrore si può rappresentare il mondo: così sembra dire Vasco in questo memento mori: queste forme in disfacimento sono dipinte perché, come nella poesia, anche nell'arte tutto può essere rappresentato, persino l'angelo della morte che, invisibile, aleggia coi suoi mille occhi sopra le **Due carogne**.

È ben testimoniata in mostra la grazia sospesa e manierata di quella intensa stagione. Un mondo di sentimenti forti, di immagini costruite su una spazialità spesso non prospettica, con la pittura che fa uso di segni frammentati, di richiami colti, di stesure di colore tanto eccitate quanto rigorosamente definite, che esprimono una elegante sensibilità.



L'annegato

Eppure questa sua pittura pregiata e nuova, per quei tempi, non ebbe la gratificazione che meritava: ieri, come oggi, il mondo degli apparati culturali non inseguiva il merito ma la convenienza. Alle tante occasioni disattese tuttavia Corradelli non reagiva: riteneva sempre più importante rispondere all'urgenza espressiva piuttosto che curare il contesto di relazioni della comunità in cui viveva.

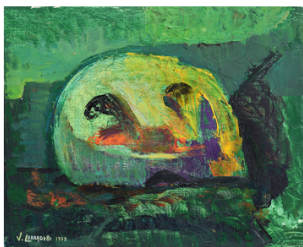
L'annegato (ca. 1965-66) tocca esplicitamente il tema della morte, con riferimenti al Picasso della **Morte di Arlecchino** (1901) o al ben più drammatico **ritratto sul letto di morte di Casagemas** (1901). Il colore di Corradelli fa qui rima con dolore. È un dolore che sembra anche necessitare dei versi di Federico Garcia Lorca come in un'opera intitolata **A las cinco de la tarde**: «*Le ferite bruciavano come soli/alle cinque della sera./ E la folla rompeva le finestre/alle cinque della sera./ Alle cinque della sera./ Ah, che terribili cinque della sera!/Eran le cinque a tutti gli orologi! /Eran le cinque in ombra della sera!*». In Corradelli pittura e poesia diventavano emozione ed ispirazione: Picasso e i suoi matadores avevano alimentato già la sua fantasia e i suoi studi. Ma la corrida, con l'antico spettacolo dell'uomo che si gioca la vita contro un animale furente, gli palesò, all'improvviso, impreviste possibilità realizzative. Perché, nella corrida, come in guerra, la vita è in palio tra chi vince e chi perde, tra chi sopravvive e chi muore. Corradelli immaginò il colpo fatale del



Alle cinque della sera



In orbita



Astronauta nel cosmo

torero che non può sbagliare, che deve colpire una volta sola e deve toccare il cuore dell'animale se vuole sopravvivergli. La lotta è con un toro carico di simbolismo e di suggestioni. I fatali rintocchi di morte **A le cinque della sera** evocarono in Vasco immagini davvero suggestive: Vasco realizzò così un vero capolavoro versando sulla tela stesure liquide di colore ad olio, tirate su con una perizia inedita. L'arena si trasformava in una sorta di paesaggio, colto in un livido imbrunire, mentre larghi segni di un colore calcinato, quasi una scrittura arcaica alla Riccardo Licata, alludevano ai versi, al ragazzo col lenzuolo bianco, alla sporta di calce, al senso della morte incombente. Il toro non era più un grande quadrupede ma una testa spropositata d'animale, essenzializzata come una scultura di Brancusi. Ogni colore era ricercato ed emergeva come una pelle, composta di strati su strati, una carne da sarnificare. Nasceva da questa ricerca l'effetto di un universo dove la luce emergeva dall'ombra, produceva una sorta di respiro appagante.

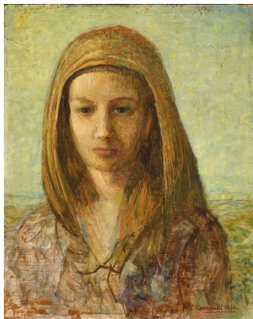
È questa emozione cosmica che affiora da **In orbita**, un dipinto che rimanda ai primi animali lanciati nello spazio, come la cagnetta Laika o lo scimpanzé Ham, il primo ominide catapultato nel cosmo a bordo del razzo Mercury Redstone. Emergeva, in sostanza, dall'opera di Corradelli, la memoria della più recente avventura tecnologica dell'uomo «civile», dai primi tentativi alla svolta di un'umanità in cerca di nuovi approdi. Ed è un Ulisse cosmico il personaggio che osserviamo in **Astronauta nel cosmo** (1975). La realizzazione di queste opere prendeva vita dalla nuova tecnica messa a punto da Corradelli: l'uso alternato di pennello e spatola metallica, con tecniche a graffio della pasta cromatica, che facevano riemergere gli strati di colore o, addirittura, il supporto sottostante; oppure le velature, create con accumuli insistiti di colori sovrapposti tra loro, per imprimere sfumature altrimenti impossibili da ottenere. Nella tecnica del grattage, sul colore fresco oppure ossificato, Vasco procedeva con le sue spatole a punta triangolare... L'artista scavava, per sfondare le singole stratificazioni delle molteplici stesure policrome, per penetrare la 'pelle' della pittura, fino al fondo delle sue 'viscere' e, nella frammentazione luminosa del colore, catturarne un'intima essenza.

L'opera di Vasco, tecnicamente sempre più maturo, oltrepassava in quegli anni il provincialismo e le secche strapaesane della cultura locale. Ormai il pittore giungeva alle soglie dell'astrazione e realizzava dipinti con cui valicare i ponti della tradizione. Colature liquide, semplificazione delle forme, arroventarsi sinuoso dei segni generatori dell'immagine, inediti usi del colore, espressionistici stupori: tutti mezzi, legati ad interrogativi sull'inutilità del bipolarismo figurazione/astrazione, che gli fanno scoprire ricerche importanti, da Corrado Cagli a Gian Carozzi, da Giannetto Fieschi a Roberto Crippa. I suoi mondi poetici e ultraterreni restano però coerenti risultati di un personale universo, spirituale e creativo. L'orizzonte di Vasco è interessato, nei limiti della pratica della pittura - che per lui assume senso solo dopo la cura della famiglia e dei figli - a conciliare la ricerca di spontaneità del risultato con un processo creativo ponderato, in cui la materia appare elemento genetico dell'immagine. La sua pittura si offre, con candore, come dimensione dell'immaginazione, contemplazione e riflessione sul mondo, sguardo su un universo che supera la dimensione dell'uomo e dove aleggia una dimensione etica.

È in questo speciale sentire che affonda l'iconografia dei suoi Cristi e delle sue Madonne (del 1970 è la **Madonna Vergine Maria**). È appunto con i contenuti sacri che Corradelli continua ad evolvere nell'antica esperienza del ritratto. In mostra osserviamo **Via Crucis** (1975), il **Cristo Verde** (1975) e **la Sindone** (1975). Il volto di Cristo era perfetto per manifestare al meglio la condizione dell'uomo contemporaneo: quel volto tumefatto e stravolto dal dolore permetteva di far emergere non solo un'immagine dotata di vitale e dolorosa corporeità, ma anche una rappresentazione che portava oltre la bellezza del modello classico. Il volto di Cristo poteva sintetizzare, per analogia, tutte le indicibili sofferenze della sua generazione, ferita a morte dalle guerre, dalle sofferenze, dalla fame, da mille perdite mai

dimenticate, dalle umiliazioni e dalla violenza. L'uso abile della pittura, trattata senza compiacimenti, contribuisce anche qui ad esaltare una materia che, nelle sue stesure, diventa spontanea e lieve.

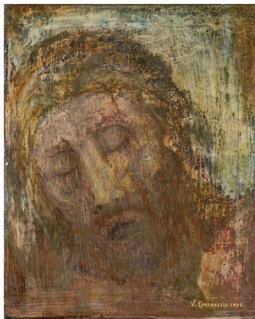
Nel **Cristo Verde** oppure nel **Cristo già intitolato La Sindone**, opere, realizzate nel 1975, la sua indagine insiste sulla forza espressiva del volto e sulla dolce e sofferta accettazione del sacrificio: ispirato da un soggetto che non ha tempo né limiti. La verità della bellezza (perché appunto la bellezza è apparizione della verità) si manifesta anche nella **Via Crucis** (1975). L'autore crea un Cristo alla berlina, raffigurato in una prospettiva di tre quarti, un Salvatore che si è addossato l'intero peso della croce e che si avvia verso il Calvario. Tutta l'attenzione sembra concentrarsi sul primo piano ingigantito del volto sofferente: nulla, se non la mano che trascina la croce, è più riferibile al corpo. In bilico tra accenni di realismo, simbolismo ed esasperazione dell'immagine, il volto parla dunque della paura, dell'angoscia, dell'ingiustizia e del dolore. Il fulcro pittorico dell'opera risiede proprio in quella lineea croce e nel disagio di una fisionomia con la bocca socchiusa da uno spasimo, con le palpebre abbassate che negano la vista sulla bestiale presenza della folla.



Madonna Vergine Maria



Cristo verde



Cristo la Sindone



Via Crucis

Anche nel sacro la pittura riflette sulle inquietudini di quegli anni. Risultano evidenti, in tutti questi lavori, gli elementi di rinnovamento, quelli che lo hanno portato oltre i giovanili orizzonti novecentisti.

Ed è ormai tempo di un nuovo ciclo di opere di cui, in mostra, abbiamo portato una significativa selezione, opere che propongono il tema della mietitura. È un tema antico in cui il pittore può coniugare la dorata materia del frumento, il profilo del paesaggio delle golene e il dialogo dei contadini con la fertilità della terra. Sono quadri fondamentali, questi, per comprendere sia la libertà d'approccio alla pittura da parte del nostro artista sia il tipo di riflessione che determina la scelta di un linguaggio adeguato al soggetto da trattare. Vasco immagina la finestra del suo spazio illusorio senza grandi fughe prospettiche e senza eccessi di narratività retorica ma, soprattutto, guarda a Van Gogh. È un confronto che, in più tappe, si riaccende periodicamente, in modo trasversale, sui tempi di oltre un ventennio. Noi percorreremo perciò un soggetto ricorrente di Vasco Corradelli, per portare alla luce gli opportuni riferimenti, in un itinerario che dal 1965 conduce agli ultimi anni della sua vita. Le sue spighe sono frustate di giallo scuro, la spatola insegue le brillanze delle terre ocra e il grano sembra traboccare dalla tela mentre le onde del frumento si piegano e ondeggiano, come un mare dorato carezzato dal vento: così Corradelli ci catapulta sulla scena delle sue mietiture. «Bisogna dipingere i contadini come se si fosse uno di loro, come se si avessero i loro stessi sentimenti e pensieri» scriveva Van Gogh al fratello Theo. Questa lezione di umanità viene pienamente compresa dal nostro pittore, che decide di mettere a fuoco quello speciale sentire che era parte integrante di una vita contadina fatta di difficoltà, di fatica e di ostinato lavoro.

Corradelli ci aiuta a gettare uno sguardo sui contadini che eravamo. L'artista ci fa entrare in un universo molto lontano, quasi antitetico, rispetto a quello cittadino e borghese dei salotti, dei caffè, delle biblioteche, dei circoli, delle passeggiate in centro, dei concerti. I paesaggi di Corradelli portano in scena un mondo antico e in via di estinzione e mettono in evidenza la preziosa eternità del grano, del pane e del lavoro antichissimo e sacro della mietitura. Proprio per la sua sacralità la mietitura, negli esempi dei vari artisti, si trasforma in elemento esteticamente suggestivo, carico da sempre di energia cromatica, di varietà ed equilibrio di forme.

La mietitura (1965) con i suoi contadini, uomini e donne, intenti a legare i covoni, evoca, nell'efficacia tematica, molte illustri e splendide opere, come **La Mietitura del Rijksmuseum** e il **Campo di grano con volo di corvi** del Van Gogh Museum. Due esempi tra tanti ma sufficienti a comprendere come in una sensibilità artistica possa farsi sentire forte il legame con il campo del grano, con il lavoro e la simbologia sacra ad esso connessa. La Mietitura di Vasco Corradelli si apre dunque su un paesaggio rurale dove il mare di grano si muove al vento e i covoni sono legati da sei intrepidi contadini. Una luce d'estate esalta l'effetto dorato e la dimensione paesaggistica, in un'adesione ariosa alla natura e alla vita semplice dei campi. Il rito della mietitura individua, in questo dipinto, un lavoro senza tempo, mentre le pennellate a piccole macchie dichiarano un riferimento divisionista, rimandano a un idillio campestre.



Mietitura

Con altrettanto impegno l'occhio indagatore di Vasco analizza fino in fondo i movimenti delle figure che provvedono all'**Insaccatura del grano** (ca. 1975-80), mettendone in rilievo ogni dettaglio: i grossolani lineamenti fisiognomici, le mani arrossate e gonfie per la durezza del lavoro, gli abiti frusti, la pelle scottata dal sole. Le figure, inequivocabilmente umili, non sono però prive di dignità: un respiro onesto si manifesta nei gesti, fissati nella loro plastica monumentalità. Vasco cerca nella scena l'espressione semplice dei valori dell'uomo, un'autenticità che sia misura del suo mondo padano. In quegli uomini rossi, dal volto bruciato dal sole, l'artista riconosce una vita senza grandi speranze di riscatto ma una vita autentica, scandita dal ritmo delle stagioni. Osserviamo, ad esempio, **La tempesta** (1990), con le sue sciabolate di colore pastoso, steso con velocità e con compendiate rapidità: un'opera potente in cui l'atmosfera da improvviso temporale fa muovere le messi come se la terra stessa potesse sollevarsi e abbassarsi in onde, sotto un cielo incupito da nubi minacciose. Non c'è speranza per le spighe mature e nemmeno per le persone, che sembrano annegare in un ondoso mare giallo. E il cielo ostile circonda e compenetra tutta la scena, manifesta un sentimento di mistero, una sensazione rassegnata della limitatezza umana di fronte agli elementi della natura. Tornano, ancora una volta, le parole di Vincent van Gogh: «Cosa altro si può fare, pensando a tutte le cose la cui ragione non si comprende, se non perdere lo sguardo sui campi di grano. La loro storia è la nostra, perché noi, che viviamo di pane, non siamo forse grano in larga parte?» (Lettera a Willemien Van Gogh, da Saint-Rémy).



Insaccatura del grano

C'è, in queste opere di Vasco, qualcosa di sincero e, al tempo stesso, di complesso: è come se l'artista cercasse di calarsi nella concretezza di una ritualità contadina di cui vuole indagare il segreto che la rende eternamente simbolica. Resta evidente, in ogni caso, anche dietro questi lavori, una ricerca sulle fonti dell'invenzione, sulla fatica dell'esecuzione, sul modo di usare, oltre l'immaginazione, le tecniche pittoriche.



La tempesta

Nell'ultima sezione la materia appare più che mai intrisa di luce. L'arcadia mantovana affiora sempre più insistente nelle opere di Corradelli, con tutte le sue suggestioni. L'autore era consapevole di non poter realizzare la propria riflessione contemplativa sul paesaggio usando lo stesso linguaggio delle sue sperimentazioni più audaci. Il suo lirismo aveva bisogno di registri più discreti. Nell'osservare i banchi di sabbia assolti del Po, tra le ombre dei pioppi delle goleni, sulle acque lente e maestose del grande fiume, Vasco riprovava a ritagliare immagini di un mondo di pudica e malinconica nostalgia. E anche queste sono opere importanti, su cui la critica è spesso intervenuta, senza però cercare di inserirle in una visione complessiva in grado di catturare l'intero percorso estetico di un'esistenza dedicata all'arte. D'altra parte Vasco, probabilmente anche a causa della sua serena riservatezza, del suo essere una persona lontana dagli eccessi del bohémien e da ogni mondanità, si trovò spesso ad essere più isolato di quanto volesse essere. In parte alla sua condizione esistenziale vissuta tra molteplici esitazioni e in parte alle disattenzioni della critica e delle istituzioni culturali sono da addebitare, inevitabilmente, anche le scarse occasioni espositive. Le pur tardive personali, le riscoperte critiche di Mauro Corradini, di Renzo Margonari e di Alessandro Righetti, hanno in parte, e lentamente, reso giustizia alla dimensione della sua pittura, e ora, giustamente, arriva la consacrazione alla Casa del Mantegna. L'approdo alle opere della tarda maturità di Corradelli (più poeticamente opere seniles, in termini petrarcheschi) ci mostra un pittore che ripercorre i passi dei propri ricordi e, lungo il Po, cerca di catturare con rapidità e leggerezza le immagini più suggestive. L'artista sembra incantarsi ad ogni colpo di spatola, cercando costantemente di carpire il disegno delle forme, i toni e le trasparenze della luce attraverso gli impasti che raggruma sulla tela. Emergono così gli incanti delle nebbie padane, caliginose, intense e gravide, che scendono sulla campagna, che avvolgono le sponde del Po, che ingoiano alberi e cose lasciandone solo trasparire contorni ed essenze, come magici velari. Ma c'è anche il colore, che sorride e prende vita, quando la luce del sole gioca a trapassare le dense trasparenze dell'aria. I paesaggi che questo artista realizza sono ora sereni, corposi solo della purezza di segni, espressione di una sensibilità affascinata di fronte ad una natura conosciuta, contemplata e costantemente riscoperta: specchio di una dimensione del dipingere, del piacere un po' nostalgico che gli deriva da un mestiere antico. Per questi soggetti non c'è posto per un linguaggio che non sia quello legato alle solide fondamenta figurative. Esempio testimonianza appare il tema della **Boschina (Paesaggio del Po)** del 1973.



La boschina (paesaggio del Po)



Burchiello sul Po



Il barcone

La composizione umile, resa con scioltezza corsiva, offre una visione animata da un chiarore inedito e da un taglio d'impaginazione originalissimo, quello con cui l'artista spoglia la sua terra dalle parlate sperimentali per immergerla in un intimistico racconto pittorico. Ne il **Burchiello sul Po** (1975) il ductus lieve e pastoso e la vaporosità delle ombre smorzate esprimono valenze in cui la natura diviene misteriosa mentre la luce, diffusa e ovattata, ci porta in una dimensione in cui la campagna sembra immersa nel silenzio dell'alba. Nel **Barcone** del 1976 la stesura emozionata delle gamme cromatiche lascia emergere il piacere per i toni caldi. Il pittore restituisce in queste opere l'intuizione della pittura come sintesi di ciò che si percepisce; cerca di cogliere la sua verità d'arte e bellezza percorrendo il sentiero di una intuizione immediata, coniugata a una stesura altrettanto immediata. Perché se la ragione procede per gradi, l'emozione, al contrario, ha fretta di affiorare e di rivelare. Corradelli crea, trasforma e trasmette spazi di natura nascosti ai più. Nel **Bugno** del 1980 oppure ne **La pozza del Po nel bosco** (1981), in luoghi dove l'acqua è più pigra, mitizza, in verdi sfumature lievi e liquide, la sua terra fertile e generosa. Ne deriva con evidenza che gli esiti della sua pittura non possono essere esaminati col metro di valori estetici schematici: si rischierebbe, in modo colpevole, di smarrire il senso della sua indicibile gioia esecutiva. Con **Lady con la lepre nella golena** (ca. 1984-1985) l'autore sembra accostarsi alle reminiscenze de *La lepre* (1933) di Filippo De Pisis, quando questi inseriva nelle sue nature morte la preda della caccia. Come molte altre opere di Corradelli, dietro il paesaggio emerge anche il tema della caducità della vita. Lady, il suo cane, col suo ricco mantello lanoso, risalta nella bellezza di un vero e proprio ritratto. Molti, del resto, i precedenti: tra tutti basta ricordare Paolo Antonio Barbieri (Cento 1603-1649) fratello del Guercino, che immortalava il Guercino e la loro madre in compagnia del loro amato cane, un bellissimo lagotto.



Il bugno



Pozza del Po nel bosco



Lady con la lepre in golena



Floc con selvaggina in golena

E un altro ritratto l'autore dedica a **Floc**, cane altrettanto amato e compagno di mille avventure nelle golene padane. **Paesaggio con neve e alberi** (ca. 1989-1991) ci propone invece una composizione semplificata e rarefatta, realizzata con una materia biaccosa e lattescente. L'artista cerca di far emergere, qui, sotto le tracce d'una pasta pittorica essenziale, le sue senili inquietudini, i suoi sentimenti crepuscolari. Nevica. Una coltre candida si deposita sui tre pioppi capitozzati che svettano sul piano della campagna. La fantasia e il sogno invadono la tela, grazie all'uso di una materia e di un'esecuzione condotte con rapide pennellate e con grande perizia. Perché della neve - elemento che di per sé ha il potere di incantare ed emozionare chi conserva l'animo di un bambino - l'autore vede e mineralizza la consistenza nelle varie possibilità di rappresentazione, di modulazione della luce: è complicato raffigurare qualcosa di impalpabile come i fiocchi di neve, resi da Vasco simili a bianche perle su un paesaggio impallidito e opalescente, perse nell'avanzare di una coltre di foschia. E anche in **Cipolle e patate sotto la neve della pianura** (1993) l'autore riesce a restituire l'effetto di magia dei fiocchi scesi dal cielo, quasi una manna in grado di dare nuova essenza ai luoghi della consuetudine dei nostri sguardi. È la natura morta in primo piano che qui ci porta oltre il contesto immacolato in cui la neve, protagonista, tutto avvolge, trasforma, incanta e addolcisce. Le cipolle e le patate, come sottolineava Alessandro Righetti, diventano «presagio, ineffabile, d'un acquetato congedo». E intanto lo sguardo dell'artista si lascia sedurre, tra cielo, terra, acqua e vita, dall'affiorare dei ricordi. Non ricerca più l'interpretazione naturalistica quanto la rappresentazione di luoghi che ai suoi occhi sono già opera d'arte. Quello che gli interessa ora è dipingere ciò che ama, la campagna che conosce, quella della fanciullezza. Osserva in particolare, negli ultimi anni della sua vita, quella luce che rende speciale ogni cosa all'occhio umano, che diviene sostanza della pittura, origine del mistero del rivelarsi delle immagini. Oggi dunque la mostra alla Casa del Mantegna propone, con completezza e chiarezza, il percorso artistico di Vasco Corradelli, le sue distinte fasi estetiche, in cui, nell'inevitabile trapassare da una stagione all'altra, si delinea uno speciale palcoscenico d'accurata e grande pittura. E dunque questa attesa retrospettiva, riserverà non poche sorprese al pubblico mantovano: farà scoprire un artista di qualità alta, sempre alla ricerca di nuovi riferimenti estetici, con un'autenticità di vocazione che emerge vitale e di cui queste mie parole danno sincera testimonianza. In realtà è soprattutto l'esemplare accoglienza della Casa che fu del Mantegna ad attribuire il giusto riconoscimento dei meriti di Vasco Corradelli da San Benedetto Po, pittore fra i più veri e fertili del secondo dopoguerra mantovano, poeta autentico e sapiente maestro d'arte.

GIANFRANCO FERLISI
Mantova, settembre 2019



Paesaggio con neve e alberi



Cipolle e patate nella neve della pianura

