

## **Il paesaggio senza tempo di Gastone Cecconello**

di Angelo Gilardino, 1990

Affacciato alla sua “Finestrella”, Franco Fabiano scruta da dieci anni il panorama della pittura piemontese. La sua linea è chiara: muovendo dalla particolare declinazione che, delle eredità ottocentesche e delle aperture del Novecento italiano, hanno dato i pittori delle colline artigiane, alessandrine e cuneesi, egli intende sviluppare una ricerca di continuità e di relazioni con il passato, senza conformarsi alle grandi linee dell’arte contemporanea. Scelta coraggiosa, che si alimenta negli affetti della memoria più che negli stimoli dell’attualità. Eppure, con acume e pazienza, Fabiano sta costruendo il suo mondo, sostenuto dall’attenzione di una categoria plurigenerazionale di cultori del Novecento piemontese.

Ecco quindi succedersi, nelle salette di via Alfieri a Canelli, le personali dei vari Peluzzi, Morando, Manzone, Valinotti, Quaglino, e ricorrere puntualmente, ad ogni inizio d’autunno, la “collettiva” in cui, oltre ai nomi sopra elencati, appaiono (in attesa di una loro prossima personale), nomi non meno amati e non meno spesso ricorrenti nella piccola storia del Novecento piemontese: da Bozzetti a Terzolo, da Zolla all’Emanuele Laustino da Asti, ultimo esponente di una tradizione di petits maîtres delle vigne e dei canneti, scomparso appena tre anni fa.

Ma ecco anche, nella ricerca di una continuità con questo passato prossimo e insieme remoto, apparire i nomi dei nuovi maestri.

Difficile, per la verità, connettere la febbrile energia materia dell’ultimo Cecconello – qui presentato con una serie di opere della sua linea più recente, iniziata nel 1987 e condotta con ininterrotto fervore durante gli ultimi quattro anni – con il delicato mondo dei maestri piemontesi cari a “La Finestrella”.

Eppure, questo è il senso della ricerca che qui ci occupa.

Cecconello viene da lontano, e non si è certo formato negli studi dei pittori alessandrini ed artigiani: un’eredità della tradizione piemontese può essere affluita obliquamente nel corso della sua formazione all’Istituto di Belle Arti di Vercelli (città dove l’artista è nato nel 1942): lì Renzo Roncarolo – allievo tra i prediletti di Cesare Maggi all’Accademia Albertina di Torino – insegnava con grande fervore negli anni Cinquanta (e tuttora insegna, giovane e straordinariamente vivace nei suoi settantaquattro anni). Ma Cecconello ha ben presto agganciato i suoi contatti artistici alle correnti europee, apparentemente avulso dalle radici regionali.

Il suo primo periodo, che occupa tutti gli anni Sessanta e la prima metà degli anni Settanta, lo vede accostarsi alle estreme propaggini dell’espressionismo, non senza un attento interesse per i maestri della scuola di Londra, Lucian Freud e Francis Bacon soprattutto. La scavata ricerca sulla figura conduce l’artista ad una svolta decisiva intorno al 1975: scomparsa ogni traccia di apparente sofferenza del volto umano, è ora un’icona pietrificata, un umanoide senza alcun connotato personale a costituire il nucleo dell’arte di Cecconello. Quasi sempre modellato in una pietra spugnosa, l’uomo vuoto appare, attraverso i più variati assemblaggi polimaterici, sempre invariabilmente eguale a se stesso, nella sua attonita insipienza. Troppo facile abbandonarsi all’evidenza simbolica della figura seriale: rimane invece ancora aperta un’operazione critica da cui risultino tutte le coordinate dell’appassionata indagine antropologico-culturale che sostiene la ricerca dell’artista per dodici anni. La monografia – iconograficamente stupenda – dedicata dallo stampatore veronese Adriano Parise agli “hollow men” ceconelliani lascia appunto libero il terreno ad un’indagine critica che, prima o poi, dovrà esercitarsi. Intanto, lo stesso Parise – collezionista tra i maggiori e i più attenti d’Italia - non esita a collocare, nella sua raccolta, alcuni polimaterici di Cecconello accanto ai lavori dei più grandi autori europei ed americani, ed altri collezionisti non gli sono da meno. È una strana situazione, quella che si crea: anche se non esiste nulla di “ufficiale”, chi sa acquista senza tentennamenti.

Sul finire del 1986, improvvisamente, la svolta. Il pittore liquida la figura, e si rivolge al paesaggio con un’energia probabilmente repressa per molti anni. Chi dipinge il paesaggio e il mondo vegetale con quadri a olio a pasta molto alta, spessa e grumosa, nel 1987 e oltre, non scopre, pittoricamente,

nulla. Jackson Pollock, Willem de Kooning, Nicolas de Stael ed Ennio Borlotti hanno condotto a termine, alcuni decenni prima, l'invenzione di un "nuovo rapporto tra natura e pittura" (Roberto Tassi), rappresentando non il paesaggio, ma la materia conflittuale di cui esso si costituisce, e ancor più lo struggimento dell'artista immerso nella pulsione vitale del mondo. Ma Cecconello non fa questo, e chi abbia, oltre agli occhi, un minimo di onesto intelletto, non seguirà la sciocca tendenza ad attribuirgli parentele e derivazioni morlettiane: qui il naturalismo informale di matrice lombarda non c'entra nulla, e non sarà un'analogia superficiale nel modo di stendere e di lavorare la pasta pittorica che permetterà di parlare di somiglianze.

Invece è l'assenza dell'uomo e della sua storia a formare ora il nucleo tematico – ancora una volta, un nucleo antropologico – della ricerca pittorica di Cecconello: prima, soltanto l'uomo, ora soltanto il mondo senza l'uomo. Quest'accezione alla pittura di paesaggio conserva dunque la costante tensione dell'autore verso un suo codice "umanistico". Se la "sua" natura non riferisce tracce apparenti di un paesaggio umano, e si ricompone in una quiete atemporale e atemporale, immemore della devastante sopraffazione umana, non è nemmeno una natura "successiva", il rifiorire del mondo "the day after": è invece il luogo di un'umanità diversa e migliore, ispirata da un sentimento di armoniosa volontà di abitare il mondo.

Non daremo descrizione di questo universo.

Un suo aspetto tuttavia ci invita. È possibile, per un artista vero, per quanto "inventato" sia il mondo che egli rappresenta, dimenticare totalmente i fondamenti iconici e cromatici della propria conoscenza del mondo storico, cioè le forme e i colori che egli ha visto nei primissimi anni della sua vita? Crediamo di no, e crediamo che tale memoria sia parte essenziale di ogni nucleo pittorico. Ovviamente non cercheremo qui di il Piemonte degli artisti – contadini miti e generosi spesso celebrati da Fabiano, ma ritroveremo, nella veemente proiezione atemporale del paesaggio ceconelliano, inobliviabili aure che, nella luce un poco torva di un cielo, nel profilo teso di una collina zoomorfa, nell'arcana oscurità di un bosco, nel caotico rigoglio di messi non seminate e non coltivate dall'uomo, nella furia di un uragano o nell'avvampo di fiori selvaggi, trattengono, forse inconsciamente, lo spirito di una narrazione leggendaria – spirito celtico prima che piemontese – il remoto rimbombare degli eventi geologici che hanno formato le strutture delle regioni in cui viviamo, i codici di un rapporto retinico con il mondo visibile, i quali non possono non essere specificamente ed unicamente "nostri". E ci ritroviamo all'occhiuta "Finestrella", e alla sua ansia si aggiungere pagine nuove ad un libro assai antico...

Angelo Gilardino