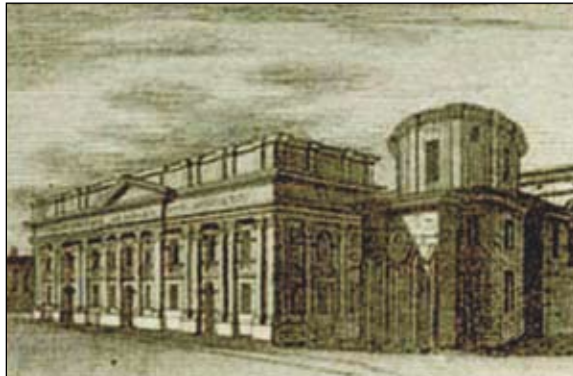




ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA
DI SCIENZE LETTERE E ARTI

ATTI E MEMORIE

Nuova serie
Volume LXXXII (2014)



2016

ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA
DI SCIENZE LETTERE E ARTI

ATTI E MEMORIE

Nuova serie
Volume LXXXII (2014)



MANTOVA 2016

GIORNATA DI STUDI

LE SERE, I FANTASMI, GLI STRANI PENSIERI.

CESARE LAZZARINI (MANTOVA, 1931-2010)

Mantova, Sala Ovale, 10 maggio 2014

ISABELLA LAZZARINI

LE SERE, I FANTASMI, GLI STRANI PENSIERI.

CESARE LAZZARINI
(MANTOVA, 1931-2010)

Cesare Leonbruno Lazzarini nasce a Mantova il 10 gennaio 1931. Precoce, originale, autonomo da correnti e scuole, è stato insieme artista (scultore, come si definiva, ma anche pittore, grafico, orafo, poeta) e insegnante (attraverso molteplici esperienze educative nell'Italia della scolarità dell'obbligo). Nato e cresciuto in tempi ardui, appartiene a una generazione che si è interrogata a lungo, dolorosamente, dentro e fuori la politica, dentro e fuori la fede, intorno al cataclisma della Seconda Guerra Mondiale e ai suoi significati esistenziali. È stato, in questo, pienamente uomo del Novecento. Dopo un impegno intellettuale intenso – in Italia e fuori d'Italia – gli ultimi anni della sua vita sono per lui una stagione silenziosa, che pure non interrompe il suo percorso di sperimentazione artistica e di riflessione interiore. Si spegne nella sua casa di Mantova la notte del 27 dicembre 2010, a pochi giorni dal suo ottantesimo compleanno.

A quattro anni dalla scomparsa, il 10 maggio 2014, l'Accademia Nazionale Virgiliana ospita una giornata di studi a lui dedicata, che accompagna la prima mostra antologica postuma dell'artista mantovano (*Cesare Lazzarini. Le sere i fantasmi gli strani pensieri*, Mostra a cura di Renata Casarin e Isabella Lazzarini, S. Maria della Vittoria, 12 aprile-18 maggio 2014). I saggi che seguono, a opera di Gilberto Cavicchioli, Monica Ferrari, Federico Piseri, Gilberto Marconi, Fulvio Dell'Agnese, Renata Casarin, sono l'esito di quell'incontro e si propongono di iniziare a indagare alcuni aspetti della sua opera sia d'artista, sia d'educatore. È con grande tristezza personale che devo dire che questi atti sono, alla fine, purtroppo incompleti: nel frattempo, infatti, è scomparso don Benito Regis, caro amico di Lazzarini, che aveva partecipato con un intervento dal titolo *Lazzarini e il Cristo*.

Mentre questi atti erano nelle more di stampa, una parte delle opere di Lazzarini cui si fa qui riferimento hanno cambiato sede: i materiali didattici di cui si parla nei saggi Ferrari e Piseri sono stati donati all'Archivio di Stato di Mantova, dove sono in via di riordino; due collezioni di disegni sono state donate rispettivamente all'Istituto mantovano di storia contemporanea e all'Accademia Nazionale Virgiliana; un cospicuo

numero di statue e di quadri sono stati posti in comodato presso il Museo di Palazzo Ducale e un minore gruppo di opere d'arte a tema religioso è stato donato al Museo Diocesano di Mantova Francesco Gonzaga. I riferimenti fatti dagli autori nei testi sono ancora relativi alla loro visione delle opere e dei materiali a casa Lazzarini. La famiglia dell'artista coglie l'occasione per ringraziare qui Daniela Ferrari e Luisa Onesta Tamassia, Maurizio Bertolotti e Marida Brignani, Piero Gualtierotti e Eugenio Camerlenghi, Renata Casarin e Stefano L'Occaso, don Roberto Brunelli, don Giancarlo Manzoli e don Stefano Savoia.

GILBERTO CAVICCHIOLI

RICORDO DI CESARE LAZZARINI

Bisogna tornare indietro di una cinquantina di anni. Il quartiere, ma era piuttosto un rione, di Porto Catena si raccoglieva, come dice il nome, attorno al porto della città: Mantova. Per carità, un piccolo porto di pianura ma che attraverso il lago, il Mincio ed il Po a Governolo ci legava alla mitica Venezia e di conseguenza ai misteriosi oceani ed in definitiva al mondo intero. E poi, piano, mica tanto piccolo il nostro porto che con il suo navigare di burchi in su ed in giù movimentava un traffico di merci varie che ci collocava davanti a tanti porti di mare e che aveva fatto sì che, con orgoglio, finissimo per essere definiti la 'Nuova Genova'. E questo per la rabbia degli altri quartieri al punto che il confinante quartiere della Fiera, più orientato verso la piccola produzione e l'artigianato, si definì, a sua volta, la 'Nuova Brianza'. Ma era altra cosa!

Non si era ricchi. Era un quartiere di gente modesta: operai, molti facchini, a causa del porto, lavandaie, piccoli bottegai, modesti impiegati come il mio papà, cosa che ci metteva tuttavia ad un livello leggermente più in su, operai dell'officina del gas che faceva venire enormi quantità di carbone proprio da Venezia e che lo scaricava con una cantilenante gru il cui suono si spargeva per quasi tutta la città. Ma ci stava anche Decimo Compagnoni, che era stato il meccanico di Nuvolari, Vindizio Nodari-Pesenti, pittore di vaglia, che passava stretto nel suo cappotto blu, il fratello di un importante prete della curia, che girava su un rosso e rombante *sidecar* quasi a sfida di una ingrata Natura che l'aveva voluto rotto in due.

Non mancavano alcune donne, circondate dal rispetto di tutti, che tiravano su la famiglia con un mestiere strettamente personale che non abbisognava di altri attrezzi che la Natura non avesse già fornito.

Molte osterie da cui verso sera si alzavano cori modulati dal vino ma mai sguaiati, una chiesa, San Martino, senza prete poiché 'filiale' di una nobile parrocchia del centro, un 'fiume' il Rio che veniva dal Lago Superiore e perfino un nobile palazzo del Seicento dei marchesi Sordi che segnava il confine verso nord a fianco del Ghetto. La vita si svolgeva nella via. Abitavo allora in via Govi, l'antico 'Ghis' che aveva in testa, verso il lago, la vecchia osteria 'Dei Ranari' regno della 'carovana' (così erano chiamate le compagnie di lavoro) dei facchini del porto.

Noi si giocava per strada, maschi e femmine uniti senza imbarazzi ma che nei giochi più coperti: nascondino o 'ai banditi' ci facevano capire che eravamo di mondi diversi ma naturalmente tendenti alla comunicazione.

Facevano parte del gruppo anche due ragazzi che la Natura aveva voluto un po' svaporati di mente ma che erano, fin dove la loro realtà lo permetteva, dei nostri. Si sapeva tutto di tutti ma senza morbosità così perché la vita in comune non permetteva il permanere a lungo di segreti.

Di fronte alla mia casa, abitava un'anziana donna che vestiva lunghe sottane nere coperte da un grembiule di tela grigia come erano use portare allora le donne di campagna. Mi pare di ricordare che parlava ad una sua nipote, la Titti, che teneva in casa (due stanze con gabinetto in corte) con un leggero accento veneto. Capelli grigi serrati in treccia fermati a corona alla sommità del capo.

Veniva spesso a trovarla un suo figlio montato su una rugginosa e traballante (per via del carburante alcolico del pedalatore) bici. Era Enrico detto 'al Schis' che faceva di mestiere il lustra mobili e che era un buon uomo dai lucidi occhi dolcissimi. Si favoleggiava che la Teresa, era il nome della vecchia, avesse altri figli uno dei quali calciatore in una squadra di rango.

Ogni tanto capitava un giovane magro, un po' macilento, dagli abiti modesti, sempre serio e silenzioso, che non salutava nessuno e si infilava rapidamente nel portone di sua nonna, si diceva per parte di Schis, Teresa.

Era un tipo poco socievole che, non nego, consigliava di stargli alla larga più che di festeggiarlo. Non ero sicuro dove abitasse ma di certo non nella parte bene della città.

Venni a sapere poi che era Cesare, Cesare Lazzarini, con il quale molti anni dopo ricordavamo questa nostra quasi comune origine e ci sentivamo affratellati dalla condivisione della stessa.

Lui era diventato artista di conclamato talento e di valore nazionale anche se poco riconosciuto da noi come è riprovevole costume dei Mantovani. Io assessore alla cultura al Comune della città nel tentativo di portare avanti quel socialismo umanitario che avevo respirato in gioventù.

Abbiamo lavorato bene, assieme, fin quando la vita ce l'ha concesso.

MONICA FERRARI

A SCUOLA DI UMANITÀ.
LA PROPOSTA CULTURALE DI CESARE LAZZARINI:
ANALISI INCOATIVA DELLE NOTE
A MARGINE DI UN MAESTRO

Ricostruire, a distanza di anni, sulla base di materiali documentari, il significato di una proposta culturale complessa come quella elaborata da Cesare Lazzarini è una impresa che mi ha davvero coinvolto e che non conto certo di esaurire in queste brevi note. Tale impresa è assai stimolante per me, in quanto sono interessata a comprendere alcuni aspetti del farsi di proposte pedagogiche in ottica diacronica: questa occasione di analisi della produzione culturale e didattica di un educatore-artista pone, a mio avviso, una serie di problemi metodologici, messi in risalto dalla comunità scientifica di settore negli ultimi tempi.

Anche a partire dalla riflessione di André Chervel (e dunque dalla fine degli anni Novanta del Novecento),¹ si è iniziato a valorizzare il ruolo svolto dalla scuola nell'elaborazione di una 'proposta culturale' specifica, sovente messa a punto in quel particolare contesto e per quel contesto,

¹ Mi riferisco ad esempio al volume di A. CHERVEL, *La culture scolaire. Une approche historique*, Paris, Belin 1998. L'opera di Chervel ha costituito a partire dalla fine del XX secolo un forte impulso all'analisi della cultura e delle discipline scolastiche, intese come invenzione culturale relativa a specifici contesti sociali e ideologici. Per alcuni recenti studi al riguardo e per una bibliografia con particolare riferimento al nostro Paese cfr. *Le origini delle materie. Discipline, programmi e manuali scolastici in Italia*, a cura di P. Bianchini, Torino, SEI 2010. Specie in riferimento alla scuola dell'infanzia ed elementare e ai suoi programmi, la letteratura pedagogico-didattica del secondo Novecento sull'«educazione all'immagine» (per usare la denominazione della 'materia' presente nei programmi didattici per la scuola primaria del 1985) è assai vasta in Italia e non intendo ricostruirla qui, mi permetto di rimandare al riguardo per un primo inquadramento bibliografico sul tema al mio saggio *Quando il bambino disegna, ovvero il cielo non è blu. Riflessioni a posteriori sul lavoro di Gabriele Albanesi e Cesare Lazzarini* in M. FERRARI, M. MORANDI, E. PLATÉ, *Lezioni di cose, lezioni di immagini. Studi di caso e percorsi di riflessione sulla scuola italiana tra XIX e XXI secolo*, Parma, Spaggiari-Edizioni Junior 2011, pp. 95-110. Inoltre Cesare Lazzarini ha lavorato soprattutto con allievi di un altro livello scolastico: quello della scuola secondaria di primo e di secondo grado, poco studiato per questi aspetti anche dal punto di vista didattico. Non è comune il tentativo di analizzare il percorso estetico di un insegnante: cito soltanto, in riferimento al contesto italiano, il volume a cura di M. Gennari, dal titolo: *Cesare Ghezzi, il bambino e la sua arte. Novantanove tesi*, Genova, Il Melangolo 2010. Rimando poi all'introduzione di Mario Gennari al volume per una riflessione su arte e infanzia e per una bibliografia. Per una riflessione in ottica diacronica sulle immagini in educazione cfr. R. FARNÉ, *Iconologia didattica. Le immagini per l'educazione: dall'Orbis Pictus a Sesame Street*, Bologna, Zanichelli 2002; R. FARNÉ, *Diletto e giovamento. Le immagini e l'educazione*, Torino, Utet 2006.

non subalterna a una cultura esterna considerata nell'opinione pubblica corrente di livello 'superiore'.

La produzione culturale della scuola, tuttavia, è difficile da studiare in quanto spesso effimera, legata cioè alle circostanze in cui è si è espletata e realizzata giorno dopo giorno; inoltre i 'prodotti' della cultura della scuola sono stati sovente distrutti o dispersi, solo raramente conservati e valorizzati da una consapevole volontà di riflessione sulla quotidianità delle esperienze educative negli ambienti istituzionali. Penso alle tante esperienze di lavoro non ideate per essere consegnate ai posteri, talora estemporanee, per questo spesso non argomentate sistematicamente, non documentate con metodo dagli attori sociali che le hanno avviate e testimoniate talora solo grazie a oggetti e materiali di vario genere, lacerti sovente 'muti', non corredati cioè da precise indicazioni dell'educatore o del docente circa le modalità d'uso e di realizzazione e circa il quadro teorico di riferimento. Il professionista che è quotidianamente immerso in quel «groviglio di situazioni problematiche», per riprendere le definizioni di Schön,² che è la pratica quotidiana del «mestiere», non sempre documenta secondo precisi criteri il proprio operare, legato com'è alle evenienze di un quotidiano imprevedibile. E anche quando il suo lavoro si colloca, da didatta, entro un programma definito e scomposto in unità, ciò non esaurisce gli specifici problemi della documentazione della vita della scuola. Domandiamoci inoltre quali tracce abbiamo dei vissuti degli allievi e dei docenti in quelle specifiche realtà e in relazione alla produzione e/o all'uso di determinati oggetti culturali che sono arrivati fino a noi, per diverse vicende.

Insomma: produzione culturale della scuola e cultura magistrale³ – o, meglio, in senso più ampio, dei professionisti dell'educazione – sono aspetti di un intricato mosaico in cui entrano attori sociali ed elementi diversi: non a caso oggi studi e ricerche convergono con sempre maggiore

² Mi riferisco in particolare al volume di D. A. SCHÖN del 1983, che nella nostra lingua reca il titolo *Il professionista riflessivo*, pubblicato in traduzione italiana dalla casa editrice Dedalo nel 1993 e al volume dello stesso autore del 1987, pubblicato, con il titolo *Formare il professionista riflessivo*, dalla casa editrice FrancoAngeli nella traduzione italiana del 2006.

³ Negli ultimi anni si è dedicato ampio spazio in Italia alla riflessione sulla cultura e sulla formazione degli insegnanti elementari, anche se l'espressione 'cultura magistrale' non si vuole qui riferire solo a questa tipologia di professionisti dell'educazione. C. GHIZZONI dedica al tema della cultura magistrale un volume dal titolo: *Cultura magistrale nella Lombardia del primo Novecento. Il contributo di Maria Magnocavallo (1869-1956)*, Brescia, La Scuola 2005. Per una recente bibliografia e per uno studio di caso su questi argomenti mi permetto di segnalare: M. Ferrari, A. Ferrari, A. Lepore, a cura di, «*Il prezioso acquisto della scienza e della virtù*». *La Scuola magistrale "Sofonisba Anguissola" di Cremona: uno studio di caso*, Pisa, Edizioni ETS 2014.

frequenza su queste tematiche a partire da fonti diversificate e da approcci di diverso orientamento, anche a carattere microsistemico (se pure in ottica «ecologica», per usare il termine nella specifica accezione utilizzata da Bronfenbrenner, studioso dell'ecologia dello sviluppo umano e delle interrelazioni sistemiche tra i vari ambienti in cui diventiamo adulti e poi viviamo tutta la nostra vita).⁴

Quanto alle ragioni che possono avere orientato il procedere del lavoro didattico, vorrei aggiungere, poi, che la cultura degli educatori e dei docenti – di recente, appunto, al centro di sempre nuove ricerche, non solo in Italia – è, di per se stessa, ogni volta 'mista', così come si diceva in riferimento alle scuole dell'infanzia postaportiane del secondo Ottocento italiano, partecipi, ad un tempo, ben prima dell'avvento del metodo agazziano o montessoriano, dell'aportismo e del fröbelismo, ma anche delle peculiari storie di vita 'magistrale' individuali e dell'influenza del contesto locale.⁵ Con tale termine intendo dire, cioè, che la cultura magistrale (non certo riferita solo ai maestri) e i suoi 'prodotti' sono appunto 'misti', in quanto legati a un quadro teorico di riferimento, frutto dell'esperienza di studio e di riflessione dell'educatore, ma anche alla prassi didattica di cui l'educatore stesso ha fatto esperienza da allievo, ai suoi vissuti di studente prima che di insegnante,⁶ alle variegata esperienze di lavoro, ai compagni di viaggio (non solo in senso metaforico) con cui si è incontrato nel corso della sua carriera. E poi non si dimentichino le circostanze, gli ambienti (intesi in senso complessivo: gli spazi e le relazioni umane e interoggettuali in quegli spazi) e, soprattutto, gli allievi, quei particolari allievi, che costituiscono, nel loro divenire, individui irripetibili e, al tempo stesso, gruppi umani unici e altrove inespugnabili.

Anche quando resta una traccia concretamente tangibile della produzione culturale della scuola, come in questo caso, quando restano delle 'cose' realizzate a scuola, non è semplice, insomma, ricostruire *a posteriori*, sulla base di documenti e materiali silenti, quanto alle modalità e alle ragioni che ne hanno orientato la produzione, alcuni itinerari della cultura

⁴ U. BRONFENBRENNER (1979), *Ecologia dello sviluppo umano*, trad. it. Bologna, Il Mulino 1986.

⁵ Per una bibliografia al riguardo si rinvia a una recente opera di sintesi sulla multifaccettata esperienza aportiana e sulle sue influenze di lungo periodo cfr. M. Ferrari, M.L. Betri, C. Sideri, a cura di, *Ferrante Aperti tra Chiesa, Stato e società civile. Questioni e influenze di lungo periodo*, Milano, FrancoAngeli 2014 (e in particolare agli studi di Matteo Morandi e Fulvio De Giorgi nell'ambito di questo volume).

⁶ Su questi aspetti rimando alla prima parte del *Manuale della scuola dell'obbligo: l'insegnante e i suoi contesti*, a cura di F. Zambelli e G. Cherubini, Milano, FrancoAngeli 1999.

dell'educatore e dell'ambiente nel quale tale materiale è stato ideato, prodotto e utilizzato.⁷

Nel caso delle numerose testimonianze documentarie che ho avuto modo di esaminare circa il lavoro svolto da Cesare Lazzarini nella scuola secondaria di primo e di secondo grado, mi sono ritrovata di fronte ad alcuni di questi problemi metodologici: si tratta di questioni di base per chi voglia studiare la cultura della scuola, nelle sue diverse forme, a partire da documenti e oggetti che non sempre recano esplicite indicazioni né sull'intenzionalità dell'educatore né sugli usi e abiti condivisi nei gruppi classe né, tantomeno, sul divenire dell'esperienza che li ha prodotti.

Se pure Lazzarini ha meticolosamente costruito un archivio ordinato di documenti e materiali ora conservato nella sua casa di Mantova e destinato a essere depositato in Archivio di Stato, tuttavia a una prima analisi sistematica di tale 'archivio privato',⁸ mi sono trovata di fronte a una serie di questioni di non poco conto. Gli 'album' di Lazzarini raccolgono disegni e opere che testimoniano soprattutto delle realizzazioni grafiche e dei prodotti culturali costruiti dagli allievi. Sono davvero rari, in questo archivio privato, gli indizi delle ragioni teoriche che hanno spinto il docente a realizzare con i suoi allievi una così imponente mole di lavoro, oggi depositata in parte anche in specifiche pubblicazioni dove, tuttavia, non ho ritrovato sovente molte pagine introduttive del maestro che esplicassero a

⁷ La letteratura sul tema è ormai vastissima, mentre si moltiplicano le ricerche sulle diverse tipologie di fonti (dai programmi, ai testi e alle edizioni scolastiche, ai quaderni di scuola, alle storie di vita magistrale, alle tracce della cultura *dell'*infanzia e non solo per l'infanzia ...). Cresce il numero dei 'musei della scuola', reali e virtuali. Per brevità, rimando soltanto per quanto riguarda il nostro Paese a diversi contributi pubblicati, a partire dagli anni Novanta del Novecento e fino ad oggi, sulla rivista «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche». In particolare il numero 12 del 2005, dedicato agli atti del convegno svoltosi a Brescia nel 2004 dal titolo *Bilancio e prospettive della Storia dell'educazione in Europa* è un importante punto di riferimento al riguardo. Ricordo anche il numero 15 del 2008 che contiene una sezione monografica dedicata ai «beni culturali della scuola». Su alcuni di questi problemi cfr. M. Ferrari, M. Morandi, a cura di, *Documenti della scuola tra passato e presente. Problemi ed esperienze di ricerca per un'analisi tipologica delle fonti*, Azzano San Paolo (Bergamo), Edizioni Junior 2007. Circa la necessità della ricostruzione di storie di vita magistrale in un contesto determinato si vedano le importanti riflessioni epistemologiche e metodologiche oltre che l'esperienza realizzata e documentata nel volume qui di seguito indicato: E. BECCHI ET ALII, *Una pedagogia del buon gusto. Esperienze e progetti educativi per l'infanzia del Comune di Pistoia*, Milano, FrancoAngeli 2010.

⁸ Si tratta di un primo tentativo di inventario che ho avuto modo di compiere in collaborazione con Federico Piseri alla fine del 2013 e che mi riservo di affinare in un secondo momento ovviamente in relazione a questioni di carattere pedagogico e didattico. Rimando a proposito anche al saggio di Federico Piseri pubblicato in questo stesso volume. I saggi di chi scrive – Monica Ferrari – e di Federico Piseri sono stati consegnati in vista della pubblicazione nel gennaio 2015: le loro considerazioni si riferiscono dunque al materiale ancora conservato all'epoca nell'abitazione privata di Cesare Lazzarini.

fondo il senso della proposta e dell'esperienza.⁹

Fortunatamente ho avuto modo di conoscere Cesare Lazzarini e di avere un breve colloquio con lui qualche tempo fa, poco prima della sua scomparsa nel 2010. Proverò quindi, alla luce di quel colloquio e, soprattutto, sulla base di una serie di indizi sulle ragioni teoriche sottese alle sue scelte di docente che ho ritrovato nell'imponente mole di documentazione conservata nel suo archivio privato (non ultimo nella sua biblioteca), a inseguire le parole chiave che hanno orientato il suo lavoro didattico.

1. «PER MANCANZA DI COLLABORAZIONE (INTERDISCIPLINARITÀ) GLI INSEGNANTI SONO STATI SOSTITUITI DAGLI ALLIEVI. IO SONO IL COORDINATORE».

Tra le carte di Lazzarini, nelle note a margine dattiloscritte del maestro rispetto al prodotto culturale realizzato dagli allievi, ricorre in riferimento a un album (costruito *a posteriori* a seguito del lavoro svolto negli anni Settanta probabilmente in una scuola media), la seguente frase: «Per mancanza di collaborazione (interdisciplinarietà) gli insegnanti sono stati sostituiti dagli allievi. Io sono il coordinatore».

Cesare Lazzarini era un artista 'attivo' (diplomato all'Accademia di Belle Arti di Bologna, autore di pubblicazioni e di esposizioni) e non solo un insegnante che insegnava educazione artistica. Le sue pubblicazioni, le sue opere, l'imponente archivio di esperienze didattiche da lui conservato testimoniano, nel complesso, che il suo profilo e le sue competenze di artista e di docente erano in sintonia con un lessico che accomunava in quegli

⁹ Tra le pubblicazioni di Cesare Lazzarini citerò soprattutto:

- in copertina: C. LAZZARINI, VII Centenario della nascita del poeta, *Versione visiva della Divina Commedia*, Scuola media: Piubega-Volta Mantovana, anno scolastico 1965/1966-1966/1967, pubblicata nel 1990;
- in copertina: Comune di Mantova, Assessorato alla Pubblica Istruzione, Scuola media 'G. Bertazzolo', Per Garibaldi. 1882/1982, Palazzo della Ragione 26 marzo-18 aprile 1982, s.d.;
- in copertina: Comune di Mantova, Assessorato alla Pubblica Istruzione, Seminario Diocesano, *Io Francesco, povero a caro prezzo*, Scuola media Bertazzolo, solo nell'interno del volume emerge che si tratta della «Versione visiva» a cura di Cesare Lazzarini.
- in copertina: Comitato mantovano per le celebrazioni del bimillenario virgiliano, *Virgilio*, Scuola media Bertazzolo, Assessorato alla Pubblica Istruzione del Comune di Mantova (anche in questo caso si comprende solo poi che si tratta della versione visiva dell'*Eneide* a cura di Cesare Lazzarini).

Di recente sono stati pubblicati due volumi su Cesare Lazzarini, eccoli:

- *Cesare Lazzarini e il Liceo Belfiore per la memoria dei Martiri*, Liceo Scientifico 'Belfiore', Mantova, 2011;
- *Cesare Lazzarini (1931-2010), Le sere i fantasmi gli strani pensieri*, a cura di Renata Casarin, Mantova, Il Rio srl 2014.

anni un certo modo di ripensare la scuola alle avanguardie culturali.

Nel secondo dopoguerra, muovendo verso gli anni Sessanta, grazie alle opere di autori tra cui citerò soltanto – per quanto riguarda il nostro Paese – Italo Calvino e Pierpaolo Pasolini (autori significativamente presenti nella biblioteca di Cesare Lazzarini),¹⁰ il linguaggio di chi non ha voce viene rimeditato e valorizzato dalla cultura dotta, sempre più attenta alla eterogeneità culturale che connota ogni società, mentre Gianni Rodari e Bruno Munari¹¹ sperimentano nuove tecniche espressive e una nuova didattica in cui le immagini e le parole si apparentano in itinerari creativi personalizzati, insegnando tecniche che mirano a dare nuovo valore alla creatività di tutti, non ultimi i bambini in una società tecnologica e di massa che sta cambiando le regole dell'espressione artistica.¹²

Nel crinale tra gli anni Sessanta e Settanta la discussione della comunità scientifica in ambito pedagogico e accademico riflette, tra l'altro, anche a partire dai più piccini, su una didattica che si vuole sempre più laboratoriale e coinvolgente per dar spazio non solo alle proposte culturali *per* l'infanzia ma anche alla cultura *dell'*infanzia, in un vivace dibattito che apre a istanze di rinnovamento di differente orientamento.¹³

La lezione dell'attivismo pedagogico, variamente rimeditata, si esprime in Italia in molte esperienze concrete a scuola e si meticcia, nella pratica didattica e nell'immaginario collettivo, con altre istanze teoriche, di differente orientamento. Se pure indirizzate da una differente prospettiva ideologica, molte di queste storie di scuola (reali e fittizie) trovano spazio nei nuovi e nei vecchi media, dalla televisione italiana che nei primi anni Settanta trasmette il *Diario di un maestro*, ai lavori di Mario Lodi, editi da Einaudi, fino alle opere di don Milani e dei ragazzi di Barbiana.

¹⁰ Di recente riordinata da Isabella Lazzarini che ha iniziato a inventariare anche la sezione dedicata alla saggistica; grazie all'elenco di Isabella ho potuto lavorare su questa specifica sezione, particolarmente utile ai fini della mia riflessione sulla produzione culturale di Lazzarini insieme ai suoi allievi.

¹¹ Non è un caso che nella sua biblioteca ritroviamo, di BRUNO MUNARI, *Artista e designer*, nell'edizione Laterza del 1971, e *Arte come mestiere*, nell'edizione Laterza del 1972.

¹² Nella biblioteca di Lazzarini ritroviamo i classici della saggistica di quegli anni sul tema dei rapporti tra arte e società nell'epoca della 'riproducibilità tecnica': citerò soltanto al riguardo la *Storia sociale dell'arte* di A. HAUSER nell'edizione Einaudi del 1956 (in particolare il II volume dedicato a Rinascimento, Manierismo e Barocco), il testo di W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* nell'edizione Einaudi del 1966. E tuttavia trovo significativa la presenza dell'*Aesthetica in nuce* di B. CROCE, nell'edizione Laterza del 1966 e del *Breviario di Estetica*, nell'edizione Laterza del 1978.

¹³ Sulla didattica laboratoriale, in riferimento all'esperienza estetica, citerò soltanto, a mero titolo esemplificativo, per quanto riguarda il contesto italiano di quegli anni, i lavori di Francesco De Bartolomeis.

Tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta cambia, anche, faticosamente ma progressivamente, tra innovazioni e resistenze, in Italia e nel resto del mondo Occidentale, un certo modo di intendere la scuola e la proposta culturale della scuola in relazione al rapporto intergenerazionale. In Italia gli anni Sessanta sono gli anni della nascita della scuola media unica (1962); eppure si pubblica in questo stesso periodo la *Lettera a una professoressa* (1967), dove i ragazzi di Barbiana puntano il dito sulla permanenza di vecchi stereotipi magistrali in un contesto scolastico nuovo, dal punto di vista ordinamentale. In Italia si inizia a discutere il tema delle differenze di genere, fuori e dentro la scuola, intervenendo al riguardo anche sui programmi scolastici che, a partire almeno dal 1979, assegnano pari dignità a maschi e femmine nella nuova scuola media. Solo alla fine degli anni Settanta i programmi di educazione fisica si emancipano, difatti e ad esempio, progressivamente, da un mero riferimento all'educazione del carattere in relazione a stereotipi di genere, mentre la consapevolezza dei condizionamenti culturali circa il costruirsi dell'identità di bambini e bambine, di cittadini e cittadine si fa strada anche nel nostro Paese sulla base di più ampie esperienze internazionali.¹⁴

Sono gli anni in cui nasce (1968) una scuola dell'infanzia di Stato, dando nuovo valore alla pedagogia dell'infanzia, mentre la legge quadro sugli asili nido del 1971, se pure offre supporto alle madri che lavorano, sembra mettere l'accento, quanto alla filosofia di fondo del nido d'infanzia, su di un servizio a domanda individuale in risposta soprattutto ai bisogni delle famiglie e non alle peculiarità di una proposta culturale specifica per i più piccini.

Sono, insomma, anni di grandi cambiamenti e, nel contempo, di grandi antinomie per le istituzioni educative della Repubblica italiana, contraddizioni non destinate a risolversi negli anni successivi. Ad esempio, negli anni Settanta i Provvedimenti delegati (1974) istituiscono un nuovo modo di pensare la collegialità e i meccanismi decisionali nella scuola, in rapporto agli alunni e alle famiglie, eppure ancora oggi si lamenta un difetto di collegialità concretamente realizzata a scuola nella quotidianità, tanto quanto Lazzarini, in quegli anni, lamentava, nella sua

¹⁴ Nella biblioteca di Cesare Lazzarini ritroviamo, nell'edizione Feltrinelli del 1977, l'ormai 'classico' volume di E. GIANINI BELOTTI, *Dalla parte delle bambine*, che discute fortemente il tema dello stereotipo di genere nella cultura del suo tempo. Non è irrilevante sottolineare che Lazzarini aveva una figlia e che tale riflessione lo interessava quindi probabilmente come artista, come docente e come padre. A sottolineare il segno che il volume di Elena Gianini Belotti ha lasciato nella riflessione italiana sul tema ricordo che Loredana Lipperini pubblica, sempre presso Feltrinelli, nel 2007 il volume, dal titolo *Ancora dalla parte delle bambine*, che io ho consultato nell'edizione del 2010.

nota qui discussa, la mancanza di collaborazione tra docenti.

La proposta didattica di Cesare Lazzarini, documentata nel suo archivio personale, si realizza pienamente negli anni Settanta, un'epoca di fermenti in cui cambiano i programmi ministeriali e l'ordinamento della scuola italiana, in cui molto si parla di valorizzazione della collegialità e di collaborazione tra i diversi attori sociali che hanno a che fare con la scuola, ma dove, tuttavia, permangono, come sempre, nei fatti, abiti comportamentali che vengono dal passato, strategie e pratiche educative irriflesse, sovente interiorizzate dagli educatori quando erano allievi e crescevano in ambienti improntati a una cultura autoritaria. Più in generale, il crinale tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento è cruciale, in Occidente, circa il cambiamento del modo di intendere i processi di insegnamento/apprendimento e i processi culturali nel loro complesso: Georges Lapassade pubblica nel 1971 uno dei manifesti della pedagogia istituzionale, dedicato all'*autogestione pedagogica*, mentre Carl Rogers dà alle stampe nel 1969 un volume poi tradotto in italiano con il titolo *Libertà nell'apprendimento*.

Non è il caso di stilare qui un elenco dei testi chiave che hanno segnato, in Italia e fuori d'Italia, il cambiamento delle idee di scuola, di docente e di cittadino, sulla scorta di una più ampia riflessione internazionale sui processi di acculturazione (il volume di Dupront al riguardo è del 1966), intesa come «interreazione» tra culture, per citare Dupront.

E sull'idea di cultura, fortemente influenzata dal valore estetico come fatto sociale, Cesare Lazzarini rifletterà probabilmente anche a partire dal volume di Jan Mukařovsky, dal titolo *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, volume che non casualmente, ne sono certa, si ritrova nella sua biblioteca nell'Edizione Einaudi del 1971.

Tuttavia, in una scuola che molti non vogliono più ispirata ai modelli di controllo ben descritti da Michel Foucault in *Sorvegliare e punire* (pubblicato in Francia nel 1975 e tradotto in Italia, per Einaudi, nel 1976) – modelli e stereotipi comportamentali microfisici, connessi alle istituzioni totali a carattere disciplinare e omologante, tema su cui anche Goffman scriveva negli anni Sessanta pagine illuminanti¹⁵ –, molti docenti di scuole di diverso ordine e grado si chiedono, anche in Italia, unitamente al dibattito della società civile e della comunità scientifica di settore, con sempre maggior insistenza, quali debbano essere gli scopi dichiarati e agiti della scuola in una società democratica, nella scuola della nuova Repubblica, insomma, che cerca faticosamente, dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, il suo stile.

¹⁵ Penso ad *Asylums* (1961).

Cesare Lazzarini è uno di questi docenti che si confronta, da artista che insegna a scuola, con una realtà dinamica e contraddittoria, tra spunti di radicale mutamento e forti resistenze dei capisaldi della scuola del passato, tra cambiamenti dell'assetto ordinamentale delle istituzioni e permanenza di stereotipi e credenze circa il mestiere dell'insegnante legate alla storia dell'Occidente e alla nostra storia in particolare.

I suoi interessi sono senz'altro connessi al farsi professionisti dell'educazione di docenti che sono anche artisti e che operano in una società complessa, la «società industriale avanzata», per usare un'espressione cara a Herbert Marcuse, di cui Lazzarini possiede *L'uomo a una dimensione*, nell'edizione Einaudi del 1968, e *Eros e civiltà*, nell'edizione Einaudi del 1967.

La sua attenzione alla co-costruzione di conoscenza e di produzione culturale in un gruppo in apprendimento, ove tutti sono preziosi partecipanti attivi, testimoniata grazie alla produzione culturale dei suoi allievi da lui stesso conservata, è spunto di riflessione per noi che leggiamo tali opere a distanza di anni, accompagnati soltanto dalle note a margine del maestro. Nel suo complesso il lavoro di gruppo promosso e documentato da Lazzarini sembra essere ispirato dalla volontà di andare al di là delle barriere disciplinari e strutturali delle istituzioni, per dare modo a insegnanti e allievi di co-operare al fine di elaborare liberamente, a scuola, una proposta culturale capace di esprimere significato per tutti e per ciascuno.

I termini «collaborazione» e «interdisciplinarietà» nella nota di Lazzarini sono avvicinati quasi fossero sinonimi: «Per mancanza di collaborazione (interdisciplinarietà) gli insegnanti sono stati sostituiti dagli allievi. Io sono il coordinatore». Questa scelta inusuale a me ricorda da vicino le idee, espresse anni più tardi in volumi importanti per gli «educatori del futuro» da Edgar Morin,¹⁶ che sottolinea la necessaria interdisciplinarietà tra le proposte culturali cosiddette «umanistiche» e «tecnico-scientifiche» per un nuovo senso di appartenenza alla comunità umana.

L'idea di umanesimo di Lazzarini, docente e artista a un tempo, è radicale: l'uomo, tutto l'uomo, nel bene e nel male, tra le forze della vita e gli impulsi di morte,¹⁷ è al centro della sua proposta estetica. Tale idea

¹⁶ In particolare si pensi ai testi di E. MORIN dal titolo *La testa ben fatta* (1999, trad. it. Milano, Raffaello Cortina 2000) e *I sette saperi necessari all'educazione del futuro* (1999, trad. it. Milano, Raffaello Cortina 2001).

¹⁷ Al riguardo potrei citare moltissimi elaborati di allievi e di allieve dedicati al male e al bene, alla vita e alla morte, corredati da disegni ed espressioni grafiche di grande impatto, tutti conservati negli album meticolosamente ordinati dal maestro. Sulla produzione grafica dell'artista Lazzarini, rimando al sito a lui dedicato che reca anche un elenco di pubblicazioni dello stesso Lazzarini e i commenti della critica al riguardo.

si esprime nel suo lavoro di artista e di docente, nelle opere che realizza insieme ai suoi allievi e che i suoi allievi realizzano da soli e in gruppo, lavorando tra di loro e con lui. Nella sua didattica egli si avvale probabilmente, come la sua biblioteca lascia supporre, di un'opera di scavo nella letteratura psicoanalitica del suo tempo, da Bettelheim (di cui possiede *Il mondo incantato* nell'edizione Feltrinelli del 1978) alla lettura critica di Marcuse. Potremmo forse dire che, come in Marcuse, anche per Lazzarini le categorie psicologiche in cui si esprime il linguaggio dell'artista «sono diventate categorie politiche», in quel «groviglio di entità umane e istituzionali che costituisce la società».¹⁸

La copertina di un libro prodotto dai ragazzi della Scuola media 'Vittorino da Feltre' di Buscoldo (Mantova) nell'anno scolastico 1973-1974 ben esemplifica quello che Cesare Lazzarini intendeva per «autogestione culturale», ove tutti contribuivano alla costruzione di un prodotto culturale che esprimeva il progetto politico e umano del gruppo (Fig.1).

2. «IL LAVORO COLLETTIVO SI È SVOLTO DEMOCRATICAMENTE»

A ribadire quanto venivo dicendo, un'altra nota a margine di Lazzarini, in relazione al lavoro svolto in una scuola media alla metà degli anni Settanta, mette in luce gli intenti di questo docente, che, come testimoniano le sue note, voleva aiutare i suoi allievi a co-costruirsi a scuola una coscienza democratica a partire da un'esperienza creativa, espressiva e artistica.

L'album, ricco dei lavori degli allievi, si apre con questa frase: «Le carte sono state scelte da tutta la classe. Il lavoro collettivo si è svolto democraticamente. Non sono emersi egoismi personali».

Lazzarini si riferisce qui a un lavoro di produzione di «carte» che illustravano forze negative e forze positive, capaci di suscitare emozioni di rilievo nei gruppi di adolescenti che gli venivano affidati in un ambiente istituzionale e dunque di spingerli alla coesione sulla base di un lavoro esteticamente coinvolgente. Forze negative (ad esempio «le droghe forti, l'assassinio, la guerra, il terrorismo, il ricatto, la mafia, la fame») e forze positive (ad esempio «la scuola, i proletari, la religione, l'io, i professori, la giustizia, le opere buone, i genitori, la pace e la bontà») divengono immagini a tinte forti nei giochi di carte dei suoi studenti.¹⁹

¹⁸ Cito dalla nona edizione di *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi 1978, p. 98.

¹⁹ Si rimanda per questo all'immagine (Fig. 2) che riproduce appunto una di queste forze: il terrorismo, argomento di scottante attualità non solo a quel tempo. L'allievo aggiunge questa spie-



Fig. 1 - «Autogestione culturale»



Fig. 2 - «Forze negative: terrorismo»

Quanto a quell'unità di valori estetici che, anche grazie alla tecnica appresa facendo arte con il maestro, accomunava i compagni di classe e li spingeva a una modalità di lavoro cooperativa in vista del raggiungimento di un fine comune, nell'oggi sono molti gli spunti di riflessione al riguardo che vengono alla mente dei lettori delle opere di Martha Nussbaum, ove si sottolinea, appunto, che chi ha una visione del mondo democratica vede le persone come singoli individui irripetibili di cui vanno rispettate e valorizzate la dignità e le capacità e non come cose.

E tuttavia credo che l'opera educativa di Lazzarini fosse profondamente radicata nel suo tempo e nelle circostanze del fare scuola in quel contesto, con uno sguardo al futuro di ognuno dei suoi allievi, nel seno di un dato gruppo cooperante. Potremmo dire che, come rivelano le note di commento di Lazzarini, nell'intendimento del maestro, la faticosa ricerca di simboli e di significati culturali negoziati da un gruppo che si voleva co-

gazione: «Le linee rosse che dividono le strisce di diversi colori stanno a significare il sangue che il terrorismo fa uscire da molte persone. Le strisce significano la prigionia e la sofferenza che provoca esso. Le varie forme di colore nere rosse e blu che ho messo significano la paura. La faccia che ho disegnato significa la morte...».

eso, avviata dal suo lavoro d'avanguardia di quegli anni, mirava a creare, a partire da un'opera comune, la capacità di stare insieme e di condividere una ricerca individuale e di gruppo al tempo stesso.

Anche perché il momento storico in cui queste opere collettive e individuali venivano realizzate era quello in cui la scuola della Repubblica stava prendendo forma dal punto di vista ordinamentale e programmatico, tra mille contraddizioni, nel vortice di posizioni ideologiche fortemente contrapposte. In tale ambito il senso della dimensione estetica nell'istituzione e nella vita di tanti allievi apriva a inedite possibilità di interscambio.

Nel Decreto ministeriale del 24 aprile 1963, direttamente antecedente a quello del 1979 che cambierà poi, almeno sulla carta, una certa idea di istituzione scolastica, erano ancora, infatti, presenti, nei programmi dell'«educazione artistica» per la nuova scuola media, avviata solo nel 1962, diversificazioni dei contenuti anno per anno e una forte insistenza sulla dimensione individuale dell'alunno inteso come persona che non sembrava muoversi nell'ambito di gruppi e di comunità complesse, dentro e fuori gli ambienti educativi istituzionali.

E tuttavia proprio nella nuova scuola media nata nel 1962 sono spesso gli insegnanti di «educazione artistica» come Cesare Lazzarini²⁰ (lo può testimoniare una generazione di allievi di cui si dovrebbero raccogliere i ricordi), a promuovere una serie di esperienze estetiche inedite per i gruppi classe delle istituzioni scolastiche italiane. Solo nel 1979 verrà delineato per questi insegnanti il compito istituzionale, da alcuni già attuato nei fatti, di «promuovere e sviluppare le potenzialità estetiche del preadolescente», in un programma che per la prima volta «non richiede la suddivisione dei vari argomenti per anni di corso né una immodificabile progressione delle operazioni creativo visuali».²¹

Tuttavia non era facile insegnare arte nella scuola italiana, anche dopo questa data, se Lazzarini scriveva, presentando il lavoro realizzato in una scuola media su Francesco, «povero a caro prezzo», tra il 1981-1982:

Francesco è vissuto con noi, piccola comunità di ragazzi, senza lo splendore dell'ospitalità, in uno scantinato separato dallo scorazzare scomposto della polemica e della discussione da un soffitto in cemento armato. Giorno dopo giorno abbiamo costruito con le mani un piccolo sentiero fra le verdeggianti sterpaglie

²⁰ Che realizza molti di questi album alla metà degli anni Settanta, prima dell'emanazione dei programmi del 1979.

²¹ Cito dal Decreto Ministeriale 9 febbraio 1979 relativo a *Programmi, orari di insegnamento e prove di esame per la scuola media statale*.

delle sovrastrutture burocratiche, tagliati i fiori lussureggianti delle ambizioni, abbiamo rivoltato con le unghie in zolle lo splendido giardino del “TUTTO E SUBITO”.

Abbiamo dipinto la terra, i sassi, gli alberi, gli uccelli, il cielo, il sole. Abbiamo pregato il grazie di vivere nella lotta operosa, la preghiera di mani sudate che si stringono fraternamente senza parlare...

3. «CONOSCERE L'UOMO NELLA SUA COMPLETEZZA»

Tra le carte di Cesare Lazzarini si trovano alcune note di riflessione, dattiloscritte, sui motivi che lo hanno spinto a «studiare e a visualizzare la *Divina Commedia*». Non so se queste carte siano state edite o commentate altrove, ma certamente leggerle mi ha aiutato a meglio riflettere sulle motivazioni che possono aver spinto un docente e un artista a intraprendere un itinerario che è sfociato nella versione visiva della *Divina Commedia* realizzata tra gli anni 1965-1966 e 1966 e 1967, poi pubblicata nel 1990.²²

Lazzarini scrive al riguardo: «volevo una versione visiva dell'opera, una traduzione dei versi in segni, chiamare poi questi segni, disegni».

Il linguaggio di Lazzarini riecheggia il dibattito estetico di quegli anni in relazione alla didattica, concernente la valorizzazione dell'arte infantile e alla promozione della sua esperienza in contesti gruppal. Lo testimoniano le numerose opere di Arno Stern, attento al disegno infantile come espressione originaria,²³ possedute da Cesare Lazzarini e pubblicate nella collana romana di educazione artistica Armando in specifiche edizioni (*Arte infantile*, 1966; *Pittura infantile*, 1966; *Il linguaggio plastico*,

²² A tale pubblicazione se ne sommano altre. Ad esempio ricordo: la «versione visiva» delle storie di San Francesco, realizzate nella scuola media G. Bertazzolo di Mantova nel 1981-1982; la «versione visiva» dell'*Eneide*, realizzata sempre in quella scuola nel 1979-1980 ove si lavora su Garibaldi tra il 1981 e il 1982.

²³ Di particolare interesse, a mio avviso, la lettura del lavoro di Arno Stern di una montessoriana come Grazia Honegger Fresco che scrive: «Stern, quando ha cominciato, [...] non era un maestro e non aveva aspettative. Ha solo intuito che senza far niente quei bambini non potevano stare [...] dunque li ha lasciati fare, ma con occhio attento [...] ha adattato l'*atelier* al poco spazio che possedeva, inventando per loro il *clostieu*, un luogo fuori del tempo e del 'logorio della vita quotidiana', in cui il bambino è padrone assoluto di un foglio bianco [...] Eccoci così a un'altra scoperta di Stern con cui concordo: il bambino cerca l'ordine, lo spazio di libertà ben definito; aspira alla perfezione, ma non in base a un concetto astratto – imposto – del 'fatto bene'. Fin dai primi anni l'essere umano desidera l'armonia, il rispetto delle cose – se non lo vediamo, è per la sciatteria e la velocità che imprimiamo alle loro giovani vite»: cfr. G. HONEGGER FRESCO, *Prefazione alla seconda edizione*, in A. STERN, *Dal disegno infantile alla semiologia dell'espressione. Iniziazione ad un altro sguardo sulla traccia*, Roma, Armando 2009, pp. 8-9.

1967)²⁴ ma anche di Arno Stern e Pierre Duquet (*Terza dimensione*, 1966), di Duquet (*Il fanciullo creatore*, 1967), di Jacques Depouilly (*Fanciulli e primitivi*, 1968).

Come egli stesso afferma, si tratta anzitutto di una motivazione di ordine didattico, coerente con altri lavori realizzati da gruppi di allievi della scuola secondaria mantovana di primo e secondo grado, ove appunto il segno grafico diviene simbolo di un processo di risignificazione del mondo individuale e gruppale. E Lazzarini prosegue, affermando che le altre motivazioni erano suggerite dai suoi 'desideri', forse, potremmo dire, da una intenzionalità pedagogica che andava oltre la didattica, se pur interdisciplinare.

«La seconda motivazione era umana, desideravo far conoscere l'uomo nella sua completezza». Questa motivazione, tra le altre, mi ha meglio aiutato a comprendere il lavoro di Cesare Lazzarini come educatore dei più giovani. Guardando i disegni realizzati dai suoi allievi, infatti, al di là di quel grande viaggio che è stato per lui e per i suoi ragazzi la «versione visiva» della *Divina Commedia*, ho ritrovato nei suoi album alcune opere grafiche realizzate dagli allievi, per lo più in età di scuola media, che facevano parte di quello che l'insegnante soleva definire «gruppo sperimentale di lavoro comunitario». L'argomento ricorrente di questi disegni di diversi allievi era «il male e il bene»;²⁵ ai disegni si affiancavano commenti redatti dagli autori *manu propria*, utili a chiarire a se stessi e al lettore il significato dell'argomento sviluppato nell'elaborato artistico.

Non basta; nel complicato lavoro di realizzazione delle carte, capaci di esprimere tutti i sentimenti umani, realizzato da altri ragazzi insieme a Lazzarini, il lettore di questi album può intravedere una nuova immagine di quella particolare età della vita che è l'adolescenza. Il mondo emotivo degli esseri umani si esprime in un gioco di carte inventato dagli allievi

²⁴ Citerò sempre, come ho fatto anche in precedenza, la data dell'edizione posseduta da Cesare Lazzarini.

²⁵ Si offre qui, con la terza immagine (Fig. 3) che si è scelto di inserire nel presente elaborato, un esempio della vastissima documentazione conservata da Cesare Lazzarini. Ecco «Il male e il bene» secondo una allieva dello stesso Lazzarini che così commenta: «In questo disegno, ho rappresentato la liberazione dal male. Nel centro del disegno, ho raffigurato un cerchio, che contiene vari tipi di mali, che affliggono l'umanità e una chiazza gialla, rappresentante il bene. La parte esterna è raffigurata da cinque strati orizzontali, che si inseriscono l'uno con l'altro, ogni strato ha un colore caldo a partire dal giallo tenue, segue il giallo cromo, l'arancione, il rosso chiaro e il rosso scuro. Questi colori rappresentano il passaggio dall'incertezza del bene alla sicurezza totale. Fra questi strati vi sono rami che rappresentano [...] i mali che affliggono l'uomo che però s'impongono contro una circonferenza ramificata, in espansione, dipinta di giallo; essa rappresenta le forze del bene che lentamente sconfiggono il male».



Fig. 3 - «Il male e il bene»

insieme al maestro, da condividere con un gruppo, pieno di significati simbolici che richiamano forme archetipiche, ripensate insieme. Nell'esplosione dei colori e nella invenzione di nuove forme, non solo in relazione alla *Divina Commedia*, emerge «la terribile realtà umana che ognuno di noi, chi molto, chi poco, racchiude nel proprio io, gestendola, il più delle volte senza prevederne le conseguenze», come afferma Lazzarini nel suo dattiloscritto.

La rilettura visiva di Dante offre, a suo avviso, nuovi spunti di riflessione sul bene e sul male, sulle «nostre carenze affettive e i nostri conflitti».

Essere consapevoli dei propri conflitti interiori ed esplicitare la complessità delle emozioni umane significa crescere nel dialogo e nel confronto con gli altri, secondo la prospettiva culturale di Cesare Lazzarini, realizzata, per quanto ho potuto capire, non tanto *per* ma soprattutto *con* gli altri, nel suo difficile lavoro di educatore. In questo itinerario culturale condiviso, proposto dal maestro, ma realizzato dal gruppo e centrato sul dialogo, Cesare Lazzarini pensava, come lui stesso mi ha detto qualche

tempo fa,²⁶ che ogni persona può finalmente trovare uno spazio e un'occasione per dire di sé liberamente, producendo un testo che, talora, è intreccio di immagini e di parole, altre volte è solo visivo, ma che soprattutto è segno, espressione di sé, occasione creativa e poetica imprevedibile.

Le note a margine che corredano i lavori archiviati con cura dal maestro, le opere degli allievi che ho potuto vedere, secondo me, illustrano come Cesare Lazzarini volesse offrire ai suoi alunni un'occasione artistica di liberazione e condividere con loro l'emozione creativa intesa come relazione comunicativa e compiutamente umanistica.

L'arte è per Lazzarini occasione di esperienza di vissuti e di emozioni oltre che di riflessione sull'essenza dell'umanesimo. Non a caso egli scrive, nel volume del 1981 relativo alla «versione visiva» dell'*Eneide*: «La problematica virgiliana è stata vissuta come una sequenza dolorosa di fatti e avvenimenti che travagliano l'uomo moderno [...] questo modo di operare nel nostro passato è servito a riportare alla contemporaneità questioni per le quali la nostra società lotta strenuamente. Questa è una lezione di vita, di speranza e di libertà che ci viene proposta dalla giovanissima generazione».

²⁶ Si veda al riguardo lo spazio a lui dedicato nel volume M. FERRARI, M. MORANDI, E. PLATÉ, *Lezioni di cose, lezioni di immagini. Studi di caso e percorsi di riflessione sulla scuola italiana tra XIX e XXI secolo*, cit., in particolare il saggio a mio nome *Quando il bambino disegna, ovvero il cielo non è blu. Riflessioni a posteriori sul lavoro di Gabriele Albanesi e Cesare Lazzarini*, pp. 107-110.

FEDERICO PISERI

DIO, L'UOMO E LA SPIRALE AUREA:
DAL SIMBOLO ALLA NARRAZIONE
IN UN PROGETTO DIDATTICO DI CESARE LAZZARINI

Il lavoro di Lazzarini può essere pienamente compreso solo se immerso nel suo tempo e nel suo territorio, quella Mantova che ha tanto amato, come si può notare entrando nella sua casa e guardando le tantissime vedute della città che ha dipinto, per quanto lontane dal gusto estetico delle opere che meglio esprimono le sue scelte d'avanguardia. Monica Ferrari nel suo saggio riflette infatti proprio su queste tematiche a partire dai documenti della pratica didattica conservati dallo stesso Lazzarini. Tale saggio deve essere considerato introduttivo a questo in quanto pone l'accento sul momento particolare in cui Lazzarini svolge il suo lavoro di insegnante. Il contesto è quello di una scuola (e di una società) in un momento non facile di cambiamento e quindi di grandi slanci e di spiccata volontà di sperimentare una didattica nuova tra le resistenze di una tradizione sedimentata e consolidata. Nel caso di Lazzarini, come evidenziato da Monica Ferrari, alla volontà innovatrice si abbina una consapevolezza rara, figlia di un *habitus* intellettuale e di una sensibilità di artista, di persona quindi che interpreta, rilegge e rappresenta il mondo che lo circonda e con esso le sue tensioni culturali e sociali.

315 SIMBOLI PER INTERPRETARE LA REALTÀ

Gli alunni hanno scelto i simboli per associazione di simpatia e di antipatia ignorandone il significato

Con queste parole si apre la sezione di uno dei due registri che costituiscono la serie intitolata *Simboli*,¹ serie che tra quelle conservate da Cesare Lazzarini nel suo privato archivio domestico ha attratto più di tutte il mio interesse, in particolare per un richiamo letterario a me molto caro.

I simboli a cui fa riferimento il titolo sono 315 piccoli disegni astrat-

¹ In particolare si tratta di un registro contenente lavori di studenti del Liceo Ginnasio "Virgilio" (biennio sperimentale) nell'anno scolastico 1974-75 (*Simboli*, 1).

ti caratterizzati da spiccata geometricità che ricorrono spesso nel materiale studiato, in alcuni casi dotati di didascalia, in altri privi di qualunque descrizione o nota. L'analisi dei simboli dotati di didascalia permette una ricostruzione della 'grammatica' usata da Lazzarini: su degli elementi ricorrenti (il triangolo vuoto è *l'uomo*) e attributi caratterizzanti espressi con segni, anch'essi ricorrenti: il triangolo vuoto con una spirale aurea («divina proporzione») è *Dio* di cui l'uomo è fatto a immagine e somiglianza salvo che per l'attributo divino.²

Spesso i simboli sono combinati, come si vede nei quattro simboli significanti *Cristo, evangelista, vangelo, evangelisti*. La croce che caratterizza, insieme alla spirale, l'uomo (triangolo) Cristo è caratterizzata da una x (corona di spine?) che è riproposta su di un'asta cerchiata in cima (santità) che nel segno del vangelo è moltiplicata per quattro volte (quindi i quattro vangeli, caratterizzati a loro volta dalla 'spirale' divina). La stessa asta è riproposta nel triangolo (uomo), infine vediamo un quadrato, in cui le aste del vangelo disegnano la divisione in quattro triangoli, a simboleggiare l'evangelista.

Mi riprometto di ricostruire in modo più esaustivo, in un prossimo studio, i legami logici che raccordano questi simboli, nella consapevolezza che, per limiti di spazio e per lo stato ancora incoativo della mia ricerca sull'archivio di Lazzarini, questa non sia la sede adatta per un'analisi dettagliata dei simboli da lui proposti nel suo progetto didattico.³ Ritengo che sia comunque opportuno far notare come una logica sottenda ad ogni scelta; nella creazione di questo codice segnico sono state applicate delle regole logiche rigorose che, agli occhi di coloro che ancora non ne conoscono il significato, possono comunque suggerire un legame tra i vari simboli. Una volta individuato questo *pattern* nella costruzione di un dizionario simbolico non può non venire in mente quanto scrive Italo Calvino nell'introduzione a *Il castello dei destini incrociati*: «il gioco aveva senso solo se impostato secondo certe ferree regole; ci voleva una necessità generale di costruzione che condizionasse l'incastro d'ogni storia nelle altre, se no tutto era gratuito».⁴

In questa raccolta di brevi novelle Calvino, infatti, inserisce in una

² Si vedano le figg. 1-5: C. LAZZARINI, *Simboli: Dio, uomo; Cristo; Evangelista; Vangelo; Evangelisti*.

³ È opportuno segnalare che Lazzarini non ha lasciato, per quanto sappiamo ora, una spiegazione di questi simboli. Questa ricostruzione è fatta *a posteriori* e quindi, anche se in varie riletture delle tabelle conservate i segni continuano a sembrare coerenti, non di tutti si può compiere una precisa esegesi.

⁴ I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Milano, Mondadori 2011, p. IX.

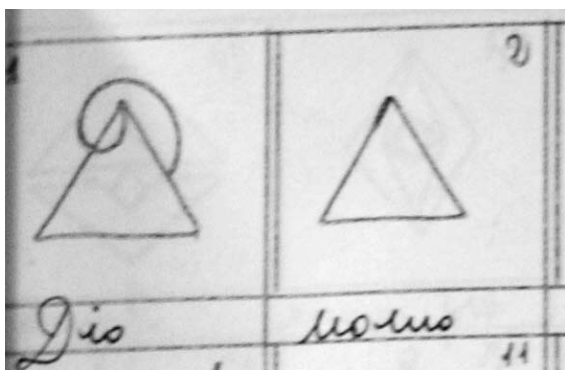


Fig. 1 - Dio, uomo

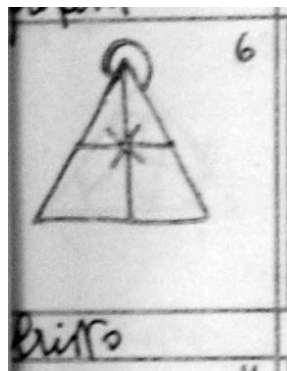


Fig. 2 - Cristo



Fig. 3 - Evangelista

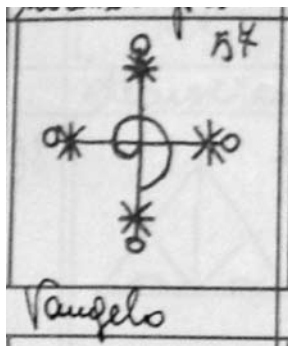


Fig. 4 - Vangelo

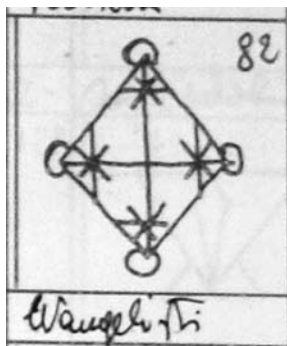


Fig. 5 - Evangelisti

cornice decameroniana una serie di racconti costruiti sugli incroci, non casuali, tra i tarocchi di Bonifacio Bembo disposti su una tavola: il simbolo e il disegno della carta diventano quindi «macchina narrativa».⁵ Il *Castello* fu pubblicato per la prima volta nel 1969 come corredo proprio ad un'edizione a stampa del mazzo Visconti-Sforza⁶ oggi chiamato *Pierpont-Morgan Bergamo* e custodito in parte dal *Morgan Library & Museum* a New York e in parte presso l'Accademia Carrara di Bergamo. Queste specifiche carte, commissionate a Bembo dai duchi di Milano alla metà

⁵ Ivi, p. VI.

⁶ I. CALVINO, *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci 1969.

del Quattrocento⁷ vengono utilizzate come spunti narrativi dall'autore che prende ispirazione dal loro nome, dal loro significato, dalla loro iconografia per costruire racconti dalle loro combinazioni dopo averle disposte su un piano. Il gusto delle carte, la loro origine rinascimentale, per stessa ammissione dell'autore portano 'naturalmente' Calvino a trarre ispirazione dall'amato Ariosto⁸ per la costruzione di queste trame. I racconti per la brevità e il tono risentono anche profondamente dell'esperienza delle *Fiabe italiane* raccolte nel decennio precedente.⁹ Ogni singola carta può ritornare nei racconti di Calvino «con diverso, ma non discontinuo senso»¹⁰ e prestarsi così a letture e interpretazioni sempre nuove: «a seconda dell'itinerario che scegliamo, vi si leggeranno tutte le possibili vite: anche quella del narratore, o quella del lettore».¹¹

Il processo creativo di Calvino segue un percorso non dissimile da quello della proposta didattica di Lazzarini: parte da simboli polisemici e interpretabili il cui *sema* muta a seconda delle combinazioni narrative che esplicitano, di volta in volta, uno di questi significati. Lazzarini ovviamente aveva pensato anche alle *regole* per la selezione, regole che si basano sulla pura percezione estetica del simbolo: 33 simboli gradevoli e tra questi 16 considerati migliori, altrettanti considerati sgradevoli e i 16 peggiori tra questi. Il compito dell'alunno proseguiva con la riproduzione dei simboli scelti in una pagina appositamente preparata per permettere anche di scrivere una serie di frasi o piccole storie basate sui simboli scelti il cui significato nel frattempo era stato svelato.¹²

A differenza di Calvino, però, i ragazzi di Lazzarini non avevano a disposizione, al momento della scelta dei percorsi tra i simboli, una consapevolezza del loro significato, quindi le storie costruite possono non

⁷ La datazione non è chiara, mi attengo a quanto si legge nella scheda del *Morgan Library & Museum* di New York: «Executed for a member of the Visconti-Sforza family (emblems and devices of both families found intermingled on the cards, i.e., the Sforza three interlinked diamond rings, the Visconti ducal crown of Milan with palm and laurel), probably Francesco Sforza (d. 1466), most likely after his triumphal entry as Duke of Milan 25 March 1450», <http://corsair.morganlibrary.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?DB=local&BBRecID=158525&v1=1>.

⁸ L'anno seguente uscirà, sempre per Einaudi, I. CALVINO, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino, Einaudi 1970.

⁹ *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi 1956.

¹⁰ G. MANGANELLI, *Postfazione*, in I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, cit., pp. 123-126:124.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Per un esempio di svolgimento di questa prima fase dell'esercizio rimando alle figg. 6-7: Selezione dei segni da parte di uno studente; Copia dei segni selezionati con didascalie.



Fig. 6 - Selezione dei segni da parte di uno studente.

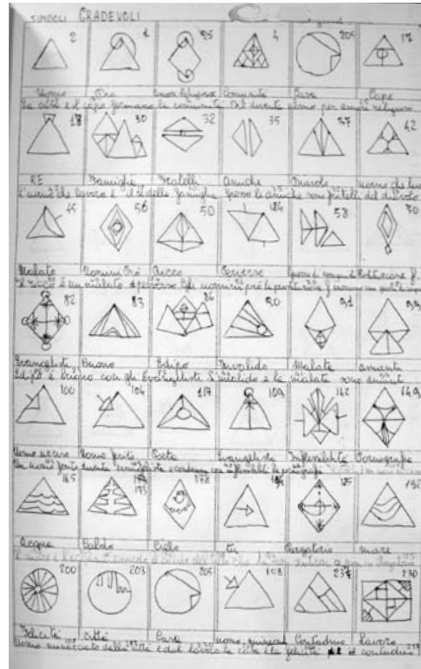


Fig. 7 - Copia dei segni selezionati con didascalie.

sempre risultare chiare o lineari nel passaggio da segno grafico a segno scritto. Lo stesso Calvino si era trovato obbligato ad abbandonare alcune delle narrazioni del *Castello* perché a suo dire non «davano un buon risultato quando mi mettevo a scriverle; ce n'erano di quelle che non comunicavano alcuno scatto alla scrittura e che dovevo eliminare perché avrebbero abbassato la tenuta del testo; e ce n'erano di quelle invece che superavano la prova e acquistavano subito la forza di coesione della parola scritta che una volta che è scritta non c'è più verso di smuoverla».¹³ Analogamente leggendo le frasi di alcuni studenti di Lazzarini ci si può imbattere in esiti poco riusciti:

Spesso le amiche [35] sono fratelli [32] del diavolo [37].

Altri risultati sono decisamente più felici; alcuni elaborati, con tono

¹³ I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. IX.

epigrammatico, denotano una profondità e una consapevolezza che oggi faticiamo ad attribuire a giovani di 14 anni:

*L'uomo ferito [104] diventa poeta [17].
La macchina e l'occhio sono senza misericordia.*

In alcuni casi invece vediamo ragazzi dare libero sfogo, anche in termini dissacratori, alla loro creatività:

Un uomo è ucciso chi è stato? Cristo e l'apostolo che vanno da amici capitalisti per essere portati via dalla verità.

I ragazzi compongono tantissime frasi con i simboli scelti, potendo anche riutilizzarli e combinarli, senza porre limiti alla propria fantasia. Il processo che mette in atto Lazzarini con questo esercizio è contrario rispetto a quello fatto in altre occasioni. Tra i registri e gli appunti del professore mantovano, infatti, troviamo frequentemente rielaborazioni grafiche di un testo scritto. In questo caso, invece, si parte da segni per giungere a una rielaborazione scritta di quanto questi suggeriscono. Se la direzione cambia, rimane costante l'assoluta libertà espressiva concessa dal *maestro* ai suoi ragazzi, nella consapevolezza che l'arte (l'educazione artistica) non si limita alla sola tecnica, ma è libertà di espressione assoluta,¹⁴ indipendentemente dal valore estetico del risultato (che non deve essere *pubblicato*, che resta solo *conservato* nella sua immediatezza e spontaneità).

La scuola produce cultura, così si legge nella stesura di un colloquio con Cesare Lazzarini pubblicata qualche anno fa:¹⁵ ciò che nasce da queste esperienze didattiche è a tutti gli effetti un prodotto culturale. Innanzi tutto perché espressione di pura creatività, secondariamente perché ci permette di osservare un esempio di assoluta libertà da ogni vincolo espressivo: è quindi una finestra su un momento storico di una scuola, su uno spicchio di società di un *nostro* passato ancora prossimo.

Qual è il ruolo del professore in questa libera espressione, in questo esercizio creativo? Lazzarini dà un *input* iniziale, un po' come per le

¹⁴ E in fondo una delle grandi conquiste dell'artista contemporaneo è proprio il creare per la pura necessità espressiva e non necessariamente su commissione o per venire incontro ai gusti di un pubblico.

¹⁵ M. FERRARI, *Quando il bambino disegna, ovvero il cielo non è blu. Riflessioni a posteriori sul lavoro di Gabriele Albanesi e Cesare Lazzarini*, in *Lezioni di cose, lezioni di immagini. Studi di caso e percorsi di riflessione sulla scuola italiana tra XIX e XXI secolo*, in M. FERRARI, M. MORANDI, E. PLATÉ, Parma, Edizioni Junior-Spaggiari 2011, pp. 95-110:107-110.

sue tele condivise che iniziavano con «un segno del maestro sulla tela o sul grande foglio di carta» e al quale «seguivano, uno dopo l'altro, gli allievi che desideravano farlo [...]». E il maestro lasciava fare, perché voleva «vedere fino a che punto arrivava la loro unità estetica».¹⁶ Anche qui Lazzarini, nelle raccolte che ha conservato, non censura, non blocca, dopo lo spunto iniziale, non dirige. Vuole lasciare ai suoi ragazzi la sensazione inebriante di aver creato, quella sensazione che solo l'arte (si chiami musica, poesia, pittura...) può lasciare. Sono ancora le sue parole a spiegare che questo era lo scopo del suo insegnare l'arte e la libertà che essa porta con sé: «con me dovevano essere bambini liberi. È così difficile liberarli, ma tutto dipende da come ti comporti con loro [...]. Qui c'è il pensiero e la sensibilità dei miei ragazzi».¹⁷

IL MATERIALE DELL'ARCHIVIO PRIVATO DI CESARE LAZZARINI

A seguito di queste poche righe si trova un primo – e del tutto provvisorio – censimento del materiale raccolto e riordinato da Cesare Lazzarini che Monica Ferrari ed io abbiamo avuto modo di consultare e di iniziare a studiare quando era ancora presso la casa mantovana del professore. L'archivio del professore mantovano, oggi conservato presso l'Archivio di Stato cittadino, è costituito da volumi rilegati, raccoglitori-album, opere a stampa, tutto materiale compreso in un arco temporale che va soprattutto dall'inizio degli anni Settanta alla fine degli anni Ottanta del Novecento, contenente gli esiti dell'attività didattica svolta in quegli anni, alcuni schizzi del maestro e alcune delle sue pubblicazioni.

Ad un primo e incoativo tentativo di censimento del materiale originariamente conservato nella casa mantovana di Lazzarini, il suo «archivio personale», per quanto riguarda il materiale didattico, risulta essere composto da diverse serie di raccolte la cui denominazione è dovuta, in buona parte, a Lazzarini stesso. La serie *Carte da gioco e Simboli* che ho potuto finora vedere è costituita da 9 registri, 7 di *Carte* (numerati A, B, 3, 4, 5, 6, 7) e due di *Simboli* (numerati 1 e 2) a cui si aggiungono due raccoglitori e un plico di carte sciolte.

Una seconda serie, il cui nome questa volta è stato scelto *a posteriori* da Monica Ferrari e da me, può essere chiamata *Interpretazioni*. Vi si raccolgono interpretazioni grafiche di opere letterarie e non solo compiute

¹⁶ Ivi, p. 109.

¹⁷ *Ibidem*.

in varie scuole del territorio mantovano, di grado diverso e in un arco cronologico che va dai primi anni Settanta ai primi anni Ottanta.

Qui si trovano anche un volume rilegato e quattro raccoglitori dedicati all'*Eneide*, tutti legati all'esperienza della rappresentazione grafica del testo virgiliano svolta nella Scuola Media Bertazzolo nell'anno scolastico 1979/1980; un ciclostile contenente la rappresentazione grafica di passi della *Commedia* dantesca dell'anno scolastico 1975/1976 presso la Scuola Media Piubega; alcuni volumi rilegati con interpretazioni grafiche tra cui *Il nostro libro, autogestione culturale* (Scuola Media Vittorino da Feltre, 1973) e *Gruppo sperimentale di lavoro comunitario* (Scuola Media di Goito, 1972). Del 1981 è invece il raccoglitore con le rappresentazioni della vita di Francesco d'Assisi intitolato, come l'opera a stampa di Lazzarini, *Io Francesco, povero a caro prezzo* (Scuola Media Bertazzolo).

Con la denominazione *Esami* abbiamo finora raggruppato una serie di 4 raccoglitori-album (1980, 1982, 1983, 1984) contenenti i risultati degli esami di licenza e intitolati dal professore *Esame di licenza – Educazione artistica*; in essi, tra l'altro, disegni rappresentanti stati d'animo e commenti grafici di brani poetici famosi.

Alcuni registri e raccoglitori non sono identificabili se non come genericamente miscellanei: raccolgono commenti grafici, carte, simboli, disegni liberi che vanno dal 1975 al 1984 e testimoniano del lavoro svolto da Lazzarini con alunni di scuole diverse.

Quello che ci si apre davanti sfogliando le pagine dei registri-raccoglitori-album e i disegni conservati da Lazzarini è il risultato di molteplici esperienze didattiche proposte e realizzate in anni e contesti differenti, come si può osservare già dalla prima serie di documenti, quella delle carte da gioco. Le carte da gioco progettate e disegnate dagli studenti sono una fonte molto interessante per osservare cambiamenti nel gusto e nella capacità di elaborazione simbolica di ragazzi molto distanti per quanto riguarda il *background* socio-culturale: si va infatti dal primo esperimento con i ragazzi diversamente abili della Casa del Sole a quelli degli studenti delle medie (Vittorino da Feltre) e del corso sperimentale del Liceo Virgilio. Tale differenza di applicazione di un progetto didattico non solo è una fonte importante, ma testimonia della validità del lavoro di Lazzarini. Egli mirava a incentivare le capacità espressive dei suoi allievi: di fronte alla libertà di espressione artistica ogni studente è uguale, indifferentemente dall'ordine di scuola frequentato, dalla sua età, dal suo *background*, dal suo talento artistico.¹⁸

¹⁸ Alcune riproduzioni di questi disegni sono state pubblicate nel dossier iconografico del

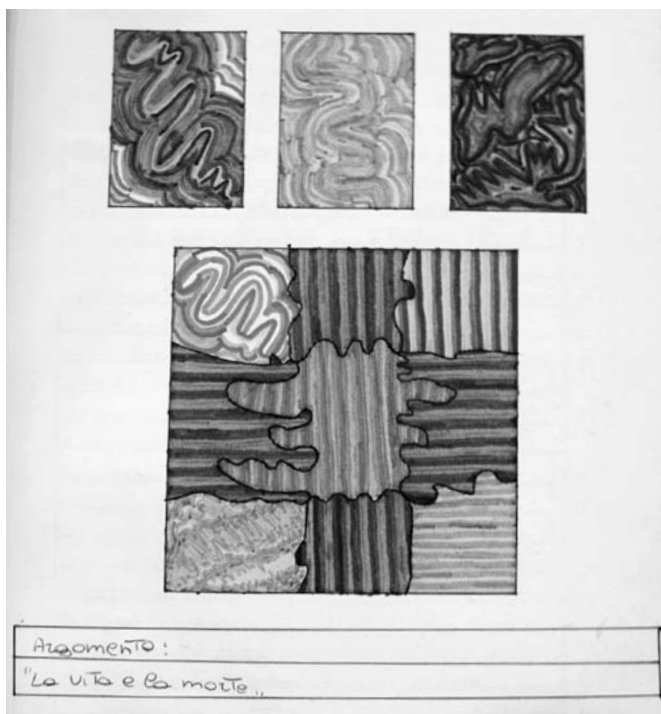


Fig. 8 - *La vita e la morte*, dai registri *Esami di licenza*, 1980 ca.

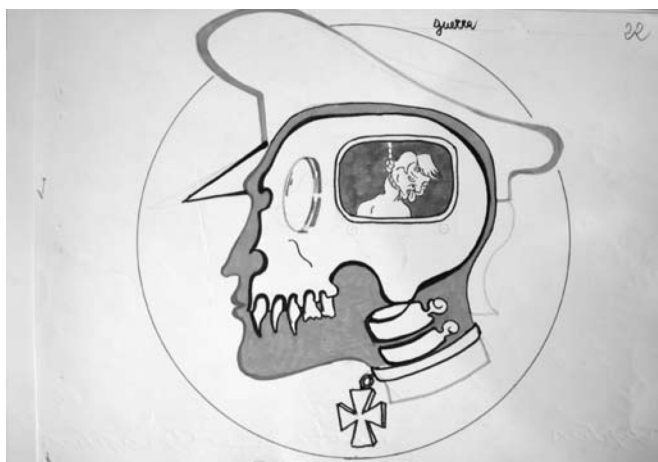


Fig. 9 - *La guerra*, dal raccogliatore *Epica Morta – interpretazioni poetiche tratte dalla metafora*, Scuola Media di Goito, metà anni Settanta ca.

Una conferma che lo scopo della didattica artistica di Lazzarini fosse proprio il liberare le potenzialità espressive dei ragazzi arriva anche dal materiale raccolto nei registri denominati *Esami di licenza*, contenenti i lavori di studenti della secondaria di primo grado raffiguranti stati d'animo (fig. 8).

L'osservazione di queste interpretazioni grafiche, spesso astratte, costruite più sui colori che sulla rappresentazione realistica, sono testimonianza della 'libertà' che un maestro d'arte era riuscito a dare loro: la libertà dalla figura e dall'iconografia allegorica consente di esprimere senza filtri il proprio sentire.

Credo che queste considerazioni riescano a rendere l'idea del grande valore che il materiale raccolto ed organizzato da Cesare Lazzarini può avere: ciò testimonia l'operato di un insegnante che ha saputo sviluppare un dialogo veramente interdisciplinare, cercando di incentivare le capacità critiche dei suoi alunni, capacità metacognitive di analisi della realtà che li circonda (vengono in mente certi elaborati su temi come droga e guerra, fig. 9), della letteratura del passato (l'*Eneide*, la *Commedia* dantesca) e della storia (la vita di Francesco d'Assisi).

L'archivio di Lazzarini non è solo la raccolta delle attività di un professore di educazione artistica, ma in un certo senso è un frammento della vita di una bottega artistica in cui il maestro indica il percorso da seguire e osserva gli sviluppi di un lavoro collettivo. L'affresco che ne risulta è ancora oggi un vivo, pulsante ritratto di una scuola colta, in un momento di grande fermento e di grandi cambiamenti.

volume M. FERRARI, M. MORANDI, E. PLATÉ, *Lezioni di cose, lezioni di immagini. Studi di caso e percorso di riflessione sulla scuola italiana tra XIX e XXI secolo*, cit., e sul sito <http://www.cesarelazzarini.it> curato dalla figlia Isabella.

GILBERTO MARCONI

CESARE LAZZARINI
AGLI INIZI DELLA POESIA VISIVA

Testimonianza, anzitutto vogliono essere queste righe, alla genialità di Cesare Lazzarini la cui opera ho iniziato a conoscere da pochi anni, dopo la dipartita sua, complice una spilla appiccata al bavero del cappotto della figlia. Testimonianza a un artista visionario e tormentato che, se non poco ha sperimentato, nella grafica si è certamente espresso con originalità. Il riferimento è specifico all'approccio verbo-visivo che agli inizi degli anni Cinquanta il nostro ha tentato nella rappresentazione dell'Italia e in altri fogli di poco posteriori e di contenuto eterogeneo (da ora rispettivamente A e B). Non che nel resto della enorme produzione Lazzarini non sia stato originale nel tema come nel tratto:¹ semplicemente limitato l'attributo alla forma che uso da letterato, nel senso della *formgeschichte* (storia delle forme), di genere letterario, sebbene un collega che di letteratura s'intendeva, nella presentazione di una collana di sperimentazione verbo-visiva mi contestò proprio il fatto che la poesia visiva non fosse mai diventata un genere.

Dopo che nella giornata di studio ho tracciato i confini prossimi e lontani² in cui allocare tale parte residuale dell'opera di Lazzarini, in

¹ Gran disegnatore Lazzarini è stato anche al di là della sperimentazione. Il tratto, caratterizzato dal dolore, si raccoglie nel corpo scheletrico dei crocifissi cui la sofferenza richiama Egon Schiele, come nei volti sfigurati dalla sofferenza, appena abbozzati ma di sicuro effetto visionario e vagamente espressionista, alla maniera di Rulf Rainer. Figurazioni quasi barocche, eccedenti nel dramma che esprimono. Negli anni Settanta-Ottanta il segno si quietava fino a divenire pressoché dascalico (i *Vangeli*, le *Georgiche*, *San Francesco*). I corpi, longilinei, senza i tratti dolorosi di un tempo, sembrano esprimere una danza più aggraziata; le linee sono meno spezzate. *Tarocchi e Apocalisse*, in cui fantasmagoria visionaria e immaginazione creativa debordano, offrono la sintesi nella coniugazione del dramma con la leggerezza: sporge il divertimento del disegnatore esperto che gioca con l'ambiguità senza defraudarla della tragedia. Tarocco diviene pure la crocifissione, o la strega legata alla ruota della tortura, o un ipotetico san Sebastiano reso involtino magro dagli innumerevoli spiedini infilzatigli addosso (lontano anni luce dal santino autoreferenziale e onanistico di Ontani), o donna munita di pene (chissà cosa direbbe Marc Quin se scoprisse di essere stato preceduto di non pochi decenni). Lo stesso vale per l'Orlando, curioso anziché furioso, ingabbiato in una elegantissima armatura, pupazzo del teatro dei burattini.

² Dal III sec. a.C. con Simias di Rodi e Teocrito al secolo scorso col futurismo e il dadaismo. La bibliografia è ampia, soprattutto dal medioevo ad oggi: tra i testi più interessanti cfr. L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi

questa sede è possibile un approccio più analitico e ravvicinato delle opere sia in se stesse che in rapporto al movimento di cui ritengo possano considerarsi prodromi, nonostante la limitatissima produzione. Sono appena una ventina di fogli: tredici *guaches* rappresentano l'Italia appena uscita dalla guerra, dunque un primo gruppo unitario (A) per tema e tecnica, mentre altre otto pagine (B), composte nel corso del decennio, affrontano argomenti diversi con tecniche varie, dal collage per il quale vengono adoperate carta e stoffa, al disegno in cui alla china si aggiunge la matita, l'acquarello e la tempera, alla *guache*, alla semplice scrittura³ della quale comunque tutti sono muniti. Circoscritte agli anni Cinquanta, queste pagine assieme costituiscono un nucleo fortemente coeso ove la commistione di parola e immagine è cercata e l'ironia suona familiare alla tragedia.

Nel primo gruppo (A) l'artista gioca con l'italico stivale.

Lo ritrae nelle fogge del tempo: calzato di divisa militare, o di pantalone e scarpa civili, o di talare da prete; ne fa protesi o gamba femminile con tanto di giarrettiere, calze trasparenti con cucitura posteriore e scarpa munita di tacco a spillo della bandiera a stelle e strisce (stampella e puttana degli americani), lo espone con tibia e perone nella sua nudità ossea, scarnificata, o impiccato con tanto di scritta (in tedesco, evidentemente) e stivale pendulo; lo rappresenta alla stregua di un povero cristo inchiodato alla croce, o nelle forme del Mussolini appeso a testa in giù a piazzale Loreto, o gamba incastrata nel mezzo di una bandiera – tanto da costituirne la parte mediana – in cui campeggia la svastica su fondo rosso da una parte e la morte secca su fondo nero dall'altra. In altre è un'Italia rannicchiata: sulla bicicletta nelle sembianze di un ciclista (posteriore rinvio a *Bartali* di Paolo Conte), o di un soldato inginocchiato, forse in attesa che arrivi la pallottola del colpo alla testa. Signora di tutte queste pagine è la tragedia intrisa di tanta amarissima ironia. Ogni foglio è pure munito di parola decomposta dall'acqua, i cui caratteri appaiono appena, allusione alla fatica che la scrittura ha sopportato per affermarsi nella storia dell'arte.

Proprio di qui inizia riflessione, e con essa il confronto coi posteri

2002; L. GIURANNA, *L'inverso della scrittura*, in *La parola mostra il suo corpo. Forme della verbo visualità contemporanea*, a cura di A. Accattino – L. Giuranna – G. Plazio, Ivrea, Museo della Carale Accattino 2008, pp. 15-27; C. Parmiggiani (a cura di), *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, Milano, Mazzotta 2002; G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi 1981; Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi 1993.

³ Intrigante al foglio B5 il gioco veicolato dalla elle maiuscola (di Lazzarini, evidentemente) tra "io" e "Dio", così come la *silouette* di una città (Mantova?) che alla base del foglio B4 collega Romanticismo (la erre maiuscola iniziale è costituita di pizzo a maglia alta intrecciata con l'uncinetto, mentre dalla ti nasce un albero) a Lazzarini.



Figg. A

che la sperimentazione verbo-visiva hanno codificato: dalla prospettiva diversa avuta nei confronti dell'uso della parola nella pittura. Mentre per il nostro costituisce uno degli elementi della costruzione artistica, con pari dignità rispetto al disegno, chi è venuto dopo ha fatto della parola l'oggetto esclusivo della propria opera, enfatizzandone la forma, prescindendo completamente dal proprio portato semantico. Per rendere più esplicito il concetto è opportuno confrontare le due prospettive su un tema di fondo che le accomuna, la critica socio-politica. I temi sociali e politici occupano la scelta di Lazzarini come quella della maggioranza degli esponenti che ruotano attorno alla sperimentazione verbo-visiva. Però i tempi diversi hanno imposto attenzioni a oggetti diversificati: mentre Lazzarini si occupa dei problemi relativi al periodo post-bellico, alla fine degli anni Sessanta gli artisti verbo-visivi tratteranno di giustizia sociale, di equità, di libertà d'informazione ma soprattutto della lingua. La critica di Lazzarini è radicale e al tempo stesso concentrata sul paese appena uscito a pezzi dall'ultimo conflitto mondiale. Perché la critica risulti assoluta – è rimasto il poeta a credere nell'assoluto – adotta un segno povero, reso ancor più povero da una specie di lavacro: la sua poesia transita coll'acqua che spera lavi dai volti le lacrime e la storia dalle macerie. È la critica di chi ha ancora fresche negli occhi e nella memoria le sofferenze del conflitto e le difficoltà in cui si dibatte una democrazia da poco nata. Sono temi che muovono dall'esperienza di tutti, talmente urgenti da non far nemmeno pensare alla voracità del capitale e all'arroganza di un'industria che si sarebbe affermata con pretese e dettami; tanto meno poteva assurgere a interesse comune la distanza della parola da quanto vorrebbe indicare e significare: «i nomi delle cose si staccano dalle cose» scrive Brunati Urani a proposito dell'oggetto di interesse dei poeti verbo-visivi.⁴ Per chi era da poco uscito dal secondo conflitto mondiale questo problema doveva suonare più astratto di un teorema. Invece è proprio qui che si colloca la scrittura, e più in generale la sperimentazione verbo-visiva, all'inizio della stagione dei movimenti che si è soliti fissare attorno alla metà degli anni sessanta, lorché ci si proponeva riformare in senso democratico l'università, la cultura, i luoghi di formazione, si coglieva la necessità di modificare gli usi linguistici, abolire i gerghi, imporre e imporsi, una nuova limpidezza, mai scontata, mai banale; recuperare sul piano della scrittura la scioltezza molteplice e perspicace della conversazione e della comunicazione quotidiana, saporare il valore scardinante dell'ironia espressa con le stesse parole della comunicazione del potere. Le parole della spesa avrebbero dovuto

⁴ P. BRUNATI URANI, *Il corpo della parola*, in *La parola mostra il suo corpo*, cit. p. 29.

servire alla matematica dell'anima. I gruppi e i singoli esponenti della sperimentazione verbo-visiva avevano colto nel linguaggio la possibilità di una rivoluzione, non violenta e pragmatica, che avrebbe potuto investire, assieme alle istituzioni culturali, i costumi, l'immaginazione di presente e di futuro, i rapporti con la famiglia, con il corpo e la sessualità.

Tanto misura la distanza tra gli scopi dell'uno da quelli degli altri, sebbene l'istanza di fondo sia comune. In termini cronologici un decennio: Lazzarini produce le carte dell'Italia nei primi anni Cinquanta mentre la poesia visiva generalmente si intende far nascere verso la fine del decennio, per svilupparsi rigogliosamente negli anni Sessanta-Settanta. Pertanto con i fogli sull'Italia, il mantovano anticipa di due lustri quella che solitamente viene indicata la fase iniziale del movimento i cui centri italiani di riferimento sono allocati a Genova, Firenze, Torino, Milano e Bologna il cui gruppo Lazzarini frequenta e del cui esponente di spicco conserva nella propria nutritissima biblioteca *L'ebreo negro*,⁵ un libricino dalle pagine diligentemente vergate con la matita.

Ora si tratta di verificare se il nostro possa essere ascritto al movimento o quanto meno essere considerato una delle tessere di quel grande mosaico che ha contribuito alla sua formazione. Sia in Lazzarini che negli esponenti del movimento di sperimentazione verbo-visiva emerge il poeta nuovo che sente primaria la realtà esterna rispetto all'io. Di qui l'istanza sociale e il bisogno identitario e linguistico-artistico, la necessità di ritrovare il linguaggio delle cose, degli eventi e del paese stesso a scapito dell'intimità che ha caratterizzato la poesia che li aveva preceduti. Perciò il linguaggio nuovo, il rinnovamento linguistico che però uno trova nella continuità con la tradizione mentre gli altri nella rottura. Questo il terreno della frattura, qui si gioca la distanza che separa il nostro dagli altri: mentre questi assolutizzano la parola in quanto significante, ne usano il corpo, lo spessore, la fisicità della lettera unicamente per il suo valore estetico,⁶ per Lazzarini la parola resta tale, composto di anima e corpo, di materia e

⁵ A. SPATOLA, *L'ebreo negro*, Milano, Scheiwiller 1966.

⁶ Concretamente si realizza nel tentativo di esprimersi con la combinazione di parole (o con una sola parola, o con parole abbinata a immagini) desunte dalla comunicazione quotidiana, e liberate di contesto e sintassi. Tentativo analogo prova Lazzarini nel foglio B2. Naturalmente tanta rielaborazione è possibile a condizione che il testo venga pensato e assunto come un sistema aperto, mai veramente finito o chiuso. Veniamo cioè alla definizione delle radici ideologiche. *L'opera aperta* di Umberto Eco, del 1962, propone la messa in crisi del sistema autoriale. Del 1963 è *Capriccio italiano* di Edoardo Sanguineti. Altra pezza d'appoggio teorico va considerato il *Tristano* (1967) di Nanni Balestrini in cui si decreta la morte del sistema della critica (cfr. *Il Verri* n. 38 – ottobre 2008). Dei primi anni Sessanta è pure lo scippo dei confini territoriali perpetrato con *Himmen* di Karlheinz Stockhausen attraverso la fusione di tutti gli inni nazionali in un unico pezzo dodecafonico.

spirito, di significante e significato. Da questo punto di vista il mantovano è più vicino a quanti lo avevano preceduto anche di non pochi secoli piuttosto che ai propri contemporanei; mostra evidente continuità con la tradizione didattica ed esegetica che si esprimeva con diagrammi e schemi concentrici, o con quella giuridica che ha rappresentato i rapporti di consanguineità attraverso l'albero; lo stesso che ha contrassegnato la vita, o ha visto crescere tra i suoi rami le virtù e i vizi, perfino la salvezza nella Bibbia.⁷ In altre parole il nostro mette in crisi la distinzione tra 'immagine' e 'scrittura', costringendo questi due codici della comunicazione a un incontro che permetta di mantenere a ciascheduno pari dignità espressiva e artistica, dando vita così a una forma di arte che coniughi entrambi senza che uno dei due resti in qualche modo ridimensionato o assolva a mera funzione ancillare.

Per addivenire a tanto risultato Lazzarini usa *la gouache*: dal punto di vista pittorico-estetico rende l'immagine evanescente, leggera, impalpabile; l'acqua versata sul disegno ne riduce l'impatto fisico, mentre della scrittura scolora le lettere fino a perderle e a far sì che pure il lettore si perda qualora intenda seguire solo la traccia scritta. L'acqua mentre dà forma e colore all'immagine la sottrae alla parola: in questo travaso le due realtà si integrano. La parola bagnata perde parte della configurazione del corpo proprio per cederlo all'immagine, lo transita nel corpo della compagna di strada per restarle a fianco con pari dignità. Artefice di questo transito, l'acqua, si fa liquido seminale che dall'una promana nell'altra per fecondarla. Nessuno dei due resta impoverito. Lo srotolarsi nero della parola sulla carta schiarisce, l'ombra propria si fa meno spessa e paurosa. La ricchezza della scrittura non sta più nel proprio modularsi rispetto alla lingua di cui interpreta il suono, nel formattarsi rispetto agli idiomi locali o nazionali ma nel suo scolorarsi per dare spazio all'immagine senza doversi negare, anzi tracimando di allusioni perché accada l'interrogazione, perché le significazioni abbiano modo di porre la loro finitudine a distanza. A differenza del pantalone che, bagnato, perde la piega e con essa l'eleganza, o del vino che annacquato diviene insipido, la parola inumidita da Lazzarini non solo non viene depotenziata o, peggio, svuotata di senso ma spinge i confini del proprio significare verso un ulteriore cui rinvia il tratto insoddisfacente del precario nostro vivere perché di lì accada la critica.

⁷ A proposito dell'*arbor consanguinitatis* (*Virga Jesse floruit / Virgo Deum genuit*) il foglio B3 mostra un bambino da poco nato (allusione al Gesù natalizio) contornato da un alone grigio che lo esalta al centro del foglio bianco e sopra la stella ebraica, a sei punte, che funge da cometa la cui coda riproduce, anche nella forma leggermente inarcata al centro, le parole d'ingresso al campo di Auschwitz: ARBEIT MACHT FREI.

Non solo: da una parola frammentata non può che risultare un'acustica balzubiente, espressione del singhiozzo per il dolore che narra. Se è pur vero che il corpo della parola è forma al senso suo, finito, benché molteplice e ambiguo, lo scioglimento del corpo apre gli spazi all'ulteriore ispirato dall'immagine che le vive accanto.

Ciò era impensabile per la maggioranza dei poeti verbo-visivi che operano un decennio dopo. Pur nascendo, la poesia verbo-visiva, in un territorio di confine come forma di contaminazione tra la parola e l'immagine, dunque senza prevaricazioni previe dichiarate, non infrequentemente nella poesia verbo-visiva il ruolo della parola si assolutizza. Probabilmente per reazione al passato in cui è stata l'immagine a prevaricare, nella poesia verbo-visiva la parola si fa immagine, perde il suo valore semantico per acquisire quello conferitole dall'estetica delle lettere. Sostituisce l'immagine. Ciò che mai Lazzarini aveva permesso, attento a mantenere distinte le due anime in un dialogo tra eguali, avendo inserito la scrittura in una pittura abbozzata e l'immagine al fianco di una parola accennata; entrambe incompiute e leggibili a un tempo, motivo di rinvii, allusioni, e significazioni ulteriori. Se i poeti verbo-visivi usano le parole per la forma, Lazzarini adombra la forma con l'uso dell'acqua perché la significazione debordi oltre i confini di quella conferita dalla pratica storica (e dal vocabolario). Nell'uno come nell'altro caso però la significazione si pone oltre il dato, nelle relazioni. Rispetto ai poeti verbo-visivi, Lazzarini non ambisce esibire la potenzialità del corpo della parola, «mostrare il verbo»,⁸ semmai ne mette in mostra la povertà la quale, però, unita alla povertà della *guache* – e più in generale al disegno – riesce a produrre un *tertium quid* destinato ad essere più del prodotto della somma degli addendi. Atto d'amore generativo di altro.⁹ Nonostante la fragilità la parola del nostro è talmente sicura di sé da accettare di farsi da parte – la scrittura non si trova mai al centro della scena – e perfino di scolorarsi o di essere tracciata semplicemente con la matita; né d'altra parte l'immagine eccede, appena abbozzata non si concede mai nella sua finitudine. Come dire che la completezza è altrove e assieme contribuiscono a indicarne la strada.

Se nei fogli dell'Italia l'acqua si propone nel suo tentativo di nascondere, come avveniva per la polvere in Duchamp, ricorda Simonetti,¹⁰ e per

⁸ A. ACCATINO, *La parola mostra il suo corpo*, in *La parola mostra il suo corpo*, cit. p. 10.

⁹ Le immagini ricavate con il collage, in nero e in rosso, rispettivamente nei fogli B5 e B6, alludono a forme vaginali.

¹⁰ G. E. SIMONETTI, *Il pane azzimo e le rose appassite* in *La parola mostra il suo corpo*, cit. p. 35.

le nature morte di Morandi – la polvere è magia dicono le farfalle che la usano per lubrificare le ali e chi vola molto più in basso – il nascondimento della parola non è meramente funzionale alla rivelazione dell'immagine, ma all'estensione della parola stessa. L'acqua sulla parola agisce come il suono in musica, ne favorisce l'estensione del corpo fino a farle perdere i confini.¹¹ Perciò forse a Lazzarini non hanno interessato le caratteristiche formali della parola in se stesse, né ha mai riflettuto sul significante che prescinda dal significato di cui è latore. Perciò stesso probabilmente non ha dato seguito all'esperienza. Ma prima ancora di questi aspetti destinati a rovesciare il concetto dell'azione in sé, nascondere denuncia la volontà di non far vedere, forma di povertà voluta, finalizzata alla cerca dell'essenziale. Altro carattere del Lazzarini sperimentatore verbo-visivo (eccedente invece nella pittura): decontestualizzate, la parola e l'immagine vengono scarnificate, ridotte all'essenziale. È il recupero della *brevitas* che la tradizione classica ha lasciato in eredità e Calvino ha tradotto per il secolo nuovo nel proprio testamento letterario con leggerezza, brevità e rapidità.¹² Oltre alla messa in crisi dell'abuso di segno e parola – come se non dovessero mai finire – la sottrazione di sintassi e contesto obbliga i due codici alla solitudine, rinvia a un patrimonio culturale che la memoria individuale e collettiva conserva e rende ambigui e complessi i loro rapporti, come complessa e ambigua la realtà di cui si propongono chiave ermeneutica e della quale colgono la conflittualità attraverso l'ironia, l'*ei-ron*, il doppio, la tragedia, appunto, e la leggerezza. Pena e fortuna.

Alla povertà del segno e della parola bagnata, si aggiungano pure i supporti estremamente poveri. Gli otto disegni B sono stati eseguiti su pagine di quaderno, le *guaches* dell'Italia (A) su una carta leggermente più grande, a loro volta tutti incollati su fogli di album. La colla, probabilmente liquida, ha prodotto delle pieghe lasciate in libertà, senza un peso che abbia provveduto a stirarle: il tutto contribuisce a rendere improvvisati questi disegni, quasi fossero prove mal riuscite. D'insoddisfazione c'è sempre catasta a casa dell'artista, sostiene Anselm Kiefer,¹³ ma non

¹¹ L. M. PATELLA ha interpretato acutamente, ma con estrema semplicità, da poeta, questo concetto in *Paradismi* (Roma, Aracne 2009) mostrando come il sotto o il sovra dimensionamento rispetto alla pagina rende la parola irriconoscibile agli occhi nostri.

¹² I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti 1988.

¹³ Cfr. G. MARCONI, *La tua e la mia e l'età del mondo in Il fare dell'arte*, Urbino, Quattroventi 2009, pp. 74-76: trattasi della recensione a *20 Jahre Einseitigkeit, 1971-1991*. L'artista prima di lasciare lo studio tedesco per trasferirsi in Francia «dopo venti anni di solitudine», lo ripulisce di tutto quanto non è divenuto arte e trova una montagna d'incompiuto che fotografa e mostra.

CESARE LAZZARINI AGLI INIZI DELLA POESIA VISIVA



Figg. B

stavolta ch  le opere sono restate a testimonianza d'una esperienza senza seguito. Nata e conclusa nei primi anni Cinquanta. Negli anni Settanta Lazzarini ha ripreso a combinare disegno e parola ma con interesse e forma diversi.¹⁴ Che conoscesse gli sviluppi   evidente dalla frequentazione di Spatola il quale non poteva non offrirgli opportunit  e stimoli a Bologna, come gliene avrebbe dati Milano.¹⁵ Indubbiamente il nostro aveva deciso di seguire la propria strada, di libert  espressiva pagata coll'isolamento. Ci  nondimeno non possiamo non confermare che l'istanza originaria della sperimentazione verbo-visiva di coniugare parola e immagine con pari dignit , abbia trovato in Lazzarini uno dei primi esponenti di quei movimenti che poi hanno optato per altre contrade.

È questo l'ambito di riferimento culturale, e pi  genericamente relazionale, in cui va inquadrato lo studio di una parte esigua, quella relativa alla sperimentazione verbo-visiva, della grafica di Cesare Lazzarini, il quale da artista, sebbene (o perch ) isolato, sa mantenersi nel solco della tradizione e al contempo anticipa un percorso che come tale non poteva non condurlo contro corrente (sia quella precedente imposta dall'accademia, che quella successiva dei poeti verbo-visivi); raccoglie l'eredit  di alcuni movimenti di avanguardia e d  corpo alle istanze di cambiamento della modernit  di cui aveva percepito in anticipo la brezza. Era artista col senso della storia e dirittura morale; con cuore e mente lucida, oltre che con il coraggio necessario a chi apre un percorso e intende tenere la barra dritta. Sempre. Non importa donde venga il canto delle sirene.

¹⁴ La scrittura compare pure in altre composizioni di Lazzarini senza che esse siano ascrivibili alla sperimentazione verbo-visiva: *Il terzo volto* si potrebbe definire un *tatzebao*; in *Pesce gotico* il disegno di Lazzarini   distinto dalla scrittura di Giorgio Celli. In entrambi i casi le immagini sono di natura illustrativa mentre il disegno articolato e visionario risulta pi  vicino alla fase pittorica vera e propria che a quella della sperimentazione verbo-visiva. In una copia del *Pesce gotico* Adriano Spatola di proprio pugno firma l'appartenenza (ideologica) di Lazzarini: «per Cesare Lazzarini. Il 'suo' libro»: se per un verso ci  attesta che Lazzarini   stato quanto meno vicino al movimento della sperimentazione verbo-visiva (un periodo ha frequentato assiduamente Bologna e s'era accostato a Spatola) dall'altro   la spia di quanto fossero evanescenti agli stessi esponenti di spicco i confini della sperimentazione verbo-visiva.

¹⁵ Per la situazione della poesia verbo-visiva a Milano verso la fine degli anni Sessanta cfr. S. COLOMBO, *Gianfranco Bellora verso la 'dittatura della poesia'. Riflessioni sulle mostre organizzate allo Studio Santandrea e al Centro culturale d'Arte Bellora*, in *Poesia visiva. What to do with Poetry*. La collezione Bellora al MART, a cura di G. Belli, Milano, Silvana editoriale 2010, pp. 40-47; *Milano et Mitologia. I poeti della ricerca visiva 1958-1964*, a cura di A. Vettese, Milano, Stefanoni Editrice 1998.

FULVIO DELL'AGNESE

LIQUIDE APOCALISSI

In apertura del capitolo dedicato alla Molteplicità, nelle sue *Lezioni americane*,¹ Italo Calvino costruisce un gioco di specchi fra *incipit* citando alcune righe iniziali di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, di Carlo Emilio Gadda: «Il dottor Ingravallo [...] sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di cause convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolò».²

Le frasi carpite da Calvino allo scrittore milanese nell'avviare il proprio ragionamento sul romanzo come 'rete di connessione' esistenziale si adattano bene a suggerire la prospettiva da cui un artista quale Cesare Lazzarini sembra aver osservato la realtà del suo tempo, e se stesso dentro quel viscoso contenitore di uomini e fatti, di situazioni storiche e di quotidiane scelte etiche del singolo.

Un'osservazione defilata, la sua? Può darsi, ma proprio per questo ancor meno disponibile di altre a fermarsi alla *facies* delle persone, alla superficie delle cose; né a declinarsi in canali espressivi rigidamente definiti.

Colpisce, nel visitare la sua casa-atelier, la coesistenza in un medesimo spazio (residuo di una loro prossimità anche cronologica in fase esecutiva) di elaborazioni plastiche dalla turbata esuberanza cromatica, dalla surreale proliferazione dei volumi in una dimensione grottesca, e di una vasta serie di vedute di Mantova condotte con sospesa compostezza di tecnica e stile, a creare sulla parete – tramite le architetture e gli slarghi segnati dalle umane assenze – una mappatura-polittico dei silenzi della sua città.

¹ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti 1988, p. 101.

² C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti 1990 [1957], p. 4.

Facce diverse di una sola realtà, i volti che si assiepano in certi rilievi (*Senza titolo*, 2008) – come se l'alambicco di Ensor e Grünewald avesse improvvisamente ripreso a distillare follie – e le strade di una Mantova albertiana, così nitidamente euclidee da risultare esse pure metafisicamente stranianti, compendiano il metodo dell'artista con la stessa efficacia di un lavoro su carta del 1950 (fig. 1), in cui – fra il galleggiare della foglia d'oro e lo sfumare in profondità degli aloni di acquarello – il filo descrive il proprio labirinto: «Cercò per tutta la sua vita – scriveva Calvino di Gadda – di rappresentare il mondo come un garbuglio, o groviglio, o gomito, di rappresentarlo senza attenuarne affatto l'inestricabile complessità, o per meglio dire la presenza simultanea degli elementi più eterogenei che concorrono a determinare ogni evento».³

Nel percorso pittorico di Lazzarini, quel 'garbuglio' assunse andamenti diversi: dalle pitture informali degli anni cinquanta – nelle quali il colore si assestava in mutevoli, sussurrate sospensioni – fino ai successivi lavori polimaterici del 1960-1961 (*Disgelo; Autoritratto*), in cui la densità astratta dei fondi – a dimostrare che quelle di Fautrier e Burri, per quanto convincenti, non erano all'epoca le uniche strade percorribili – lascia emergere radici evocative di profondità terrose, che drammaticamente accolgono resti di umanità dolente: volti straziati, baionette, scarponi, giberne scomposte riaffiorano dal buio senza eroi di una battaglia.

Ma spetta davvero alla storia definire la dimensione tragica del «mestiere di vivere»?

La risposta di Cesare Lazzarini è, almeno in parte, in una nutrita serie di carte dedicate all'*Apocalisse* di Giovanni, avviata negli anni ottanta. Qui lo stile dell'artista si fa tutt'uno con l'intrico simbolico del tema, con la gigantesca forza visionaria di «colui che scruta nervi e cuori» (*Apocalisse*, 2, 23), con l'intensità pittorica di immagini come quella dei cavalieri «con corazze di fuoco e di giacinto e di zolfo» (*Apocalisse*, 9, 17), degne del colorismo di Rothko o Beccafumi.

Le parole dell'apostolo Giovanni si riversano, compresse, a margine del foglio, mentre le visioni si distendono al centro, a partire dalle Trombe del Giudizio di alcuni lavori a china (fig. 2, carta n. 2):

E il primo [Angelo] suonò: e fu grandine e fuoco mescolati con sangue e furono gettati sulla terra, e la terza parte della terra bruciò e la terza parte degli alberi bruciò e ogni erba verde bruciò (*Apocalisse*, 8, 7).

³ I. CALVINO, *op. cit.*, pp. 103-104.



Fig. 1 - Lavoro su carta



Fig. 2 - *Apocalisse*, foglio n. 2

A campire lo spazio è un avvitarsi della linea in un accumulato sgocciolante di alveoli, con un insistito andamento *cloisonné*... I frastagliatissimi margini del gruppo figurale sono un guizzare di ramificazioni che sono anche dita e braccia: fibre vegetali o fasce muscolari? È un fitomorfo saettare di tendini a costruire il disperato contorcersi di mani che, nella *Quarta tromba*, giunge ad integrarsi nella grande curva di un'ala che si dispiega sopra l'immagine del terrore.

E il quarto angelo suonò: e fu colpita la terza parte del sole e la terza parte della luna e la terza parte delle stelle, perché si oscurasse la terza parte di loro e il giorno non splendesse per la sua terza parte e la notte lo stesso (*Apocalisse*, 8, 12).

Le ali assurgono a motivo conduttore dell'intera cadenza grafica dell'opera nei fogli dedicati agli Angeli del Giudizio – in cui la linea assume flessioni per un attimo più trasognate e quasi decorative – ed alle creature simili a leone, aquila, vitello, descritte da Giovanni: «E in mezzo al trono e intorno al trono quattro animali ripieni di occhi davanti e di dietro» (*Apocalisse*, 4, 6).

Filologicamente corrette in rapporto al testo, le «creature viventi»

ne interpretano con efficacia soprattutto la visionarietà: l'immagine appare frutto di mutazioni radicali rispetto ai nostri abituali paradigmi di decodifica della figura animale o dell'iconografia sacra; e le mutazioni non sembrano concluse, tanto la sinuosità del tratto mantiene le membra di questi esseri in bilico su di un possibile ulteriore livello di indicibile metamorfosi.

Com'è stilisticamente lontana, eppure prossima per intensità di concentrazione sul mistero delle visioni, la linea netta di Albrecht Dürer nelle sue xilografie (e vengono dunque alla mente anche i bei lavori sull'*Apocalisse* – 2006 – del goriziano Franco Spanò, il quale si serve delle immagini dell'incisore tedesco per ibridarle fotograficamente con distorsioni di una natura che ricava dalla visione lenticolare suggestioni di oscura, definitiva assertività).

Ma è in particolare nelle tavole dipinte, a tecnica mista, che Lazzarini esprime appieno la densità del proprio linguaggio in rapporto al testo profetico. Prendiamo ad esempio il foglio numerato con il 4 della serie (fig. 3), imperniato sulla visione del primo angelo: la tempera cola sul piano e sembra spontaneamente addensarsi in ondulazioni da cui germinano volumi di corpi, volti che si fronteggiano, pronti a tornare liquido colore per dar vita a sinuose ghirlande di turgidi seni o al viso raggrumato che ci fissa dal centro oscuro della composizione, per sciogliersi subito dopo in un'enigmatica testa caprina.

Come non commentare un'opera simile tirando le fila di un rapporto personale, istintivo, fra il visionario richiamo di Giovanni a una resa dei conti che apre a un eterno domani e il senso di provvisorietà del reale che sembra animare ogni lavoro dell'artista?

Ciò che volevo disvolevo, ma col nero, scorticato dolore del nevrotico. Che vede la fine di ciò che ha cominciato, e, nel cominciare, ha, della fine, il desolante dolore: il senso di un addio dato alle cose prima ancora di averle conosciute, una infernale nostalgia di ciò che appena si ha: cosa che lacera come una punta di lacrime infuocate il petto, la gola.⁴

Sono parole – di feroce intensità – di Pier Paolo Pasolini, ma Lazzarini stesso ce ne ha lasciate altre che costituiscono chiosa altrettanto adeguata alle sue tavole dell'*Apocalisse*: sono le righe che ripesciamo nel bozzetto di 'manifesto' da lui concepito per la rivista «Il terzo volto»,

⁴ P. P. PASOLINI, *La Divina Mimesis*, Milano, Mondadori 2006 [1975], p. 23.



Fig. 3 - *Apocalisse*, foglio n. 4



Fig. 4 - *Apocalisse*, foglio n. 14

datato 3 agosto 1965 (e che da qui si ripropongono fra virgolette senza rimando in nota).

«Qualcosa s'accartoccia, si contorce, si screpola. [...] Vento di rabbia, tuoni, rimbombi neri». Braccia-tentacoli si allungano a dismisura e dita annaspanti ritmano lo spazio, mentre di lato preme uno sfrontato gorgoglio di facce (fig. 4, foglio 14). Autoritratti?

«M'hanno incollato una maschera, mi chiamano Cesare, sono C.E.S.A.R.E., tre vocali, tre consonanti». Le lettere sono semplici grafemi in attesa d'essere riempiti di senso da un senso di consapevolezza, da un'articolazione complessiva, come nel labirinto di liquidi segni del foglio.

Da una bocca esce una testa, che ne genera un'altra, e un'altra ancora: «Io sono uno stampo. L'esistenza vi entra e si fabbrica la faccia».

«Ci sono, c'è il piede e l'impronta, li chiamano terra. È gialla, lunga, fonda e pesante». La materia non appare pittoricamente stesa sulla superficie della carta; sta lì secondo sue inafferrabili logiche di agglutinazione, che si traducono in sempre mutevoli orme di presenza vivente, disperatamente afferrata alla matrice sessuale di una propria identità.



Fig. 5 - *Apocalisse*, foglio n. 17



Fig. 6 - Particolare

«Ho il sangue nella tempesta, le carni bagnate e i pensieri che scivolano nei gorgi»; al punto che i mulinelli di corrente che agitano il colore sembrano talora trascinare nell'abisso, in profondità azzurre popolate di esseri acquatici (fig. 5, foglio 17; fig. 6, particolare).

Ma quei volumi non trasmettono dinamiche guizzanti; evocano piuttosto il drammatico peso della carne che tanto dispiacque a Bocchi e Cinnelli negli affreschi cinquecenteschi di Pontormo a San Lorenzo (fig. 7: Pontormo, *Diluvio Universale*, studio di figure annodate. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 6753F).

In quel *Diluvio Universale* «non vi è artificio, non colorito, non grazia, l'attitudini quasi tutte ad un modo». In alcune «parti di que' corpi molte cose belle vi sono, come la distinzione de' muscoli», ma le figure sono «disconvenevoli» per le nudità esibite, l'opera nel complesso «molto confusa». Solo una «pertinacissima ipocondria» poteva averlo indotto a dipingere «quelle figure sì gonfie che non si distingue che cosa si sieno: e, quel ch'è peggio, ha fatto lo stesso errore anche negli agnoli, quali non stettero certamente sotto l'acque del diluvio».⁵

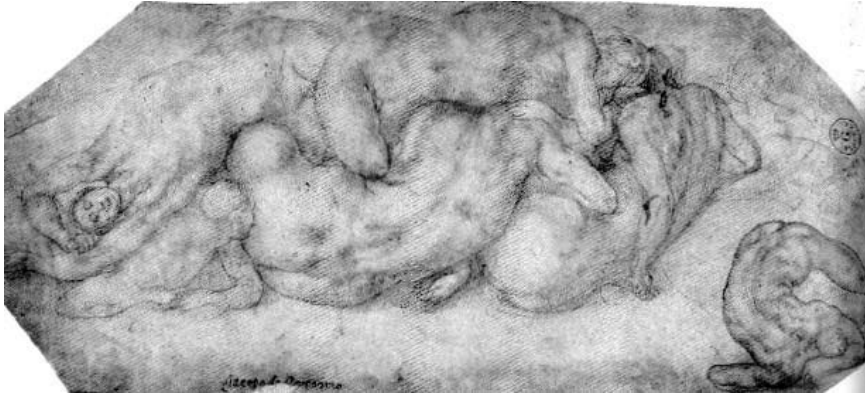


Fig. 7

⁵ *Le bellezze della città di Firenze, dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi i più notabili artifizii si contengono*, scritte già da messer Francesco Bocchi ed ora da messer Giovanni Cinnelli ampliate et accresciute, per Giovanni Gugliantini, in Firenze 1677, pp. 515 e sgg. (cit. in Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi 1997, p. 19).

Con la stessa sconveniente carnalità, nelle visioni dell'Apocalisse di Lazzarini «il cuore esce dai buchi e si allunga...», in reciproche penetrazioni dei corpi che parlano di un generale amplesso della forma.

«Immagini di nebbia solida... [si fanno] figure di carne per un po'... Sabbie mobili, terra di niente, cumuli di cose senza contorni». Sono immagini che turbano, ma non riescono a determinare fastidio. Si ha la netta percezione che l'aggressione visiva cui si è sottoposti abbia motivazioni profonde, in cui affonda le radici la loro fondamentale eleganza. Non vi è spazio per la volgarità; terribile lacerazione e dubbio, sì; «[...]». Ma lo sguardo che ancora gettò su di me [...] era così disperatamente puro: simile a qualcosa di vagamente luminoso che persista nel paesaggio fosco di una pioggia invernale; qualcosa che, a onore della vita, e quasi del cosmo, si ostini a luccicare in un po' di tetro fango. Era forse la cieca testardaggine della poesia».⁶

⁶ P. P. PASOLINI, *op cit.*, p. 23.

RENATA CASARIN

CESARE LAZZARINI, LE RAGIONI DELL'OBLIO,
LE RAGIONI DELL'ARTE

*Le sere, i fantasmi, gli strani pensieri, l'imbutto del tempo, i primi presentimenti di quello che ti aspettava in fondo alla strada appena cominciata.*¹

Dino Buzzati

All'arte a Mantova nel secolo XX le istituzioni culturali hanno dedicato sul finire del Novecento e il primo decennio del Duemila rassegne di grande valenza scientifica, rigorose sul piano metodologico ed espositivo; tuttavia l'opera di Cesare Lazzarini ha costituito un problema, tanto da non figurare nei cataloghi di queste importanti retrospettive e nelle mostre.² Perché?

Eppure la sua opera non è sconosciuta ai critici, ai collezionisti, agli organismi pubblici: la prima esposizione mantovana personale di un certo rilievo data 1985, nella sede prestigiosa del Palazzo della Ragione, con il patrocinio del Comune, dell'Amministrazione Provinciale e dell'Ente Provinciale per il Turismo di Mantova.³ Tuttavia non deve passare inos-

¹ D. BUZZATI, *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori 1969, p. 106. Si ripubblica qui senza le schede il saggio *Cesare Lazzarini, le ragioni dell'oblio, le ragioni dell'arte* pubblicato in *Cesare Lazzarini (1931-2010). Le sere i fantasmi gli strani pensieri*, a cura di R. Casarin, catalogo della mostra (Mantova, Santa Maria della Vittoria, 12 aprile-18 maggio 2014), Mantova, Il Rio 2014.

² Si fa riferimento qui alle due grandi rassegne espositive *Arte a Mantova 1900-1950* (a cura di Z. Birolli), catalogo della mostra, (Centro internazionale d'Arte e di cultura di Palazzo Te, 26 settembre 1999-16 gennaio 2000), Milano, 1999; *Arte a Mantova 1950-1999* (a cura di C. Cerritelli), catalogo della mostra, (Palazzo della Ragione, Casa del Mantegna, Museo Diocesano F. Gonzaga, Palazzo Ducale, Appartamento di Isabella in S. Croce, 8 aprile 1999 - 11 giugno 2000), Mantova, Publi Paolini 2000.

³ D. A. FRANCHINI, *Mantova: una città e la sua memoria. Immagini di Cesare Lazzarini*, Mantova, 1984. La prima personale di Lazzarini è del 1966, alla Galleria 2000 di Bologna, città nella quale studiava. A Mantova dopo aver esposto in alcune collettive esordisce nel 1967 alla Sala Culturale; due anni dopo è presente alla Galleria Tiziano, della città virgiliana. Le personali curate da amministrazioni pubbliche più significative, oltre a quelle citate più avanti nel testo, sono: *Vent'anni di Grafica*, Casa del Mantegna, 1970; *Biennale d'Arte Sacra*, Salone Mantegnesco, Mantova, 1979; *Biennale d'Arte Sacra*, Museo Diocesano, Mantova, 1981; *Cesare Lazzarini e l'Eneide*, Associazione Amici del Premio Suzzara, Suzzara, 1981; *Cesare Lazzarini: Eneide, Bucoliche, Georgiche*, Comune di Mantova, Assessorato alla Pubblica Istruzione, Palazzo Ducale, Sale dell'Esedra, Mantova, 1981;

servato che questo evento presenta al pubblico un tema in qualche modo a latere della produzione dell'artista, i paesaggi urbani di Mantova. Immagini commentate da Dario Ariodante Franchini, in un bel volume, dal quale parrebbe che l'opera dell'artefice si possa iscrivere tutta nel segno della tradizione mantovana della pittura del Novecento, il paesaggio.⁴

Non è certamente così. Lazzarini ha frequentato tutti i generi artistici, ha abbracciato tutte le tecniche artistiche, fatto salvo l'affresco, ma si è cimentato con il murales,⁵ del resto non più impiegato dagli artisti del Novecento, venute a cadere le commissioni pubbliche, di stampo celebrativo dell'arte di regime.

Tutto ciò costituisce un problema critico valutativo e interpretativo e forse è ora che venga affrontato per restituire visibilità e credibilità all'opera del maestro Lazzarini.

Ecco, la credibilità è stato a ben vedere un nodo sostanziale per l'accettazione e la divulgazione nel sistema artistico mantovano della produzione lazzariniana. Un accoglimento venuto meno in forza di molteplici ragioni, che vanno esaminate per comprendere la necessità e il senso che si vuole dare alla rassegna di Santa Maria alla Vittoria di Cesare Leonbruno Lazzarini.

Così a tre anni dalla sua scomparsa, per volere della famiglia, con il sostegno dell'Amministrazione comunale, della Amministrazione provinciale, degli Amici di Palazzo Te e dei Musei mantovani si apre una mostra che rende conto di un fare poliedrico, specchio di un sapere onnivoro che ha guidato l'itinerario umano e artistico di Lazzarini.

Occorre andare per gradi.

Lazzarini lo diciamo scultore o che altro? Si diploma con Quinto

Disegno Mantovano del '900, Museo Civico, Palazzo Te, Mantova 1984; *Confronto di generazioni: Tono Zancanaro, Renato Guttuso, Aldo Borgonzoni, Cesare Lazzarini, Renato Missaglia*, Salone Mantegnesco, Chiesa di San Francesco, Mantova, 1986; *Mytologica, Cocteau, Lazzarini, Missaglia, Zancanaro*, Comune di Mantova, Associazione Culturale Italia-Francia (Mantova), Regione Lombardia, Palazzo Ducale, Sale dell'Esedra, Mantova, 1989; *Cesare Lazzarini. Mostra Cristologica*, Museo Virgiliano, Comune di Virgilio, Pietole di Virgilio, 1993. Per un regesto puntuale e per una prima catalogazione delle opere di Lazzarini si veda: K. FERRARI, *Cesare Lazzarini: catalogo per la valorizzazione e la conservazione dell'opera d'arte contemporanea. Dal progetto alla prassi*, tesi di laurea specialistica, Corso di laurea magistrale in Conservazione e diagnostica del Patrimonio culturale, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Modena, a.a. 2011 - 2012 (rel. prof. R. Casarin).

⁴ Lazzarini realizza una serie di trentatré intensi paesaggi con vedute di Mantova, restituendo l'immagine di una città silente, i toni freddi, l'assenza di figure, la predominanza dei monumenti storici conferiscono alle vedute un'intonazione metafisica. Sono visioni mentali cui non manca una partecipazione intimista, un'empatia che coinvolge anche il riguardante.

⁵ Nel 1990 partecipa con un grande pannello dipinto di 700 x 250 cm alla rassegna *Murales Italia 90* di Castelnuovo del Garda.

Ghermandi nel 1967 all'Accademia di Belle Arti di Bologna, allora diretta da Umberto Mastroianni; dal 1953 per un decennio detiene la cattedra di laboratorio di metalli e sbalzo all'Istituto d'Arte di Mantova, dove già si è licenziato con il titolo di maestro d'arte. Ora il diploma accademico gli serve per poter accedere alla docenza di disegno e storia dell'arte negli istituti superiori e nelle scuole medie, ma quello che lo spinge allo studio è il bisogno di confronto, di allargare l'orizzonte, di affinare le metodiche espressive per un oltre che è costante proposito di perseguimento di Cesare Lazzarini.

Gli esordi sul finire degli anni Quaranta lo dicono disegnatore, all'inizio su taccuini traccia figurazioni emerse da un inconscio ammalato dalla morte, dalla perdita, dalla paura. Mani e dita prensili, profili umani grifagni e linee tremolanti, figurine che si muovono in uno spazio privo di coordinate dicono già che l'*imagerie* di Lazzarini non è rassicurante, anche se qua e là compare il registro del comico, come quando Paul Klee all'inizio della sua attività aveva illustrato il *Candide* di Voltaire.

Ben presto Lazzarini traslascia di sondare le spire dell'inconscio collettivo, senza nel tempo abbandonare la frequentazione della sfera psichica, per scegliere la storia. Quella recente che ha conosciuto bambino con l'abbandono del padre chiamato al fronte: Lazzarini dedica al tema della guerra e della lotta partigiana una serie di disegni a matita pungenti, sui quali ritorna nel tempo più volte. Nascono i cicli dal 1954 al 1956 e poi del 1963 con lo sguardo retrospettivo ora rivolto soprattutto alla Resistenza e alla Ritirata di Russia della seconda battaglia difensiva del Don tra dicembre 1942 e gennaio 1943.⁶ Il linguaggio nel tempo si è affinato, al semplice linearismo ottenuto con l'impiego di una mina dura dei primi fogli si aggiungono l'ombreggiatura e un tratto più morbido, che nella ripresa dell'argomento degli anni Ottanta vede l'uso anche della china. Resta la crudezza dell'immagine, un resoconto dei misfatti dell'insensatezza umana che per Lazzarini è il peccato più grave dell'uomo.

Sui temi si potrà tornare, ora preme riflettere sulla commistione di tecniche espressive che coniugano sin dagli esordi disegno, nella valenza di studio progettuale e come strumento narrativo autonomo, scultura e pittura.

⁶ Nel 1961 Lazzarini partecipa al Premio Nazionale Marzabotto della Resistenza. Nel 1987 presenta *Cento disegni sulla Resistenza*, mostra personale curata dall'Associazione Partigiani d'Italia, Istituto Storico per il Movimento di liberazione nel mantovano, Biblioteca Archivio Provinciale, Piazza Sordello, Mantova. Nel medesimo anno espone alla Biblioteca Comunale di Virgilio (MN), a cura dell'Assessorato alla Cultura, *Immagini della Resistenza*. Ancora nel 1967 l'Associazione Provinciale per la Storia del Movimento di Liberazione nel Mantovano di Gonzaga (MN) e il Comune di Gonzaga promuovono la mostra *La Battaglia di Gonzaga nella Resistenza*, con disegni di Lazzarini.

Quando all'Accademia di Belle Arti di Bologna Lazzarini abbraccia le discipline plastiche, ha già esposto nel 1956 alla XXVIII Biennale di Venezia il bassorilievo in rame sbalzato su supporto ligneo *Omaggio a Shakespeare*, composto da nove formelle di rame, frutto di studi a matita del 1952 che l'artista dedica alle opere tragiche del teatro elisabettiano: *Re Lear*, *Amleto*, *Macbeth*, *Giulietta e Romeo*. Il rilievo viene premiato, vi predomina il sottile valore chiaroscurale dettato dallo sbalzo, nel passaggio dal linearismo del disegno al breve spessore della lastra metallica Lazzarini conferma la sua predilezione per il lavoro di superficie, in questa fase funzionale a trascrivere per immagini essenziali e insieme potenti i contenuti letterari simbolici di una commedia umana cui aderisce emotivamente e coscientemente anche l'artista mantovano.

Questo bisogno per tutta la durata dell'attività artistica di farsi illustratore dei miti antichi, dei tragici greci, dei poeti non deve aver giovato a incanalare in un filone di genere l'opera di Lazzarini. Di certo illustratore non era, la sua passione per la mitologia greca, per Virgilio (*Polidoro*, *Eneide*), per Dante, per Ariosto, va letta come necessità di andare alle fonti di un racconto che dal mito alla prosa, alla poesia, alla scrittura scavasse mediante la parola, prima detta poi scritta, nel profondo dell'uomo e nella sua storia. Il disegno lo aiuta a trascrivere figure mitologiche che incarnano la bestialità, la tracotanza, la superbia, ma anche la grazia, la leggerezza dell'esistere nella natura quando affronta le *Bucoliche*, le *Georgiche*.⁷ Si tratta di un interesse, di un'ossessione, di un amore che durano una vita, una passione che ha bisogno del foglio disegnato, passato a china, tirato su lucido, per continuare a dar forma alle immagini poetiche. L'immersione nelle atmosfere elegiache di Virgilio ha consentito alla tormentata opera di Lazzarini di esprimere in chiave cristiana il canto gioioso dell'uomo che ritrova il paradiso perduto e si eleva a Dio.

La carta lucida, la penna e poi negli anni Ottanta il rapidograf sono funzionali a scrivere e a ritrascrivere con varianti figure ora isolate, ora immerse in un paesaggio vitale, ma tutto è scarnificato, ridotto al tratto, contenuto nella linea che invece dell'alfabeto contiene e contorna il

⁷ Lazzarini ha illustrato nel Bimillenario Virgiliano della morte due raccolte: Virgilio, *Pascua et Rura, il fiore delle Bucoliche e delle Georgiche*, con prefazione di C. Bo, saggi di M. G. Fiorini Galassi, B. Guerra, S. Schiatti, Suzzara, Bottazzi, 1981 e a cura dell'Associazione Nazionale Amici del Premio Suzzara nel Bimillenario Virgiliano, *Cesare Lazzarini e L'Eneide*, con testi di A. Bacchielli, M. G. Fiorini Galassi, B. Guerra, Suzzara, Bottazzi, 1981. Nel medesimo anno ha disegnato i capilettera nel piccolo libretto *Le metamorfosi dell'alfabeto. Le Bucoliche e le Georgiche nei capilettera di Cesare Lazzarini*, con testo introduttivo di B. Guerra, per conto del Comune di Virgilio, Suzzara, Bottazzi 1981.

mondo bucolico virgiliano, o nei lavori sugli autori tragici le inquietanti parvenze dei mostri del mito.

In Mantova Ferruccio Bolognesi lavora sui medesimi temi, disegna scenografie, costruisce macchine fantastiche per il teatro, frequenta come Lazzarini il mondo di Virgilio, di Monteverdi, ma con un diverso umore, che muove sul registro del comico e del grottesco, della favola e del gioco, senza prendere sul serio gli eroi e il loro mondo. Lazzarini è invece sempre dentro la vicenda, non si estranea dal racconto, interpreta con il segno fatti, eventi che non rinviano a una *naïveté*, come in Ferruccio Bolognesi. I protagonisti del racconto per figure conducono piuttosto l'artista all'incursione nell'orrido, nel nocciolo oscuro del cuore umano, troppo spesso avvolto dalle tenebre.

Così questa incursione nella letteratura, come quella nei Vangeli e nell'Apocalisse,⁸ è spesso stata letta come attività restrittiva dell'ambito artistico e non come fare autonomo scaturito dal pensiero fondante l'ideologia, il gradiente etico dell'artista Lazzarini.

Eppure già tra il 1948 e il 1955 troviamo nella sua produzione, tutta inedita, di poesie e di brevi testi, i segnali di quella corrente che nel decennio successivo apre alla poesia visiva, espressione avanguardista che vede l'artefice mantovano collaborare nella Bologna del Gruppo 63 con l'entomologo Giorgio Celli. Nel 1968 esce per la prima edizione di Geiger fondata da Adriano Spatola *Il pesce gotico*, con dieci tavole a commento di Lazzarini, caratterizzate dalla circolarità espansa, dove l'umano si combina con una figurazione zoomorfa tratta da un cosmo abitato da creature fossili, primordiali.⁹ Si inseriscono in questo ambito le cinque acqueforti sui temi del *Parafossile*¹⁰ e del *Pesce gotico*, dove la visionarietà dell'artista trascrive in immagini surreali elementi umani e zoomorfi che danno vita a un nuova biologia. C'è di più, prima dell'uomo c'è la preistoria, un mondo tellurico, un agitarsi di cellule e di organismi che vivono ancora

⁸ Lazzarini partecipa nel 1996 alla mostra *L'Apocalisse di Giovanni. Tra storia e profezia le ragioni della speranza*, tenutasi in Palazzo Ducale, (Mantova, 4 aprile – 3 maggio 1998). La mostra era promossa da La Cittadella Settimanale dei cattolici mantovani e dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Mantova, cfr. scheda di R. Casarin, pp. 70-71.

⁹ G. CELLI, *Il pesce gotico*, con dieci tavole di C. LAZZARINI, Bologna, Geiger 1968. Nel 1970 in concomitanza con l'esposizione alla Casa del Mantegna si rinnova la collaborazione con Giorgio Celli, in *Tentazioni del Surrealismo*, con 12 serigrafie di Lazzarini e 4 ballate, Mantova, ed. Nepal.

¹⁰ Con *Parafossile*, un'eliografia del 1968, Lazzarini è premiato alla XXI edizione del Premio Suzzara. Si veda *Cesare Lazzarini*, in *Galleria del Premio Suzzara. Catalogo delle opere 1948 – 2003*, a cura di A. Negri, Comune di Suzzara, Associazione Galleria del Premio Suzzara, Mantova, 2004, p. 186, p. 426.

in noi: così la biologia e la storia si saldano, per comprendere chi siamo dobbiamo risalire alle origini, dove tutto è accaduto e qualcosa è nato. L'ontogenesi ricapitola la filogenesi e ci svela il luogo da dove siamo stati gettati, dopo il caos, nell'ordine perfetto del mondo.

A Mantova nel 1964 era nata la rivista «Il Portico»,¹¹ per l'azione dei giovani Mario Artioli, Umberto Artioli, Sandro Badiali, Gino Baratta, Mario Baroni, Francesco Bartoli, Wladimiro Bertazzoni, Renzo Margonari, Giuliano Parenti, Carlo Prandi e Ferdinando Trebbi. Il periodico diventa il luogo di confronto, di interno dibattito fra gli stessi fondatori sull'azione performante e trasformatrice del sociale condotta dalla innovazione linguistica della poesia visiva. Da questo contesto e da tali problematiche sembra estraneo Lazzarini, pure impegnato in una città chiave del movimento neoavanguardistico come Bologna a confrontarsi con figure di spicco come Celli, i fratelli Spatola, la poetessa Giulia Nicolai.

Quando Lazzarini nel 1951 partecipa alla collettiva degli Artisti indipendenti alla Casa del Mantegna, si presenta in qualità di pittore. Siamo all'indomani della fine del secondo conflitto mondiale, dal quale l'umanità esce sconfitta, sconvolta dagli orrori della guerra e dalle nefandezze dei campi di sterminio. Gli artisti si chiedono se è ancora possibile fare arte in un mondo dove l'uomo ha ucciso l'uomo, dove la civiltà è caduta e le città sono ridotte a polvere; la fame, la sete sono i bisogni primari da soddisfare ma è anche necessario ritrovare il senso dell'esistenza.

Sono gli anni che vedono sorgere con declinazioni differenti in Europa, in Giappone, negli Stati Uniti d'America, un'arte astratta che prende il nome di Informale, di *Action painting*, di Espressionismo astratto. In Italia l'Informale segna anche la polemica fra l'arte non figurativa e l'arte realista, più congeniale allo *status* politico che assegna alla pittura il compito di educare le masse e in quanto espressione naturalistica si suppone esprima un'arte più comprensibile da parte del popolo.

La corrente informale, e in genere la figurazione astratta del mondo avariato che tenta di riemergere dal magma della guerra, vuole invece restituire il sentimento dell'impossibilità di credere a un futuro di concordia, di pace e di serena convivenza fra i popoli. Se rinascita deve esserci, questa deve passare dal grado zero degli elementi, l'uomo riplasma il mondo, rimodella il cosmo, getta la propria vita nel magma del creato e da lì egli

¹¹ «Il Portico» esce tra il 1964 e il 1970 con 15 numeri; alla poesia visiva sono dedicati tre numeri tra il 1965 (nn. 4/5, 6) e il 1966 (n. 7). Si rinvia al saggio di B. BANDINI, *Le ragioni della critica*, in *Arte a Mantova 1950-1999* (a cura di C. Cerritelli), cit., pp. 41-56. Per «Il Portico» p. 44-46, note 11 e 12 p. 55.

stesso fango, acqua, fuoco, aria forse germinerà all'esistenza.

A Mantova la situazione è complessa.¹² Al termine della guerra, le associazioni sindacali che avevano negli anni del regime controllato l'azione degli artisti si fanno ora promotrici di mostre, ma la loro azione tende negli anni cinquanta e sessanta a esaurirsi per far posto alla compagine del Gruppo Artistico Mantovano (GAM) sostenuto da Emilio Faccioli e a quella – contrapposta – della Associazione Pittori Indipendenti Mantovani (API), che dal 1946 al 1956 organizzano gli eventi mantovani, guidate da Anselmo Bucci.¹³

Pare difficile orientarsi nella miriade di manifestazioni alle quali partecipano gli artisti più anziani (Vindizio Nodari Pesenti, Alfonso Monfardini), gli elegiaci legati alla pittura di paesaggio (Guido Resmi, Francesco Vaini, Carlo Zanfognini) e i maestri più sensibili alle novità del linguaggio d'oltralpe, che spiri da Parigi o da Monaco, frequentatori della bottega di Giordano Di Capi e dei mentori del chiarismo lombardo in terra mantovana, Giuseppe Facciotto prima e Oreste Marini poi.

A questa linea si affianca il partito dei giovani che sono per sensibilità più vicini alle temperie del naturalismo astratto o ultimo naturalismo propugnato da Francesco Arcangeli e che trova nei giovani Michele Besson, Augusto Morari, Renzo Schirolli un sensibile accoglimento. Sono questi a essere premiati nel 1955 alla Mostra Interprovinciale di Arti Figurative intitolata a Giordano Di Capi, scomparso due mesi prima. Una via astratta nella quale sembrerebbe trovar posto anche Lazzarini, eppure l'immagine di natura che l'artista presenta alla collettiva del 1951 è troppo diversa dal sentimento di spazio fisico e mentale che si affaccia nel panorama mantovano.

All'inizio degli anni Cinquanta Lazzarini realizza una serie di tele con l'impiego di tecniche miste che paiono perfettamente all'interno del clima informale.

A Mantova in questo momento a dipingere così non c'è nessuno; solo Schirolli avvia in questo arco di tempo la sperimentazione con la serie di pitture nere, bituminose, grumose, dense di materia e cariche di

¹² Vedi il saggio di A. RIGHETTI, *Arte a Mantova negli anni Cinquanta, sodalizi ed eventi fra tradizione e innovazione*, in *Arte a Mantova 1950-1999* (a cura di C. Cerritelli), cit., pp. 57-61.

¹³ Nel 1947 nel Palazzo della Ragione si tiene la Mostra d'arte Gruppo Artistico Mantovano (GAM) recensita da Francesco Arcangeli sulla «Gazzetta di Mantova» del 26 ottobre. Sulla compagine degli artisti che partecipano in particolare nel 1948 alla rassegna allestita al Palazzo della Ragione si veda I. BINI, *Una guida nel labirinto dei pittori*, in «Gazzetta di Mantova», 23 ottobre 1948, p. 3. Il 1948 è anche l'anno della nascita del Premio Suzzara, tra i cui promotori sono Dino Villani e Cesare Zavattini: il primo premio è assegnato a Antonio Ruggero Giorgi.

tensione.¹⁴ Lazzarini adotta il grigio come registro tonale, un non colore, uno zero che sta tra l'uno e il meno uno, un mezzo tono fatto di tela, legnetti, ossa, piume, pezzi di nylon, sabbia, terra. Tutto è impastato lì sulla superficie, lievita ma non si espande, non cresce a dismisura. Altre sperimentazioni vedono accendersi tocchi di colore, per lo più sulla gamma delle ocre, ancora terra, elemento di impasto per creare una forma che non rappresenta ma presenta l'*horror vacui* in cui si dibatte l'uomo ancora incapace di rialzarsi dalla macerie del recente passato di morte. Una simile pittura non poteva rispondere nemmeno alle altre istanze formali in cui si dibatte l'arte mantovana del secondo dopoguerra.

Come scrive Cerritelli, accanto a questa pittura di «nuove materie» c'è «una linea fantastica dell'arte mantovana, una linea che comprende i nuovi aspetti del Surrealismo, la possibilità di ulteriori esperimenti nell'ambito della pittura figurativa».¹⁵ Lanfranco incarna questa via, la sua è una pittura visionaria, che dal linguaggio surrealista trae linfa per esplorare le immagini dell'inconscio, per restituire sulla tela un mondo segreto, pulsante, tutto mentale o tutto psichico. Lazzarini non fa parte nemmeno di questo modo di intendere l'arte: la sua costante necessità di oltrepassare la soglia del visibile per ancorarsi alle radici della storia senza collocarsi nel puro regno metafisico lo rende comunque distante dalla dimensione fantastica del pittore di Quingentole, come da quello di Margonari. In qualità d'infaticabile assertore del «regno dell'insolito e del meraviglioso»,¹⁶ artista, critico, docente, Margonari manifesta con il suo lavoro un eclettismo di senso che obbedisce all'impulso, all'automatismo soggiacente alle temperie culturali, agli sproni del momento, secondo un nomadismo che a Lazzarini può appartenere solo in quanto frequentatore di tutti i generi e di tutte le tecniche.¹⁷

Sembra così sempre più difficile incanalare il suo lavoro nel *milieu* mantovano: dopo la rassegna del 1951 egli non parteciperà più alle collettive degli Indipendenti, il suo nome non è compreso nella grande mostra

¹⁴ Si veda F. BARTOLI, *Le 'Pitture nere' (conversazione con Renzo Schirolli). Opere informali 1965-1959*, catalogo della mostra, (Centro d'Arte San Sebastiano, Mantova, maggio 1966), ora in F. BARTOLI, *Scritti d'Arte 1967-1997. Un viaggio lungo trent'anni*, a cura di E. Banali, terzo volume 1987-1997, Mantova, Publi Paolini 2009, pp. 958-961.

¹⁵ *Argomenti per una conoscenza dell'arte mantovana dopo il 1950*, in *Arte a Mantova 1950-1999* (a cura di C. Cerritelli), cit., p. 17.

¹⁶ R. MARGONARI, *Il recupero del fantastico*, quaderno monografico de «Il Portico», nn. 10-11-12, Mantova 1967.

¹⁷ Tra gli artisti mantovani, che hanno dato espressione alla linea del fantastico ricordiamo Mario Lipreri, Mario Pecchioni, Vanni Viviani, Alceo Poltronieri, Franco Bassignani, Giuseppe Billo- ni, Renzo Emiliani, Enrico Longfils, Gianni Madella.

Rassegna delle arti figurative mantovane dall'800 ad oggi che si tiene dal 25 settembre al 31 ottobre a Palazzo Te nell'anno della mostra di Andrea Mantegna, il 1961. L'Amministrazione provinciale di Mantova e il Sindacato della Federazione Nazionale Artisti vogliono a trent'anni dalla esposizione che aveva riunito gli esponenti della cultura mantovana tra Ottocento e Novecento fare il punto della situazione, verificare lo stato dell'arte fra tradizione e innovazione. Questa sembra mancare, fatto salvo per i giovani Madella, Margonari, Schirolli: di Lazzarini alcuna testimonianza.¹⁸

Ma è in questo stesso anno che Lazzarini viene premiato nel concorso per una scultura alla Caserma dei Vigili del Fuoco di Mantova. Nel novembre 1963 realizza tre ceramiche smaltate a fuoco su commissione del Comune di Mantova per la scuola elementare 'Maurizio Gonzaga' sita nel quartiere Te Brunetti. L'Amministrazione comunale nell'ambito del progetto di valorizzazione della città aveva infatti affidato all'artista, a Enzo Nenci, a Selvino Sabbadini e ad Albano Seguri l'esecuzione di quindici pannelli aventi come tema l'infanzia e l'educazione scolastica.¹⁹

Nel giugno 1963 Luigi Fracalini pubblica nella sezione Artisti mantovani della neonata rivista «Città di Mantova» una breve biografia dello scultore mantovano.²⁰ Due anni dopo ancora il Comune gli commissiona un bassorilievo per la scuola elementare di Borgo Pompilio,²¹ l'incarico viene affidato anche al più anziano maestro Albano Seguri (classe 1913), che vince il Premio Scultura, uno dei molti. Dal primo dopoguerra, Seguri aveva iniziato a esporre alle mostre del Gruppo Artistico Mantovano aggiudicandosi nel 1946 il Premio della Liberazione per la Scultura; a Milano nel medesimo anno gli viene assegnato il Premio 'Medardo Rosso', nel 1949 ottiene dal Comune il Premio Mantova per la Scultura e nel 1951 gli viene conferito il Premio Mantegna per la Scultura. Nel

¹⁸ Nel catalogo Selvino Sabbadini e Aldo Bergonzoni figurano tra gli scultori della generazione di Lazzarini; sono documentati per lo più gli artisti più anziani: Giuseppe Gorni, Antonio Ruggero Giorgi e Enrico Baldassari, ma con dipinti, disegni e incisioni, gli scomparsi Clinio Lorenzetti, Giuseppe Brigoni.

¹⁹ Le opere di Lazzarini raffigurano *Due bambini che giocano al pallone*, *Due bambini che studiano*, *Due bambini che osservano la carta geografica d'Italia*. Tutti i pannelli rimossi e posti in deposito negli anni scorsi sono ora oggetto di un recupero da parte dell'Amministrazione Comunale di Mantova. Il restauro affidato a Augusto Morari ha permesso di ricollocare le opere nella sede originaria grazie ad una intelligente operazione di valorizzazione del Comune e all'appassionato studio della vicenda da parte del direttore del Museo Civico della Città e di Palazzo Te, Stefano Benetti.

²⁰ L. FRACALINI, *Cesare Lazzarini. Scultore*, «Città di Mantova», giugno 1963.

²¹ Lazzarini nel 1967 esegue per il Comune di Piubega, in località San Fermo il Monumento ai Caduti. Nel 1990 realizza la scultura in bronzo al *Vecchio* e il busto in terracotta dipinta ad olio la *Vecchia* per l'Istituto Geriatrico 'Mons. Arrigo Mazzali' di Mantova.

1954 ottiene il Premio della Resistenza e quello per la scultura C.I.F.; nel 1956 il Comune di Milano gli consegna il riconoscimento di scultore maggiormente affermato in quell'anno.²² Poi non si contano più gli encomi: certamente Seguri è un protagonista della scultura mantovana e non solo. La sua arte travalica i confini della provincia per stare al passo con i protagonisti italiani del rinnovamento del linguaggio scultoreo prima, durante e dopo la seconda guerra.

All'impronta parrebbe di valutare una affinità fra i due maestri, la medesima trattazione scabra della materia, la medesima propensione per l'incursione nel bestiale e non più umano, la medesima cifra stilistica che inclina all'espressionismo formale e molto altro. Fanno eccezione in Seguri la bulimia delle figure, la deformazione plastica dei corpi, e sul piano dei risultati una corrosività del segno nel disegno e nella pittura, un ghigno sarcastico che non può essere in Lazzarini, lui è troppo dentro la storia, troppo umanamente coinvolto nell'esplorazione e restituzione delle passioni laceranti, dei vizi, della lontananza da quel Dio che ci ha creati simili e che noi tradiamo ogni giorno. La verità a tutti i costi, l'impossibilità a ridere o a sorridere dei propri limiti, l'incapacità di astrarsi dal proprio ruolo di artista che si assume il compito di denunciare, d'indicare ai molti l'errore e l'errare diventano anche elementi che determinano la rimozione da parte del pubblico e del sistema dell'arte di Lazzarini.

L'ambito dove tra gli anni Cinquanta e Sessanta ottiene i maggiori consensi è quello della lavorazione a sbalzo dei metalli. Nel 1959 con la realizzazione di tre croci in argento superbamente modellate, racchiuse in un'apposita teca lignea, l'artista si aggiudica il Primo Premio 'Crogiolo d'oro', alla mostra Nazionale d'Oreficeria e Argenteria di Vicenza. L'anno successivo è premiato al Concorso Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie di Milano; nel 1961 si presenta alla Biennale Nazionale della Ceramica e del Metallo di Gubbio, manifestazione nella quale nel 1965 si aggiudica il premio nella sezione Oreficeria. Sono solo alcuni esempi²³ dell'ambito espositivo nel settore delle arti applicate e dell'arte sacra in

²² Per l'opera e la bibliografia di Albano Seguri si rinvia a W. GUADAGNINI, *Albano Seguri*, catalogo della mostra (Palazzo della Ragione, Mantova, 19 giugno – 18 luglio 1999), Mantova, Publi Paolini 1999.

²³ Si ricordano nell'ambito della lavorazione dei metalli la partecipazione alle seguenti rassegne: 1962, 1964, Mostra Nazionale dell'Oreficeria e Argenteria, Vicenza; 1963, 1965, 1967 Biennale Nazionale del Metallo, Gubbio; 1965, 1967, 1969 Mostra Internazionale Oreficeria, Uno a Erre, Arezzo. L'attendere a questo tipo di manifatture si spiega con la possibilità presso l'Istituto d'Arte di Mantova di avere a disposizione il laboratorio di metalli e sbalzo, disciplina di cui tiene l'insegnamento dal 1953 al 1963.

particolare che vedono coinvolto Lazzarini in questo torno di tempo sia in Italia che all'estero, con un crescendo di riconoscimenti che non gli vengono attribuiti nella sua città natale.

Del resto, a scorrere l'elenco degli artisti presenti alle rassegne mantovane dell'immediato dopoguerra emerge come la scultura di piccole e maggiori dimensioni non sia molto rappresentata. La plastica è considerata un ambito espressivo più idoneo all'abbellimento degli edifici pubblici che sorgono in città nella fase di ricostruzione civile del paese dopo la fine del secondo conflitto. Formelle, quindi bassorilievi e sculture a tutto tondo – con tematiche sul lavoro, sull'industria, sull'agricoltura, sui fondamenti costituzionali e civili – sono realizzate con i mezzi messi disposizione dallo stato e dagli enti locali mediante bandi di concorso o incarichi individuali. Un febbrile lavoro che coniuga esigenze monumentali e ricercatezza estetica e che diventa anche spesso mezzo di sostentamento per gli scultori, impegnati anche nei cantieri di restauro della città o nell'arte funeraria.²⁴

Le numerose mostre mantovane organizzate a Mantova da qualsivoglia gruppo artistico o associato al sindacato d'arte prediligono la pittura ed è su questo ambito artistico che si confrontano la critica, i cenacoli, il pubblico. La discussione fra realismo e naturalismo, con le sue declinazioni materiche e astratte, fra neoavanguardie storiche e tradizione, tiene il campo a Mantova come in Italia sino ad approdare agli sperimentalismi linguistici degli anni Settanta.

In questa situazione i pittori locali sembrano non uscire dall'*impasse* della pittura di paesaggio che è cifra dell'arte mantovana del Novecento, ora declinata sul registro metafisico e surrealista. E solo ai pochi giovani Emiliani, Madella, Margonari, Schirolli, Pedrazzoli, Sermidi, Baroni, Bonfà, insieme poi alla compagine Dal Maschio, Bassignani, Capisani, Carnevali, al profugo Olivieri spetta il compito di gettarsi dentro la tempeste della nuova figurazione propriamente astratta.

Tutto questo per poter giungere a parlare di Lazzarini pittore, avulso da questi ambiti espressivi e proprio per questo ancora una volta negato alla condivisione di modi, filosofie, intenti che sorreggono i sodalizi e tengono le forme espressive dell'arte a Mantova dagli anni Settanta in avanti.

La pittura in Lazzarini diviene luogo e mezzo per esorcizzare, mediante l'immagine, l'immagine stessa di un cosmo violentato dal peccato originale dell'uomo, dalla sua assenza di speranza, dal suo vuoto esisten-

²⁴ Tra il 1960 e il 1970 Lazzarini si dedica anche all'arte cimiteriale (a Volta Mantovana, Mantova, Formigosa).

ziale o di un'esistenza votata al vizio, all'ignoranza, alla perdita di fede nella bellezza. Secoli prima un artefice come Hieronymus Bosch aveva messo in scena un bestiario umano sconvolto dall'errore, perché solo affondando il cuore nelle viscere del male poteva esserci la speranza di risalire la china e di poter spalancare gli occhi al cielo, per essere accolti dalla misericordia divina.

Informale, surreale, metafisica, realista o iperrealista: alle sue opere su tavola, tela e carta potremmo applicare tutte insieme queste categorie di giudizio stilistico o di corrente, ma ancora non sarebbe sufficiente a restituire le componenti di un linguaggio inesauribile, affinato sullo studio dei fiamminghi, dei primitivi d'oltralpe come sui protagonisti nordici dell'arte romantica e simbolista dall'Ottocento in poi.

La prima opera di grande formato (*Disgelo*) è un pezzo materico del 1961 costruito con ferro, legno, resina, gesso, materiali tenuti insieme con colla che pure impiegata a vista contribuisce a restituire un'immagine vischiosa dalla quale spicca il volto di un soldato; il corpo è come svuotato, ci sono invece gli scarponi e in diagonale un fucile, simbolo del ruolo e insieme della tragedia della guerra.

Il lavoro si ricollega ai tanti fogli sui quali Lazzarini ha fissato brani della storia vissuta da uomini chiamati alle armi, gettati nella mischia della follia dei pochi, morti se non sul campo di battaglia di freddo, di stenti, di paura. Anche nella pittura l'artista non rinuncia ad estroflettere il supporto o parte di questo per aggredire visivamente il riguardante che si confronta in un faccia a faccia con il volto di un uomo che potrebbe essere quello dello stesso pittore.

Con le medesime modalità, nell'*Autoritratto* del 1960 l'artista incolla sulla tavola la propria maschera dorata, i capelli sono ramoscelli di legno, il busto è vestito da una vera camicia di tela, e nella mano destra – a connotare la professione di artista – è applicata una tavolozza di colori. In realtà si tratta di un doppio ritratto poiché dal petto squarciato al posto del cuore emerge un altro volto, una sorta di sindone dal nimbo raggiato che è figura del pittore e insieme di un Cristo crocifisso, morto alla vita senza qui nessuna premessa di una possibile risurrezione.

Siamo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo: esistono in queste figurazioni tutte le componenti dell'arte informale, materica, gestuale del momento storico. Lazzarini rinuncia anche al colore, sceglie l'oro o i toni terrosi e ambrati, tra la terra e l'eterno non c'è distanza, l'uomo è idolo e contemporaneamente larva, materia corrotta o in via di decomposizione perché come sempre nell'opera di questo artefice l'orrido e il sublime convivono, gli estremi si toccano senza tuttavia alcuna catarsi.

Troppo, troppo tragica questa visione per essere compresa e accettata dal sistema artistico, troppo coinvolto l'artista nell'operazione di restituire il doppio che è in ognuno di noi, in una lotta per il riscatto dalla colpa e dall'errore che possa dare garanzia di avvicinare l'uomo a Dio. Eppure Dio ci ha creati a sua immagine e somiglianza: è tanto forte questa verità che quando Lazzarini, nei Vangeli e nell'Apocalisse disegna o dipinge Gesù e il suo calvario, Gesù e la sua ultima parusia, l'uomo che vi si accosta spesso ha la medesima fisionomia del Salvatore. Persino la Maddalena ha il volto di Cristo, amante e amato coincidono. L'amore attraversa come una corrente tutta la produzione lazzariniana, i temi mitologici, storici, sacri sono interpretati alla luce di una sottesa dimensione amorosa dell'esistente, tanto più bisognosa di emergere quanto più l'uomo la disattende, la tradisce tradendo anche se stesso. L'artista è strumento di tale rivelazione, è martire votato alla necessità suo malgrado di palesare, con il suo incessante lavoro,²⁵ al mondo l'ordinamento del creato, al cui centro stanno l'uomo e il suo bisogno di assoluto, bisogno poi spesso negato dalla zavorra del male che pure è parte dell'essere vivente e dell'universo.

Si spiega così l'insistenza con la quale l'artista ritrae se stesso: egli è misura e capro espiatorio di tutti gli uomini. Indagando il suo volto indaga quello dei fratelli, dando forma alle immagini del peccato, dei vizi, esorcizza la colpa di tutti e apre uno spiraglio per il riscatto, per tentare di guadagnare la misericordia di Cristo spesso raffigurato proprio nella sua natura di dio che soccorre e perdona.

Lazzarini si ritrae con la folta capigliatura, simile a quella della medusa; il suo sguardo come la terribile gorgone atterrisce, è monito a non osare di andare oltre, d'oltrepassare la soglia del bene, a non voler sfidare né il cielo né gli inferi, pena l'incontro con la morte senza ritorno. Come Orfeo, che l'artista rappresenta tra il 1950 e il 1960 nella scultura in terracotta policroma *Il musicista*, come un vecchio seduto, dall'aria sognante e insieme malinconica, gli sono compagni il bastone da viandante e lo strumento musicale. Il tema ritorna nella tela *Monteverdi*, ispirata ad Orfeo, la favola in musica del compositore cremonese rappresentata per la prima volta a Mantova il 24 febbraio 1607. Le medesime valenze si possono ascrivere alla figura di *Edipo re* e a quella del *Minotauro* (dipinto ad olio su tavola del 1977), poiché siamo all'interno di quella poetica del mito che è centrale nell'opera di Lazzarini. Il re di Tebe si dà la morte quando

²⁵ La figlia dell'artista Isabella Lazzarini ricorda di non aver mai visto, sin da bambina, un giorno il padre senza attendere a un lavoro creativo: anche le vacanze in montagna erano occasione per stare in solitudine a disegnare, a dipingere, a scolpire.

scopre la verità sul suo amore incestuoso con chi lo ha generato; il Minotauro è frutto della cupidigia di Minosse, rappresenta il suo alter ego, un re che ha forma di toro e che della brutalità dell'animale ha la bramosia di sangue e di vendetta.

Il mito è per gli antichi ciò che per noi è la storia, i racconti orali che danno forma al mito greco racchiudono già tutto ciò che potremmo dire dell'uomo: la sua possibilità di guadagnare l'Olimpo mediante il sacrificio e il superamento delle prove, come Ercole o la bellissima Psiche, la facilità a essere colpiti dall'ira divina quando si osa scalare l'Olimpo o ingannare il cielo. Un artista interessato a lavorare sulla storia come Lazzarini doveva partire dal mito per poter raffigurare le passioni umane, che spesso coincidono con la figurazione dei vizi capitali. Ecco nascere una scultura come *Capaneo*, ispirata al mito del re superbo e sprezzante che si fece beffe di Zeus e per questo venne fulminato mentre scalava il muro di Tebe per ridare il potere a Polinice. Capaneo, databile alla fine degli anni Cinquanta, è però interpretato dall'artista secondo la lettura di Dante, che nel XIV canto dell'*Inferno* lo descrive fra i violenti e i bestemmiatori di colui che lo ha punito per essersi creduto superiore a Dio.²⁶

Anche quando Lazzarini si ispira alla tragedia teatrale e a Shakespeare sono sempre i vizi umani a tenere banco, i re di Danimarca, di Inghilterra sono simili a Capaneo, a Minosse, a Edipo. L'ira, la superbia, l'avarizia, l'invidia, l'accidia, la lussuria, e anche la gola generano inganno, tradimento, omicidio, ignoranza, incontinenza e ogni sorta di devianza in quanti la tracotanza ha trasformato in mostri simili al minotauro. La bramosia (di potere, di godimento, di supremazia) diventa l'errore che l'arte con il potere dell'immagine può denunciare e allontanare.

L'artista trova però anche il tempo e i modi per realizzare negli anni novanta un ciclo di disegni a china e a matita di grande formato ispirati all'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto.²⁷ In questa circostanza, è la violenza delle passioni a dettare l'interesse dell'artista, le avventure dei cavalieri, i fatti d'arme e d'amore sono preda dell'insania; la mente, libe-

²⁶ Allo studio di Dante, Lazzarini ha dedicato molta parte del suo lavoro, soprattutto ha lavorato nelle scuole dove ha insegnato con gli alunni a restituire per immagini la Divina Commedia. Si vedano *Versione visiva della Divina Commedia*, scuola media Piubega-Volta Mantovana, anno scolastico 1965-1966 e 1966-1967, a cura di C. Lazzarini, Cassa rurale e artigiana di Castel Goffredo, Castel Goffredo 1990 e G. MORTONI, *La Divina Commedia, traduzioni-rifacimento in dialetto mantovano della Divina Commedia di Dante Alighieri*, disegni di alunni delle scuole medie di Piubega e Volta Mantovana diretti da Cesare Lazzarini, Mantova, 2006.

²⁷ I disegni di grande formato ispirati all'*Orlando Furioso* occupano negli anni Novanta una parte cospicua della produzione di Lazzarini, sono circa cento fogli a china e matita su carta.

rati i freni del giudizio, genera la follia che semina disperazione, uccisioni, intrighi e fatali tranelli.

Lazzarini si assume dunque il compito di riportare al presente con lo strumento dell'arte la storia collettiva dell'uomo, storia che nasce e alberga prima di tutto dentro alla coscienza del singolo. Questo dettato giustifica la violenza del suo linguaggio, la veemenza del suo stile che dagli anni settanta in poi, soprattutto nella pittura, trova pur nell'asprezza della linea e nei timbri crudi del colore, un nuovo modo di figurare. Il pittore porta sulla tela o tavola la passione per la figura umana che in precedenza aveva espresso nel disegno. Nella serie di ventiquattro oli che hanno come tema la Via Crucis, il bisogno di evocare in forma umana Gesù, colui che salva, lo portano ad abbandonare la via dell'astrazione per accogliere una figurazione che ripesca nella cultura dei fiamminghi dei secoli XV e XVI una sorgente di ispirazione. Su fondali quasi sempre neutri, di un blu cobalto, notturno, si dipana di opera in opera la vicenda terrena di Cristo (*Salita al Golgota, Crocifissione*). Il paesaggio è evocato qualora sia funzionale al racconto in modo essenziale, senza alcuna fedeltà naturalistica a favore della rappresentazione scenica, così – affollata o desolata che sia – la quinta teatrale immaginaria della narrazione deve mostrare l'orrore dell'insipienza umana, la tragedia del giusto, umiliato, deriso, crocifisso.

Dagli anni settanta inizia il ciclo dei *Vangeli*: sono eliografie che gli servono nel decennio successivo per realizzare una versione a china con l'impiego del rapidograf, di grande formato. Le tavole sono caratterizzate dalla figura umana e, grazie all'esile linea che li costruisce, i corpi paiono fluttuare nello spazio. Protagonisti del racconto sono Gesù e il suo doppio, non ci sono comparse o controfigure, il dialogo muto fra Redentore e umanità peccatrice si gioca alla pari, così i personaggi spesso avvinti in un abbraccio volteggiano sul foglio come presi in una danza estenuante, che è anche tenzone impari fra il gigante mandato da Dio e l'uomo. Il tema sacro è il cuore dell'opera di Lazzarini, perché contiene quello storico che l'artista pure tratta in forma di mito e di evento luttuoso generato dalla guerra.

Quando dagli anni Ottanta riprende l'evocazione dei disastri della guerra, Lazzarini esegue innumerevoli tavole nelle quali eventi della lotta partigiana sono trasposti in una dimensione tragica che evoca l'Apocalisse di san Giovanni. Il doppio registro funziona anche nelle teste che, con il titolo di *Ecce homo*, replicano all'infinito l'autoritratto dell'artista. Lazzarini stesso diviene il Cristo sofferente, che reca sul viso i segni del supplizio e che pure non si arrende, non abdica alla propria missione. Gesù e non Dio padre è il protagonista dell'infinito racconto per immagini di Lazzarini. Egli persegue l'imitazione della vita di Cristo sull'esempio

dell'esistenza dei santi²⁸ perché lui è il modello cui tendere, modello irraggiungibile ma perseguibile per salvarsi dal peccato. L'arte è a sua volta luogo di proiezione delle paure, dei sogni, delle utopie del singolo e luogo dove l'altro può riconoscere che la propria storia coincide con quella del genere umano.

L'opera visionaria di Lazzarini è durata tutta la sua vita di uomo creativo: anche quando la mano non gli obbediva più a causa degli esiti di una grave malattia manifestatasi nel 2005, ha trovato il modo di fissare le apparenze del proprio delirio immaginifico. Ne è esempio la tavoletta di gesso dipinta su tavola che esegue nel 2008, proprio nella ricorrenza del suo compleanno, come riporta la scritta in calce per mano dell'artista.²⁹

L'oscurità tarda ancora a venire ma lui lo sa, l'oscurità si è già messa in cammino, è così vicina che Lazzarini, alle maschere dal ghigno beffardo con le quali ha tanto amato ritrarsi, ora preferisce moltiplicare piccoli volti che sono già dei teschi. Emergono da un nimbo indistinto, vengono da lontano, andranno oltre in un diverso orizzonte terreno e forse sarà pace. Quel Crocifisso che spesso Lazzarini ha reinventato in cento e uno modi verrà finalmente in soccorso, anche per lui, che pure si è sempre dichiarato non credente, verrà il momento di trovarsi faccia a faccia con il divino che per una vita ha avuto il suo volto. Ora sarà lui, il santo, a proiettare la sua maschera di sangue e lacrime su quella dell'uomo che ha dedicato la sua esistenza e la sua arte a evocarlo e sarà tutto compiuto. Finalmente.

Questo tendere alla rivelazione ha costituito per Lazzarini anche la sua dannazione. Il suo tempo artistico ha viaggiato in un metatempo, ha avuto quello dell'arte del XX secolo, ha viaggiato dentro la storia che si corrompeva e a un certo punto non c'è stata più possibilità di incontro. Da qui l'isolamento e l'assenza anche solo della citazione istituzionale. Questa mostra ha anche questo compito, presentare la dignità di un lavoro, i dettati di una vocazione perseguita senza arrendersi al niente, senza mentire a se stessi e al mondo.

²⁸ Lazzarini con gli allievi della Scuola Media 'G. Bertazzolo' di Mantova realizza *Io Francesco: povero a caro prezzo*. Scuola media 'G. Bertazzolo', a cura di C. Lazzarini, Mantova, 1982.

²⁹ Nella medesima ricorrenza Lazzarini realizza altre due tavolette con la medesima dicitura 10-01-1931 10-01-2008: una è molto simile a quella presente in mostra, la terza della serie presenta al centro l'artista come Gesù secondo l'iconografia dell'*Ecce homo*, che infatti è anche il titolo attribuito dal pittore alla piccola opera.