

BREVEGLIERI

32 disegni

testo di MARCO VALSECCHI

EDIZIONI GALLERIA DELLE ORE

Ho visto diversi disegni di Breveglieri che portano, scritte, le indicazioni del colore: verde scuro, verdone, verde tenero, verde caldo, nero-blu, eccetera. Ce n'è qualcuno anche in questa breve antologia, che raccoglie disegni dal 1932 al 1947, e quindi fino a pochi mesi dalla sua morte. Si veda, ad esempio, il disegno della « Vecchia latteria » del 1936; il verde predomina nella varietà dei suoi toni perchè il disegno fa parte della folta serie dedicata ai Giardini Pubblici di Milano; e meglio si guardi quello intitolato « Il caffè », che deve essere del 1943, visto che il quadro porta quella data. Qui la notazione dei colori è altrettanto indicativa: giallino, verdino, rosso, rosso mattone, rosa, e così via. Questo procedimento non è nuovo e l'ho visto in altri disegni ottocenteschi. Nel caso di Breveglieri è una spia preziosa per individuare il suo metodo di lavoro e, più concretamente, il moto della sua fantasia. Da questi esempi significantissimi si deduce, cioè, che Breveglieri era molto attento alla realtà, agli oggetti, agli ambienti, ai paesaggi, alle figure che in essi agiscono o ristanno. Il suo occhio « legge » attentamente quello spic-

chio di realtà che ha mosso la sua emozione, e guida la matita a fermare sul foglio di carta i profili, le prospettive, la densità concreta delle cose e le apparizioni del colore. Quindi Breveglieri dimostra in primo luogo di aver bisogno del cosiddetto « soggetto ».

Esso è essenziale alla sua fantasia, che si mette in moto solo sui fatti e sulle cose. In una intervista del 1946 raccolta da Mario Lepore, Cesare Breveglieri disse esplicitamente: « *Mi ci vuole il soggetto. Dicono che in pittura sia inutile. Sarà, ma io ne ho bisogno* ». Non è il caso di riaprire la disputa su figurativo e astrattismo, che al tempo in cui Breveglieri disse quelle parole, era quanto mai accesa. Basterebbe osservare che anche la pittura astratta ha i suoi soggetti: figure geometriche, invece che chicchere e paesaggi, macchie invece che figure umane. La questione invece è più sottile. Ricordo quello che mi disse un giorno Giorgio Morandi. Eravamo nel suo studio di via Fondazza, il famoso telaio di lino bianco teso alla finestra per filtrare la luce estiva, e il cavalletto ingrommato di colore risecchito. Un tavolo rotondo stava di

lato e sopra vi posavano i suoi famosi bricchi, raccolti, secondo l'ispirazione, come blocchi chiusi o distanziati come rocchi di colonne, elementi di un'architettura ideale. E Morandi mi spiegava che quelle bottiglie e cuccume e tazze le conosceva da decenni e le conosceva a memoria. Tuttavia aveva bisogno di averle dinanzi agli occhi, non da copiare, ma come appoggio al suo pensiero pittorico, punto di partenza alla sua idea del quadro. Non le avessi, diceva, non saprei da che parte cominciare, anche se so dove vorrei finire.

Ora le parole di Breveglieri suonano nello stesso senso. Quelle cose e paesaggi reali che popolano il suo quadro e le figure di gente quotidiana che vi stanno dentro, non sono che il punto di partenza, l'incentivo della sua fantasia, che si accende su questa realtà come l'acciarino sfregato sulla pietra. Già il suo disegno era un motivo di selezione. Dinanzi all'amorfo brulicare della vita, disegnando, Breveglieri leggeva e sceglieva le figure necessarie a rendere il clima, il tono, l'angolatura di quel lembo di realtà che aveva attratto il suo sguardo e scatenato la sua

fantasia. E selezionando semplificava, riduceva l'immagine all'osso. A guardarli bene, sono disegni precisi, minuziosi, ma mai descrittivi. Si avverte, cioè, che la sua mente, già dall'inizio, procedeva a uno spoglio, coglieva l'essenziale e il significativo. Per questo motivo il disegno di Breveglieri è più di un appunto o di uno studio. Vive di vita sua, autonoma e compiuta. Selezionando gli elementi, veniva componendo l'indagine secondo un suo ordine personale, che negli anni ultimi, dal 1940 in poi, risulta nitido e asciutto come un'incisione antica. I disegni dei primi anni, quelli dei navigli di periferia, e quelli dei Giardini Pubblici, cioè tra il 1932 e il 1936, risentono di un segno tenero, come se la linea coinvolgesse lo spessore d'aria e quindi già un'orma di colore. Ma poi in seguito diventano più taglienti e secchi, sospesi a un tempo infinito e a una dimensione lucida, a una luce immobile tanto è assoluta nel suo nitore. Anche per questo i disegni di Breveglieri si staccano da un ordine fisico ed entrano in una sfera mentale, e per meglio dire

in una visione che trova i suoi esiti in un tempo e in uno spazio definiti dalla fantasia.

Ma una volta espunto il suo soggetto dal brulicame indistinto del reale, e fissato sul foglio quella prima idea dell'immagine, l'artista aveva bisogno di staccarsene, di rimandare a un altro tempo, breve o lungo, la realizzazione pittorica, lontano dal soggetto, sì che, a distanza di luogo e di tempo, la fantasia, nel ricordo di quanto veduto e trascelto, potesse elaborarlo con maggiore libertà. Anzi, non si è lontano dal vero nel dire che, alla fine, Breveglieri operava in modo che, quel reale, quegli oggetti e paesaggi, venissero a coincidere sempre di più alla figura fantasmatica nella sua mente, e quindi assumendo quei caratteri un po' sognati, un po' favoleggiati e coinvolti da un'evocazione candida e infantile.

Tale stacco di tempo e di luogo poteva durare a lungo, anche per mesi. Il disegno intitolato « Il campicello » porta la data del 1934. Il quadro corrispondente è stato pubblicato datandolo al 1937. Forse questa datazione è errata e bisognerà correggerla. Però abbiamo

la serie dei disegni del « Ponte di Dugnano » a confermarci la lunga elaborazione e poi la traduzione pittorica a distanza di tempo. Il primo di questi disegni è datato « agosto 1943 ». L'arcata di ferro del ponte, leggera come una ragnatela, è gettata sopra il vallone in secondo piano, e tutto intorno il paesaggio è punteggiato di alberi schiomatici, di pali, di cipressi esclamativi, dei cubi minuscoli delle cascine e dei gabbiotti. C'è il nitore e il puntiglio di un disegno giapponese.

Un altro disegno è datato 1944. Il punto di vista è lo stesso e sui prati sono raccolti stavolta i covoni legati. Però l'immagine è già sfoltita, meno accidentata e lascia ampio spazio alla colata stupefacente dei verdi che conosciamo del quadro. Il quale reca la data del 1945, e lascia intendere come quei verdi, nel trascorrere dei mesi, siano cresciuti nel suo ricordo dilatandosi fino ad apparire come un'evocazione favolosa.

Un terzo disegno ancora, col paesaggio dal punto di vista opposto a quegli altri due, dice meglio come fosse incontentabile nelle sue scelte del soggetto.

Anche per questo fatto mi inducono ancora una volta a dire che la grazia infantile e l'incanto candido che traspaiono dalle sue opere non autorizzano per nulla a credere che Breveglieri fosse un improvvisatore. Lo scrupolo di questi tre disegni (ma è una prova che si può fare su altri fogli) dice invece l'opposto, e quanto meditasse intorno ai suoi soggetti, e quanto li maturasse in sè, al di là di quell'apparente facile stesura che sembra così immediata e istintiva.

Su questo punto è giusto rilevare quanto il pittore milanese fosse estraneo sia al paesaggismo lombardo di fine ottocento, sfioccato alla maniera di Gola e ancora sfruttato da molti pittori intorno al 1930, e sia agli esempî dell'impressionismo francese. D'altra parte erano trascorsi circa sessant'anni dalla prima mostra parigina del 1874 quando Breveglieri cominciò a esporre le sue opere. Ma soprattutto erano mutate le condizioni e le prospettive culturali. Al colpo d'occhio rapinoso degli impressionisti si erano sostituite prima le ricerche scientifiche sulla luce condotte da Seurat; poi l'invasione tu-

multuosa ed emotiva dell'estremismo romantico rappresentato dai fauves e dagli espressionisti; nello stesso tempo si erano manifestate le ricerche dinamiche del futurismo e le analisi geometriche del cubismo, e in successione temporale tutte le esperienze delle avanguardie europee. Il naturalismo impressionistico era quindi stato chiuso da un pezzo, anche per i pittori italiani.

Ma a parte questa precisa situazione culturale a cui non ci si poteva sottrarre, Breveglieri ebbe ragioni tutte sue per seguire un percorso pittorico diverso da quelle premesse estetiche dei primi due decenni del secolo. In un certo senso potremmo dire che, all'occhio goloso degli impressionisti, alle ricerche simbolistiche o razionali delle avanguardie, Breveglieri preferì dare espansione a un suo modo di intendere e rappresentare il mondo che non fosse naturalista, benchè si appoggiasse ancora alla concretezza della natura, e finisse per condurre nel vivo dell'immagine pittorica un'intensa interpretazione lirica che, assumendo la fisicità e anzi la quotidianità del reale, finisse per trasfigurarlo con un'elaborazione

autonoma e strettamente personale. L'elemento trasfigurante fu il lato favolistico, candidamente ironico e al fondo vagamente crepuscolare della sua personalità artistica. C'è da intendersi bene su questo aspetto crepuscolare di Breveglieri. Esso si differenzia dal decadentismo e dall'implicito s fibrarsi della malinconia gozzaniana per una forte impennata di umori ironici, alieni dalla corrosione caricaturale e invece intesuti da motivi di innocente comprensione, da una specie di candido amore per le cose e le figure giornalieri, le più umili e dimesse; ma senza compatimenti, e appunto osservati con gentile umorismo per non cedere all'inevitabile commiserazione, e restituiti in una dimensione di favola primitiva e popolare.

Per tutte queste ragioni si capisce perchè, quando vinse a ventott'anni nel 1930 il Pensionato della Cassa di Risparmio di Milano e poté recarsi a Parigi, ebbe i pensieri attirati dai quadri del Doganiere e di Utrillo. E' noto che Breveglieri arrivò alla pittura da autodidatta, coltivando gelosamente una vocazione che durante l'adolescenza eb-

be quasi timore o per lo meno pudore di rivelare. Nato da famiglia semplice, quella vocazione artistica venne guardata con scarsa simpatia. Il padre voleva che il figlio intraprendesse una professione più concreta e positiva; la madre temeva dalla pratica artistica scombussolamenti morali. Breveglieri divenne perciò maestro elementare, poi impiegato, e successivamente, in quegli anni difficili e nel tentativo di trovare una soluzione economica che gli permettesse di coltivare quella sua vocazione trattenuta, divenne commesso viaggiatore in cornici. Questo gli permise di frequentare diverse città, soprattutto Roma e Firenze, di vedere i musei, di seguire l'attività artistica moderna più da vicino. La sua prima esposizione avvenne alla Sindacale Lombarda del '29. L'anno dopo vinse il Pensionato. Poteva finalmente decidere nel modo sempre sognato e partire per Parigi.

Rousseau e Utrillo furono i pittori che preferì studiare: la candida ma tutt'altro che povera e sprovveduta liricità favolistica del Doganiere, e il fascino del quotidiano cittadino di Utrillo. Bis-

gna tenere ben fermi questi due punti di riferimento per intendere meglio lo sviluppo dell'immaginazione di Breveglieri. Dico sviluppo, perchè è chiaro che su di essi c'è il nodo essenziale delle idee del nostro artista. Ma da quel punto iniziale, che funzionò come esperienza rivelatrice dei suoi più intimi processi emotivi e di trasfigurazione fantastica, Breviglieri trasse immagini singolari, personali, inconfondibili, che miscelò di un'intensità pittorica che per qualche lato ricorse anche a Carrà: quei verdi, quegli azzurri puliti; ma risalendo, senza proporselo, alla ricchezza narrativa, realistica e al tempo stesso aristocratica per profonda elettività formale, all'antica pittura lombarda. E non sembri una dilatazione erudita se ricordo i verdi pieni e gli azzurri densi del Foppa o certa tenerezza luministica dei paesaggi del Bergognone. A Brera penso che non dovettero sfuggirgli i paesaggi del San Francesco stigmatizzato del Foppa o i tagli improvvisi di paese che, dalle finestrelle sottili, occhieggiano alle spalle delle Madonne del Bergognone. Ma, ripeto, senza farsene un proposito, un richiamo culturale; e invece ritrovando quella

natura e quella naturalezza per istintiva maturazione e affinità di spiriti lombardi.

Da queste premesse culturali e soprattutto dall'interno della sua personale inclinazione ironico-favolistica si può risalire adesso, più agevolmente, al senso dei suoi motivi pittorici, al valore intimo e forte insieme delle sue immagini. Si può dire che Breviglieri ha realizzato per immagine veri e propri poemetti della vita quotidiana e umile: la domenica della povera gente ai giardini pubblici, tra le gabbie dello zoo e il laghetto dei cigni; i navigli di periferia e il Lambro nelle campagne della Bassa milanese; i caffettucci, le balere, il teatrino delle marionette, il suo studio nelle soffitte con i nudi freddolosi delle modelle sui divani sconnessi. Ed anche da qui è possibile rilevare quale posizione originale venne ad assumere, con discrezione, ma precisa polemica, nei confronti dei contenuti mitologici e culturalistici del Novecento.

Alla data del 1937 eseguì una serie di paesaggi veneziani ed è sintomatico della sua natura ormai chiaramente defi-

nita nel modo senza retorica che si è detto, il constatare come, anche di fronte a quel paesaggio sontuoso e trionfale, carico di illustri memorie e tradizioni, la sua fantasia reagisse interpretando Venezia nella stessa chiave incantata e candida, spostando le immagini dai sublimi esempi del vedutismo canaletiano verso la saporosità e l'innocenza di un ex-voto. Ma non ci si lasci travolgere dal primo significato di queste parole, nel senso di equivocare il valore della visione di Breveglieri, solida, colta, profondamente cosciente della struttura pittorica, con l'improvvisazione e l'approssimazione espressiva. Quando si dice popolare e quotidiano e umile per l'arte di Breveglieri, ci si riferisce ai soggetti, agli eventi e alle cose modeste di tutti gli uomini e di tutti i giorni. Ma la sua immaginazione nell'atto stesso che li distingue e li traduce e in un certo senso li rivela esaltandoli, non decampa dall'impegno di realizzarli in termini di intimamente raffinata civiltà pittorica.

I disegni, del resto, ne sono la spia meno camuffabile. Ho già dimostrato come Breveglieri procedesse per attente

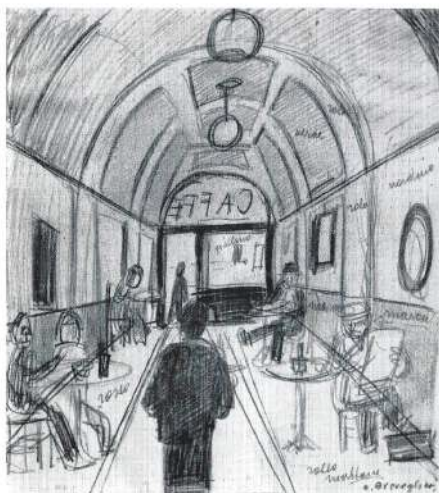
selezioni dei motivi, e come li studiasse, come li coltivasse dentro di sé, e come il segno si depuri in questo lavoro di scorie descrittive per assumere nettezza incisiva ed essenziale. Ho già fatto il richiamo all'arte grafica giapponese, alla sua linearità esaltata dalla pratica dell'ideogramma calligrafico e dalla disposizione contemplativa, minuziosa, miniaturistica, della spiritualità zen per il microsomo della natura. Mi pare giusto indicare anche gli esempi del naturalismo gotico lombardo, gli animali e la flora disegnata da Giovannino de' Grassi e dal Pisanello. Il riferimento è inteso soprattutto a indicare la finezza e la perizia del disegno di Breveglieri, ben sapendo che il mondo poetico è diverso e ispirato da pensieri moderni. Credo che un esame delle Venezie, delle Darsene viareggine disegnate e dipinte, soprattutto delle ortaglie e dei boschi di Brianza, dove si rifugiò dopo i bombardamenti milanesi, giustifichino quei richiami quanto alla tecnica disegnativa. Ho già parlato della minuziosità essenziale degli studi per il « Ponte di Dugnano ». Si veda adesso anche i disegni con gli arbusti, gli

alberi spogli, ramificati, contorti dal vento, per rilevare il segno modulato ed energico insieme, il sottile valore calligrafico dei gotici e degli orientali, ma anche tutta la sapiente trasfigurazione dei più forti disegnatori moderni.

Marco Valsecchi



« Osteria a San Siro »
Collezione Sabatelli, Milano



« Il caffè » 1942
Collezione Enrico Hintermann, Milano



« La gabbia della scimmie » 1936
Proprietà Teresa Breviglieri, Milano