


della torre

EDIZIONI  
galleria  
— delle  
O R E



E. DELLA TORRE - DISEGNI 1950-1980

A proposito della grafica di Della Torre è già stato osservato che il disegno, nel contesto della sua opera, non si presenta come attività minore, supporto strumentale della produzione pittorica, ma come elemento decisivo d'arricchimento della visione, componente essenziale dello spessore proprio dell'immagine dipinta.

Questa rassegna di disegni, dal '50 — vale a dire dai primi inizi — ad oggi, rappresenta quindi un contributo estremamente utile a una più precisa conoscenza d'un singolare itinerario artistico, proponendoci un inventario di idee grafiche che non sono soltanto 'premesse' — momenti anteriori e preparatori — all'opera pittorica, ma successivi gradi di sviluppo d'una condizione di fondo unitaria, che permane cioè la medesima, sui due versanti della grafica e della pittura, in un modo di intuire e di ri-creare il mondo. Disegni, dunque, da leggersi (tenendo presente che « la loro lettura — come avverte L. Vitali — è meno facile di quello che può sembrare a prima vista ») non come anatomie segrete dei dipinti, schemi del meccanismo che sottende l'immagine dipinta e le imprime lo scatto vitale, ma come testimonianze parallele a quelle dei dipinti di un processo di conquista che si sviluppa nell'arco di trenta anni.

A chiarire i caratteri di questo processo di conquista ci soccorre quanto è stato detto dalla critica più qualificata, della quale ben presto il nostro artista si è attirato l'attenzione. Esiste così oggi sulla sua opera un vero e proprio *corpus* critico, una mole di interventi, di consensi, di interpretazioni al più alto livello. Perciò i limiti di questa presentazione — alla quale solo l'amicizia impedisce, a chi scrive, di sottrarsi, pur essendo consapevole di avere poco o nulla da aggiungere al già detto — saranno quelli d'una 'antologica' di giudizi autorevoli (con l'unica discrezionale parzialità che caratterizza appunto le scelte antologiche) sul « caso Della Torre ». E si parla di 'caso' in quanto la sua posizione appare piuttosto singolare e 'isolata' nell'attuale panorama della cultura pittorica italiana.

La critica più avveduta è concorde nel ravvisare nella rappresentazione di Della Torre la tendenza a porsi come una singolare 'storia naturale'; storia d'una realtà che si muove tra due poli: quello della *natura visibile* e quello della *natura interiore* all'uomo (l'intuizione profonda, soggettiva e fantastica, che si spinge sino ai territori dell'inconscio). E' una dimensione che richiama a Klee, spesso citato a proposito di Della Torre. Klee ha scritto: « L'artista è uomo, lui stesso è natura, frammento della natura nel dominio della natura ». Se noi fondiamo su questo

assioma una categoria critica come quella di 'naturalismo', la dilatiamo ovviamente ben oltre i suoi limiti tradizionali: ed è proprio in questa più ampia dimensione che si colloca il 'naturale' di Della Torre. Il riferimento a Klee vale tuttavia sino a un certo punto per quanto riguarda la visione del nostro artista: il Klee che gli interessa è piuttosto quello dei « giardini » che non quello delle più angosciate visioni successive; quest'ultimo lo attrae soltanto, osserva F. Bruno, « per il rigore d'un metodo di scandaglio espressivo che tocca (appunto) i due mondi della natura visibile e dell'inconscio ».

Oltre a quello di Klee, Bruno fa i nomi di Kubin (le creature a metà tra flora e fauna), di Wolsh, Gorki, Tobey; accenna all'interesse di Della Torre per opere — esposte a Milano — di Rotchko; tuttavia precisa, a ragione, che il codice della rappresentazione del nostro resta esente dalle implicazioni 'drammatiche', dall' 'angoscia' presente in codeste esperienze. Si tratta quindi di referenze che hanno in ultima analisi, questo senso: Della Torre si colloca in un'area della creatività artistica che è intesa a rappresentare « non tanto il mondo visibile quanto il gioco di forze che creano il mondo » (Klee) o, per dirla con I. Calvino (*L'origine degli uccelli*), a svelare oltre a quelle esistenti, le « forme che il mondo avrebbe potuto prendere nelle sue trasformazioni e non ha preso, per un qualche motivo occasionale o per una incompatibilità di fondo: le forme scartate, irrecuperabili, perdute »; che pure esistono in quanto possibili, disegnabili, realizzabili dal segno, indipendentemente dal quale (il concetto è ancora di Calvino) « lo spazio non esiste e non è mai esistito ».

Tra i riferimenti dei primi anni di attività grafica di Della Torre viene indicato Morandi, sia per « un certo intimismo » sia per la misura d'un rigore che porta l'artista a contenere l'emozione entro « i minimi scarti » d'un linguaggio estremamente severo, castigato. In questi termini c'è, dapprima, un « umile approccio » al dato naturale: pochi oggetti, profili noti di paese, l'aria della stagione, il groviglio d'alberi; la tensione a cogliere la natura del fiume, con un'ansia appena percettibile della sua vita più segreta.

Successivamente — quando il genere 'paesaggio' appare ormai consunto e impraticabile nella cultura pittorica circostante — Della Torre può continuare ad essere pittore di paesaggio: ma è « paesaggio interiorizzato », simile a un « sogno di natura » (Bruno), in cui si esprime — sempre fuori d'ogni tentazione di simbologie drammatiche — « il ritorno da remote profondità intraviste... a una terra amica », a una « argentea contrada a metà tra pensiero e natura ». La « dolcezza lombarda » (R. Tassi) dell'arte di Della Torre, in questo lievitare d'una 'favola



*Uomo all'osteria 1952 matita mm. 165x170*



naturale', è legata principalmente a un modo sempre più interiorizzato di tradurre il senso del fluire del fiume, del suo respiro, le luci filtrate dalla vegetazione, la vita segreta, minima nei suoi recessi; un mondo nel quale l'artista si è trovato naturalmente a cogliere i segni del proprio legame con il tutto, un mondo nel quale egli si riconosce nella propria identità più vera e più profonda: di queste 'corrispondenze' si alimenta la facoltà di creare il « senso di uno spazio meno naturalistico e più psichico ». Così, nell'itinerario della sua ricerca, vengono a mano a mano rompendosi « gli argini fra esterno e interno »; processo, questo, che porta la sua arte a inserirsi in una temperie di sensibilità che è europea piuttosto che lombarda. Riesce infatti assai arduo il tentativo di trovare al nostro artista una collocazione entro una qualsiasi tendenza regionale o nazionale contemporanea. La stessa parentela di origine col neonaturalismo lombardo è, a un certo punto, un ricordo ormai senza strascichi (anche se è vero — come dice Tassi — che Della Torre « resta un delicato poeta lombardo »).

Lasciamoci guidare da R. Tassi, che di Della Torre è indubbiamente uno dei più assidui e più acuti esegeti: i caratteri originali della poetica del nostro artista e le tappe di svolgimento sono da lui così sinteticamente riassunte in un articolo sulla mostra itinerante del '76 a cura della Regione (« Il Mondo », maggio 1976): « ...le opere di Della Torre, oltre che di luci, di abbagli, di delicatezze e di colori, sono popolate di figure che sembrano, sì, fantasmi interiori, frammenti di sogno, custodi di situazioni psicologicamente complesse, personaggi misteriosi, ma anche occhi di insetti, di presenze che spiano nella notte d'estate, abitanti del fiume, dello stagno, dell'aria. Quando verso il 1968 Della Torre li scopre, e alla scoperta aveva contribuito una sua occasionale ma decisiva apertura tedesca, vide che finalmente aveva spalancato l'ingresso al suo vero mondo poetico. Per cui si può dire, senza forzature, che tutto quello che aveva fatto prima era preparazione e attesa di quell'ingresso: le ricerche sul paesaggio degli anni intorno al '53; la tangenza con l'informale di materia del 1955, che però si traduceva, nelle acqueforti, in un tutto pieno di linee e di agglomerati segnici tra i quali apparivano figure, di barche di umani e di capanne; la grande semplificazione formale degli anni 1959 e 1960 che arrivava fino al limitare dell'astrazione; le successive invenzioni e variazioni della luce... ». Come è documentato in alcuni dei fogli qui esposti, l'approccio all'informale della seconda metà degli anni Cinquanta non estingue dunque il legame — pur particolarissimo — di Della Torre col 'naturale'. Infatti il gioco dei segni nella folta tessitura delle 'costruzioni', delle 'strutture', delle composizioni di 'segni liberi' non giunge mai ad esaurirsi in se stesso: al di là, come attraverso un velo, le forme del mondo — quelle 'reali'

e quelle 'possibili' — si riaffacciano; la trama grafica, portata in primo piano, si pone come « contrappunto più stretto tra la nervatura delle cose e la luce che vi si infila » (Tassi): l'esperienza è risolta e integrata appunto nella crescente attenzione alla luce (si vedano, in proposito, del '59, *Fioriera*, *Natura morta*, *Paesaggio*, *Vaso con fiore*, *Vaso di fiori*). Nel foglio *Liguria* del '66 la trama pur fittissima dei segni sarà già tutta in funzione della luce; nelle immagini successive l'aria si crea e circola intorno a sobrie tracce. E' intanto da segnalare in *Fantasma* (del '60) un già chiaro segnale dell'attenzione alle forme 'possibili' del mondo: già affiora quello che verrà maturando come il mondo poetico peculiare di Della Torre.

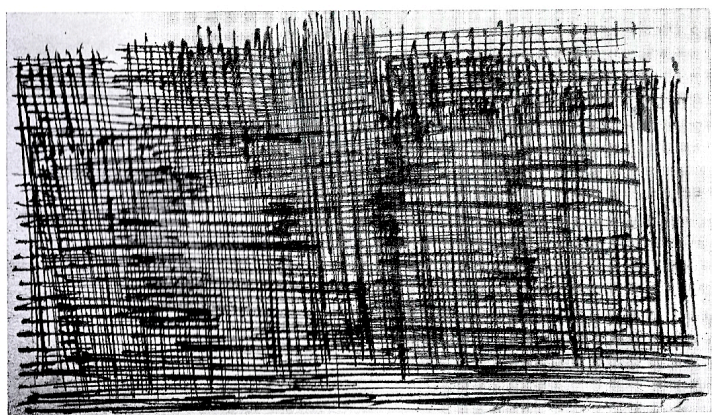
Certo, l'« apertura tedesca » è importante — come del resto lo sono i richiami francesi e anche americani messi in conto dalla critica —; ma le suggestioni di ordine estetico vengono ad assumere un preciso significato sul piano etico-esistenziale nell'atmosfera del Sessantotto, in quella generale tensione a rompere la crosta del Sistema e dei sistemi consacrati: è lo stesso Della Torre che — con la sua consueta discrezione, ma con altrettanta fermezza — ci dice che la sua svolta decisiva è in precisa consonanza con quel clima di 'movimento'.

A proposito di 'richiami' e 'aperture', c'è chi fa il nome di Odilon Redon, calcando l'accento — a mio parere — su una tensione senza dubbio esistente nelle immagini di Della Torre, il quale tuttavia resta al di qua della soglia del simbolico. I 'lemuri', gli 'zoomorfi', gli 'zoofiti' che popolano le sue visioni, e le loro 'metamorfosi' restano entro i confini della 'storia naturale' già ricordata, d'una storia naturale che viene dilatandosi dall'esterno verso l'interno. Appartengono al mondo della *favola*, sono *miti* originali e moderni; raffinati certamente, ma con una loro sotterranea parentela con i miti dell'ormai quasi sepolta cultura contadina, con quel mondo di creature fantastiche, ma costantemente 'zoomorfe' che ancora sopravviveva qualche generazione fa nella mitologia della nostra Padania pagana (quella dei *pagi*, dei paesi di campagna). Mi si consenta un esempio: nella mia infanzia campagnola ricordo la presenza minacciosa — evocata dai discorsi dei 'grandi' — della 'Gosa', creatura misteriosa che abitava in fondo al pozzo (« Non avvicinarti al pozzo, ché c'è la Gosa! »). Nella nostra immaginazione di bambini la pensavamo simile a un viscido lumacone di proporzioni mostruose (ma tra le sgangherate Muse del Parnaso di Merlin Cocai — sia detto tra parentesi — c'è proprio anche la Gosa). Miti, dunque, della natura, ovviamente consonanti con il temperamento di « delicato poeta lombardo » del nostro autore, carico peraltro della esperienza delle ricordate 'aperture': il mito del fiume, dell'esisten-



za infinitesima del sottobosco padano, delle presenze arcane del plenilunio estivo sulla pianura, del pullulare segreto della vita oltre ogni nostra razionalmente 'educata' possibilità di percezione visiva. A mio parere, per quanto riguarda i 'drammi dell'inconscio', siamo soltanto sulla soglia: né mi sembra di ravvisare l'intenzione di varcarla.

Sui « fantasmi naturali » particolarmente acuto mi pare Vittorio Fagone: « ...i prati splendono nella notte, gli insetti ci guardano (se sono insetti) deformandoci dentro un occhio che ha mille fuochi e non è uno specchio. Sono presenze ambigue tra natura e sogno, 'fantasmi originari' d'una vita singolare, e però *non surreali* »; lo stesso Fagone definisce « allusiva » questa « fisicità naturalistica », parla di una « consistenza mentale » dello spazio e delle immagini di Della Torre.



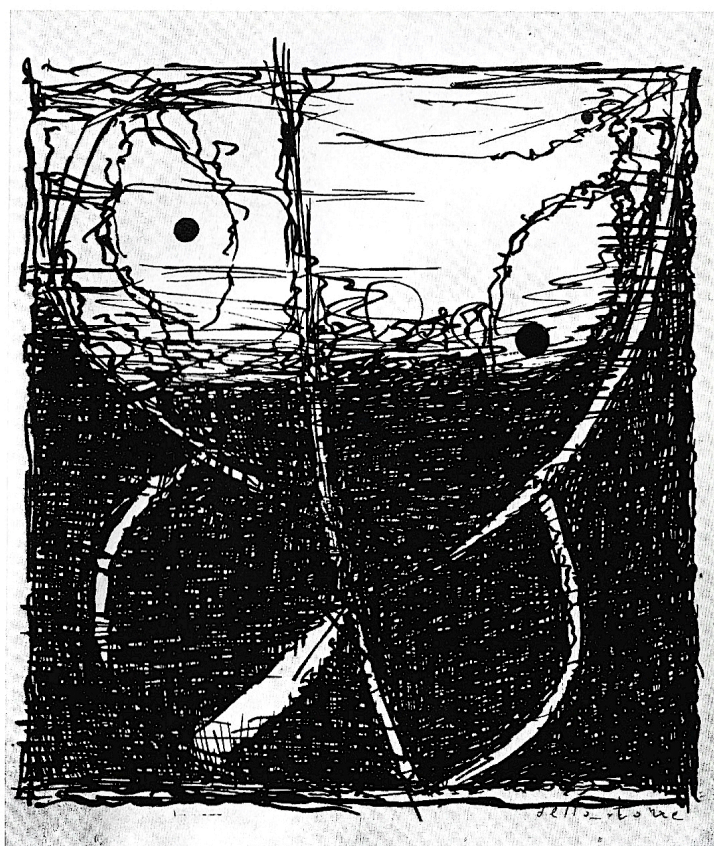
Costruzioni 1959 china mm. 220x130

Un cenno su taluni aspetti tecnico-linguistici: nella grafica di Della Torre, la linea (cito piuttosto liberamente da Tassi e da altri) « mentre dimostra la sua natura tecnicamente perfetta e la sua corrispondenza precisa, e quindi poetica, con l'impulso espressivo, appare priva di ogni perentorietà, di ogni durezza, di un progredire destinato e necessario »; essa è invece « pronta a flettersi, frantumarsi, correre, cambiare direzione, farsi leggera come un filo, tremula e guizzante... » ecc. Questo suo carattere non risponde tuttavia a tentazioni di impressionismo: si tratta invece di variazioni e vibrazioni funzionali alla ambigua avvertita incertezza dell'immagine nell'attuale coscienza della realtà; « una linea (ancora Tassi) che sembra a volte casuale e che invece riflette con aderenza e rigore l'interno muoversi dell'idea ». In Della Torre, infatti, l'immagine si può dare « sulla scorta delle domande più che delle affermazioni, della coscienza che la realtà è conoscibile solo come dubbioso e inaspettato mistero »; donde il caricarsi — della linea — di una « vitalità che mantiene in tensione tutta la struttura e che la varia, opera per opera, secondo sistemi molto diversi », come se, in ogni opera, « fosse rimesso in gioco il destino dell'immagine e lo sguardo sulla realtà ».

Un linguaggio, dunque, la cui morfologia e la cui sintassi si rinnovano perennemente: il segno — in se stesso e nel suo porsi in rapporto con altro segno, e quindi nel suo moto di creazione delle forme, reali o possibili — non precede né segue la pulsione emozionale: c'è invece interazione, indissolubile connessione e contemporaneità fra l'uno e l'altra, stimolo reciproco costante tra significante e significato. Se proprio vogliamo stabilire un prima e un dopo, diremo che la traccia disegnata fa emergere uno spunto d'idea e subito vi si adegua, obbedendo con sottile piacere — e insieme con controllato rigore — al suo sviluppo fantastico, ma al tempo stesso ricevendone impulso alla propria vitalità. Solo un poeta come Vittorio Sereni poteva cogliere con precisione e semplicità il meccanismo del processo. Nella presentazione delle *Dieci tavole a colori 1971-1977* (Edizioni Galleria delle Ore, 1979), egli dice: « ...E' il lavoro a farsi strada verso una verità intravista e, a sua volta, a produrla, a renderla via via lampante lungo il proprio corso ». Per questa rotta, Della Torre approda alla « figuratività dell'invisibile ». L'antecedente delle « rivelazioni » è, per Sereni, « un lavoro di analisi sull'appena percettibile, sul microscopico di colpo dilatato nella lente di ingrandimento che l'artista vi accosta »; il risultato è che « il dato di base si riordina nelle sue nervature e diventa altra cosa, si traspone in altra struttura, si articola in altra realtà » moltiplicando, come ha detto Tassi, gli aspetti del mondo.

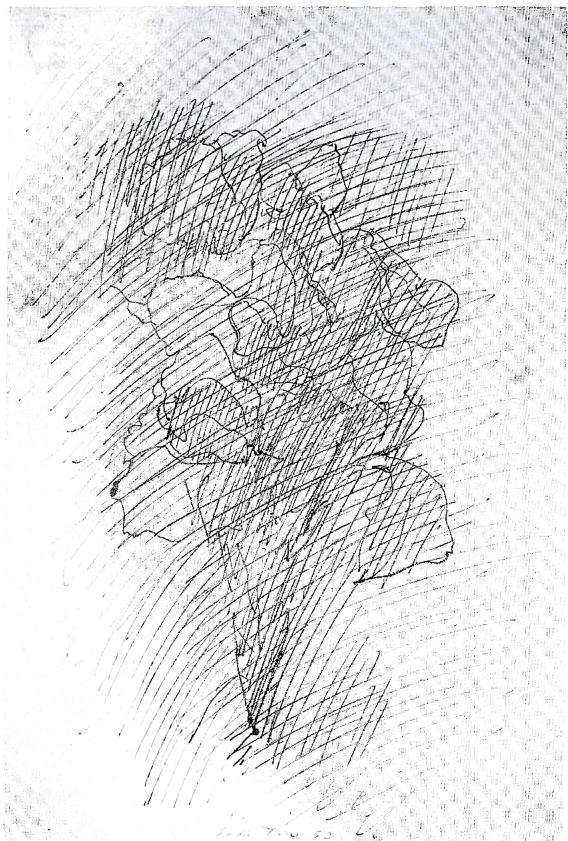
All'inizio ho parlato dei disegni come di 'testimonianze parallele' a quelle delle immagini dipinte: affermazione che potrebbe sembrare contraddetta dai fogli degli ultimi due anni esposti in questa mostra. Ma, a una attenta considerazione, possiamo ricavare una sostanziale conferma: per i *contés* e i pastelli 1979-1980 possiamo infatti parlare di un processo di convergenza fino all'identificazione tra grafica e pittura. La soluzione della ricerca condotta sulla luce-colore (si ricordi il richiamo di Della Torre a Vermeer in opere recenti) si colloca appunto sul crinale, sul luogo più alto di incontro tra grafica e pittura.

*Mario Balestreri*



*Colloquio 1971 china mm. 100x115*



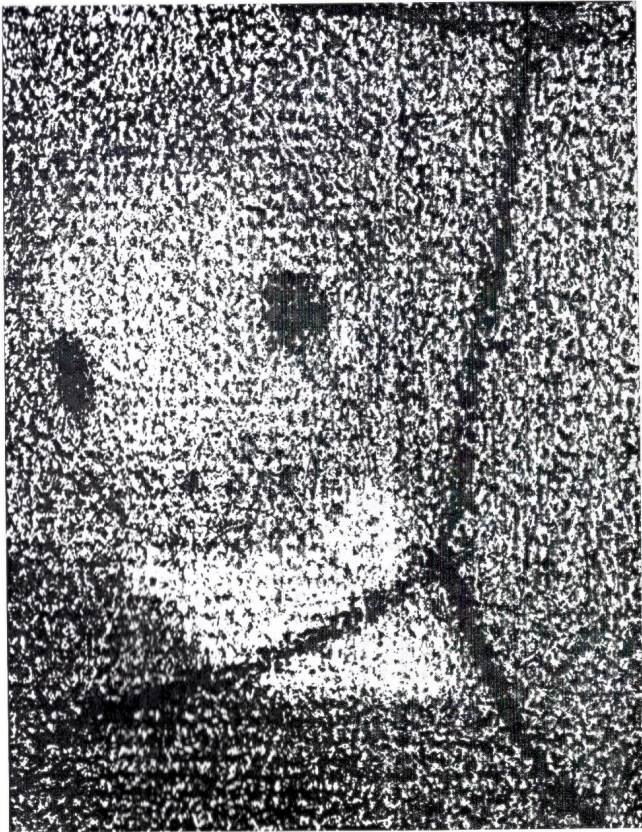


*Cespo di foglie 1953 china mm. 275x425*

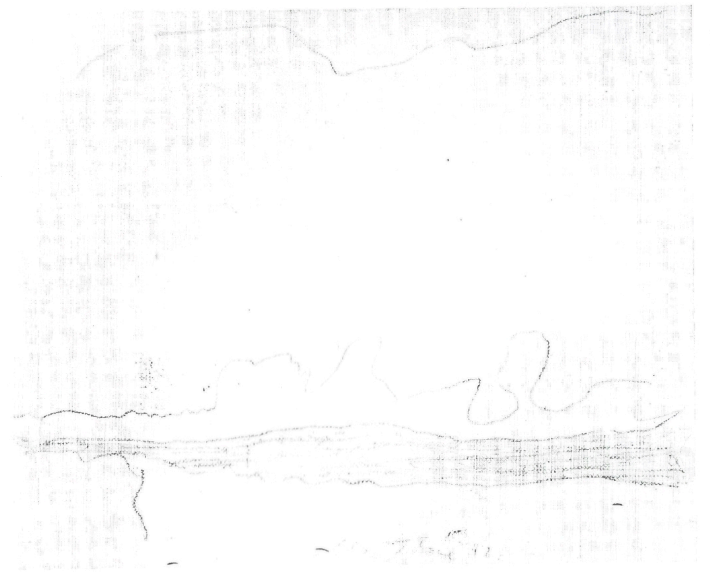


*Visione del fiume 1959 penna a sfera mm. 195x275*

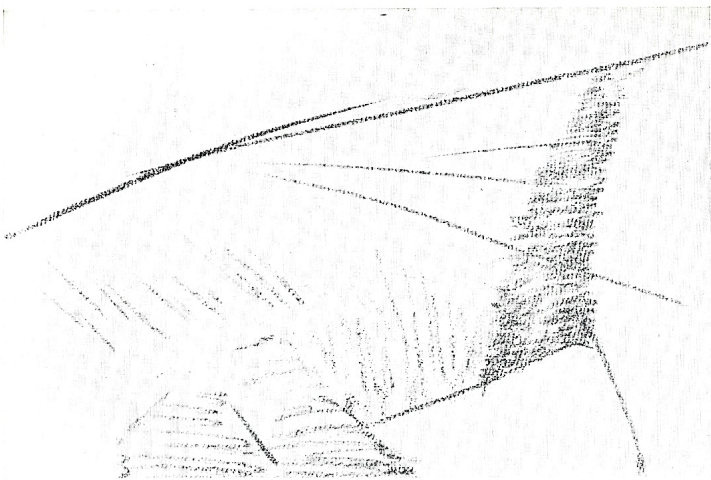




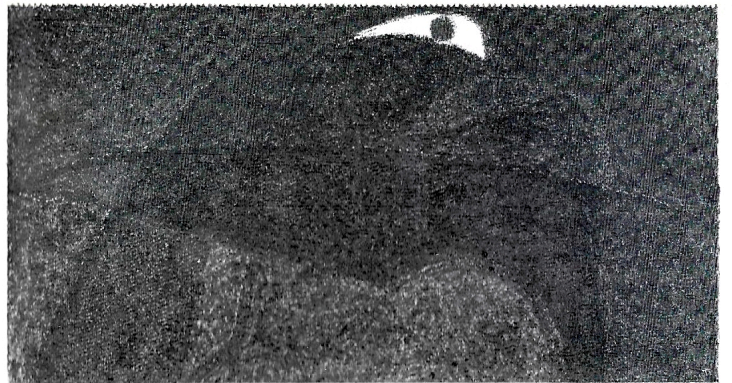
*Piccolo 1979 conté mm. 43x58*



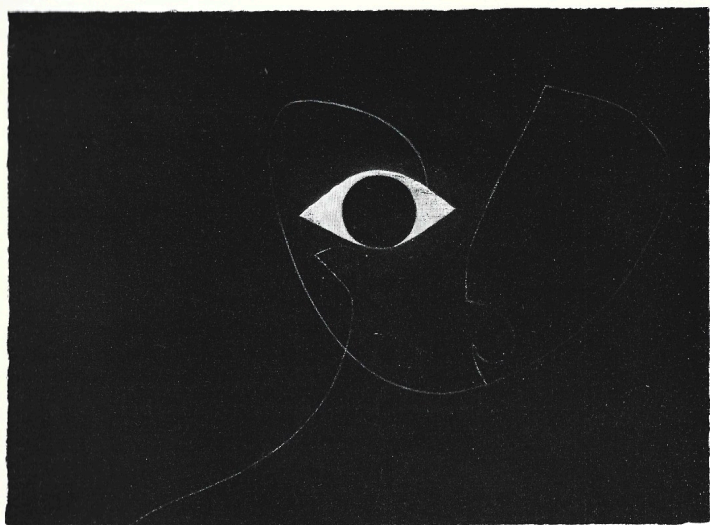
*Paesaggio 1972 matita mm. 220x175*



*Collina 1979 conté mm. 223x149*



*Uccello 1980 pastello mm. 232x124*



*Volto 1980 pastello mm. 670x490*

Catalogo stampato in 1.100 copie di cui 50 contengono una  
acquaforte originale numerata 1/50 50/50 firmata dall'artista.