

Giovanni Fumagalli. La realtà e il sogno

Elena Pontiggia

Giovanni Fumagalli è stato un personaggio eccezionale. L'aggettivo è un po' retorico e ce ne scusiamo (oggi si definisce eccezionale ogni cosa, tranne le eccezioni), ma non per questo smette di essere giustificato.

Anche parlare di personaggio, del resto, può sembrare scontato (oggi tutti sono personaggi, tranne chi lo è veramente). E tuttavia il "Fuma", come tutti lo chiamavano, lo era davvero.

I più giovani di noi se lo ricordano nella sua galleria, la Galleria delle Ore, seduto in un angolo eppure, misteriosamente, sempre al centro della mostra. Si avvertiva subito che era interessato non solo a quello che esponeva, e che lui stesso aveva scelto, discusso lungamente con l'artista, e poi disposto sulle pareti secondo l'ordine che voleva lui, e che alla fine si rivelava il più adatto a valorizzare le opere; si capiva, dunque, che era interessato non solo alla sua proposta espositiva (e questo è ovvio), ma anche al visitatore, alla sua sensibilità, alle sue reazioni (è questo è più raro, soprattutto perché in Fumagalli tale interesse non era per nulla finalizzato a una qualche vendita – cosa che gli premeva relativamente, anzi non gli premeva affatto – ma nasceva da una curiosità affettuosa, partecipe, nei confronti di chiunque avesse di fronte).

I meno giovani invece lo ricordano in tanti altri momenti della sua attività di intellettuale: un'attività lunga, articolata, febbrile. Nella quale (non ultima, anzi tra le prime per l'appassionata intelligenza che vi ha profuso) va considerata anche quella didattica, che appunto qui, nella sede della Scuola Faruffini di Sesto dove ora è allestita questa mostra, ebbe luogo.

Proprio questa sua poliedrica attività, insieme da uomo di cultura e – come si dice oggi – da operatore culturale, unita a una natura schiva e generosa, preoccupata più degli altri che di se stessa, ha fatto dimenticare, però, la ricerca più propriamente pittorica di Giovanni Fumagalli, al punto che non se ne ha, a tutt'oggi, una notizia organica e sufficiente. È appunto il suo percorso artistico che questa mostra si propone di indagare, almeno per quanto è possibile, e per quanto è possibile a noi. Non abbiamo voluto tributare a Fumagalli un omaggio, sia pur doveroso, che fosse solamente una testimonianza d'amicizia, ma ricostruire almeno per sommi capi la sua vicenda di pittore: una vicenda che è stata più incisiva di quanto lui stesso (tanto incline a nascondere quello che faceva e aveva fatto) lasciasse trapelare e intuire.

Vediamo dunque più da vicino il suo percorso. Nato a Milano nel 1902, Giovanni Fumagalli non aveva compiuto studi accademici. La sua formazione artistica era stata quella di un autodidatta, lontano dagli istituti d'arte. Aveva però frequentato le scuole superiori e, ancora adolescente, aveva conosciuto Breveglieri, a cui si era legato in un'amicizia che si interromperà solo con la prematura morte di quest'ultimo, scomparso nel 1948 a soli quarantasei anni. Ed è proprio nel sodalizio con Breveglieri (questo grande "piccolo maestro" dell'arte italiana del Novecento, ancora tutto da riscoprire e da conoscere), che Fumagalli approfondisce la sua vocazione pittorica: in certi momenti, soprattutto iniziali, in forme vicine a quelle dell'amico, poi in modi ed esperienze sempre più autonome.

Ancora giovane Fumagalli inizia la sua attività espositiva. La prima mostra importante a cui partecipa è la III Sindacale Lombarda, che si tiene a Milano, alla Permanente, nel 1932, dove espone *Signora in golf*, l'opera più antica che ci è rimasta dell'artista. È un dipinto in cui si avverte la lezione volumetrica del Novecento Italiano, ma al tempo stesso qualche volontà di superarla, in certe approssimazioni e fluidità del disegno.

L'orientamento antinovecentista si precisa l'anno successivo. *Vaso di fiori* (1933), eseguito a trentun anni con tratto leggero e colori chiari, ci dice che il giovane pittore si muove in questo periodo in un ambito già aperto all'impressionismo e alla Scuola di Parigi. Certe dominanti luminose della composizione, il segno rapido, il soggetto stesso, indicano che il "Novecento" è ormai per Fumagalli un'esperienza superata. A lui interessa piuttosto il primitivismo, vale a dire una pittura impostata sul colore e su un disegno immediato, spontaneo, volutamente disattento alla grammatica, all'anatomia e alla prospettiva ortodosse: quel primitivismo che in questi anni il critico Edoardo Persico sta promuovendo a Milano nella cerchia di giovani che si raccoglie intorno a lui.¹

Fumagalli ne avrà certamente avuto notizia. Il suo colore, peraltro, rifugge dalle valenze radicalmente chiare di un Del Bon o di uno Spilimbergo, a cui il *Vaso di fiori* si potrebbe avvicinare: il suo temperamento si dimostra fin dagli esordi incline, pur nelle cadenze liriche, a una maggior concretezza ed evidenza dell'immagine.

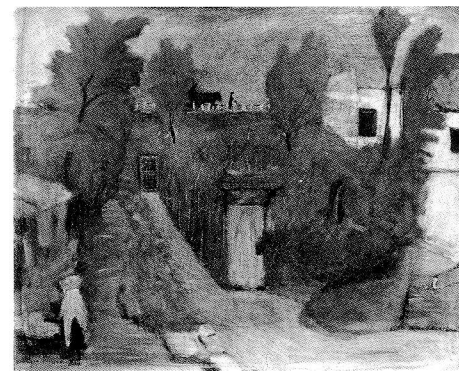
E di questo periodo è anche *Il collegiale*, esposto alla II Quadriennale di Roma, che resta una delle opere più intense dell'artista. Come il giovane Fumagalli, con la sua scarsa esperienza espositiva, tutta e soltanto milanese (secondo qualche nota biografica avrebbe partecipato a diverse Sindacali provinciali e interprovinciali, ma il dato non trova conferma: sui cataloghi delle rassegne dei primi anni trenta non c'è traccia del suo nome, se non nella già citata Sindacale del 1932) abbia potuto essere invitato a una manifestazione di rilievo nazionale allora prestigiosa come la Quadriennale, resta, allo stato attuale delle conoscenze, un fatto sorprendente, anche se non inspiegabile, vista la maturità delle sue opere.

Il collegiale rivela qualche influenza di Garbari, allora amatissimo da Persico e dalla generazione, cui anche Fumagalli apparteneva, di Birolli e dei chiaristi. Anche quest'opera, come *Vaso di fiori*, risente del clima primitivista: di un clima, cioè, in cui la figura umana non è più interpretata come nel classicismo degli anni venti, dove appare solenne e monumentale, ma assume una fisionomia disorientata, adolescenziale, più da *puer* che da *vir*.

Così *Il collegiale*, nonostante l'ufficialità gallonata della sua divisa (da allievo di qualche prestigiosa istituzione) ha qualcosa di impacciato, seduto com'è sullo sgabello troppo stretto, con quello sguardo così candido e privo di malizia. Gli

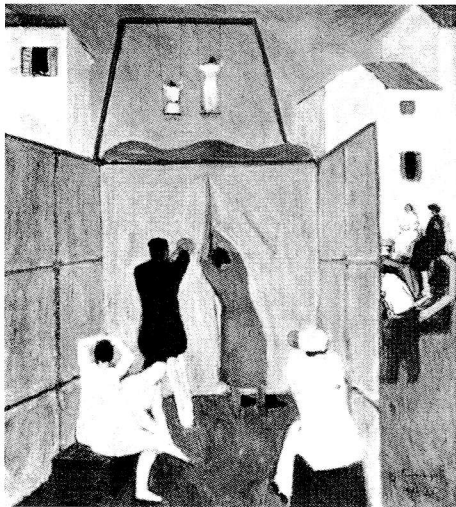


Vaso di fiori, 1933



Il fossatello, 1935

¹ Sul primitivismo dell'ambiente artistico milanese agli inizi degli anni trenta, su cui non è possibile soffermarsi, rimando al mio *Edoardo Persico e gli artisti. 1929-1936*, catalogo della mostra al Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, Electa, 1998.



I saltimbanchi, 1936



La famiglia del pittore, 1936

² La notizia del premio è data da "L'Ambrosiano", Milano, 7 marzo 1937. *La famiglia del pittore* era anche stata pubblicata su "L'Ambrosiano", il 13 febbraio precedente. Sempre in occasione della mostra Fumagalli viene notato da Piero Torriano, che sottolinea la sua presenza insieme a Fornasetti, il futuro designer: "Fra coloro che tentano il soggetto – scrive – vanno segnalati Piero Fornasetti e Giovanni Fumagalli" (P. Torriano, *La mostra Sindacale Lombarda*, in "L'Illustrazione Italiana", n. 9, Milano, 28 febbraio 1937, p. 218).

stessi toni teneri del celeste (che rintoccano come note musicali nelle sue pupille, nella porta, nella parete) infondono nell'immagine cadenze delicate, accentuando l'inermità e la vulnerabilità della figura.

Idealmente vicino a quest'opera è il successivo *Autoritratto*, dove l'artista si raffigura in uno studio malcerto, davanti allo storto cavalletto che rende ancora più sghembo l'attaccapanni sullo sfondo. Gli echi di Garbari, che tante volte era stato esposto a Milano in questi anni, sono evidenti nella prospettiva sgrammaticata e volutamente ingenua (allora si diceva "candida"), nella fisionomia del volto, in certi particolari sapientemente infantili come la cravatta improbabile e l'enorme tavolozza da cui spunta la piccolissima matita. In Fumagalli, però, il primitivismo non si risolve soltanto negli accenti stupefatti, ma insinua nell'immediatezza della composizione qualche cadenza più sanguigna.

Nello stesso 1935 in cui espone a Roma lo ritroviamo alla VI Sindacale Lombarda, dove presenta due opere: *Il fossatello* (un'opera oggi perduta, di cui rimane solo una fotografia) e *La domenica dei sobborghi*. Quest'ultima è probabilmente identificabile con *Osteria* del 1934: la visione di un'osteria all'aperto, in una giornata festiva, dove tre figure sedute al tavolino intrecciano un sottile gioco psicologico, mentre sullo sfondo operai e contadini giocano a bocce, nel breve spazio di riposo concesso loro tra un rosario di giornate faticose.

Nella stessa sala della Sindacale Cesare Breveglieri esponeva una visione fiabesca dei Giardini pubblici di Milano: *La gabbia delle aquile*. L'influenza di quest'opera si nota nel contemporaneo (1935) *Paesaggio* di Fumagalli, che tramuta i viali dei parchi cittadini in luoghi incantati, in foreste misteriose percorse da figurine minime.

Ritroviamo Fumagalli anche alla Sindacale del 1936, dove presenta *Autoritratto* e *Ritratto della moglie*, e all'edizione della rassegna dell'anno successivo, dove espone *I saltimbanchi* e *La famiglia del pittore*: due opere che ottengono entrambe una certa risonanza. *I saltimbanchi* viene acquistato infatti dalla Galleria d'Arte Moderna di Milano, mentre *La famiglia* riceve il Premio del Partito Fascista.² *I saltimbanchi* ha per soggetto alcuni acrobati che, dietro un improvvisato paravento, preparano i loro numeri, mentre da lontano si vedono già in azione i trapezisti. È un povero circo di periferia che tiene spettacoli all'aperto, e l'artista si sofferma con tenerezza sulla semplicità dell'insieme, su quelle attrazioni dimesse che però sono capaci di generare qualche momento di svago.

La famiglia è invece il ritratto del pittore con la prima moglie e le due figlie. L'iconografia ha qualcosa di insolito: è raro che un artista ospiti anche la famiglia nella rappresentazione del suo atelier. Per Fumagalli però gli affetti fanno parte della pittura, come la pittura fa parte degli affetti: non esiste divisione fra mestiere e sentimento, soprattutto se per sentimento non si intende un atteggiamento psicologico e individualistico, ma un modo generoso di sentire gli altri, di dividerne la vita.

La pittura di Fumagalli del resto è questa: un realismo che si radica nella naïveté di Garbari e Breveglieri, sostanziandola però con un sentimento altruistico e sociale che lo rende attento alle vicende quotidiane, anche a quelle apparentemente più trascurabili.

I saltimbanchi, *La domenica in periferia*, *I Pierrot*, sono visioni dalle sfumature un po' fiabesche: quelle di Fumagalli, però, sono fiabe povere (non fiabe tristi, perché non c'è nessun patetismo nelle sue immagini), narrate con un "sermo humilis" che si colora di lirismo.

Col finire degli anni trenta e gli inizi del decennio successivo, peraltro, agli ac-

centi incantati subentra una narrazione più asciutta e spoglia, come in una serie di ritratti, tra cui *Donna seduta*, *Ragazza addormentata* e *La modella*, esposto al III Premio Bergamo nel 1941. Sono figure più sofferenti, immerse in un'inerzia dolorosa: pur nella compostezza del disegno, che non giunge mai a deformazioni espressioniste, sembrano partecipare con la loro stessa passività ai tempi difficili in cui vivono.

Gli anni dell'immediato dopoguerra vedono Fumagalli impegnarsi non solo nella ricerca pittorica, ma anche nella attività di gallerista. Dal 1945 al 1947 diventa direttore della Galleria Borgonuovo 15, in cui organizza una serie di collettive. Nella prima mostra chiama l'amico Breveglieri, Gino Meloni, e realisti come Antonia Ramponi, Tettamanti, lo scultore Scalvini. Nella seconda aggiunge a questi nomi una manciata di artisti che avevano fatto parte di "Corrente", da Casinari a Birolli, da Guttuso a Manzù, da Morlotti a Sassu, Treccani, Valenti, per citare solo i principali.

Sono gli stessi artisti che invita a esporre negli anni successivi, dal 1946 al 1947, e con cui in questo stesso periodo espone lui stesso, nella sua galleria e alla galleria Bergamini.

Fumagalli dipinge intanto, lungo gli anni cinquanta, una serie di paesaggi e di figure. Sono campi coltivati, chiusi dal sipario lontano delle colline; navi e barche arenate lungo il molo; figure di lavoratori intenti al loro duro compito (*I funai*, 1952; *Operai*, 1952); bagnanti in mezzo agli scogli, in uno scenario un po' vero e un po' fatato.

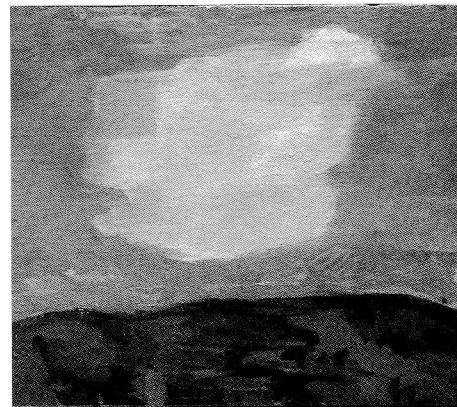
L'influsso di Breviglieri riaffiora in certe centuriazioni compatte, in certi accenti trasognati, in certi paesaggi carichi di una grazia intimida, ma nelle composizioni si insinua sempre più l'esperienza e la memoria della realtà, con le sue asprezze e le sue contraddizioni.

In questi anni, infatti, Fumagalli si avvicina al movimento realista, e dal 1952 al 1956 collabora con la rivista "Realismo", in cui pubblica una serie di scritti. Il suo realismo, però, innestandosi sulla precedente lezione primitivista, non è mai dogmatico e, soprattutto, non si incaglia in quel contenutismo angusto, tutto mondine e operai convenzionali, che segna le fasi involutive ed epigonali del movimento. Pur aderendo fino in fondo all'ideologia marxista, Fumagalli ha ben presente che la pittura ha le sue ragioni che l'ideologia non conosce e proprio questa convinzione gli assicura una precoce libertà espressiva.

Già alla fine degli anni cinquanta, del resto, la sua ricerca volge verso un naturalismo cromatico che si avvicina all'informale. Il disegno, la rappresentazione, l'immagine persistono ancora, ma si subordinano alle valenze emotive e materiche del colore. L'opera, anzi, è soprattutto colore. In *Sogno giallo*, ad esempio, il cuore della composizione è la grande nuvola gialla all'orizzonte, che sovrasta le tarsie del terreno in cui i timbri rossi e azzurri più squillanti si mescolano alla quiete dei verdi.

Anche i grandi nudi nel paesaggio, simbolo di una vagheggiata armonia fra uomo e natura, di un'esistenza libera da totem e tabù, si tramutano lentamente in colore: il corpo femminile, colto dapprima nei suoi duri valori volumetrici, poi nelle sue molli cadenze sensuali, si identifica col corpo del colore, con la pura estensione luminosa.

Nel 1957, due anni prima di *Sogno giallo*, era nata la Galleria delle Ore, la cui attività espositiva Fumagalli ha sempre sentito come un'opera, forse come la sua vera opera d'arte.



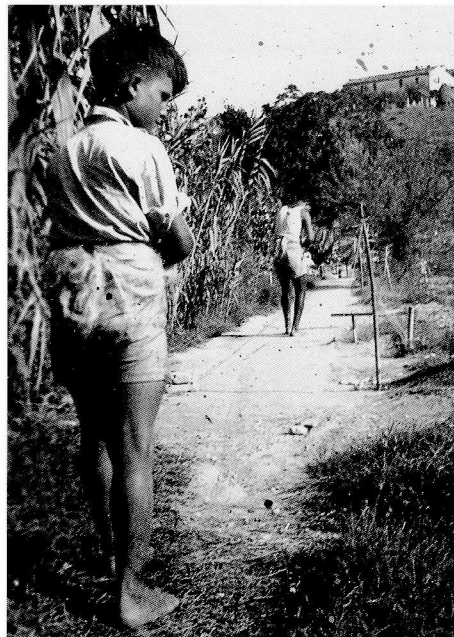
Sogno giallo, 1959

Non è un caso che dopo il 1957, quando tiene una vasta mostra alla Biblioteca Comunale di Sesto San Giovanni, le sue presenze espositive si diradino. Spesso da questo momento, anche se è difficile ricostruire con esattezza la sequenza cronologica del suo percorso, alterna stagioni di intensa attività a periodi in cui la sua pittura è come posposta alle esigenze e ai molteplici compiti che la vita della galleria comporta. Non si tratta di una crisi creativa, ma, più probabilmente, di quell'atteggiamento cui prima accennavamo: un atteggiamento fondamentalmente altruistico, che pone al centro della propria attenzione e dei propri sforzi la difesa dell'opera degli artisti più amati, prima ancora che la propria.

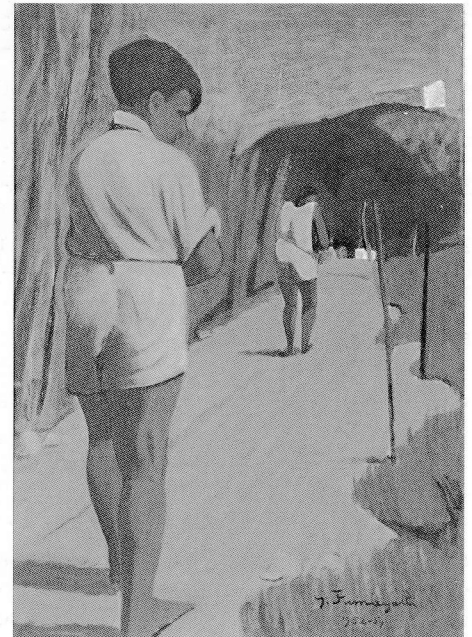
La ricerca di Fumagalli, peraltro, non si ferma. Prosegue anzi in una direzione lirica e onirica, in cui i dati della realtà (una figura femminile, un prato, un interno, un paesaggio) si dilatano e acquistano l'immaterialità del sogno, immergendosi nell'atmosfera visionaria del colore.

A volte in primo piano si scorge una figura giacente, che sembra dare concretezza a quei sogni cromatici: il colore, allora, diventa l'apparizione delle sue visioni, la proiezione delle sue fantasie. A volte la figura scompare e rimane solo la distesa musicale del colore-materia, che crea paesaggi dell'anima, superfici emozionate, spazi dell'oltre e dell'altrove.

La pittura di Fumagalli giunge così nelle sue ultime prove, agli inizi degli anni novanta, a congiungersi con le opere giovanili, apparentemente così diverse. La sua è una coerenza che non consiste nella continuità, o peggio nella ripetitività della forma stilistica, ma nell'identità del sentimento: in quel modo carico di stupore, che Fumagalli ha sempre avuto, di sentire lo spettacolo e la fatica della realtà.



La fotografia, scattata dall'artista, che ha ispirato l'opera *I funai*, 1952-54



I funai, 1952-54