

La pittura ottimista di Giosi Beretta

Luca Pietro Nicoletti

Dovendo individuare una definizione sintetica della ricerca di Giosi Beretta, è legittimo considerare la sua come una pittura della gioia di vivere, o “*joie de vivre*” per meglio sottolineare quella felice sintonia con la lezione matissiana di una proposta fondata sul colore.

Non è un’associazione fuori luogo, perché è proprio in quell’ambito che la cultura visiva di Beretta si è nutrita e ha individuato la via che gli era più congeniale. Non senza ragione, infatti, guardando i lavori di Giosi viene da pensare alla lezione di Derain, che dagli esordi Fauves era passato, nell’immediato dopoguerra, a una pittura di grande successo in cui il paesaggio era come trasformato in una scrittura a pennello formicolante sulla tela e giocata sull’uso di pochi colori ma sempre brillanti: era il momento in cui emergeva una vena accostante e colloquiale che aveva smussato certe asperità delle avanguardie, in cui certe durezza intransigenti avevano lasciato il passo a modi più carezzevoli.

Si tratta infatti di una pittura ottimista, del tutto estroversa, che rivolge verso il mondo esterno uno sguardo curioso e rapace, ma desideroso allo stesso tempo di restituire una iconografia del piacere estetico e sensibile: la sua non è mai, se si vuole, un’arte del dissidio esistenziale, ma l’espressione felice di un vissuto intenso e pacificato, che trova nella pittura un momento di condivisione.

Ecco allora comparire i teatri, le sale da concerto viste dal palco, con la platea che somiglia a un corpo in espansione; le nature morte che attraverso una finestra si aprono sullo skyline di Milano o, più spesso, su lungomari assolati e luminosissimi. Entro queste coordinate, Giosi Beretta procede verso una progressiva astrazione, cioè verso una realizzazione via via sempre più sintetica, fino al punto di ridurre la forma degli oggetti a macchie di colore accostate in modo da evocare in maniera sempre più traslata un possibile referente esterno: verso l’astratto, dunque, ma partendo da una dimensione narrativa, panoramica, con scorci arditi o grandi vedute planari i cui contorni si fanno via via più sfumati e incerti, sempre più accennati che descritti. Questo non toglie, naturalmente, che nella sua pittura si incontrino dei temi costanti, o meglio delle iconografie che si ripetono di quadro in quadro e che l’artista ha inserito come un marchio identificativo: è il caso dei violini, singoli o in gruppo, in omaggio alla sua smodata passione per la musica; ma è soprattutto il caso delle lampade di design che fanno capolino nei contesti più disparati, di volta in volta con funzioni narrative o compositive e ornamentali. Nei dipinti di interni, infatti, la lampada costituisce l’elemento verticale, un oggetto non sempre necessario a evocare qualche preciso significato simbolico (come potrebbe capitare con frutti o strumenti musicali) ma utile a bilanciare una composizione. Non di rado, infatti, questi lumi con il corpo a pantografo e un grande cappello che parzialmente copre la luce introducono la scena come delle quinte che, poste in primo piano, suggeriscono un’indicazione spaziale di riferimento, come se il loro compito primario fosse introdurre l’osservatore alla scena. In altri casi, invece, oltre ad essere assi di simmetria o elementi partitivi, le lampade paiono assumere una vitalità propria, come spinte da un’animazione interna che le fa convergere al centro della rappresentazione.

Analoga funzione, ma in direzione orizzontale, è svolta dai violini, che volentieri si trasformano in piccoli tavoli o ripiani su cui Beretta dispone degli oggetti, insistendo sulla possibilità di suggerire un’indicazione spaziale con il semplice scorcio degli oggetti stessi. Nelle nature morte, anzi, spesso ricorre a quell’espedito del piano inclinato che, una volta posto in prospettiva, aiuta a restituire la ricchezza e vitalità di una tavola imbandita, come una messa in scena pronta ad animarsi con la musica, magari a suono di jazz o con la *Rhapsodie blue* di Gershwin. La forma barocca e sinuosa del violino, nella sua storia sovente allusione al corpo femminile (il famoso *Violon d’Ingres* di Man Ray), pare anzi quella più propensa ad animarsi di vita propria, aiutata in questo dalla situazione fluttuante dell’ambientazione.

In tal senso, oltretutto, Giosi Beretta è anche un artista visionario che immagina delle scene come si fossero appena formate sulla retina, colte in quella fragranza di una immagine colta “alla prima”. In questo riemerge l’eredità e il bagaglio di competenze acquisite guardando il padre, il pittore post-impressionista milanese Giacomo Biagio Beretta (1906-1990), amico e sodale, a suo tempo, di artisti come Consadori, Cassinari e Cascella. È da lì, guardandolo all’opera in studio o nelle lunghe passeggiate en plein air, che verosimilmente Giosi ha imparato una certa idea di abbreviazione pittorica, che volentieri sfocia nell’ornamento, ma che in ogni caso opera sulla tela come si trattasse di una scrittura, tutta virgole e punti di un nuovo linguaggio che si rivela tutto visivo. Non a caso, il lavoro di Beretta nasce con la copia dal vero, lavorando con schizzi a penna sul motivo arricchiti poi di colore in un secondo momento, a memoria, grazie all’acquerello, al guazzo e, soprattutto, al pastello grasso: uno strumento, quest’ultimo, che non solo impone una sintesi chiaroscurale e cromatica, ma che in virtù di questo garantisce la conservazione di una intensità luminosa del colore altrimenti facilmente compromettibile con attenuazioni tonali. In questo modo, invece, egli riesce a conservare l’impressione intensa del paesaggio mediterraneo, l’incandescenza artificiale degli interni, specie quelli notturni che appaiono come bagliori nell’oscurità. Sovente, anzi, egli ricorre a un doppio livello di trattamento della superficie della tela: una

picchiettatura di elementi che arricchiscono la tessitura, talvolta conferendo l'effetto di riverbero di un paesaggio dopo la pioggia, o il riflesso di una platea affollata intenta all'ascolto di un concerto; su questo, poi, interviene tratteggiando brevi annotazioni visive.

Del resto, in questo modo egli persegue il principio di una rapidità esecutiva che tiene il passo con la spinta emotiva: il disegno rapido, pieno di guizzi che suggeriscono il movimento delle figure, registra in modo istantaneo l'idea nel suo farsi, permette di visualizzare una composizione in poche battute, disegnando e colorando in maniera rapsodica dentro un contorno, o il più delle volte rilevando la sagoma di una figura con pochi e rapidi tratti, quasi un gomitolino di segni tracciati direttamente a pennello o a volte, nel caso di composizioni più ricche di dettagli minuti, a pennarello che evidenzia ancor di più il nesso fra queste immagini e una scrittura spontanea, che procede per accumulo e per accostamento, ma che nel fare questo attinge a una radice autobiografica

La pittura, dunque, diventa una sorta di diario: non un racconto dei fatti della propria vita nel loro susseguirsi, naturalmente, ma una rievocazione di luoghi noti e familiari, che l'osservatore può riconoscere e riconnettere a un'idea edonistica di luoghi dello svago emotivo. Ed è proprio qui, in un senso di naïveté in cui l'istinto detta l'agenda del racconto, senza preoccuparsi di dover rifinire l'immagine per stare dietro a una sensibilità esuberante. A quel punto non deve stupire l'abatjour che si inchina ai leggi di un'orchestra, o del violino che sembra pronto a decollare dal piano del tavolo: la meta, in fondo, è sempre più in alto, ma aleggia nella memoria dei luoghi. E nella memoria, si sa, gli oggetti non hanno più un peso specifico che li ancori al suolo: come l'aria, la loro è la stessa materia, leggiadra e fluttuante, di cui sono fatti i sogni.