

**Roberto Sambonet. 1947-1953: Milano – San Paolo e ritorno**

*Flaminio Gualdoni*

Un piccolo catalogo del maggio 1949, *Sambonet. Exposição de sua obra 1948-49*, dà conto al Museu de Arte de São Paulo delle opere di “um jovem recém-chegado da Europa, polemista também em matéria de arte, deste agitadoíssimo após-guerra”: si tratta di Roberto Sambonet, appartenente “a um grupo de jovens artistas milaneses de que fazem parte personalidades já conhecidas, como Cagli, Guttuso, Birolli, Cassinari, Morlotti: é a nova tendência italiana agremiada em defesa da boa pintura”. Le opere riprodotte dicono di un comporre monumentale in cui le figure umane si appropriano dell'intero spazio di visione come per espansione, tramate e scandite da nervature grafiche severe, in equilibrio di cadenze orizzontali e tensioni curve, e da coloriture tonali in dominante bruna, in cui molto conta il rapporto tra spessore e trasparenze, tra fisiologia piena della materia e dilavamento luminoso.

Si tratta di opere acerbe, acerbissime, di un autore che in quegli anni sta, nonostante abbia alle proprie spalle già due personali, nel 1947 alla Gummessons Kunstgalleri di Stoccolma e l'anno dopo all'autorevole Cavallino di Venezia, affannosamente evolvendo non tanto e non solo la propria cultura visiva, ma gli strumenti stessi del fare, il bagaglio della disciplina. Ma è, a ben vedere, una considerazione che non vale solo per lui, l'autodidatta che ha lasciato gli studi al Politecnico milanese per abbracciare la pittura, ma – a quelle date – per l'intera generazione italiana alla quale egli appartiene.

Sambonet è figlio del clima fervido della Brera di fine guerra: Brera, e la Milano circostante. E' la Brera di Carlo Carrà e di Aldo Carpi, di Achille Funi (con il quale nel 1950 Sambonet studierà a Bergamo le tecniche dell'affresco) e del suo assistente Gino Ghiringhelli, che è anche gallerista giusto

dirimpetto, nel già ambito Milione di Morandi e degli astratti. E' la Brera del Bar Jamaica, così battezzato proprio allora dal musicologo Giulio Confalonieri, e delle mostre artigianali e provocatorie inventate dal gestore Elio Mainini e dai giovani artisti frequentatori.

Tra guerra e dopoguerra immediato, il patrocinio di quei maestri va a studenti come Giuseppe Ajmone, Cesare Peverelli, Piero Giunni, Ennio Morlotti, Alfredo Chighine, Franco Francese, Roberto Crippa, Gianni Dova, Alik Cavaliere, tra gli altri: i quali vanno orientandosi tra le tensioni alla *surcharge* espressiva e all'*engagement* di Corrente e dintorni da un lato, e dall'altro la lezione picassiana nella vulgata che ne diffonde la compagine dei "Vingt jeunes peintres de tradition française", i Gischia, Lopicque, Le Moal, Manessier, Pignon, Singier, Estève, raggruppati già nel 1941 da Bazaine e Lejard: tramite, tutti, d'una mediazione assai più importante di quanto normalmente non si sia voluto ammettere, e che ribilancia sul versante cautelato di Georges Braque – celebrato e premiato, peraltro, alla Biennale veneziana del 1948 – il nuovo corso neocubista.

"In arte, la realtà non è il reale, non è la visibilità, ma la cosciente emozione del reale divenuta organismo", si legge nel *Manifesto del realismo*, pubblicato nel 1946 nella rivista "Numero Pittura", che si vuole di superamento del picassismo ridotto a stile ed è perciò divulgato come *Oltre Guernica*: è la stessa rivista che pubblica sintomaticamente, il 15 dicembre di quell'anno, la tavolozza di Cézanne. Sambonet vive quel clima, s'imbeve di quelle atmosfere, ma mettendo a frutto autonomamente una curiosità, una disposizione all'informazione cosmopolita, che ne fanno più un auscultatore del naturale, delle sue linee-forza vitali e delle sue interne energie formali, che un artista avvinto a questioni di modo rappresentativo, oltre che d'ideologia.

Il 1948 è data faticosa per Sambonet: è – in curiosa coincidenza con le scelte di un altro italiano geniale, Gastone Novelli –

quella del trasferimento in Brasile, il Brasile di Pier Maria Bardi formidabile organizzatore di cultura e di Emilio Villa, quello dell'incrocio d'esperienza tra il senso ancora aulico, e vagamente liturgico per via d'*engagement*, del puro fare pittura e il rapportarsi all'arte applicata, il contaminarsi con l'architettura e l'arredo, la decorazione e l'artigianato.

Inizia a prevalere, nel dipingere di Sambonet, un'attenzione più acuminata per la lezione cézanniana, per materie meno inspessite e concitate, soprattutto vanno perdendosi gli *sfregazzi* – per dirla all'antica – e le tonalità deliberatamente virate al disagio. E monta in cattedra la struttura grafica, una primazia del disegnare che sarà, dagli anni Cinquanta alla fine, tratto costante e decisivo nel modo d'intendere e d'inventare di Sambonet.

Negli andirivieni costanti tra il Brasile e Milano si colloca la partecipazione dell'autore alla "Mostra di pittura italiana moderna" alla Galleria di Pittura, che s'inaugura il 12 gennaio 1949 accompagnata dal bollettino n. 1 della galleria, con testo di Alessandro Cruciani. Ci sono Morlotti e Peverelli, Cagli e Cassinari, tra gli altri. La galleria, d'altronde, è di fatto il crocevia delle esperienze di Oltre Guernica, come ben annuncia, nel bollettino n. 2, Peverelli, scrivendo a nome di tutti che "è bene ricordare che il linguaggio cubista non è Picasso ma è un linguaggio comune di un periodo (posso citare i nomi di Braque, Juan Gris, Léger, Ozenfant e di moltissimi altri) ed anche che ogni volta un atleta deve saltare abbisogna di terra sotto i piedi e non può prendere slancio sul vuoto"; inoltre, che "non è giusto affermare che i giovani siano ancorati alle formule del cubismo dei maestri che ci hanno preceduto, ma ad uno sguardo più attento pare chiaro che in tutti esiste una più o meno accentuata liberazione, soprattutto giorno per giorno un più cosciente ardimento nell'affrontare nuovi problemi, il proiettare la forma nello spazio il raggiungimento di un nuovo sentimento del tempo, tematica posta dai cubisti e forse da questi dimenticata per via e nella quale più di una generazione

saprà esprimere i propri sentimenti, e sarà molto interessante notare come in noi sia vitale l'apporto della tradizione italiana innestata nel linguaggio in cui si esprimono le generazioni di tutto il mondo; cosa non nuova nella storia dell'arte se si ricorda il gotico internazionale”.

E' l'enunciazione, dunque, di un lavoro consapevolmente *in fieri*, che come sempre nell'arte degli *Jungen* ha assai più chiaro ciò che non vuol essere, ciò cui si rifiuta di adeguarsi, di ciò cui sta tendendo.

Anche Sambonet si cerca: e, in Brasile, si trova. Non solo perché incontra, nei propri ricercari, le frequenze di un'arte etnica da vivere senza esotismi e all'insegna dell'essenzialità grafica e della nettezza coloristica, ma anche perché laggiù circola un clima bauhausiano in qualche modo decontaminato dalle ipoteche ideologiche con cui esso è vissuto e riletto in Europa: data a quel tempo la sua scoperta di Paul Klee, “astratto con qualche ricordo”, che segna in modo indelebile l'evolvere di Sambonet verso il pensiero della forma come struttura dell'organico.

Certo, centrale è l'esperienza di sei mesi al manicomio di Juquerí, preso San Paolo, a ritrarre i volti dei disturbati di mente: ma si tratta per l'autore di un “a parte” esecutivo, un esercizio di cattura e sintesi del dato fisionomico primario che sarà, anni dopo, di gran momento nella sua passione ritrattistica. Ben più fondante è il primo operare come docente di grafica e in seno alla progettazione di tessuti stampati. Qui egli matura il suo micidiale astrarre dal motivo naturale la *ratio* formale prima, il distillare non a mero motivo estetico, ma a formatività sorgiva, il turgore della sensazione.

E' colui che considero il critico *en poète* più grande del secolo in Italia, Emilio Villa, a cogliere perfettamente ciò che nell'animo di Sambonet va maturando. L'occasione è lo strepitoso album *22 cause + 1* pubblicato dal Milione a Milano nel marzo 1953, che la grafica di Max Huber rende un piccolo capolavoro librario, in cui si legge del “pittore che in quel

momento, e in ogni momento utile, stava manipolando foglie, fiori, infiorescenze e frutti, e ci perdeva sopra gli occhi per imparare i segni, la musica, gli itinerari, i silenzi”, ritrovando “il sentimento semplice dei tracciati e degli anelli e dei gangli, spirali, labirinti, giunture, i modi di unire e di separare”: e, più in radice, “il creato medesimo, la naturalezza, la sillaba non avariata”.

“Io sfido tutti i Bauhaus di questo e dell’altro mondo a disegnare un aereo il cui schema sia meno antiquato della sagoma di un uccello”, postilla Villa. E Sambonet ormai è, definitivamente, su questa via. Si avverte capace, ora, di scovare addirittura la filigrana simbolica della formattività naturale, e di restituirla in forma intelligente e funzionale d’artificio; mettendo in mora, per vie diverse da quasi tutti, l’imperialismo modernista del metodo.

Il successivo incontro è, né può essere casuale viste le vocazioni ormai schiarite alla “sillaba non avariata”, quello che dà l’avvio all’avventura maggiore di Sambonet: è l’incontro con Alvar Aalto.