

IRENEO RAVALICO

Pittore triestino del Novecento

*Libera lettura delle opere
con antologia ragionata della critica d'arte*

di

Fabrizio Stefanini

Copyright © 2015 Stefanini Fabrizio, tutti i diritti riservati

1. *“Scalo legnami”, un quadro “metafisico”*



Scalo legnami, 1960

Questo quadro a tempera è una delle opere più indicative e alte del pittore triestino Ireneo Ravalico (1922-2014). Il soggetto è un paesaggio industriale che fa riferimento a un luogo conosciuto di Trieste. Non è dunque, in partenza, un'invenzione della fantasia.

Il punto di vista è in basso a destra, a livello di un passante. Si tratta di una fuga prospettica in cui il senso della profondità è creato dalle rotaie, dagli archi del viadotto, dal muro bianco con le soprastanti case, fabbriche e ciminiere. Le linee curve prevalgono in basso e nella parte destra. A esse si contrappongono, limitatamente, le linee rette degli edifici, creando un leggero contrasto.

La parte predominante della strada, del cavalcavia e del cielo, con i loro colori uniformi e relativamente freddi, contrasta con quella più ridotta, in relazione allo spazio occupato e ai vivaci colori, delle case rese pittoricamente in modo quasi infantile. Come se l'autore manifestasse un'ambivalenza tra una componente esistenziale seria e razionale rispetto a una gioiosa, tra il confronto con una realtà problematica adulta e la permanenza in un mondo giocoso e infantile.

I colori sono puri, stesi in campiture piatte e nette senza molte articolazioni tonali. Sono tinte vivaci, che rimandano a un probabile momento estivo, con il sole a picco. Non c'è presenza umana, se non quella, presumibile e sensibile, del pittore che guarda e opera, fuori campo, in basso a destra. Questa presenza s'impone paradossalmente sulla sua assenza, perché si sente che è lui a indurre fortemente in chi guarda un punto di osservazione, oltre a una particolare modalità di visione.

È un paesaggio di cose, non di uomini: le opere degli uomini sembrano voler escludere i loro artefici. Così il quadro crea la sensazione di assoluto silenzio meridiano nella solitudine del reale. Il cielo senza nubi comunica l'impressione di uno spazio vuoto. La strada grigio chiaro, se non fosse per le rotaie, potrebbe immaginarsi come il riflesso del cielo. Solo i mattoni disegnati sul muro a destra sono percorsi dalla leggera vibrazione tonale del colore.

D'altra parte, le linee curve delle rotaie al centro, del muro bianco a sinistra, e del viadotto generano un effetto di sfondamento: tutto, potenzialmente, precipita verso la fine della strada. Essa fa supporre che si prosegua, svoltando in fondo, anche se le case piatte e gli alberi finali costituiscono un limite all'andare oltre. Resta appena un'ipotesi di ciò che possa esserci di là, nell'apertura di uno spazio immaginabile solo dalla mente.

Le linee curve a me danno l'impressione che il pittore vedesse questo paesaggio in uno specchio stradale tondo. Tutto concorre a creare il senso di un evento insolito e sospeso, di straniamento. Chi guarda è chiamato a entrare dentro questa immobile e insieme mobile fuga prospettica - un imbuto di linee ripetute e convergenti - dentro uno spazio surreale, in mezzo alle cose ferme. Un disorientamento che fa perdere le proporzioni e i punti fermi della visione ordinaria, che porta prima a stupirsi e poi a chiedere il senso profondo di questa trasfigurazione.

Cosa c'è dietro a una visione che appartiene alla realtà ormai solo per il titolo? Cosa c'è, in generale, dietro a questo particolare modo di vedere e concepire la realtà?

È questa la prospettiva problematica per cui certi critici, davanti alle opere più mature e grandi del pittore, hanno richiamato le categorie del *realismo magico* o della pittura *metafisica*, pur senza voler assegnare al pittore un'appartenenza precisa.

Della critica d'arte, presente soprattutto su giornali e riviste regionali e che accompagna tutta la produzione artistica di Ireneo Ravalico, si dirà nel capitolo finale.

In questa tempera, dunque, la realtà fisica, selezionata e semplificata, guardata secondo una *particolare modalità di sentire, di vedere e riprodurre il reale*, suscita l'interrogativo di ciò che sta *al di là del reale*. Il *fisico* richiama e presume il *metafisico*. Da qui deriva il senso misterioso e trascendente delle cose ridotte all'immobilità, alla condensazione muta dei loro elementi portanti. Forse così esse sveleranno qualcosa del loro prima, ma anche del loro presente e del loro futuro. O almeno si riaprirà, attraverso la mediazione artistica, l'eterna domanda umana sui motivi e sui fini della vita nel reale.

A mio parere, tuttavia, non è tanto necessario chiedersi se il pittore abbia dato a se stesso risposte riflesse sui problemi posti da questo *modo di vedere e riprodurre il reale*: risposte laiche o religiose, filosofiche o altro. Non è cioè importante chiedersi quanta e quale coscienza il pittore abbia avuto delle implicazioni teoriche di questa *traduzione metafisica del reale* (senza escludere che l'avesse). Conta invece che un certo tipo di pittura, oltre a riprodurre artisticamente il reale, implicitamente lo problematizzi, gli crei profondità dialettica, susciti una bellezza che coinvolge chi guarda non soltanto in un processo estetico e emotivo primario, ma perfino intellettuale.

2. L'infanzia nella pittura di Ireneo Ravalico

La prima e la seconda infanzia, assieme alla giovinezza, costituiscono uno dei contenuti più amati e frequentati dalla pittura di Ireneo Ravalico. Egli cominciò a ritrarre bambini fin dalle prime prove giovanili, circa dalla seconda metà degli Anni Trenta. Piccoli bambini, parenti o vicini di casa, poi i ragazzi di cui era giovanissimo insegnante a Postumia (oggi in Slovenia). Più tardi anche i figli e le nipotine.

Sono ritratti molto belli e ad essi farò riferimento speciale nel capitolo dedicato ai ritratti. Dei bambini egli coglie realisticamente un tratto del carattere o un momentaneo modo di essere riferito per lo più al gioco o allo studio.

Si vedrà che il pittore fu interessato, per così dire, a tutte le condizioni umane, ma l'attenzione al mondo infantile costituisce un capitolo a sé e continua in tutto l'arco della sua produzione, anche se, con il tempo, questa rappresentazione da realistica diviene più oggetto di invenzione e di rielaborazione fantastica, costituendo il contenuto di opere maggiormente elaborate e originali.

I giochi d'infanzia (tradizionali e antichi, spesso collettivi e di strada) sono al centro del suo interesse e del recupero memoriale. Il ricordo gli permette di tematizzare alcuni atteggiamenti infantili, come l'amore per il movimento, per la gara, per l'assunzione di un ruolo che metta alla prova, oppure per l'identificarsi e il fingere d'essere. Sono giochi femminili e maschili, a volte condivisi tra i sessi. Il gioco della corda, *portòn*, mosca cieca. I giochi con le bambole per le femmine, quelli con i carretti di legno dai cuscinetti a sfera per i maschi.

Sono dunque modi per attivare affettivamente una memoria personale, ma sono anche mezzi per osservare bene l'infanzia e collocarla in un circoscritto mondo di situazioni e di affetti a lui congeniali e da lui controllati. Il gioco, inoltre, gli permette di dipingere un'infanzia spensierata e felice, ed insieme di proiettarvi i suoi ideali e valori, spesso in maniera metaforica, ma anche preoccupata, per l'imporsi di una società industriale di massa che dopo la guerra non promette, secondo lui, un futuro tranquillo (si pensi a *Il gioco della corda*).

Un altro aspetto settoriale di questa tematica, è la particolare attenzione al rapporto tra madri e figli. Il pittore gli ha dedicato costante interesse, anche perché

esso si salda con un'idea di un femminile in cui la maternità riveste un ruolo per lui fondamentale.

Questi temi segnano anche la confluenza nelle sue idee di infanzia e di maternità della componente religiosa. Per esempio, sebbene il pittore sostenesse di rappresentare, in tanti quadri e disegni, semplici e moderne donne con neonati e bambini accanto o in braccio, il richiamo della tradizionale rappresentazione della *Madonna con bambino* è molto evidente. Ma, forse, l'attualizzazione laica della maternità cristiana gli permise di realizzare più obiettivi, di cui si dirà a proposito di un piccolo quadro (*Madre e bambino con l'aeroplanino*).

Nella raffigurazione dei bambini, compaiono talvolta oggetti, per lo più giocattoli, che marcano e sottolineano il genere e i ruoli socioculturali. Ad esempio la bambola è, nel caso delle bimbe, un simbolo-chiave che rimanda chiaramente al ruolo materno. Inoltre sono significativi gli stessi ambienti che inquadrano l'infanzia, per sottolineare destini e specifiche funzioni future, un dato comune ai giochi legati a ruoli sessuali di ogni tempo.

Ci sono quadri che realizzano in modo ottimale questa visione. In essi le idee trovano una forma artistica coerente ed efficace. Sono i grandi quadri dedicati specificatamente all'infanzia. Altre opere sono meno riuscite, sono talvolta prove preparatorie o esercizi un po' esterni e retorici. Se ne propone una scelta, cominciando da quelli che a mio avviso sono dei capolavori.

a. "Posso?"



Posso?

È un quadro che ha avuto l'attenzione e l'ammirazione di molti, perché interpreta sinteticamente un modo di sentire l'infanzia abbastanza condiviso. Il quadro è stato intitolato dall'autore *Posso?* Il titolo è già molto significativo. Dice la delicatezza della bimba e del pittore nel considerarla. Essa viene da un mondo razionale e *spigoloso*, quello esterno: da un'architettura esterna fatta di superfici regolari e chiuse, come gli infissi delle finestre e della porta a grata nella casa antistante. La piccola è ferma sul limitare di un grande portone e sta per entrare nel chiuso di un ambiente di nuovo *geometrico*, come suggeriscono il pavimento di mattonelle rosse e i riquadri intagliati della porta stessa.

La postura suggerisce la titubanza rispettosa e la tenerezza intimidita di una bambina sola: le linee del corpo sono curve e smussate. Solo l'abitino blu, tutto chiuso dai bottoni, sottolinea che è stata vestita, preparata dalle cure di una madre. Il gesto di trattenersi e appoggiarsi alla porta svelano l'educazione e la prudenza. L'unica nota di irregolarità involontaria è data da una calza abbassata sulla scarpina. La testa e il viso, così come sono proposti, sono sintetici e enigmatici: l'ombra che ritaglia la faccia crea un effetto strano, come se la bimba indossasse una maschera... Gli occhi comunicano l'attesa, l'aspettativa di una risposta adulta. Lo sguardo è diretto ma la testa è leggermente reclinata. Ciò dà l'impressione che la bimba affronti il mondo chiuso degli adulti con affidamento e insieme con timoroso rispetto.

Il quadro è una sintesi di caldo/freddo, retto/curvo, piccolo/grande. I colori rinforzano queste opposizioni. Predominano i colori caldi, a parte il verde degli infissi, il grigio della strada e il blu dell'abitino. Lo spazio è diviso nettamente tra fuori e dentro. L'anta della porta aperta e la geometria delle mattonelle evocano l'interno. La bimba viene da uno spazio vuoto e entra in uno spazio vuoto, per ciò che si vede. Solo lo sguardo e la postura fanno presupporre la probabile presenza, nell'ipotetico fuoricampo anteriore, di altre persone, il mondo sconosciuto degli adulti.

L'opera è grande proprio per questa densità di rimandi e per una *sintesi paradossalmente oppositiva*. Psicologicamente, viene reso sensibile uno dei tanti passaggi dell'infanzia, sottolineandolo con il simbolo-chiave della soglia. Un momento delicato, carico di aspettativa, di mutamento di stato, di affidamento e paura. Si viene da un mondo adulto noto, per entrare in un mondo di adulti ignoto.

Il tratto stilistico prevalente, che è comune ad altri grandi quadri con componenti *metafisiche*, è l'atmosfera di estrema riduzione e di pulizia formale. Con

essa viene suscitato un silenzio sospeso, l'interrogativo su una realtà da decifrare dal basso, perché stratificata e ambivalente, nascosta e dunque misteriosa.

b. Il/la bambino/a in rosso con il cerchio



Anche questo è un quadro molto bello, ma meno strutturato del precedente e quindi di più immediata lettura. Solo i capelli biondi lunghi e fluenti fanno supporre una bambina che gioca con un cerchio di legno. Il vestito, il colletto e i polsini barocchi,

le scarpette con i fiori, il vistoso berretto, creano un effetto di grande eleganza ma anche, secondo me, di artificiosità. È una bambina che non gioca spontaneamente, ma per gli adulti che l'hanno vestita e l'ammirano. È cioè una bambina in posa. Non voglio dare un giudizio di valore, ma solo di gusto. Gli occhi celesti e molto grandi hanno uno sguardo serio, forse attendono il momento in cui l'adulto permetterà la libertà del gioco.

Il rosso vivo prevalente, ma anche il bianco, i gialli e il rosa dell'incarnato, risaltano molto sullo sfondo nero. Il profilo del corpo e la posizione di tre quarti del viso, nonché la parabola prospettica del cerchio, creano volume, spazio ampio, *aria* attorno al corpo. Il risultato è suggestivo.

Resta per me il conflitto tra la bellezza della realizzazione e l'artificio rappresentativo di un'infanzia *addomesticata* e quindi funzionale in prima istanza all'adulto. Ho l'impressione che il pittore sia, per una volta, un fotografo di un tempo a cui si andava, tra l'altro, a farsi una foto in maschera.

In ogni caso, occorre storicizzare il gusto del pittore, le tematiche stesse e le tecniche rappresentative.

c. Bambina in poltrona con la bambola



Un' altra opera dedicata a una bambina. È seduta su una poltrona da salotto borghese, quasi una nicchia per accoglierla. Sembra di nuovo atteggiarsi per lo sguardo di un adulto più che essere se stessa e interagire con una bambola la quale, più che accolta e sentita propria, pare esserle stata inserita meccanicamente tra le braccia e le mani intrecciate, impacciate. Il volto è molto bello, tra realismo e idealizzazione.

La bambolina comunica l'idea di un oggetto, in questo momento, a se stante. Di nuovo, penso che quest'ultima riprenderà a animarsi e a rivestire la funzione del gioco quando la bimba scioglierà la rigidità di adulta. Ma forse c'è un ultimo

riferimento allusivo. La piccola sembra indossare un grembiulino di scuola, con il colletto bianco. Un piccolo implicito conflitto tra il dovere (la scuola) e il piacere (la bambolina)?

d. Madre con bambina sulla spiaggia



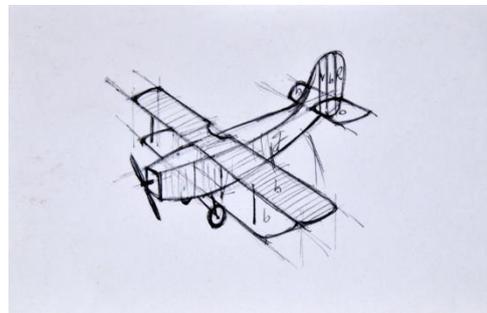
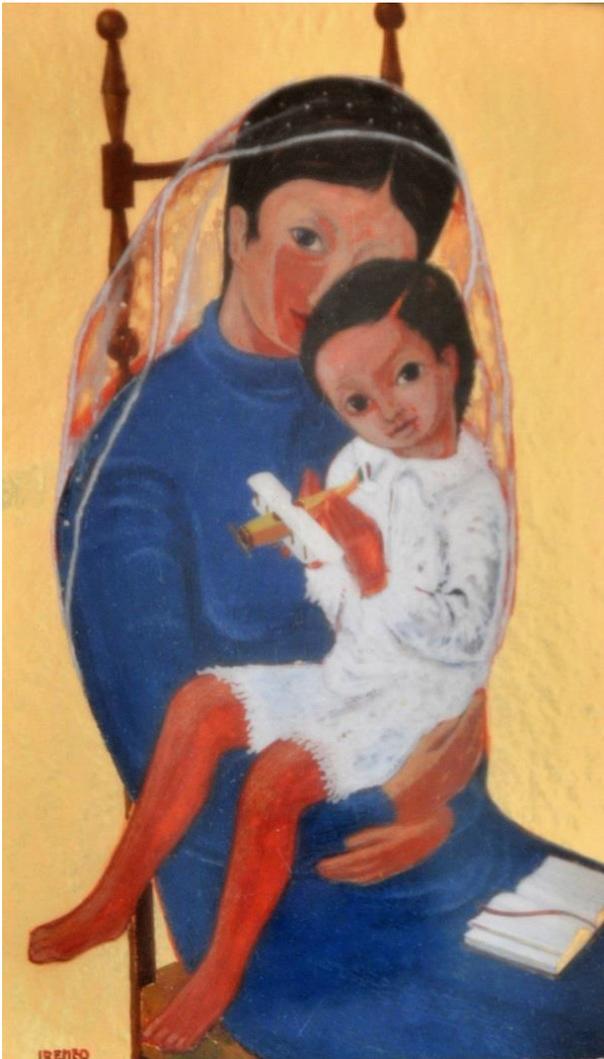
Una moderna maternità in riva al mare. L'unico potenziale movimento viene dalla lunga onda bianca del mare spumoso. Sulla sabbia, percorsa dalle impronte umane e del vento, una mamma semidistesa accoglie tra le ginocchia una bambina (o bambino) vestita di chiaro. Le scarpe della donna posate davanti, l'asciugamano che porta l'impronta del braccio e la *natura morta* sulla tovaglia con pane frutta bicchiere e piatto, si propongono quasi come un'alternativa al soggetto principale, un secondo interesse allo sguardo.

La diagonale della spiaggia e del mare suscitano ulteriore spazio, ma il cuore della rappresentazione è il chiuso ovale disegnato dai corpi di madre e figlia. Il gruppo comunica serenità e intensità affettiva. Gli sguardi sono fermi, meditativi. La madre sembra guardare, più che lo spazio, il tempo che verrà per la bambina. Anche in questo quadro c'è una studiata armonia di colori, tonalità, ombre e linee. Il pittore è

in una posizione soprastante, sulla destra, da cui viene la luce, mentre il soggetto portante della rappresentazione è decentrato a destra.

Il bagnasciuga segna un'altra zona di confine, una *soglia* tra fa forza tranquilla del mare (la vita che ora accoglie ora travolge) e un'umanità serena ma pensosa.

e. Madre e bimbo con l'aeroplanino



È un piccolo dipinto che secondo me sta in bilico tra una rappresentazione sacra e una laica, attualizzante. Da qui il suo fascino particolare. Lo sfondo dorato, il libretto di preghiere, il velo trasparente della donna assegnano la scena al sacro, facendo della donna una giovane Madonna (ma dall'improbabile vestito blu con il collo a *dolce vita*; la vestina bianca del bimbo presenta un carattere atipico e antiquato).

L'elemento originale, che tuttavia riporta il tutto all'oggi, è secondo me l'aeroplanino tenuto delicatamente tra le mani del bambino. È l'oggetto insolito che permette l'*ambivalenza*, l'oscillazione del soggetto nella sua collocazione temporale e tematica. La *lezione* che sta sotto a questa visione, è che la maternità cristiana incarna un valore eterno ed è l'antecedente più significativo e nobile, l'esempio di ogni maternità contemporanea, almeno per chi condivide la fede cristiana.

Seguono altre foto di otto quadri in cui si ripresentano i tratti tematici e stilistici già segnalati sopra, in rapporto alla rappresentazione della prima e seconda infanzia.









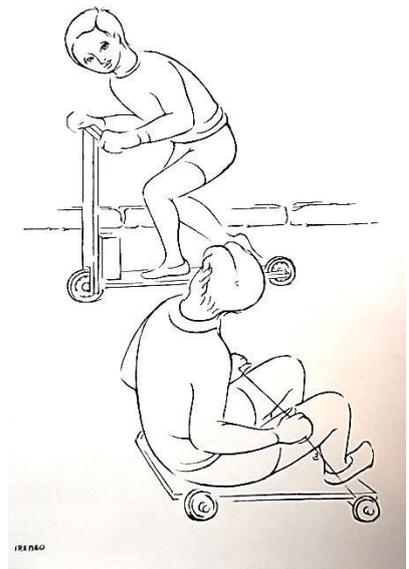


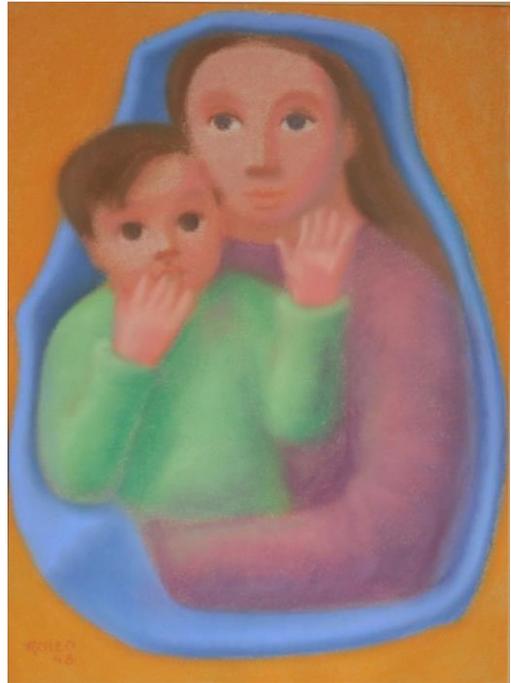


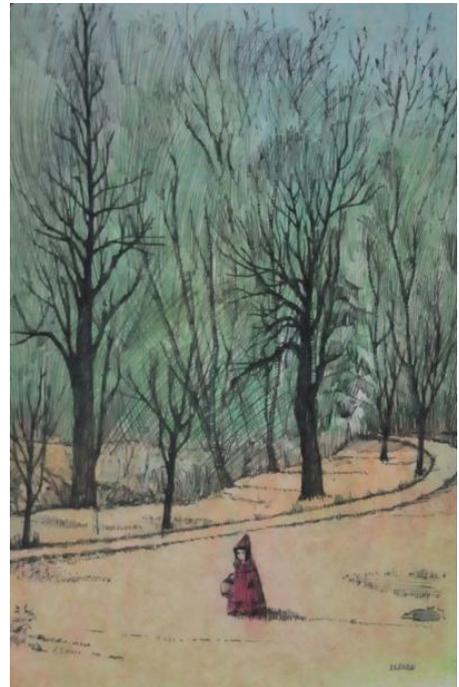
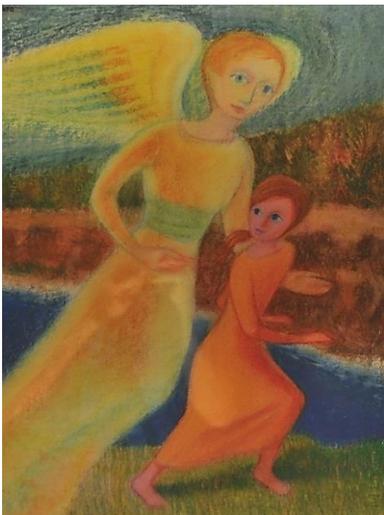
Mosca cieca



Giovani pattinatori







I primi cinque disegni proposti sopra, sono molto antichi e ripropongono la chiave immediata e tendenzialmente realistica della pittura di Ireneo Ravalico, anche in rapporto alla rappresentazione dell'infanzia (l'ispirazione dal vero, il ritratto dal vivo).

I cinque successivi rientrano nel tema della maternità e ripropongono l'insistenza seriale con cui il pittore ne ripropose le varianti.

Le ultime quattro opere sono state scelte per riassumere alcune tendenze di fondo, in relazione ai modi con cui il pittore ha affrontato nel tempo il tema dell'infanzia.

C'è, in generale, una naturale disposizione affettuosa e protettiva verso l'infanzia e la giovinezza. Il pittore fu un padre e un insegnante attento, un artista sempre in ascolto. Interpretava la delicatezza di questa fase della vita, importante per l'essere umano in se stesso e per la società di cui è parte decisiva. Era cosciente del ruolo fondamentale del rapporto madre/figlio. Ma era anche molto preoccupato che quest'infanzia potesse essere deviata e deviare. Il mondo moderno appariva una civiltà industriale alienante e pericolosa (si veda *Il gioco della corda*), un bosco di alberi troncati e spogli (come quelli che fanno da sfondo a *Moscacieca*), l'orlo di un dirupo che richiedeva la mano-guida di un angelo custode. Una piccola *Cappuccetto rosso* poteva perdersi, se si allontanava dal sentiero tracciato dagli adulti (come nell'ultimo disegno colorato).

In conclusione, l'infanzia elettiva per lui era preferibile collocarla in un mondo di giochi innocenti e antichi, che si sostanziava di memoria soggettiva e in cui egli metteva in posa i bambini in un ambiente protetto. È l'imporsi di una disposizione paterna protettiva che lo spinge a una visione idealistica dell'infanzia.

La sua rappresentazione dell'infanzia, secondo me, è convincente quando trova la misura della realtà nei quadri più alti e significativi, e quando anche la componente simbolica trova equilibrio e veste originale. Allora il linguaggio si innalza, diventa coerente con il contenuto. Nasce una bellezza silenziosa e ridotta all'essenza di ciò che èificante e significativo nella vita di tutti.

3. *La bambina dagli occhi grandi e scuri: una lettura molto personale...*

Vorrei comunicare a chi legge il singolare fascino che questo quadro esercita su di me, anche al di là del suo valore artistico. Credo che certi quadri *entrino* direttamente - in modo non del tutto lucido e razionalizzabile - in sintonia con il nostro io profondo. Li sentiamo nostri. Mentre altri ci restano esterni, provocano indifferenza o addirittura antipatia.

Eppure questa bambina seduta non mi ha colpito subito, forse perché ho visto questo quadro prima in foto, frettolosamente. Si sa che le fotografie tradiscono; i quadri sono traditi soprattutto nei colori e nella luce. Le foto di un quadro sono una finzione di una finzione. Ma non è solo questo.

Ho dovuto osservarlo dal vero e sostarci, per apprezzarlo. Questo quadro mi si è imposto perché ho superato una visione veloce, superficiale (quella a cui ci ha portato l'eccesso di immagini e il nostro veloce cannibalismo visivo attuali). C'è stata anche la complicità di un'inaspettata variazione di luce nella stanza, che gli ha fatto cambiare aspetto: infatti, soggettivamente, i quadri cambiano ... Risentono delle variazioni di luce. Non solo. Cambiano aspetto e quindi senso rispetto al nostro personale mutare. I quadri, perciò, non restano mai uguali e fermi, cambiano nel tempo.

Sul piano delle forme, delle linee e dei colori quest'opera richiama l'idea di grande semplicità e di grande accordo. C'è un accordo soprattutto di colori (caldi e freddi), dei loro toni, delle ombre e dei morbidi chiaroscuri che lo rendono insolitamente sintonico e magico. La stessa morbidezza è nelle linee semplificate, essenziali: sembrano i confini naturali delle parti animate e inanimate.

La posizione della bimba è per me un elemento decisivo. Lei è spostata su un margine della sedia e il corpo mostra il suo peso solo nella leggera impronta sul sedile verde. È il segnale parlante della timidezza infantile. Il secondo segnale di questa timidezza che si difende, è dato dalla posizione delle piccole gambe incrociate e delle mani unite. Qui la posa, rispetto ad altri quadri di bambini, riesce a superare il suo tratto artificiale, per divenire qualcosa di più spontaneo, non del tutto passivamente imposto da chi ritrae la figura nella realtà o la ricostruisce nella fantasia.

Tuttavia, l'elemento che segnala l'assenza e insieme la vigilanza della bambina, è lo sguardo, l'espressione dei grandi occhi scuri. C'è in essi qualcosa di antitetico. L'innocenza infantile che le codine rinforzano, è messa in discussione dall'espressione degli occhi. Dentro la loro fissità c'è una spia della loro reattività che non è più solo infantile.

Con gli occhi la bimba sembra dire che sa bene di essere ritratta: reagisce, trova una via di fuga dalla messa in scena di chi la ritrae. Il gioco straordinario è tutto in questa oscillazione tra passività e reazione. È forse l'inizio di una precoce serietà pensosa.

Per un paradosso, lo stesso pittore che stringe nell'immobilità la bimba, *le mette negli occhi* un mezzo, cioè uno sguardo, per liberarsene.

Gli occhi sono dunque per me l'elemento decisivo della rappresentazione, anche se tutto nel quadro coopera a creare senso e bellezza (tanto è vero che lo sguardo dello spettatore è subito spinto a considerare il resto del corpo e poi il limitato ambiente).

Forse questa mia lettura non sarà condivisa. Però credo essa confermi che l'arte non si legge *prima* con la mente e che la nostra reazione rispetto a essa è dovuta molto alla nostra storia, ai diversi momenti e alle mutevoli situazioni esistenziali che attraversiamo. Solo dopo arriva la *soprastruttura* della critica, importante ma per certi aspetti non decisiva.



4. Il mare e ciò che esso circonda





Sono riportate sopra le foto di quattro quadri che hanno per soggetto il mare e le barche, il cielo e la terra. Ho fatto una scelta casuale, vista la loro ricorrenza nella produzione del pittore triestino.

Sarebbe anzi interessante selezionare tutte le tematiche trattate nel lungo periodo, per verificare quali siano più ricorrenti. In generale, infatti, i soggetti privilegiati da un pittore costituiscono di per sé un fattore significativo, a vari livelli. Per Ireneo Ravalico la pluralità dei temi si accompagna anche alla varietà delle tecniche impiegate (olio, tempera, e poi disegni a china, a sanguigna, gessi, cere ...) in un arco temporale molto lungo, di più di settant'anni.

Il mare, le barche, il porto, i mandracchi ... sono dunque un soggetto assai frequente. A occhio, direi che esso diventa sempre più insistente con il passare degli anni. Il mare, il cielo e le barche sono elementi con cui il pittore mostra un'*affinità elettiva*: come se fossero personificazioni naturali e fraterne con cui avere un colloquio nel tempo, per farne degli emblemi di stati d'animo occasionali o di una condizione spirituale permanente, cioè di una visione della vita e dell'arte.

a. Il mare

Il mare ha raramente piena autonomia, non è quasi mai rappresentato da solo o in modo prevalente. È l'ambiente, bellissimo, per lo più tranquillo, che accoglie barche, navi e uomini (ma assai pochi). Esso dà un confine al cielo e alle costruzioni umane, come moli gru magazzini. È anche il luogo dei giochi di ragazzi, dei passatempi dei bagnanti. Vicino al mare i pescatori curano imbarcazioni, reti o nasse. È dunque il mare che segna il limite dei cantieri, delle case, delle rive che conducono all'*ingombrata spiaggia*, come dice Umberto Saba.

In effetti, a parte il fatto che la pittura di *Ireneo* presenta forti componenti liriche, a mio avviso c'è qualcosa che ricorda il grande poeta triestino del *Canzoniere*. Per esempio, la semplificazione antiretorica della realtà rappresentata. La parallela semplificazione del linguaggio. A livello tematico, la frequente considerazione della città e della sua periferia, l'attenzione alla vita delle persone e soprattutto all'infanzia e alla giovinezza.

Il mare è visto sempre da terra. Questo non è il riscontro banale di un dato ricorrente (infatti per lo più noi vediamo il mare da terra). È invece secondo me un dato della psiche. *“Ti guardiamo noi, della razza di chi rimane a terra”*. Sono i versi finali di *Falsetto* di Eugenio Montale in *Ossi di seppia*. Il poeta osserva una ragazza che si tuffa sicura nel mare agitato e conclude che lui invece appartiene a un’ altra razza che non sfida il mare ... La poesia di Montale è illuminante per definire il particolare rapporto di Ireneo Ravalico con il mare a cui faccio riferimento.

Il mare è l’elemento che nei suoi quadri sembra contenere la terra, è lui che secondo me la delimita, non viceversa. Il mare che avanza e avvolge i moli, le dighe, le imbarcazioni. C’è spesso, a mio avviso, un implicito e sereno riconoscimento della supremazia del mare, che si guarda con prudenza e ammirazione. Ma questa può essere solo una mia proiezione.

Il mare, infine, gli permette il miracolo dell’articolazione dei colori (blu, verde, azzurro, indaco ...). Il mare regala il miracolo dei riflessi, rovescia la visione del reale, la disarticola, la altera nelle tinte originali, consente di giocare con la variazione delle onde e delle luci, di rappresentare gli oggetti semisommersi e instabili come le boe, le corde e naturalmente le barche. Acqua stabile, calma, per lo più. Nessuna sfida, ma una tranquilla accettazione della sua bellezza possente e contenuta, della capacità di accogliere, forse di generare la vita. Un mare madre? Un’ipotesi di lettura.

b. Il cielo

Il cielo sopra il mare. Qualche volta sembra che il cielo sia un proseguimento del mare sottostante, soprattutto quando è libero dalle nubi. Sembra soltanto un altro colore, un’ulteriore articolazione del mare. Di rado mare e cielo nei suoi quadri sono quantitativamente equivalenti. C’è una sproporzione, secondo ciò che il pittore vuole evidenziare e significare. L’equilibrio delle proporzioni dei due elementi, nelle partizioni del quadro, provocherebbe monotonia. La sua pittura, che pure trasmette il senso dell’equilibrio, evita la monotonia. L’equilibrio nei suoi quadri deriva da altri fattori.

Ma quando il cielo è percorso da nubi, allora nasce un confronto dialettico tra i due elementi. Più il pittore invecchia e più i suoi cieli marini sono occupati o percorsi dalle nuvole, che con il tempo assumono infantili forme antropomorfe o comunque

animate. Come se le nuvole fossero lo strumento cardine per trasmettere stati d'animo, segnali misteriosi, sintonie e distonie di un momento o di una vita.

Altre volte, le piccole nubi (talvolta ne è sufficiente una) hanno il compito di rompere l'uniformità dei cieli azzurri. Danno perfino l'impressione di essere un puro vezzo estetico. Ma le nuvole quando predominano nel cielo, divengono soprattutto lo strumento per animarlo morfologicamente e emotivamente. Sono il linguaggio di cui il pittore si serve per comunicare il mondo interiore, di far sentire la vita che scorre assumendo tanti volti, voci e sensi, facili o difficili, lieti o agitati. Nel silenzio di solito imperante della sua pittura, le nuvole, spesso illuminate in controluce dal sole nascosto, sono l'unico elemento che trasmette la sensazione del movimento, del continuo mutare. La luce, i colori, i toni, le ombre, le linee e le forme delle nuvole sono l'alfabeto di questa rappresentazione dei cieli sopra il mare. Ma è un discorso da riprendere più in là, vista la sua importanza.

c. Le barche

Potevo dire delle barche o delle navi, all'interno delle notazioni sul mare. Ho però l'impressione che la rappresentazione di questo soggetto abbia un valore a sé. Sono il corrispettivo delle nuvole per il cielo. Popolano non solo il mare ma anche la terra, cioè le rive, le banchine, gli squeri, quando sono tirate in secco, per essere restaurate, ridipinte dalla cura degli uomini.

Sono oggetti vivi, anche se stanno immobili in mare, ormeggiate vicino ai moli o in rada, oppure, molto più raramente, in movimento, come il rimorchiatore in navigazione. Non danno molto l'idea di essere strumenti di lavoro o di svago, sono soprattutto oggetti estetici che incarnano bellezza e libertà. Lo si vede quando il pittore le contempla e inquadra dal basso, con le loro chiglie sospese sugli invasi, a riva, come farfalle colorate che si sono improvvisamente posate e riprenderanno il volo sul mare e sotto il cielo. Intanto offrono al pittore le loro forme e i magici colori, come per un bambino che s'incanta e s'impossessa con gli occhi di aspetti del reale stupefacente e ricchi della possibilità di evadere e di sognare. La componente poetica non è una mia personale aggiunta: è un fatto per chiunque veda queste barche. Barche come belle donne, cui i pescatori danno per lo più i nomi dolci delle donne che li aspettano a casa o in porto.

Quando sono ferme in mare, le barche riacquistano il loro ambiente. Sono però prive di uomini che le guidino. Portano solo la cifra significativa del pittore. Sono oggetti indipendenti, lo ripeto, che vivono di colori, forme e riflessi. Sono integrazioni del mare che danno la dimensione dello spazio e delle distanze. Sono begli oggetti, che fanno dimenticare la loro provenienza e funzione. Risonanze, evocazioni, pure funzioni estetiche. Comunque portano dentro, nascosto, il carico dei ricordi, i segni sottili di un modo di vedere e sentire di un uomo.

d. La terra

In molti quadri in cui c'è il mare, la terra dà l'impressione di essere secondaria. È un pezzo di banchina, di molo, di riva. È il luogo spesso disabitato dagli uomini in cui sono rimaste soltanto le impronte della loro superata presenza: le geometrie degli edifici o gli strumenti di lavoro... Oggetti isolati nella loro estrema semplicità, come se il pittore ne cercasse le radici fondanti, il loro profondo, sfuggente nucleo. Come per il mare, anche queste cose degli uomini si portano dietro la loro funzione estetica. Ci sono altri quadri, terrestri, in cui la terra ha importante autonomia e forza simbolica.

5 Le opere della guerra e del dopoguerra

Il giovane pittore, a 21 anni, subito dopo l'Armistizio di Cassibile del settembre 1943, fu catturato dai Tedeschi e internato come prigioniero militare italiano (I.M.I.) in Germania, vicino a Hannover. Tornò a Trieste nell'ottobre 1945 a guerra finita. Di questa durissima esperienza raccontò poco in famiglia secondo una scelta molto comune dei sopravvissuti ai *lager*. Ricordava tuttavia l'umiliazione d'essere stato ritenuto e chiamato *stück*, una *cosa*: uno degli esiti più noti e drammatici della disumanizzazione perseguita dai Nazisti nei *lager*.

Di questo periodo resta una traccia diretta in pochi lavori che non è facile collocare cronologicamente e il cui contenuto, gli scopi e il luogo della realizzazione non sono accertabili con precisione. Oltre che un valore artistico essi ne hanno uno biografico e storico.



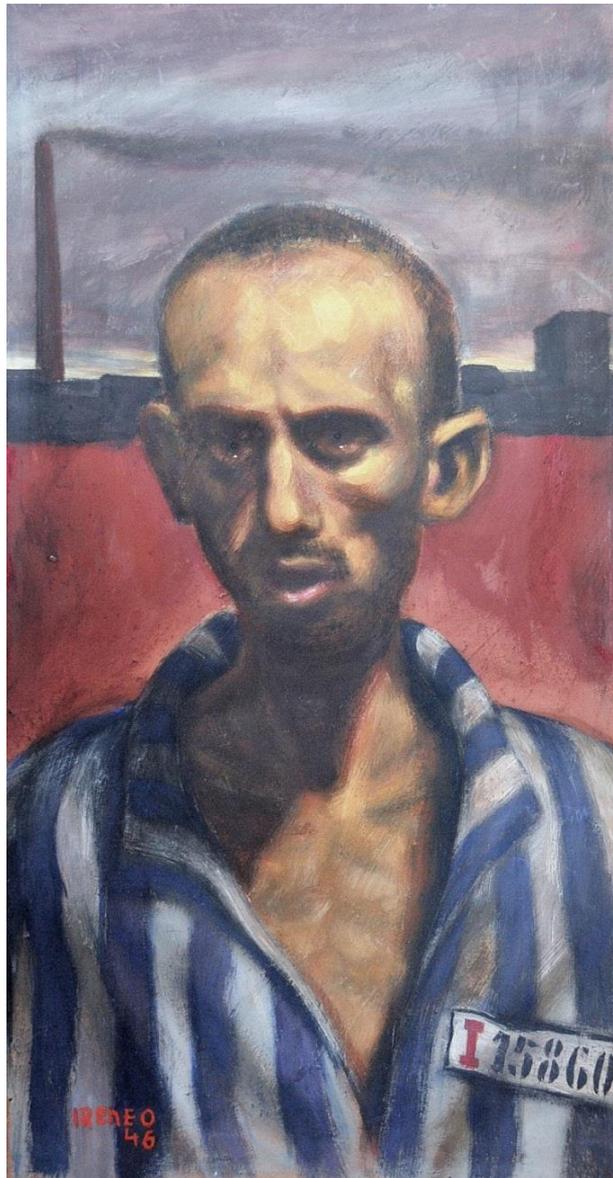
I tre schizzi sopra riprodotti, sono acquarelli fatti in fretta, di dimensioni molto ridotte. Ritengo improbabile che siano stati fatti nel *lager*, perché sarebbe stato per lui molto pericoloso. È invece possibile che siano stati eseguiti subito dopo il rientro in Italia.

Hanno carattere evidentemente ironico: un segno di compiaciuta rivalsa per gli effetti distruttivi dei bombardamenti in Germania da parte degli Alleati nella fase terminale della guerra. D'altra parte, si conoscono disegni di altri I.M.I famosi, come Giovannino Guareschi, il triestino Nereo Laurenzi.

In un foglio scritto a mano (vedi nota 1 in *Appendice* al capitolo), molto utile per ricostruire fatti significativi di questo periodo, Ireneo Ravalico, alla fine del 1946, afferma di collaborare per vari giornali umoristici cittadini e di essere disegnatore ufficiale dell'A.P.I. In base a ciò si potrebbe pensare che questi disegni, tragici e satirici insieme, abbiano avuto proprio una di queste destinazioni.

Al rimpatrio, il tema della guerra, dei campi di concentramento, di prigionia e di sterminio, della Resistenza, dell'inizio della *Guerra fredda* (con lo strascico lungo delle tensioni attivate o aggravate nella Venezia Giulia, drammatica terra di confine) influenzarono per qualche tempo non solo il suo reinserimento in famiglia, ma anche la sua attività artistica.

Il compagno di Misburg, 1946
(tempera su faesite, 77 X 41,5 cm)



Il quadro sopra riprodotto è un esempio straordinario di questi fatti, per più ragioni. Esso è datato 1946. Quindi è un'opera fatta dopo il rientro a Trieste. Sempre in base al *curriculum* manoscritto di cui si è detto sopra, questo quadro potrebbe essere stato inviato alla *Mostra della Resistenza italiana* a Parigi nel 1946, a cui l'artista dice di aver partecipato. Ma è molto difficile provarlo.

Il pittore, per quanto ne so, non aveva mostrato ai suoi quest'opera, rimasta perciò ignorata. Non mostrarla faceva forse parte di un'intenzionale dimenticanza o della rimozione, frequente negli ex-internati sopravvissuti. Un anno fa, quando venne esibito nella prima mostra postuma, mi chiesi se l'uomo raffigurato fosse uno di tanti prigionieri dei più noti e disumani *lager* nazisti. Mi domandai se il numero sulla divisa avesse qualche rispondenza reale. Mi interrogai sul luogo e sugli elementi raffigurati sullo sfondo. Misburg è una località vicina ad Hannover, sede di una raffineria dove l'artista dice di avere lavorato per spalare le macerie provocate dai numerosi bombardamenti.

La prima opinione che mi feci fu che il dipinto incrociasse e sintetizzasse varie situazioni reali ma lontane e non omogenee tra loro.

Comunque ipotizzai che il giovane pittore si fosse indirettamente autorappresentato o per lo meno si fosse identificato in un uomo allucinato, sofferente, emaciato, che dà l'impressione di posare per chi lo raffigura. Con una forza magnetica e ipnotica il *Compagno di Misburg* fissa chi lo guarda per testimoniare l'orrore e il dolore del suo stato. Gli occhi hanno un'espressione penetrante, il labbro inferiore è abbandonato, apre una bocca che resta muta o forse sta proprio per parlare. Il viso è quello comune a tanti prigionieri che si vedevano soltanto riflessi nei volti simili degli altri compagni, senza la possibilità di registrare il loro rapido divenire spettri, privati di identità e d'immagine. L'uomo reificato: la perdita assoluta dell'umanità di cui parla anche Primo Levi nei suoi scritti.

Conclusi dunque che era inutile cercare di far rientrare il ritratto nei dati o negli schemi strettamente storici. Si trattava di un'immagine-simbolo, libera polivalente e forte. Un'opera d'arte difficilmente riducibile, come il più delle volte accade.

Ma ciò che mi stupì fu la diversità di questo quadro, con la sua forte componente realistica, che non pare anticipare lo stile successivo e maturo, definito da molti critici come *metafisico*.

In base a questa componente metafisica in futuro la realtà rappresentata manterrà ancora un legame con il *figurativo*, ma sarà molto semplificata nelle forme, nelle linee e nei colori, immersa in un'immobilità e in un silenzio che rimandano a ciò che simbolicamente è dietro il reale. In esso, come si è già detto, la realtà esterna tende a coincidere con la realtà interiore: è una visione dell'occhio, della mente e dell'anima, per così dire.

Sicuramente però questo quadro ha una sintonia con altre opere giovanili, assai poco note al pubblico delle tante mostre a Trieste e altrove. Disegni e dipinti più immediati, in cui Ireneo Ravalico sperimenta con libertà, perché è ancora alla ricerca del suo stile.

C'è allora, nella diversità stilistica del *Compagno di Misburg*, una rapidità di realizzazione, un uso del pennello molto veloce. Le linee non hanno la definizione grafica delle opere successive. La pennellata è larga, il colore e le sue tonalità, le ombre sono il risultato di un rapido impasto. Non c'è la forte stilizzazione, la sintesi descrittiva che caratterizzerà la figura umana in età matura. Siamo cioè alla presenza di una pittura giovanile molto *immediata*, mentre quella successiva al 1955 circa, sarà sempre più filtrata e *mediata*.

In questo enigmatico quadro c'è un singolare realismo. L'exasperazione del reale - che rispecchia il dato interiore di chi rappresenta e di chi è rappresentato - è dettata fortemente dal reale stesso e a esso drammaticamente corrisponde, pur caricandosi di significato e di valore morale.

Successivamente però ho trovato chiarimenti inaspettati dall'esame di lettere e documenti di quei tragici anni che il pittore conservava in una scatola e che fino allora non avevo conosciuto.

Oltre ad avere letto lettere e documenti del periodo 1940-47 circa, ho confrontato due fotografie custodite nella scatola stessa e che riporto in *Appendice* (2).

Una è la fotografia di un internato in un *lager*, ritratto nudo davanti alla baracca, probabilmente all'atto della liberazione. Un uomo nudo, scheletrico. È una fotografia che a me risulta presente anche nella *Mostra della Resistenza italiana* del 1946 a Parigi.

La seconda foto, in formato tessera, probabilmente fu fatta ad Hannover, nel 1943/44. In essa il pittore veste la giacca della divisa ed è molto smagrito.

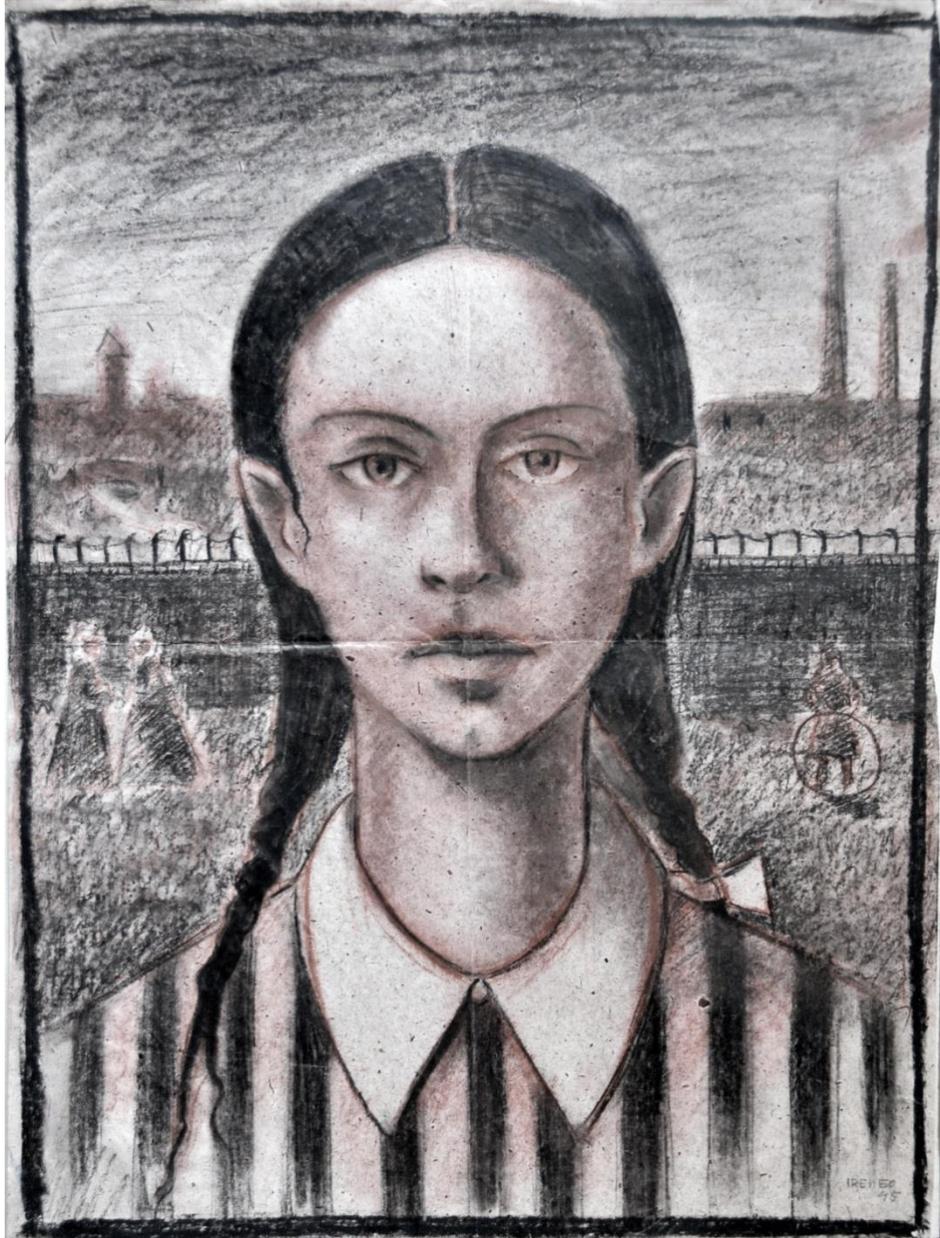
Se si osserva bene, la prima foto dell'internato mostra una straordinaria somiglianza nel volto con il *Compagno di Misburg*. Quest'ultimo veste una classica divisa del *lager*, mentre l'internato è tragicamente nudo. Anche la seconda foto del giovane artista in divisa, rimanda, almeno per la magrezza del viso, al protagonista del quadro.

Ma c'è una terza straordinaria coincidenza. Nella scatola dei documenti è conservata la piastrina identificativa di Ravalico nello *stalalager XI* degli *Internati Militari Italiani* di Hannover. Il numero è il **158609**. Il numero che il *Compagno di Misburg* ha cucito sulla casacca a strisce è: **I – 15860**. È stato tolto evidentemente l'ultimo numero della sua piastrina militare.

Per concludere: se non c'è identità tra Ireneo Ravalico e il *Compagno di Misburg*, certo ci fu una straordinaria identificazione. Il pittore, in quei tragici anni di prigionia e poi nel 1946, si sentì, con buona probabilità, *compagno* dell'internato nudo e scheletrico della fotografia. Un incrocio di tragici destini personali e storici in un grande quadro giovanile.

Forse il giovane pittore, appena rimpatriato, ha voluto rivendicare, a un livello sotterraneo non facilmente rilevabile, una certa parità di condizioni tra gli I.M.I. con i tanti internati di vario tipo nei *lager* tedeschi e polacchi. Così egli "contamina" i numeri, forse smette la lacera divisa militare che ha dovuto portare per due anni per scambiarla con un vestito a strisce, mescola i suoi tratti fisiognomici con quelli dell'internato della foto posseduta. Forse vuol rivendicare la dura e dolorosa sorte nei *lager* degli I.M.I., che si sentirono prima dimenticati e traditi dalla madrepatria (a lungo non furono riconosciuti dai Tedeschi come prigionieri militari ma solo come internati e per di più traditori e badogliani). Quando tornarono in Italia divennero un gruppo numeroso e problematico, legato a un passato da dimenticare presto. Non uomini da onorare perché avevano attuato un'altra Resistenza senza armi. Non ascoltati, gli I.M.I. per lo più cercarono di dimenticare. Un po' come il protagonista (Eduardo de Filippo) di *Napoli milionaria* di cui nessuno vuole più ascoltare i suoi ricordi e racconti di prigionia. Che ci sia in quegli occhi ipnotici, al di là dell'umana identificazione, un richiamo risentito al ricordo e un fondo di protesta per la dimenticanza da parte della Madrepatria di questi soldati?

[Altre opere connesse alla prigionia](#)



Ci sono ancora alcuni disegni, come questo soprastante del 1945, che rimandano al mondo concentrazionario. Anche quest'opera potrebbe essere stata eseguita nella prigionia o subito dopo. A differenza del *Compagno di Misburg*, qui una ragazza seria ma non ancora molto segnata dalla sofferenza, guarda direttamente chi la ritrae o lo osserva intensamente. È molto giovane, ha le trecce (quella seminascosta ha un fiocchetto) ed è ben pettinata. Gli elementi che riportano al *lager* possono essere la camicia/casacca a righe, con quel composto colletto bianco, il muro con il filo spinato, lo sfondo industriale e/o cittadino (una ciminiera e due campanili?). Alle sue spalle, sulla sinistra, due strane donne dall'abito lungo che sembrano parlare tra loro, e alla destra forse una bambina con un cerchio in mano (un gioco?). Anche qui

la tensione si concentra negli occhi chiari e grandi che fissano in maniera interrogativa e forse rassegnata. Il viso è bello, un ovale in cui risaltano due orecchi a punta.

È un personaggio forse reale o di fantasia? L'ha dipinto durante la prigionia, rischiando molto, magari avendo visto delle internate quando egli andava a lavorare con i compagni sotto sorveglianza fuori dal suo campo?

Altri disegni





Anche i disegni sopra riportati, velocemente schizzati e difficilmente classificabili, pongono problemi interpretativi, ma, per l'argomento trattato e le tecniche di realizzazione, riportano al turbato clima della guerra o dell'immediato dopoguerra, quando si può ritenere che il pittore fosse ancora turbato dai drammatici ricordi degli anni di prigionia in Germania.

Il primo ha un titolo, *Il tradito*. Secondo le memorie di tanti I.M.I e la storiografia relativa, molti *Prigionieri militari italiani nei lager tedeschi* si sentirono effettivamente dimenticati e *traditi* dalla Madrepatria, per una pluralità di ragioni che qui non si considerano.

Il secondo disegno, intitolato *L'assente*, forse è del 1946-1948. È molto probabile che il pittore si identifichi con l'assente raffigurato, almeno in uno dei tre uomini velocemente disegnati: uno seduto su uno sgabello a guardare il piatto vuoto sulle ginocchia, un altro seduto sul tavolato basso dei tre letti a castello, pensieroso e con la testa tra le mani, un terzo dietro il letto, in piedi con la testa reclinata sulle braccia conserte. Dentro i tre ripiani ci sono degli oggetti; sopra l'ultimo una tavoletta con un coltello, un tozzo di pane e un pezzetto di altro cibo. Il titolo, *L'assente*, è un termine significativo che rimanda non solo al prigioniero, quanto a coloro – si presume la famiglia lontana – per cui l'uomo è assente. Un ricordo, un modo per ripristinare un rapporto umano, un desiderio di ritorno e ricongiunzione. Il bisogno di

contatto con la famiglia lontana è uno dei dati più presenti delle lettere e nei diari degli I.M.I.

Il terzo disegno mostra due uomini - il primo è inquadrato di schiena - che sembra si corrano affannosamente incontro.

Il quarto disegno, forse il più drammatico, presenta un uomo frontale e inginocchiato (sta per essere fucilato?) e tre indistinte figure alle sue spalle; la fronte pare avere già una ferita e comunque l'espressione è stravolta. Gli occhi sgranati si volgono in alto e di lato, la bocca è contratta da un probabile grido.

Anche il quinto potrebbe mostrare l'interno cupo di una stanza dove parecchi uomini stanno a terra seduti accanto a un uomo disteso davanti una candela accesa. Forse si tratta della baracca in cui risievano gli I.M.I.

Tutti i disegni mostrano un tratto veloce, che tende a riprodurre con immediatezza una scena, un contenuto, più che curarsi della precisione e dei particolari. Forse sono appunti per fissare fatti visti o sentiti, sono ricordi per testimoniare ciò che si è vissuto e patito, magari per realizzare dei quadri veri e propri. Di fatto, questi disegni non si tradussero in opere più complete. Ma la sensibilità innescata dalla guerra e dalla prigionia perdurarono, se il pittore produsse poi altre opere che avevano per contenuto ancora la guerra o avvenimenti successivi, a essa collegabili.



I tre disegni e dipinti, monocromatici e eseguiti con inchiostro o colore, rappresentano tre scene drammatiche che il pittore produsse per un concorso indetto sui fatti storici di Ungheria nel 1956. Forse il primo quadro non rientra in questa prospettiva, ma i due in colore rosso sì.

Il primo rappresenta in primo piano due uomini che camminano, di profilo: quello con l'abito scuro forse aiuta l'altro, che sembra appoggiarsi a lui. Ma l'interpretazione è poco sicura tanto che forse si potrebbe leggere altrimenti la scena. Dietro c'è un albero spoglio e spettrale, e ancora dietro a sinistra, una donna e un

bambino assistono al dramma. Essi stanno davanti a una casa. Tra i due uomini e la donna con il bambino, steso a terra, si intuisce un uomo morto. La fetta di cielo in alto è scura, annuvolata.

Il secondo lavoro presenta una donna dal soprabito lungo e con la mano a coprirsi il viso. Esamina una fila di cadaveri distesi, visibili in parte (le gambe e i piedi) nell'angolo basso a sinistra. Aggrappata a lei, poco distinguibile, una bambina. Lo sfondo è dato da un capannone. Su uno dei lati è allineata a terra una fila di cadaveri, mentre due uomini ne stanno trasportando uno su una barella. Interessante, in basso a destra, il disegno preparatorio, in cui si distingue meglio la bambina aggrappata alla donna.

L'ultimo lavoro raffigura una madre, semi-inginocchiata, che tiene in braccio il probabile figlio morto e nudo. Sullo sfondo un albero spoglio e una casa; ai piedi di un muro dell'edificio forse un cadavere disteso. Qualcosa di indistinto sulla destra in lontananza. La scena palesa un forte richiamo alla pietà della Madonna per il Cristo depresso dalla croce.

Con uno di questi lavori (quello della donna che guarda i morti distesi) Ireneo Ravalico vinse il primo premio *ex-aequo* del concorso *Ungheria* nel maggio del 1956.

Altri quadri del Dopoguerra



I due quadri sopra riprodotti, della metà degli Anni Cinquanta, portano ancora l'eco degli eventi drammatici della seconda guerra mondiale.

Il primo quadro a sinistra racconta un'esecuzione, probabilmente di un giovane partigiano, in prossimità di un cimitero. L'uomo è disteso verticalmente a terra, per chi guarda, su un prato percorso da tratti serpeggianti di terra nuda e rossa, che ricorda la terra carsica e il sangue. A fianco di una mano e della testa reclinata c'è un fiore giallo spezzato. Sullo sfondo in alto a sinistra una fila di soldati tedeschi (identificabili dal profilo dell'elmetto) con il fucile in mano che si allontanano. Un albero nero e potato, forse morto, fuori dalle mura del camposanto. Il cielo è coperto da nubi rosastre. Tutto richiama la morte e l'assassinio di uomo.

Il secondo quadro raffigura due giovani uomini, uno a sinistra, evidentemente morto (anche la riga di sangue marca questo dato), e uno vivo che gli offre un fiore rosso. Il dipinto è bello per la resa formale e coloristica delle due persone.



Nell'ultima opera qui sopra riprodotta, mi sembra che il pittore ritrovi la misura per conciliare le ferite del ricordo con la forza, l'efficacia e la bellezza della rappresentazione.

Cinque soldati che avanzano nella neve. Quello che s'impone, al primo sguardo, è il soldato senza cappello, elmetto e guanti. È piegato in avanti, in un precario equilibrio; la scarpa destra è immersa nella neve. Guarda a terra, teso e pensieroso. Gli altri due compagni alla sua destra hanno berretti, forse passamontagna, guanti: sono più difesi dal gelo. Gli altri due, più dietro, sulla destra del quadro, hanno gli elmetti e uno si sostiene sull'altro. Il sole che illumina di lato. Lo si deduce dalle ombre. Forse c'è vento, perché esso gonfia e fa svolazzare i cappotti dei due soldati centrali.

Il taglio dell'inquadratura sacrifica parte delle teste dei soldati. È molto efficace la resa pittorica dei cappotti verde scuro, delle ombre, della componente gialla della luce del sole, sui cappotti dei soldati sulla destra.

Ciò che però è reso in maniera molto bella è la neve sul terreno, che dà l'idea per trasparenza del probabile ghiaccio sottostante. Ci sono anche le tracce delle ruote di qualche veicolo che precede i soldati.

È un quadro vivo e silenzioso in cui si legge bene la sofferenza, la solitudine e la potenziale fraternità dei soldati. Restando all'interno della finzione, i soldati che circondano il soldato senza cappello e guanti, in quelle condizioni non possono che gestire la propria sopravvivenza. Chi guarda forse si chiede se, come e quando scatterà, la solidarietà verso il soldato più debole in questo frangente.

Insomma, il quadro mette in moto un episodio drammatico che sarà successo tante volte, in Russia o in Germania o sui tanti fronti della guerra. Forse anche si tratta di *Prigionieri militari italiani* in una delle marce a cui furono costretti. Scatta l'immedesimazione e probabilmente si rafforza in chi guarda il rifiuto della guerra. Che riesca a farlo una fonte muta, com'è la pittura, questo è straordinario.

Concludo con un'osservazione critica generale. A dieci e più anni circa dalla fine della guerra, queste ultime tre opere mostrano che il pittore sta prendendo distanza da una riproduzione immediata e fortemente realistica dei soggetti rappresentati. Si sta orientando verso una stilizzazione che media la realtà pur all'interno di un modello figurativo mai abbandonato. Comincia il percorso verso la pittura "metafisica" della

maturità, sempre che si voglia adottare questa definizione che va interpretata e comunque non rende la complessità e l'originalità delle scelte stilistiche più mature del pittore triestino.

Appendice

Nota 1

Un curriculum manoscritto del novembre 1946

È scritto a mano da Ireneo Ravalico sul retro bianco di un dattiloscritto (una Relazione di Stima di Virgilio Ravalico, il fratello geometra). Una minuta da inviare come risposta a una lettera del "Sindacato Associazione delle Belle Arti" di Trieste, datato 19.11.1946 e a firma del presidente prof. G.M. Campitelli. In essa si chiede ai soci artisti iscritti di riempire un formulario per avere/aggiornare il loro curriculum.

1. Titolo di studio. *Ha conseguito il diploma di Maturità artistica presso il R. Liceo artistico di Venezia.*
2. N.N.
3. Mostre all'estero.
 - *Mostra dei Kg (Kriegsgefangenenlager). - Prigionieri di guerra tenutosi in Hannover (Germania) 1945.*
 - *Ha partecipato con due lavori alla "Mostra della Resistenza partigiana in Italia", Parigi 1946.*
4. Mostre Regionali.
 - Mostra Prelittoriale d'Arte 1939*
 - " " " 1940*
 - " " " 1941*

“ “ “ 1942

Mostra Associazione Belle Arti

Mostra della Lega Nazionale.

5. Concorsi.

1941(?) Premiato Mostra Pre-littoriale pittura

1943 Primo premio di disegno alla “Leva Artistica della GIL”

1943 “ “ “ pittura “ “ “ “ “

1946 “ “ del concorso per il “Cartellone” dell’A.P.I.

6. Opere pubbliche.

Decorò la “Turnsall” nella “Rumenische Schule” in Hannover (Germania)

7. Gallerie e collezioni private

Tre suoi quadri sono stati acquistati nella “Mostra Kg” e collocati in due gallerie private inglesi ed una in una americana.

8. Insegnamento.

Insegnò nel 1943 nella a Scuola media e Avviamento di Postumia.

Fa il pittore.

È socio della “Permanente” di Milano.

Bibliografia.

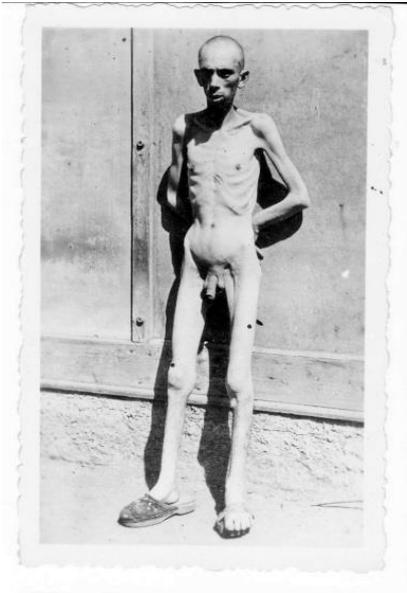
Suoi lavori sono stati pubblicati su vari Giornali di Roma, come “Credere”, “Gioventù Nova”; sul “Radiocorriere”, negli anni scorsi.

Dopo il suo ritorno (dalla prigionia IMI, n.d.R.) collaborò per vari giornali umoristici cittadini ed è disegnatore ufficiale dell’A.P.I.

Di lui parlarono vari critici nelle critiche delle mostre.

In questi giorni l’ esimio prof. Campitelli ebbe occasione di scrivere su di lui in merito ad un quadro apparso su Vita Nuova.

Nota 2



6. *Il ragazzo con il ramo nel pugno*



Un adolescente impugna e tende, con il braccio destro teso orizzontalmente, un ramo posato, forse ancora piantato in un prato, probabilmente del Carso triestino. È decentrato, a figura intera in piedi, a destra del quadro. Lo spazio naturale dietro di lui è scandito da zone (piani) date dal prato verde e da due muretti di pietre bianche a secco. Lo sfondo finale è costituito ancora da prato, infine da una zona di nuvole biancastre e da un cielo rosa/lilla, all'alba o tramonto.

Il quadro possiede quindi una notevole profondità, una *prospettiva aerea* creata dalle zone sapientemente colorate con colori tenui ma freddi, contrastanti con i colori caldi del ragazzo scalzo (giallo-arancione la maglia, marrone i calzoni lunghi tenuti sulla spalla sinistra da un'unica bretella, rosa l'incarnato, castano-scuro i capelli).

Il paesaggio pare fermo e immerso nel silenzio. Anche il ragazzo è immobile, ma s'intuisce un movimento potenziale di torsione del corpo. Il braccio sinistro nascosto completamente dietro il corpo può essere immaginato anch'esso come cooperante a questa tensione. Quasi il ragazzo pensasse di usare il ramo come un arco da tendere. Ne deriva che l'immobilità statuaria sembra stare per tradursi in un movimento prodotto da uno sforzo nella sua fase d'iniziale stasi.

La seconda piccola nota di movimento deriva dall'inclinazione della figurina a *silhouette* nera, presumibilmente di donna, alla fine del prato contro le nubi. Essa infatti è inclinata, incamminata verso la posizione del ragazzo in primo piano, ma ovviamente molto dietro e distante da lui. Per contrasto il volto del ragazzo dagli occhi azzurri (triangolare, uno stilema figurativo del pittore) gli ridà fermezza, come se stesse immaginando, ricordando qualcosa che è passato o sta per accadere. Lo sguardo assorto è in linea con la figurina dello sfondo, a cercare una comunicazione visiva impossibile, vista la diversità dei piani spaziali cui le due figure appartengono. Un ricordo o una ricerca di sintonia con una donna lontana nello spazio e nel tempo? Un'antica e attuale figura materna? È certo un'ipotesi di dinamica psicologica che soltanto azzardo fare, tenendo conto che ogni spettatore di un quadro proietta la sua realtà umana favorito dal carattere polisemico dell'arte. Se si dà per buona questa lettura (ma ce ne sono altre, per esempio potrebbe essere una citazione della morte), si tratterebbe allora della problematica di un ragazzo che è in una zona di mezzo tra un legame affettivo antico e l'entrata, tesa e *armata* (una prova di vita adulta) nella prima giovinezza. Quest'interpretazione d'altra parte sarebbe in linea con i tanti quadri in cui il pittore ha affrontato il tema dell'infanzia, dell'adolescenza e della

giovinezza come momenti di passaggio da osservare con sensibilità e rappresentare. Comunque si legga questo quadro singolare, esso crea stupore, aspettativa, enigma e quindi domanda di senso. Ancora una volta una realtà naturale e umana ridotte a termini elementari, creano una particolare risonanza emotiva e intellettuale in chi guarda.

Da un punto di vista stilistico, tornano alcune scelte ricorrenti nel pittore, a partire per lo meno dagli Anni Sessanta. Le campiture di colori dai toni limitatamente articolati, l'uso discreto delle ombre per creare sufficiente volume (soprattutto nella figura umana). Il disegno preciso e netto. L'alternanza di linee dritte e curve che assumono a volte contenuto estetico autonomo. Il bisogno di ancorare prospetticamente la *scena*. E ancora la stilizzazione della figura. La particolare luce che caratterizza i suoi quadri più riusciti e maturi. Un dato quest'ultimo che si legge e si sente, senza bisogno di spiegare.

Conoscendo l'uomo, probabilmente avrebbe ridimensionato quest'interpretazione riportandola a dati molto più immediati e semplici. Gli avrei obiettato che chi si *espone*, lo fa per essere visto e letto.

7. Case sul fiume



Il quadro, che presenta un piccolo gruppo di case colorate aggrappate tra loro e chiuse fra un muretto e un sentiero, le colline e un fiume che scorre davanti, suggerisce un'analogia figurativa, una *citazione*, con *Il ragazzo con il ramo in pugno* di cui si è detto. Mi riferisco alle due figurette nere che percorrono il sentiero, forse allontanandosi oppure avvicinandosi alle case.

Se si accetta l'ipotesi che nel quadro de *Il ragazzo con il ramo in pugno* la piccola *silhouette* nera della donna non richiami tanto l'idea di una madre quanto quella della morte, allora si può ammettere che lo stesso tema allusivo si ripresenti in modo più esplicito in questo dipinto a olio che *racconta* un paesaggio naturale abitato da due presenze scure.

Il contrasto tra vita e morte è per me evidente: da un lato la solarità delle case dai vivaci colori e delle tre barchette, ma anche la gradualità vivace dei verdi scuri e più chiari della vegetazione nonché dei vari alberi. Il fiume è ancora un richiamo in movimento di toni verdi graduati e forse più freddi. Dall'altro lato, però, ci sono simboli che richiamano esplicitamente la morte: il tronco scuro trascinato dalla

corrente; il tronco d'albero potato e senza rami davanti le case; i cipressi. E, come ho detto, le due figurine nere.

Questo mio leggere anche psicologicamente la pittura di Ireneo Ravalico, a volte mettendo in secondo piano i valori formali, potrebbe sembrare sbilanciato e monocorde. Forse è perché non sono un critico d'arte. Però penso che la pittura di Ireneo Ravalico si presti a questo tipo di interpretazione. Innanzi tutto perché è una pittura prettamente figurativa, che assegna ai soggetti un valore importante. In secondo luogo, perché è una pittura spesso simbolica, che carica gli elementi del reale di un valore significativo, a volte perfino cadendo nell'esplicitamente persuasivo, edificatorio, quando lo stile e la modalità della scelta e della rappresentazione non riescono a *bruciare* il carattere esplicitamente allusivo del contenuto, non riescono cioè a essere integrati in una sintesi estetica valida. La letteratura invece che la poesia, insomma. In un pittore che spesso cerca e raggiunge la poesia, ciò è un pericolo in agguato.

Così, questo quadro è, secondo me, bello per diversi valori *linguistici*. Ma l'emergere scoperto, sul piano del contenuto, dei rimandi simbolici rischia di essere ingenuamente troppo immediato.

8. *Barche nel rosso del mare-cielo*



È una tempera che, a mio parere, fuoriesce un po' dagli usuali canoni di rappresentazione dell'ambiente da parte del pittore.

Mare e cielo rosso-arancione si fondono alla luce del sole, anch'esso semi-presente e fuso in alto a destra. La boa e le barche emergono, galleggiano su tre/quattro piani prospettici. La corda semisommersa in secondo piano guadagna

uno spazio all'appiattimento del fondo unitario. Un'estrema semplificazione e sintesi tematica, grafica e spaziale.

Il carattere originale è nell'apparente mancanza della forte rete di linee e spazi che di solito, nei suoi quadri d'ambiente, creano gabbie prospettiche per inquadrare e fermare la realtà, come si è già visto e si continuerà a notare.

Ho l'impressione che non sia solo una situazione ambientale che in particolari momenti ognuno di noi ha visto: appunto un tramonto in cui cielo e terra s'impastano unitariamente, o situazioni in cui la nebbia uniforma le cose. È come se il pittore si abbandonasse senza troppe resistenze a un'atmosfera onirica, rinunciando in buona parte ai puntelli delle sue geometrie prospettiche e razionali.

Il colore - che di solito, assieme alle particolari scelte stilistiche e tematiche, restituisce con forza l'emotività alla composizione - è la nota dominante e limita l'impiego delle forme precise delle cose a pochissimi elementi. Le linee curve sono ridotte ai profili delle barche, della boa e delle corde. La linea retta del palo e del boma dà verticalità. La linea curva e interrotta della prima corda crea l'impressione ottica della profondità del mare. È insomma un quadro in cui l'emotività, indotta dal colore caldo predominante, gioca un ruolo fortissimo, che coinvolge ipnoticamente chi guarda e gli fa perdere per poco i riferimenti, i legami e i rapporti con il reale.

9. Il gioco della corda, ovvero il “non-gioco”



Il grande quadro rappresenta tre adolescenti che giocano *alla corda* sullo sfondo di un paesaggio industriale. Una ringhiera dietro le adolescenti separa il loro spazio di gioco sul pavimento a mattonelle dal secondo piano, occupato da una fabbrica fredda e un po' cupa (un cementificio?), articolata in parti squadrate e geometriche. In alto c'è un cielo inquietamente percorso e *sporco* di nubi bianco-violastre.

Come altre volte il pittore punta l'attenzione su adolescenti che giocano (un quadro analogo è *Moscacieca*) non tanto per descrivere ma per rappresentare e raccontare problematicamente. Ciò che, a mio avviso, gli interessa è letteralmente *fermare* il gioco della corda per sondare i pensieri, i sentimenti e le ripercussioni emotive, in breve la condizione esistenziale e psicologica nel passaggio dall'adolescenza alla prima giovinezza.

Così le tre ragazze, e la corda inclinata in aria che le racchiude *a nicchia*, sono irrealisticamente *gelate*. Infatti, questo gioco che è di solito frenetico movimento, ritmo, ordinato controllo e - quando fallisce - squilibrio, si è fermato. Fermi i corpi, fermi i visi, ferme le nette e simmetriche ombre. Le ragazzine fissano un punto alla loro destra, in basso. Ipotizzo, fuori dalla finzione pittorica, che le ragazze non si siano accorte della presenza di chi le ritraeva o le rianimava nella memoria.

C'è una forte antitesi rappresentativa e formale: un freddo, articolato e geometrico fabbricato industriale fa da sfondo spaziale, ma anche temporale (sarà la vita che le attende?), a un *paesaggio umano* controllato ma vissuto emotivamente. Le ragazze sembrano guardare al loro futuro più che al presente. Sanno che il gioco è effimero, provvisorio e forse nemmeno le interessa per se stesso. Non sembra neanche un gioco collaborativo, perché ognuna pare pensare a se stessa. Sono impensierite da ciò che guardano senza vedere e forse cercano di prevedere. Le ombre le incollano al terreno. L'ombra è forte e ben delineata, ma è come se non fosse fisica ma interiore. Intuisco altre possibilità interpretative. È questa l'originale, potente apertura di senso dell'arte.

Insomma, non si tratta di un sereno e spensierato gioco adolescenziale. Il quadro è una rappresentazione fortemente metaforica. Il silenzio che si percepisce in questo spazio bipartito è il corrispettivo del movimento bloccato di cose e persone. Non si *sente* o *s'immagina* nessun grido o voce di adolescenti. E nemmeno i rumori industriali. Si crea una strana e densa tensione in chi guarda, un'emozione che non concede nulla alla spensieratezza ludica, perché il gioco, secondo me, qui non ha autonomia. È una seria prova di vita, un modo per intuire e quasi per affrontare in anticipo il futuro reale, oscuro e problematico per ogni bambino. Il gioco della corda non è neppure un ricordo d'infanzia del pittore, un sereno e nostalgico ritorno al mondo infantile. È un'ulteriore analisi problematica, preoccupata, di una tappa esistenziale importante nella prospettiva storica della civiltà industriale moderna.

Lo stile del quadro è perfettamente in linea con il contenuto. L'inquadratura prospettica imbriglia la fabbrica. Il disegno preciso della ringhiera e del suolo a lastre rinforza ancora l'idea di una rete in cui le ragazze sono inserite, senza troppe vie di fuga (una via di fuga è il futuro e, per assurdo, lo spazio che sta *davanti e fuori la tela* ...). I corpi sono assai stilizzati e solo i diversi, vivaci colori dei vestiti danno loro una nota squillante. Ma il cielo è straniante, mosso, agitato.

Di nuovo, per concludere, una pittura di una realtà naturale e umana estremamente semplificate ma filtrate dalla particolare sensibilità - visiva e *ideologica* - del pittore. Ancora una volta un eco *metafisico*.

10.Case carsiche con muretto... ovvero il predominio dell'ombra



Un pittore e un fotografo sanno bene il valore dell'ombra per costruire l'immagine. Tra ombra e luce c'è un rapporto dialettico (come tra vuoto e pieno nel pensiero orientale) e la rappresentazione del reale è un gioco di luci e ombre. Solo

che il pittore e il fotografo, se possono, mettono al centro le cose illuminate e le ombre assumono un valore di integrazione, di contrasto, di contorno.

Ora in questo quadro la scelta è stata invertita: forse questo è il suo aspetto più insolito, accattivante (anche se qualcuno potrebbe immaginare che in una giornata estiva il pittore con il suo cavalletto o con la cartella da disegno abbia preferito opportunisticamente la frescura dell'ombra e da qui ...).

D'altra parte non è facile dipingere o fotografare *la predominanza dell'ombra*, ci vuole un senso del colore, della luce e del chiaroscuro notevoli. Ed è anche impegnativo indurre chi guarda il quadro o la foto ad accettare l'imporsi dell'ombra, quando si sa che la luce conquista più facilmente il favore della visione. Forse per questo l'apprezzamento del quadro non è immediato (almeno per me) e occorre abituarsi alla scelta. Ma questo capita per tutte le opere d'arte, i cui strati di valore e di senso si scoprono progressivamente.

Il bello di questo dipinto è dunque nella sapiente, prevalente gestione dell'ombra che occupa tre quarti della tela (in realtà compensato). I toni del colore sono di fatto smorzati e scuriti nella loro originaria brillantezza: sono spenti e la loro *solarità* deve essere *recuperata* con l'immaginazione. Ma l'effetto è notevole, perché da questo vengono esaltate *luministicamente* le pochissime parti in piena luce o semi-luce. Sono così valorizzate le poche lame di luce che sulla destra tagliano le case.

L'altro effetto notevole è la vibrazione delle macchie di luce sulla stradina/sentiero, tra il muro e il muretto a secco, o la trasparenza delle fronde estreme dell'albero e della macchia di fiori sopra il muro. Nella quiete del paesaggio senza persone è da questi aspetti che deriva un leggero movimento, sollecitato percettivamente ma solo immaginabile: la vibrazione dei frammenti di luce sulla strada e - pochissimi - sul muretto a secco.

Alla fine, forse il tema del quadro è proprio questa vibrazione secondaria della luce nell'ombra, nelle tante gradazioni tonali. Oltretutto, la gestione della luce e dei colori (certamente cooperando con la prospettiva del disegno di muri, case, pali della luce, alberi) crea anche un effetto di profondità distribuita su più piani. Come a disegnare un'articolata scena teatrale, inquadrata a destra dal muro con l'albero e a sinistra dallo spigolo della casa.

11. Asilo speranza



È un'opera del 1962 (un olio su compensato, 70x100 cm.) che il pittore tenne a lungo su una parete del suo appartamento, perché evidentemente la apprezzava. È un lavoro molto ben costruito. Conferma il valore che egli assegnava meticolosamente all'invenzione, alla composizione e alla realizzazione.

Prevale una disposizione orizzontale di cose e persone. Lo spazio in profondità è tripartito: il primo piano del molo o banchina con lastroni, presumibilmente di locale *masegno* (forse il *Molo Audace* antistante alla triestina *Piazza Unità d'Italia*); il mare, davanti al quale è ormeggiato un rimorchiatore; il cielo azzurro sotto un cappello di nubi abbastanza scure.

I colori sono in parte freddi (i blu del mare piatto e dei vestiti dei ragazzi e della suora ...). Il sole, che non compare, è a destra, in base alle ombre lunghe, basso sull'orizzonte: è il tardo pomeriggio o il mattino.

Le fughe lineari dei lastroni pavimentali, la posizione del cane, quella del primo ragazzo a sinistra, quella del gruppetto e della scaletta dell'imbarcazione, conquistano al primo piano un ambiente largo, mentre l'incrociatore, il mare e il cielo sono più schiacciati nella resa spaziale; soltanto lo strato di nubi ridà profondità al fondo.

L'immobilità degli oggetti è contrapposta al movimento delle persone. La suora, oltre che avanzare, ha un movimento di leggera torsione, posto in risalto dallo svolazzo del mantello. Forse attende al bimbo più piccolo, tenuto per mano dai due più grandicelli: una situazione quest'ultima che si ripete nei tre capofila. Ma il piccolo dal cappotto marrone (l'unico senza soprabito blu; l'ultimo arrivato?) è tenuto per mano solo dal compagno alla sinistra, cosa che gli consente di piegarsi di più con la testa e le spalle verso terra. Inutile osservare che ciò rimanda a un atteggiamento rassegnato, triste, più disarmato degli altri dell'*Asilo speranza*. Titolo che a me pare quasi ironicamente in antitesi proprio con l'atteggiamento ordinato e poco allegro di un gruppo di bambini che hanno perso ogni naturale vivacità: sembrano, sono degli orfani, come fa presagire il titolo assegnato dal pittore. A Trieste è esistito un asilo di questo nome - mi hanno informato - non so se esista ancora.

Ci sono due elementi che *mettono disordine* nella scena - perché di un piccolo racconto si tratta. Lo spettatore non solo è spinto a chiedersi cosa vi succede, ma cosa è successo prima e cosa succederà dopo. La definirei una densa *struttura temporale*: lo spazio, le persone, le cose sono ferme e silenziose, chiuse da linee precisissime, *incise ed ermetiche*, eppure sono percorse dal tempo. Come una fotografia fa spesso, questo dipinto congela il tempo di un momento di vita ma emancipa la libertà immaginativa.

Il primo elemento *perturbante* è il cane chiaro. Il guinzaglio a terra segnala che è momentaneamente fuggito al padrone. Il bambino, con le braccia irrigidite e retratte, cammina ma guarda con diffidenza il cane che lo separa forzatamente dal gruppo. Gli sta abbaiando? Oppure si può pensare, ottimisticamente, che stia per nascere *simpatia* tra loro, perché sono soli, senza genitore o padrone, sono affini.

Il secondo elemento *perturbante*, che crea sospensione e domanda, viene dalle ombre antistanti ai tre ragazzini in testa. Si notano solo osservando con attenzione. Chi c'è davanti, fuoricampo? Altri bimbi, forse, o altre occasionali persone. Sembra inessenziale farsi questa domanda, ma la diagonale su cui sono poste le persone inizia con un'ombra *nota* e finisce con una *ignota*. Perché il pittore arricchisce di queste

ombre senza corpo la scena? Avrebbe potuto farne a meno, ma ha avuto l'esigenza un po' misteriosa di farlo.

Comunque, esso è un mezzo intelligente per cercare di travalicare mentalmente i confini fisici del quadro, che imprigiona (e decontestualizza) sempre un solo frammento dello spazio-tempo, come avviene anche per la fotografia. Il pittore e il fotografo scelgono e controllano, in modi certo differenti, solo una piccola parte del reale, ma utilizzano a volte delle risorse per sfidare questo limite. Almeno per alludere o per evocare ciò che i bordi, la cornice (o l'inquadratura fotografica) *tagliano* fuori inesorabilmente. È un modo per affrontare e superare uno dei grandi limiti della rappresentazione e della riproduzione tecnica del reale.

Il rimorchiatore. Si potrebbe pensare la scena senza di esso? In fondo, uno dice, poco cambierebbe. Eppure, a livello compositivo e formale l'imbarcazione introduce un elemento che crea non tanto spazio, ma gioco di piani e di linee, colore, parziale sfondo. Inoltre esso confina e radica la scena umana, le dà centro con il palo bianco inclinato. *Contiene* le persone al di qua del mare e del cielo.

A livello simbolico il rimorchiatore potrebbe essere letto come una potenziale via di fuga, una *navigazione* alternativa rispetto al cammino obbligato dell'istituzione *Asilo speranza!* La scaletta di legno potrebbe tentare il bambino di salire per un gioco anarchico a curiosare sulla nave proibita; ma il bimbo non può nemmeno ipotizzarla questa fuga: deve rimanere nel gruppo e, soprattutto, ha l'esigenza di gestire il cane, pericolo e compagno ...

Ci si può chiedere, sempre restando in un'immaginaria narrazione suggerita dal quadro, dove la suora conduca questi bambini. In fondo a un molo per vedere meglio il mare o di nuovo all'*Asilo*, dopo una breve gita al porto?

Mi rendo ben conto che, a questo punto, la mia non è più interpretazione ma un'invasiva sovrapposizione narrativa. Uno non dovrebbe farsi troppe domande. Si rischia di concedere loro uno spazio eccessivo, fuori luogo. Ciò non toglie che l'artista crea un'opera *aperta*, anche se talvolta non lo sa. L'arte ha una natura, per così dire, ipertestuale, ricca di aperture.

Il trattamento pittorico delle ombre, non quelle a terra, ma quelle che investono profili, visi e vestiti, è gestito con abilità. Esse creano volume, danno rotondità ai corpi, cooperando in questo con l'esperta gestione dei toni dei colori. Tutto questo anima le persone nello spazio, le inserisce nell'*aria* che le circonda. La

rigidità *biografica* del comportamento dei bambini, che li rende un po' automi, è così riscattata dalla vitalità introdotta dal risalto dei volumi. L'umanità fragile e viva dei bambini vince, almeno a questo livello, l'inanimata geometria dell'ambiente.

Ma il pittore si è identificato con uno dei bambini o con la situazione rappresentata?

12. La donna nella pittura di Ireneo Ravalico

La rappresentazione femminile è un tema presente in tutto l'arco della produzione grafica e pittorica di Ireneo Ravalico. Tanto che occorre chiedersi, in primo luogo, le ragioni e le finalità di tale frequenza, cercando di superare le risposte superficiali. In secondo luogo – un aspetto non meno importante – occorre verificare come egli propone, volta a volta, questi contenuti.

In questa prospettiva il riferimento alle opere è imprescindibile, ma la conoscenza dell'uomo, dei suoi orientamenti ideali e ideologici, culturali e religiosi, delle esperienze e scelte di vita è altrettanto importante, per quanto sia possibile saperne. Aiuta a contestualizzare le opere in cui la presenza femminile è così congeniale.

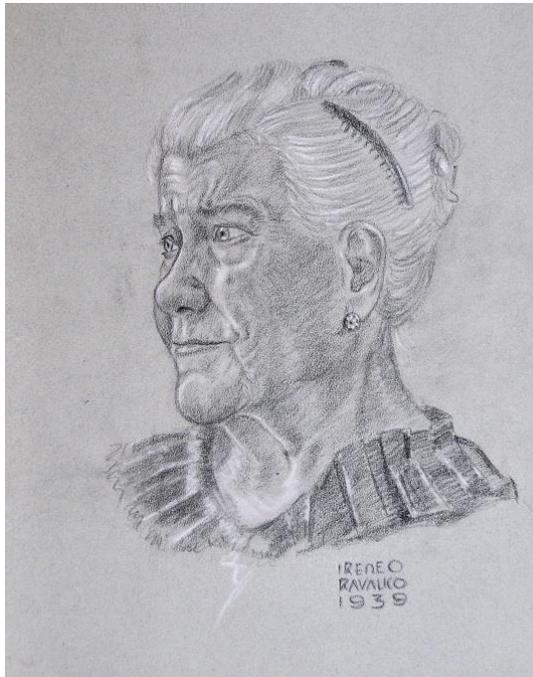
Alcuni dati biografici, con la loro concretezza, meritano di essere richiamati. Vive dall'infanzia alla giovinezza in una famiglia numerosa e ha un rapporto intenso con la madre. Sposa una donna diversa per carattere, con cui ha un rapporto lungo e amorevole. Fa l'insegnante nella scuola superiore e poi nella media. Ha modo di conoscere bene il mondo adolescenziale e giovanile. Inoltre insegna la sua materia

(il disegno e l'arte) non in modo distaccato ma partecipato, umanamente ricco e colloquiale (secondo il ricordo di molti ex alunni).

La biografia però non costituisce una ragione sufficiente. D'altro lato, conoscere in profondo la qualità particolare del suo rapporto con il femminile è cosa impossibile. I quadri, allora, sono un percorso obbligato, come sempre. Sono il canale privilegiato per esemplificare e comprendere questa centralità nei suoi aspetti più scoperti e, forse, in quelli impliciti e più nascosti.

Credo - non sono il solo a pensarlo - che l'artista non sia padrone di tutto ciò che esprime. Chi usufruisce di un'opera d'arte, secondo me partecipa almeno di tre cose: osserva e ricostruisce una realtà grosso modo condivisa o condivisibile (il soggetto reale e la sua rappresentazione); ascolta l'autore per ciò che dice e per come lo dice; può osservare se stesso (se ha quest'intenzione e autocoscienza), mentre guarda e traduce soggettivamente l'opera.

a. I primi ritratti di donna



I disegni delle due donne sopra raffigurate con carboncino e matita bianca, come si vede, sono datati. Nel 1939, quando ritrae la nonna (si nota la firma intera e la sigla *IR*, poi si firmerà *E. Noire* e infine *Ireneo*) ha 17 anni. La signora a destra è la madre, Irene. Un'omonimia importante.

Detto in margine, egli firmerà le opere circa fino alla metà degli Anni Sessanta. Poi smetterà per un motivo scaramantico: un giovane gli disse che faceva bene a firmarsi, così dopo morto avrebbe aiutato i critici... Aveva ragione il giovane, ma mancò di tatto. I quadri in seguito non firmati creano effettivamente problemi di datazione. Oltre al fatto che anche i titoli originali sono di difficile reperimento e quindi spesso sono ricostruiti.

I due ritratti dimostrano la precoce abilità grafica, la capacità di rappresentazione e interpretazione fisionomica. È evidente nel ritratto della nonna lo sguardo pensieroso nel volto un po' contratto. Si intuisce la cura amorevole con cui il nipote ne disegna i connotati e i particolari della pettinatura, del fermaglio, degli

orecchini. La posa di tre-quarti può essere una scelta della nonna (si sa la resistenza, non solo dei vecchi, a farci ritrarre, anche fotograficamente, soprattutto frontalmente: forse un'antico timore del potere magico delle immagini, che rubano l'anima ...). Può essere una scelta del giovane pittore, che intuisce il riserbo della nonna o forse attraverso l'evitamento dello sguardo, riesce a cogliere meglio il suo carattere, il suo modo di essere.

Il ritratto della madre propone una situazione opposta. È la donna che sembra affrontare la frontalità, con lo sguardo intenso e acuto, per mostrare senza schermi il suo carattere. È un guardare che svela insieme sicurezza e, forse, una mascherata *pensosità* di madre. Anche se lo chiede un figlio, mettersi nella posa del ritratto implica una passività obbligata, un esporre senza difese il viso, che è lo specchio più diretto dei pensieri e delle emozioni. Il tratto del disegno è veloce e sicuro. La resa delle ombre, con il rinforzo del bianco, coglie con precisione l'incarnato, le rughe, le fossette del viso. Uno sguardo intenso che comunica più cose e sentimenti. Sicurezza e stupore, affetto compiaciuto e capacità di controllo e autocontrollo.



Ancora due ritratti giovanili, del 1941, in cui fa posare due donne, una giovane e una anziana, forse conoscenti o parenti. Di nuovo la capacità di penetrazione psicologica, la sicurezza del disegno, la gestione esperta delle luci, delle ombre, del chiaroscuro. Nel primo ritratto la cura descrittiva è rivolta anche alla maglia della ragazza che tiene il mento leggermente alto, rivelando nello sguardo e nella bocca chiusa una leggera tensione e un'aspettativa. Più sciolta l'anziana che si volge alla sinistra del pittore, ne evita lo sguardo diretto. *Ireneo* riesce a cogliere una serenità pensosa negli occhi resi più interessanti dagli occhiali leggeri (che non credo sia facile rendere pittoricamente).

In ogni caso, il giovane pittore in questo periodo lavora parecchio, usando spesso supporti di fortuna, non solo perché la famiglia è di modeste condizioni economiche ma anche perché si è in piena guerra. Non ha ancora l'età per la leva militare, ma trova l'opportunità di fare l'insegnante e di ritrarre oltre a bambine e ragazze parenti o conoscenti, anche gli allievi, come si vede nelle foto sottostanti.



A volte sono ritratti più elaborati, altre volte sono schizzi veloci, pronti a cogliere una situazione, un particolare, magari per poi svilupparli in lavori più completi, come spesso farà. Si possono fare osservazioni analoghe alle precedenti, ma la data del 1943 è quella che segna la svolta tragica dell'arruolamento e della immediata cattura e prigionia in Germania. Fino al ritorno a casa la sua attività è drasticamente sospesa o forse ridotta.

Nel 1946 Ireneo Ravalico, finita la guerra, è appena rientrato a Trieste. Ricomincia a disegnare e a dipingere. La raffigurazione dell ragazza riprodotta qui sotto mostra un segno più forte, insistito e l'interpretazione del volto della giovane è, come dire, più marcata.





I tre schizzi soprastanti, invece, riportano a un'atmosfera certamente più serena, anche perché a essere riprodotta in tre situazioni spontanee è la moglie del pittore, in attesa del primo figlio. Nel 1949 ormai la guerra è un po' lontana e la donna è colta mentre cuce e forse prepara qualcosa per il nascituro. Il primo è un disegno veloce, ma efficace nel riprodurre il lavoro femminile: lo sottolinea la posizione retratta e tesa della gamba sotto la sedia appena accennata. Il secondo disegno è invece un piano ravvicinato del volto e del busto. L'espressione della donna è assorta, assorbita dal lavoro ad aghi: fa forse una piccola sciarpa. Il viso individua tratti fisionomici sommari ma precisi. La visione mi pare leggermente dall'alto, il pittore deve essere in piedi davanti. Ci sono una spontaneità e una dolcezza particolari, perché la donna non posa, non recita, ma si abbandona con naturalezza al giovane marito che la ritrae. Anche le mani, seppure stilizzate, hanno naturalezza. Il terzo schizzo rappresenta l'allattamento del bambino appena nato.

In effetti, tutti questi disegni confermano due aspetti. Il primo che *Ireneo* è un pittore figurativo, che concederà poco spazio all'astratto. Il secondo è che sa rappresentare molto bene la figura umana. Per questo la posteriore scelta stilistica

di stilizzare, fino a *deformare*, le persone nei quadri sarà chiaramente una scelta voluta, non una difficoltà a rappresentare realisticamente.

b. La rappresentazione della donna nella maturità artistica

A partire dal dopoguerra il femminile è costantemente rappresentato in molti disegni e pitture. L'arco di età rappresentato è esteso dalla prima infanzia alla maturità. La raffigurazione pittorica di bambine e ragazze è spesso collegata alla famiglia (bambine con le madri) o ai giochi individuali e di gruppo. Le giovani e le donne sono invece riprodotte per lo più individualmente. Sono dipinte in una posizione frontale, d'immobilità, come se stessero posando. Le giovani donne sono rappresentate talvolta in un interno, sedute davanti a un tavolo in cui è presente qualche oggetto femminile, oppure in esterni mentre sono impegnate in attività di svago. Raramente sono rappresentate in coppia con un uomo.

Molte donne appaiono in qualità di madri e hanno con sé un bambino; altre sono proposte individualmente in salotti borghesi, sono piacenti o ingenuamente seduttive nel loro modo di vestire, pettinarsi, atteggiarsi e guardare. L'ambiente ha talora qualche oggetto che richiama il loro genere o lo stato sociale: dei fiori, dei frutti, dei libri. C'è di frequente un *vezzo* che sottolinea la loro femminilità seducente: una collana, una pettinatura particolare e un cappello, un *foulard*... Talvolta hanno accanto simboli animati che rimandano a qualità femminili tradizionali (un gattino, un uccellino ...). Tutto ciò rientra nella rappresentazione pittorica (tempera e olio), mentre c'è una diversità rappresentativa nella riproduzione grafica (disegni a china, a matita ...).

Un aspetto sicuramente a sé della rappresentazione femminile è nei tanti nudi che il pittore realizzò, in un tempo molto lungo, frequentando la *Scuola libera di figura* presso il *Civico museo Revoltella* di Trieste, sotto la guida di Nino Perizzi. È un capitolo a parte, rispetto alle altre serie grafiche dedicate al femminile. Qui le figure non sono ancora bloccate da una forte stilizzazione e da una manifesta proiezione ideale. Nei nudi prevale invece una visione più realistica, immediata, anticonvenzionale,

concretamente corporea (almeno per quanto la tecnica impiegata lo consentiva: disegni a matita, a sanguigna, a carboncino).

Certamente è anche il particolare contesto che facilita questo orientamento: lo studio con gli allievi guidati dal maestro e le modelle che posano nude. Ma la realtà femminile diretta (donne che posano in carne e ossa e non rievocate in astratto o nel ricordo) mette in luce proprio un altro tipo di approccio al femminile che si traduce in un diverso modo di raffigurare la donna. Qui è il corpo della donna che è evidenziato, con i suoi tratti sessuali espliciti: contano le posture, i pieni e i vuoti dei muscoli, le pieghe della carne e, quindi, le linee curve, continue, spezzate o interrotte, lo sfumato, le luci e le ombre. Anche se i corpi sono riprodotti e interpretati sinteticamente e velocemente, a tratti di penna o matita, tutto segnala la concretezza, talvolta sensuale e coinvolgente, del corpo (i visi sono appena abbozzati, raramente portano senso alla rappresentazione del corpo, a meno che essi non costituiscano un soggetto a sé).

È come se in quest' ambiente diverso dal suo studio, il pittore affrontasse l'altro versante del femminile, non focalizzasse più l'aspetto familiare, dolce e materno della donna, giovane o matura, nella vita quotidiana, in cui c'è spazio per rappresentare una realtà vera e positiva, ma anche per farla corrispondere al suo prevalente ideale di donna, in sintonia con la sua formazione umana e religiosa. Il nudo di donna e la sua rappresentazione nella *Scuola libera di figura*, gli propongono un'altra faccia del femminile con cui il pittore si confronta.

Qual è la reazione dell'uomo e del pittore che emerge dai suoi nudi, prodotti in un tempo lungo, con un'evoluzione che è impegnativo verificare, anche per la mancanza di date?

La mia impressione, lo ribadisco, è che il nudo di donna metta il pittore di fronte a una realtà femminile diversa, e che in rapporto a essa egli faccia prevalere la componente estetica, quella che gestisce la forma come se essa avesse autosufficienza, come se fosse separabile dalla specificità del contenuto che essa veste. Non è tanto una difesa psicologica, credo. Il confronto con una donna *altra* semplicemente appartiene, per lui, a un altro ambito, reale ma privato. Nella *Scuola libera di figura* il confronto primario è tendenzialmente con il corpo-oggetto estetico non con il corpo sessuale e talvolta sensuale. Solo in certe rare rappresentazioni di nudo femminile ho avuto l'impressione che ci fosse, per così dire, un'interferenza, un coinvolgimento emotivo che sembra sbilanciare la polarizzazione del femminile

tradizionale, familiare. È un argomento difficile, mi rendo conto, e la mia ipotesi non può che essere strettamente personale, non può che autolimitarsi con la riserva del dubbio.

Di fatto, la componente *artistica in senso estetico* prevale quasi sempre in questi nudi ed è di alto livello. Essa richiede e può avere, di diritto, una meritata autonoma valenza. Lo si constata da molti aspetti.

Nella maggior parte delle altre opere grafiche in cui è rappresentato il femminile, predomina di nuovo la scelta di situazioni controllate, mediate e esplicitamente significanti. Sono i tanti disegni – a volte preparatori dei quadri – di bambine, ragazze, donne e donne/madonne, a figura intera o limitate al volto. Vi prevale l'idealizzazione, che sconfinata talora nell'estetismo fine a se stesso o nel lezioso. Tanto è vero che in tante figure o teste di ragazza e di donna prevalgono in parallelo la pura variazione e la serialità dei soggetti.

Anche in quest'ambito, il ritratto dal vivo, rispetto ai soggetti d'invenzione, sembra avere avuto per il pittore la stessa funzione dialettica del nudo dal vivo. Il ritratto è un bagno di realtà, che tante volte interferisce positivamente con la componente idealizzante dei quadri di donne. Quando c'è equilibrio tra queste due spinte, il realismo e l'idealizzazione, la vita reale e l'immaginario, nascono a mio avviso le grandi opere al femminile del pittore. Allora anche la stilizzazione selettiva della figura femminile, la tendenza a scegliere soggetti femminili potenzialmente o scopertamente metaforici e simbolici, brucia nell'arte l'eccesso di idealismo rassicurante e la tendenza al retorico o al didascalico.



Le foto delle due tempere soprastanti a mio parere presentano bene una composta e efficace conciliazione tra realismo e idealismo. Il primo dipinto fu fatto per partecipare a un concorso relativo a un'alluvione nel Polesine.

La relativa stilizzazione delle figure umane, la grande sapienza di articolazione cromatica e tonale (soprattutto nelle fasce marine e terrestri), la persuasiva gestione delle ombre che evocano volumi, trasparenze in basso, e apertura spaziale attorno al gruppo, assorbono quel minimo di idealismo retorico delle gestualità (soprattutto la bimba che sembra offrire un rametto).

Il secondo quadro è una scena dal sapore antico (le quattro persone, di cui tre donne, sono scalze) e l'ambiente è povero (la gossolana tenda sulla porta). Questa scena di vita popolare davanti a casa, ha qualcosa di una rappresentazione teatrale, in cui, tra il pubblico, c'è il pittore che osserva e riproduce: la sua presenza è come tradita dallo sguardo frontale della madre e dal gesto del bimbo, che sembra salutare, quasi accogliere chi è davanti, fuoricampo.

La scena del primo quadro vuole essere quasi drammatica o perlomeno intensamente emotiva (ma c'è bisogno del titolo e di una contestualizzazione storica e geografica, per riuscire a entrare veramente nello specifico dramma del Polesine). La seconda è serena, anche se il pittore ha bisogno di bloccare fotograficamente la realtà umana: si ferma il tempo, forse anche quello del ricordo, per farlo sopravvivere e significare nel futuro. Per far parlare il presente (o il passato) nel futuro, bisogna interrompere la continuità naturale del vivere. È la strana magia che accomuna la fotografia e la pittura, anche se esse lo fanno in modi, con strumenti e scopi diversi.

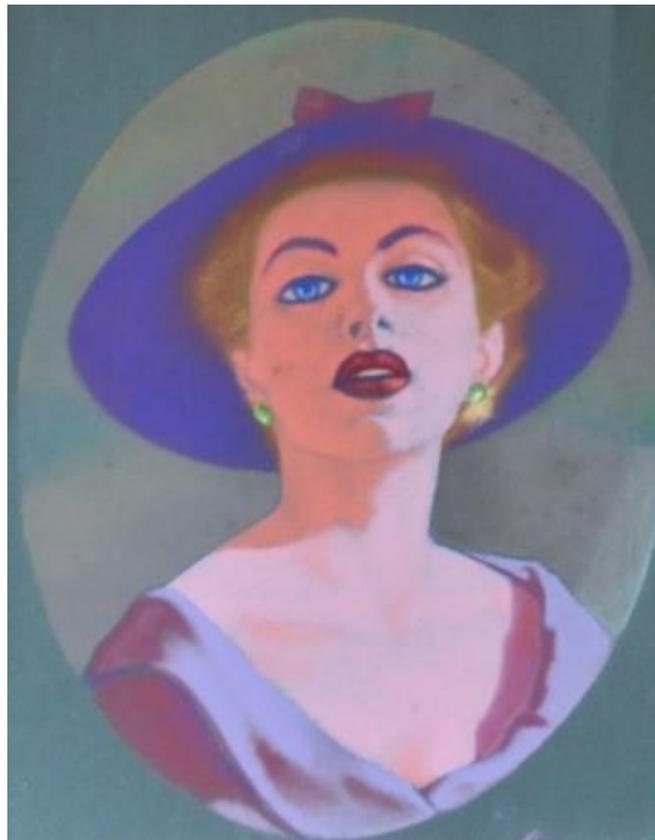
In margine, ribadisco l'attenzione costante prestata dal pittore al mondo familiare, specialmente femminile, con la presenza affettuosa e idealizzate di madri che curano neonati e assistono, anche con la loro semplice presenza, bambini spesso coinvolti nei tanti giochi di strada di un tempo. Dietro questi quadri c'è l'idea prevalente di madre gentile, madre/madonna/angelo, donna di casa. Una donna anche naturalmente bella, ma accudente compensazione, confortante sostegno per l'uomo spesso assente, a lavorare fuori casa. Una visione femminile tradizionale, con pregi e limiti intuibili.

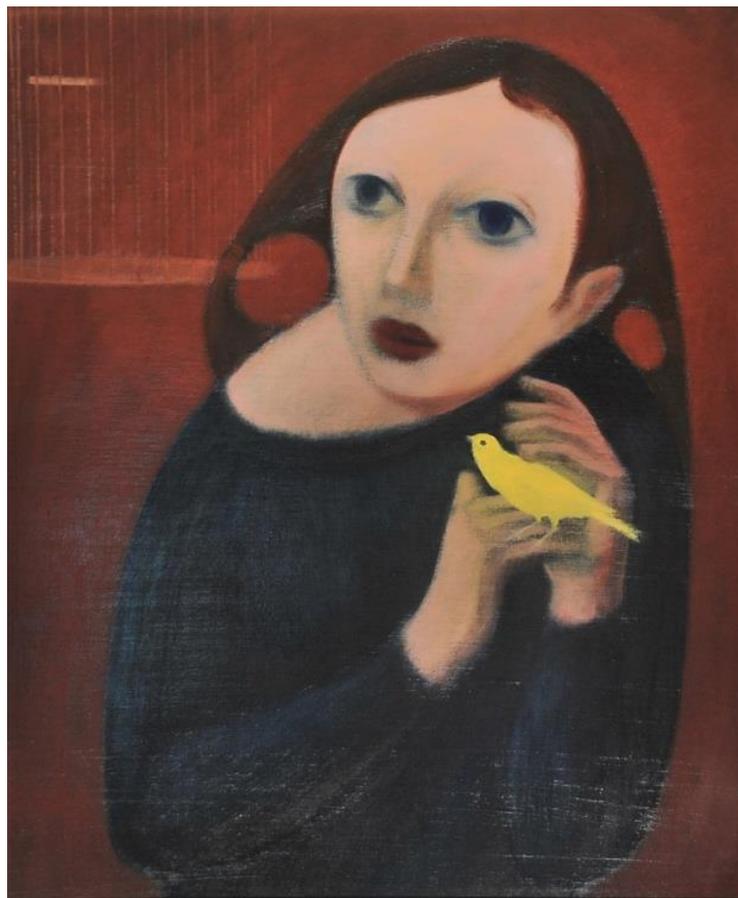
Qui sotto viene proposta una piccola galleria di opere che esemplificano questi aspetti tematici e *ideologici*.







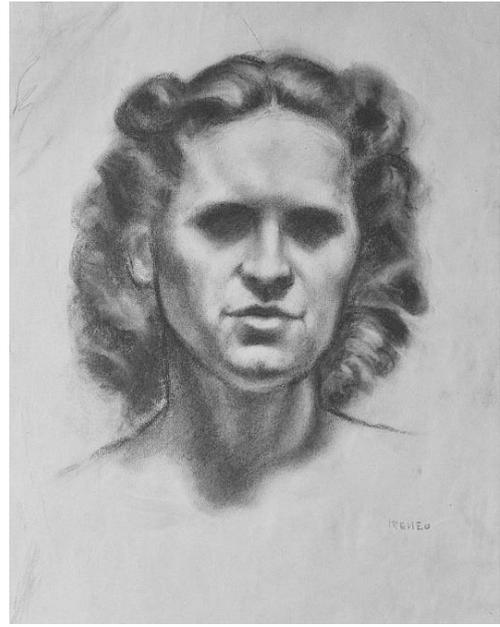








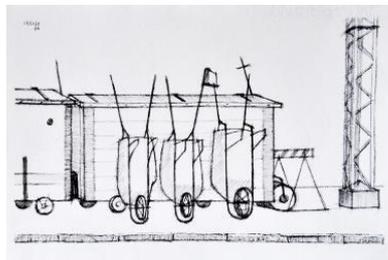
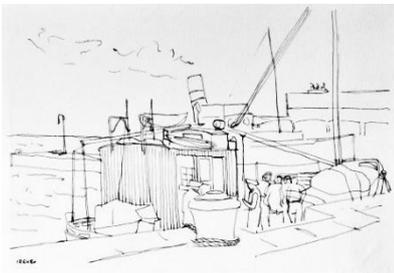




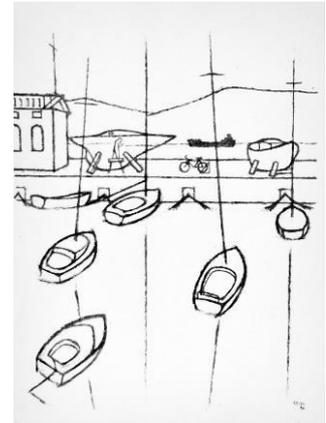
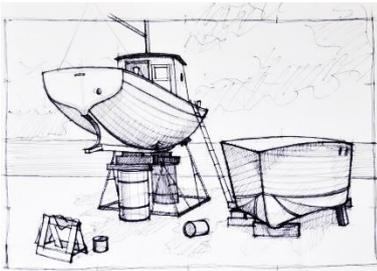
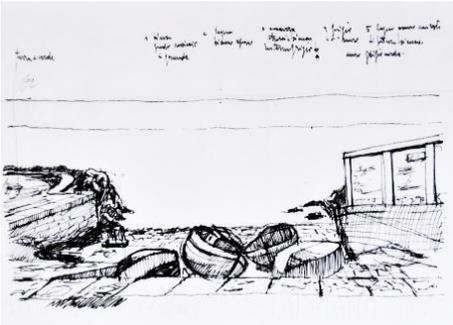
13. Il disegno

La capacità di disegnare di Ireneo Ravalico è per lo meno pari a quella di dipingere. Il disegno è un mezzo che per lui riveste, fin dall'inizio, diverse e importanti funzioni.

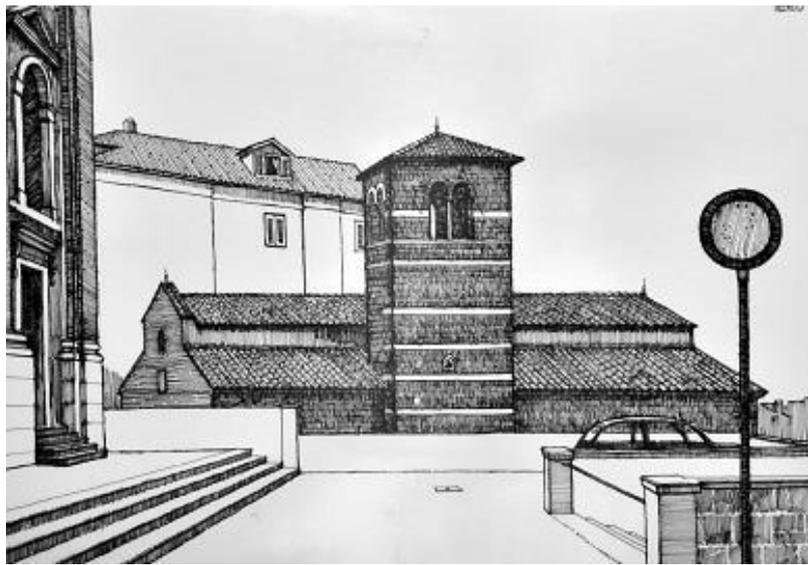
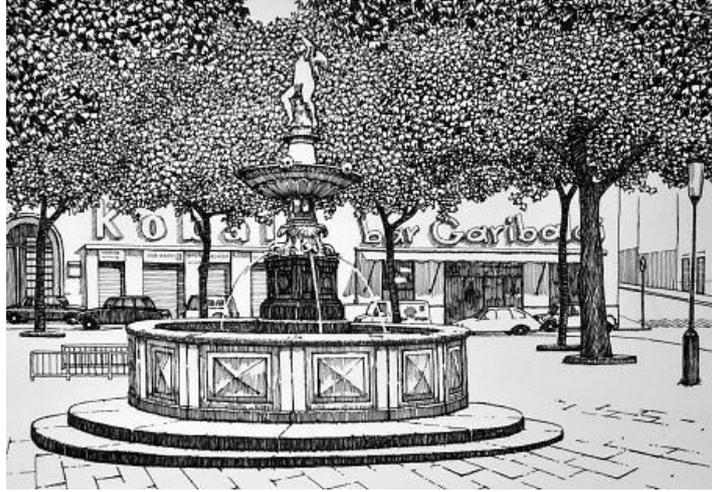
Esso è un modo rapido per prendere appunti, *schizzare* o esercitare la manualità.

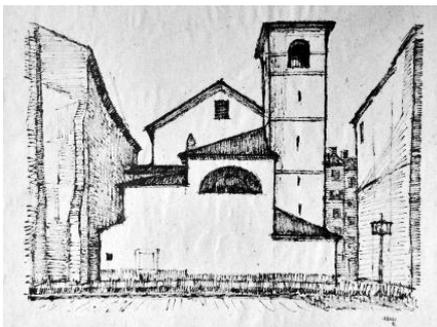
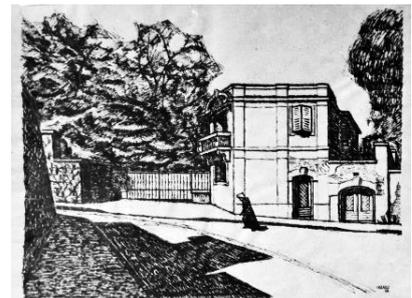
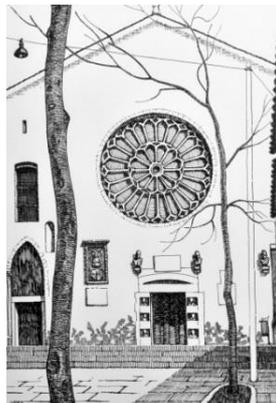
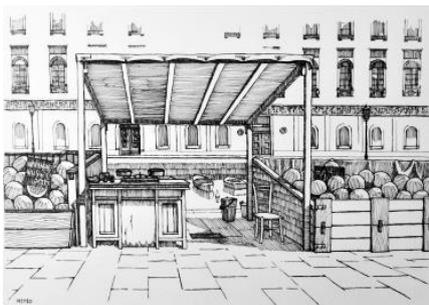


È un mezzo per preparare, progettare il contenuto dei quadri successivamente elaborati nello studio.



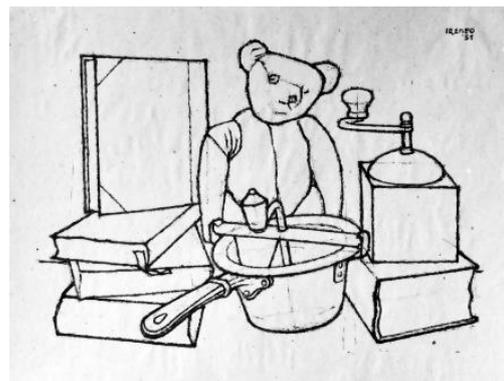
È, rispetto alla pittura, un modo decisamente autonomo di rappresentare edifici, giardini, strade, ambienti cittadini e di periferia.

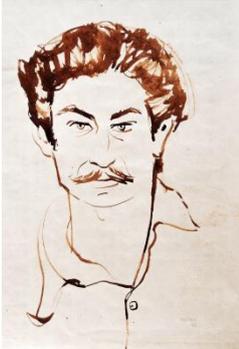






Disegnare è, infine, uno strumento per riprodurre nature morte, fiori, persone e oggetti.





In rapporto a tali finalità, egli alterna una tecnica riproduttiva veloce, impressionistica (che seleziona cioè elementi essenziali e li riproduce senza particolareggiare, con un tratto molto libero), a una tecnica più meditata ed elaborata, che riproduce il reale (soprattutto le case, i monumenti...) con grande precisione. In quest'ultimo caso si nota un tratteggio o un insieme reticolare di linee molto fitto, preciso e regolare. In rapporto a questi vari contesti e a queste finalità, Ireneo Ravalico usa diversi strumenti e coloranti: matita, china, penna stilografica a inchiostro di vario colore, pennello con acquarello o altro.

I disegni quindi presentano una varietà di stili e di tecniche che rimandano a un versatile sperimentalismo. Il tratto grafico, pertanto, può essere prevalentemente rettilineo o curvilineo (per esempio, nella figura umana), può essere chiuso o aperto/interrotto, può condensarsi in una somma di più linee ravvicinate, può sfumarsi nel chiaroscuro (quando usa la matita o un pennello), può essere sommario o teso a costruire minuscoli dettagli (le foglie, le pietre, i mattoni ...). C'è un costante adeguamento della forma ai contenuti.

In una prospettiva cronologica, credo si possa accertare un'evoluzione da un iniziale impiego più sciolto del segno a uno più preciso e controllato, come riflesso di un bisogno mentale *di finire e definire, di chiudere i perimetri, i contorni della realtà rappresentata*. A questa *tendenza alla chiusura* si affianca, per esempio, nella rappresentazione delle strutture cittadine o periferiche, una costante esigenza d'inquadramento prospettico con una scelta originale del punto di vista. In entrambi i casi quest'orientamento rimanda al bisogno di imprimere alla realtà un ordine preciso, ricco di corrispondenze, di contrappesi, di equilibri tra le cose reali enucleate e rappresentate. Un mondo che, a volte, come ho detto, comunica un'idea di immediatezza e libertà (nel nudo, nel ritratto ...), anche se più spesso esso pare sottoposto a un forte controllo. Il dato di fondo, tuttavia, è una grande capacità di disegnare ogni aspetto del reale interpretandolo con personalità.

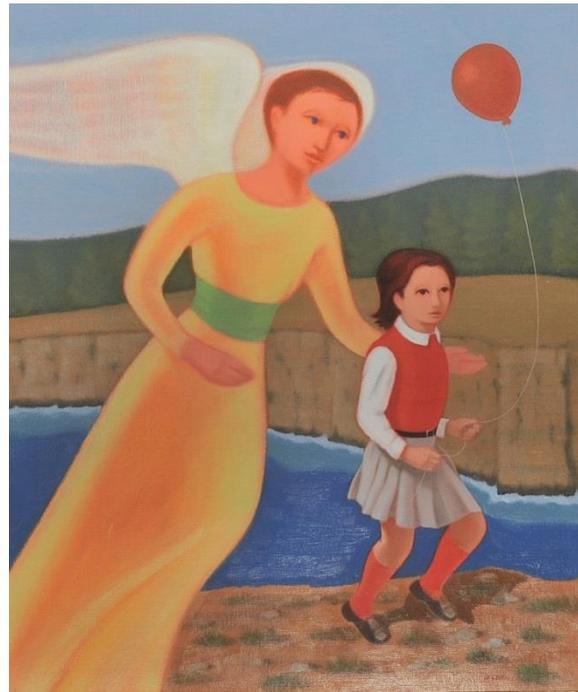
14. Le componenti religiose e metafisiche nella pittura di Ireneo Ravalico

Nelle opere del pittore triestino sono presenti componenti *religiose* ora esplicite, ora implicite. Infatti, quelle che trattano specificamente temi religiosi si alternano ad altre che sono informate da un senso religioso, o meglio sacro della realtà, più difficilmente definibile.

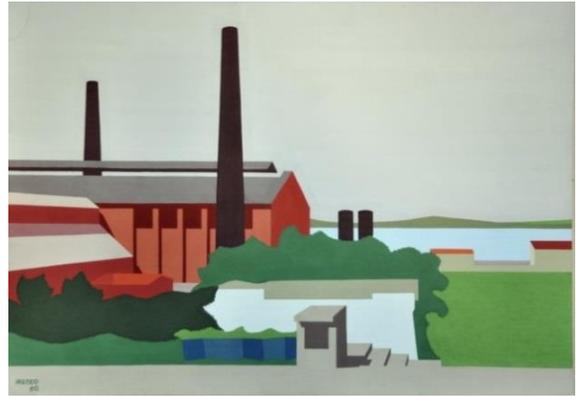
Rispetto al primo tipo si tratta di lavori, non molto frequenti, in cui il pittore presenta un personaggio, una cerimonia, un soggetto religioso che rientrano nella sfera cristiana. Senza dire che per molto tempo egli partecipò a concorsi e a esposizioni d'arte sacra di portata locale o nazionale. Si tratta di disegni o quadri, di varia tecnica, che coprono un lungo periodo e hanno diverso valore artistico. Comunque essi riflettono un'adesione costante e sincera alla fede. La sua visione della vita era infatti sostenuta da una profonda fiducia nella Provvidenza cristiana, anche nei momenti più difficili.







Da un punto di vista artistico credo che un gruppo di opere, non direttamente religiose ma improntate da un senso più autonomo del *sacro*, siano più eloquenti per porre in risalto il tema considerato. Sono quadri che rientrano nella categoria del cosiddetto *metafisico*. Quest'ultimo non fa ovviamente riferimento alla *scuola metafisica* di De Chirico, ma manifesta alcuni tratti genericamente convergenti con questo noto orientamento pittorico. Alcuni di questi quadri sono già stati proposti in precedenza. Mi riferisco a *Scalo legnami* o al *Gioco della corda* o al *Ragazzo con il ramo in pugno*, di cui si è già proposta un'interpretazione. Se ne presentano qui di seguito alcuni altri. Sicuramente la mia scelta e la mia classificazione nel *metafisico* sono molto soggettive e discutibili.





Molti di questi quadri dal carattere genericamente *metafisico* sono stati prodotti in un periodo lungo, già a partire dagli Anni Sessanta, fino ai lavori del primo decennio del 2000. Molti registrano la presenza del mare e del cielo nuvoloso come fattori altamente significanti, sebbene questo non sia un dato sufficiente o esclusivo.

Cerco di ribadire e precisare i caratteri che connotano secondo me questa componente:

1. Ambienti, paesaggi e soggetti umani colti in momenti e situazioni potenzialmente simbolici e/o metaforici.
2. Estrema selezione/semplificazione degli elementi reali necessari a una rappresentazione evocativa sia sul piano emotivo e affettivo, sia su quello razionale.
3. Forte rilievo della tessuto prospettico per creare spazi che moltiplicano i piani in cui sono inseriti e isolati gli oggetti e i soggetti-chiave.
4. Importanza dei colori intesi anche nella loro portata di codice comunicativo a se stante.

5. Esperta gestione della luce e del chiaroscuro.
6. Grande capacità grafica, dove le linee definiscono e costruiscono le cose ma possono anche avere una funzione autonoma, non strettamente semantica, per così dire.

Spero di avere isolato i fattori più importanti. Il risultato di queste scelte - come più volte notato - è un'atmosfera di rarefazione del reale, di messa in evidenza di aspetti che creano l'impressione di quasi assoluta immobilità spazio-temporale, di estrema valorizzazione dei significati manifesti e nascosti di cose e (raramente) persone.

Uno degli aspetti sensibili di questa originale modalità di vedere, di percepire e sentire il reale è la sensazione che l'interiorità (del pittore e di chi guarda l'opera) sia messa in un'insolita comunicazione emotiva e intellettuale con l'esteriorità del mondo.

Il risultato di questa particolare visione è che l'apparenza del reale non sembra più essere un unico livello significante, che dietro a questo ce ne siano altri e importanti, nascosti e di solito poco conoscibili: la realtà *metafisica*. Alcuni hanno anche menzionato gli archetipi, il mondo platonico delle idee o altro. La mia opinione, per aver conosciuto da vicino l'uomo, è che per lui quest' *altra realtà* rimandasse, anche se non sempre, al sacro. Il sacro come ciò che è separato, misterioso, inviolabile e *numinoso* (un latinismo difficile e poco noto, ma efficace e senza alternative in italiano).

In generale, in pittura come in fotografia, l'autoritratto ha motivazioni e finalità diverse e complesse. Il *selfie*, consentito dai moderni cellulari, mostra quanto quest'abitudine, divenuta pressante esigenza, si sia imposta e diffusa. Certo l'autoritratto pittorico offre una maggiore e particolare possibilità di autorappresentazione e interpretazione di sé, ma anche la fotografia digitale offre un ampio ventaglio di interventi trasformativi della realtà oggettiva, dando per ammessa una fedeltà che riteniamo propria di questo strumento di riproduzione, ma a torto. Senza contare che sia il pittore sia il fotografo possono sfruttare le ampie possibilità che la posa garantisce. Solo che il pittore ha e ha avuto in passato, come mezzo fondamentale per autorappresentarsi, lo specchio, mentre il fotografo ha avuto lo scatto (autoscatto) fotografico e, oggi, lo specchio del *display* dei vari *cellulari* che permette di vedersi quando ci si riprende. Con la differenza che l'immagine allo specchio è invertita, mentre la foto dà un'immagine fedele (nei limiti) del viso e del corpo.

Sul piano degli scopi dell'autoritrarsi è da mettere in conto una componente narcisistica (con gli aspetti negativi e positivi che essa comporta), ma anche altre finalità come quella di conoscersi, di controllare e registrare le trasformazioni del tempo, di farci conoscere dagli altri interpretando ciò che siamo o ciò che vogliamo che gli altri credano che noi siamo. Qui gioca il confronto e il conflitto tra l'immagine reale e l'immagine ideale che convivono in ognuno di noi. Nel senso che ognuno si porta dentro un'immagine di sé ideale (magari superata anagraficamente) che difficilmente corrisponde a quella reale di un certo momento, che gli altri vedono e che noi cerchiamo di derivare dallo sguardo degli altri. Lo sguardo di nostra madre, all'origine, e poi quello di coloro con cui veniamo in rapporto, sono molto importanti per costruire quest'immagine di noi stessi, la nostra autocoscienza.

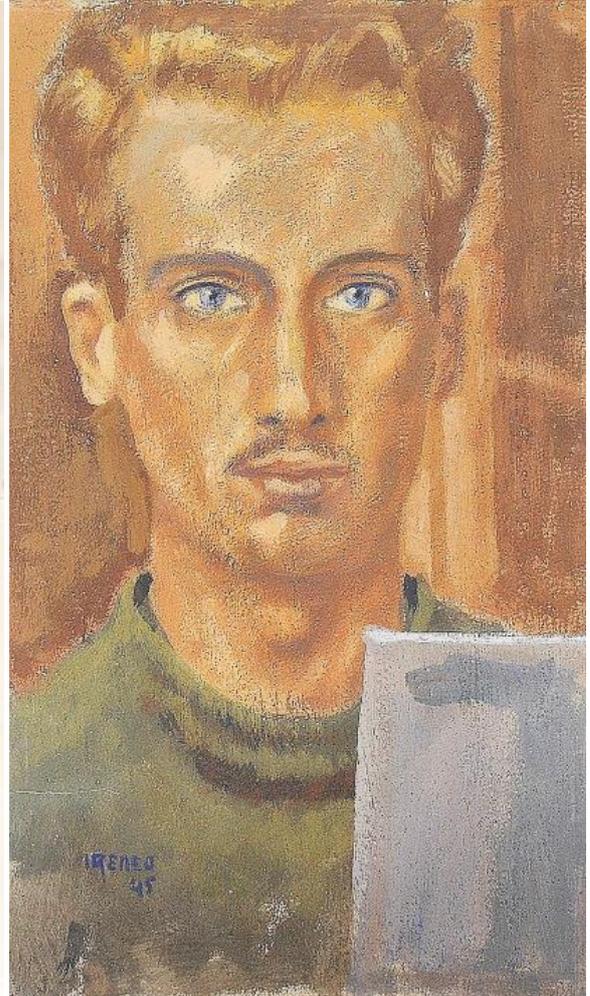
Il fatto è, appunto, che raramente immagine reale e ideale coincidono, con tutti i conflitti che, per esempio, uno scrittore come Pirandello ha svelato: uno, centomila e quindi nessuno ... Per non dire poi tutte le possibilità che il *selfie* e l'autoritratto pittorico consentono non solo per riprodurci in immagine, ma per interpretarci, identificarci, proiettarci, mascherarci, falsarci. L'autoritratto ha, dunque, molto a che fare con il complesso problema dell'identità e con la relazione con gli altri. Senza contare poi i suoi aspetti storico-culturali e quelli legati alla tradizione artistica.

Ciò premesso, propongo qui sotto una serie di autoritratti del pittore triestino e di foto che qualcuno gli fece e che lui accettò come rappresentative di lui stesso.

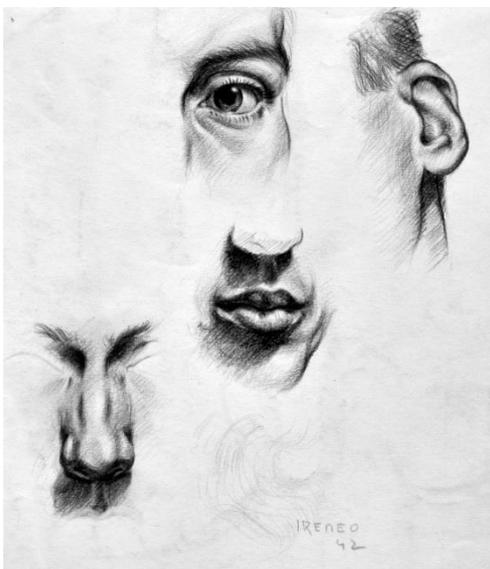
I numerosi autoritratti giovanili, prodotti dagli inizi degli Anni Quaranta agli Anni Sessanta, sono in parte datati e in parte no. Come sempre la mancata datazione non aiuta l'interpretazione e ci si deve affidare all'intuito o ai segni del tempo. Comunque, come dato generale, si vede che il pittore si ritrasse molto fin da giovane, per poi farlo sempre meno e smettere all'inizio dell'età matura. Intuibilmente ciò è dovuto al fatto, comune a tutti noi, che finché si è giovani l'identità è un elastico dato in evoluzione da trovare e confermare. L'età matura, almeno ci s'illude, rende più stabile l'identità e l'immagine di noi stessi, o per lo meno forse si smette di cercarla fuori di noi e, anche per paura del confronto con l'immagine che progressivamente *decade*, ci si limita a cercarla nella solitudine degli specchi o nelle foto che gli altri ci fanno, noi volenti o meno. Ma non è detto che sia così per tutti.











Come si vede, è una sequenza di auto-rappresentazioni per lo più giovanili, in cui emergono alcune costanti. Per esempio la velocità della rappresentazione in

acquerello, matita, pastello ... (con l'eccezione degli autoritratti dipinti). La costanza, con un'unica eccezione, dello sguardo diretto (un fattore quasi indotto o obbligato per chi si ritrae allo specchio). La tendenza a una rappresentazione fedele dei propri tratti (anche se questi non corrispondono ai canoni estetici ideali). La ricerca di un'espressività che rimandi a una condizione interiore o a un'autoconvincione circa il proprio carattere, personalità. Il prevalere di espressioni di serietà quasi per nulla concedenti a un sorriso.

Il giovane Ireneo si presenta con rari indizi della sua attività di pittore, talvolta introduce dei *diversivi* (il cappello, il frontalino ripara sole, il mandolino). Gli sguardi alle volte comunicano timidezza, ricerca di un contatto o di un riscontro in chi guarderà, forse leggeri cenni di sfida, di neutralità o abbandono, e altro.

I ritratti più maturi denotano una maggiore presa di distanza, sicurezza e presumibilmente autosufficienza: ma le variazioni interpretative di tipo psicologico sono sottili e si potrebbe continuare a specializzare l'analisi. Un dato curioso è negli ultimi schizzi a matita che sezionano parti del suo viso. Si vede, appartenendo i due disegni a epoche diverse, le variazioni imposte dall'invecchiamento. Il pittore ne è fedele trascrittore. Un dato però altrettanto curioso, per chi ha registrato i suoi tratti fisionomici reali, è che, in molte opere con soggetti umani, il pittore tende a riprodurre nelle persone rappresentate alcune sue fattezze, specie per il viso e le mani. Forse è un motivo scontato per i pittori, perché non sempre hanno modelli davanti. Forse c'è una componente narcisistica nella tendenza a riproporre se stessi.

Il quadro a olio del 1947 invita ad allargare l'interpretazione, se non altro perché è più ricco e complesso. Il pittore ha intorno un ambiente di oggetti che lo accolgono e gli fanno eco. Intanto egli si emargina in un angolo e sceglie un punto di vista alto per osservarsi (in un certo senso si *umilia*, mettendosi a disposizione di chi guarda, senza troppe difese). Ci sono due oggetti che evocano l'arte in generale e la sua arte particolare. Il mandolino che bizzarramente rimanda alla musica (ma si racconta in famiglia che più tardi avrebbe fatto infuriare la moglie comprando una costosa chitarra da sistemare nel suo studio perché *faceva artista!*). Il panno alla parete riconduce invece agli strumenti da studio di pittura: uno sfondo per nature morte, ecc. L'autoritratto infine, forse richiama alla memoria di chi lo guarda i tanti autoritratti della tradizione pittorica. Chissà perché, a me ricorda gli autoritratti di Giorgio de Chirico, fatti i dovuti distinguo.

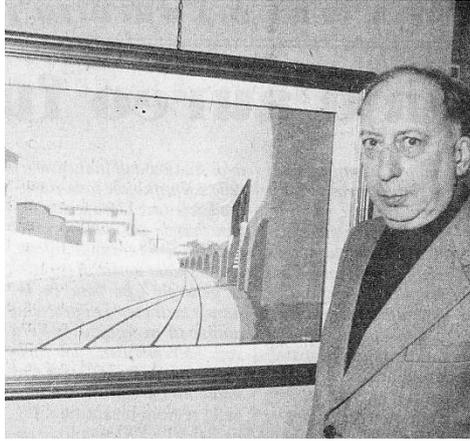
Un ultimo commento ad alcune su fotografie, in cui la dinamica dell' autoritratto da attiva diventa quella passiva dell' essere ripreso/ ritratto. Le prime due foto sono volute e *accettate* dal pittore. Nella prima è fotografato probabilmente dentro il suo primo studio di pittore. Il secondo lo propone forse all' interno del *Civico Museo Revoltella* di Trieste. Sono due belle foto. Nella prima è inquadrato un po' dal basso e ha un atteggiamento sicuro (ma si sostiene e si *difende* con il braccio destro). Lo sguardo è un misto di affidamento e di leggero sospetto o di aspettativa.

La seconda foto è più costruita. Lo coglie in rapporto a simboli del suo mestiere: una struttura metallica richiama l' idea di un cavalletto. Su essa è appoggiato il manichino di legno che serve ai pittori da modellino. Il pittore lo guarda con un atteggiamento meditativo ed eloquente. Non guardando direttamente l' obiettivo, l' artista evita forse l' imbarazzo di offrire gli occhi e finge di isolarsi nello stretto rapporto con la sua arte.

Anche le foto successive aiutano a costruire la sua arte e umanità.







16. Le altre tecniche pittoriche in Ireneo Ravalico

Ireneo Ravalico è stato un pittore molto prolifico e sperimentale. Le tecniche, e le interpretazioni tecniche, con cui dipinse sono molto numerose. Ciò può essere messo in relazione anche alla sua attività di insegnante che proponeva agli allievi varie modalità di rappresentazione.

L'acquerello è comparsa soprattutto agli inizi della sua produzione. Essa ha delle riprese nel tempo senza però divenire una costante specializzata e significativa. Anche qui si osservano delle varianti interne di questo suggestivo modo di resa pittorica. Per esempio, il suo uso tradizionale sotto forma di velature sovrapposte, per sfruttare gli effetti di trasparenza e profondità, alternato all'impiego del bagnato sul bagnato.

Questi acquerelli dei primi Anni Quaranta rivelano la precoce abilità e le diverse loro funzioni. L'ultima opera è anche interessante storicamente per il fondo di giornale su cui è riprodotta la natura morta.



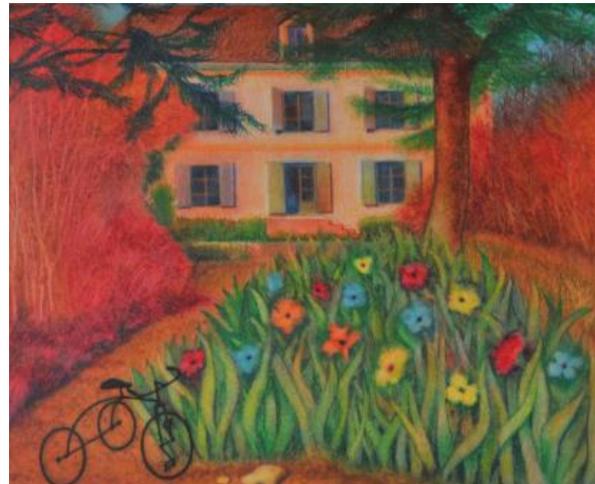


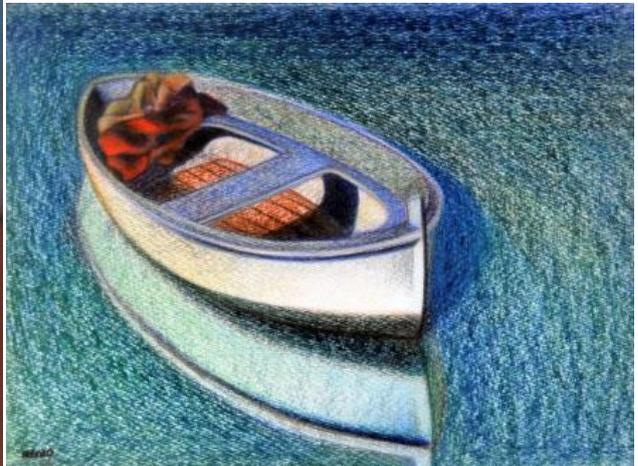
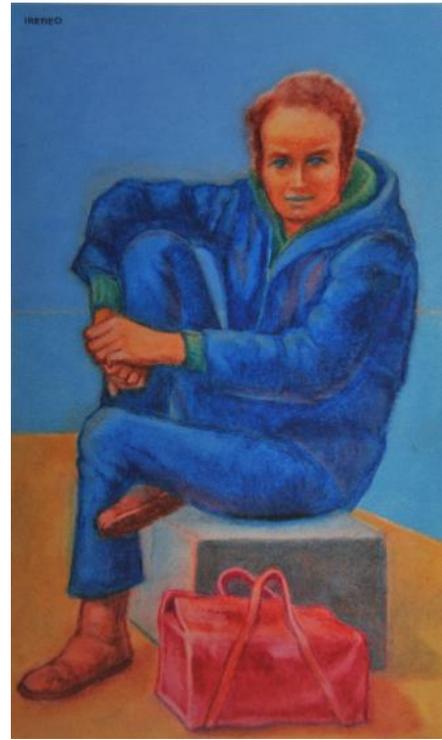
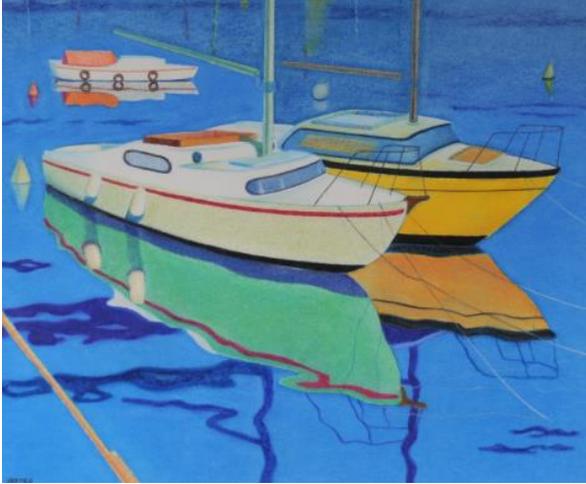
Altri esempi significativi dei primi Anni Cinquanta confermano l'immediatezza di questa specializzazione pittorica e una sua progressiva efficacia estetica.

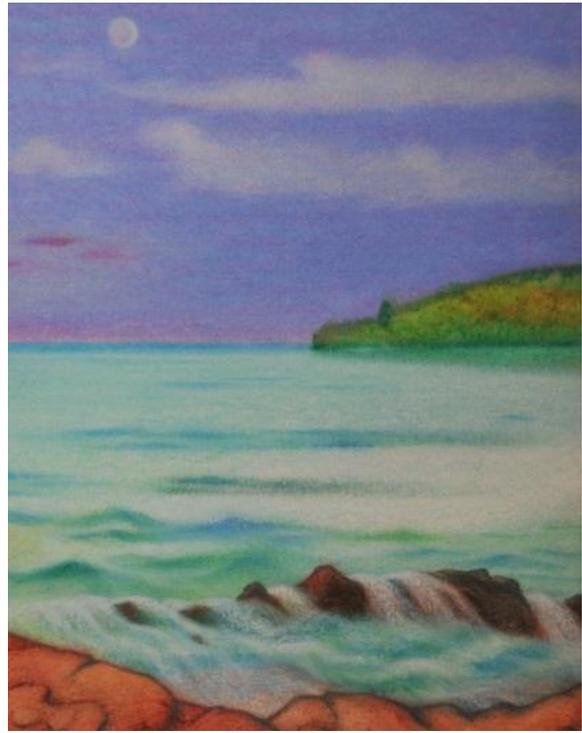


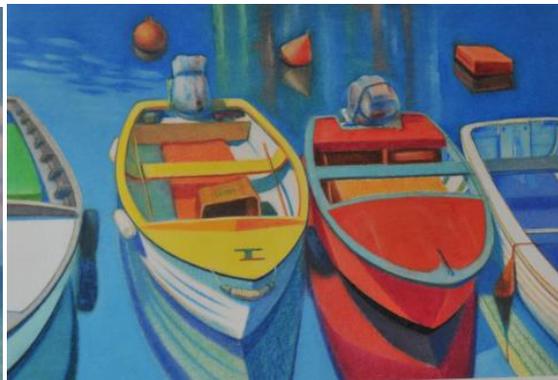
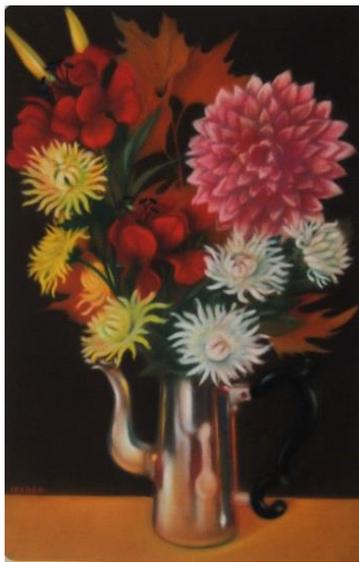
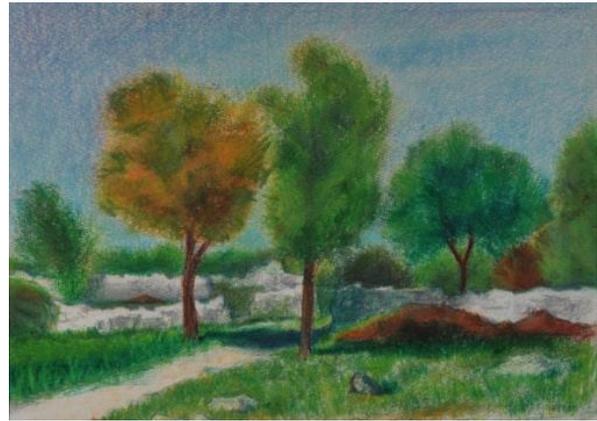
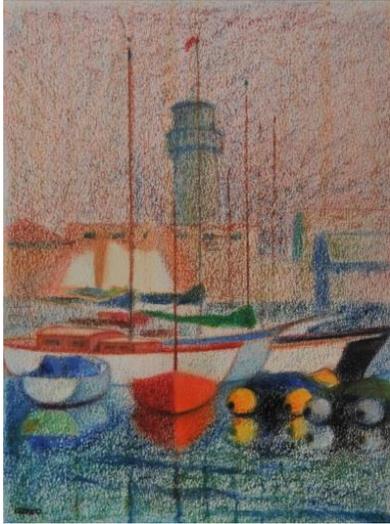
Uno degli aspetti più in risalto della sua pittura, come ho già sottolineato, è l'alta sensibilità al colore e alle sue tante potenzialità rappresentative e emotive. Lo notarono spesso i critici quando per esempio segnarono i risultati ottenuti con la tecnica delle cere, o del pastello e del gessetto nella fase matura e tarda della sua opera.

Infine, una tecnica che rivela un impiego frequente e importante è la sanguigna. Questa modalità grafica che vede l'impiego dell'ematite, e richiama il sangue, permette di sfruttare al meglio le sue qualità di disegnatore e la sensibilità coloristica anche all'interno di una risorsa monocromatica. Il tratteggio con lo sfumatura diviene il mezzo ideale per far risaltare le ombre, le luci e i volumi. È una tecnica che il pittore sfrutta con continuità e che impiega spesso per il ritratto e per il nudo. Si riportano di seguito alcune opere significative di queste varie realizzazioni settoriali.











17. Un quadro, il suo immobile silenzio e due sue possibili letture



È uno dei quadri in cui una presenza umana è inserita in un'ambientazione spaziale solitaria che comunica l'idea di una quiete immobile. Esiste un disegno in

cui il pittore anticipò con precisione l'uomo in bicicletta. E ciò mostra ancora la cura del progetto.

Ne do due letture, per metterne in discussione la loro plausibilità interpretativa. La prima è data, di nuovo, da un mio ampliamento narrativo, sempre assai soggettivo, che si spinge in un trama di fantasia. Esso sottolinea ancora gli aspetti e le potenzialità *narrative* di Ireneo Ravalico, in special modo dei lavori con componenti *metafisiche*.

“Un paese carsico, una domenica assolata: un contadino ha trascorso la giornata in parte con la famiglia, in parte, il pomeriggio, con gli amici. Ma ora sta andando in bicicletta a falciare un po' di prato, per dare erba fresca alle sue bestie. Tra sé sta pensando al tempo che trascorre. La strada gli pare il percorso lineare della vita, ma le ruote della bicicletta gli danno l'impressione che tutto si ripeta ciclicamente...”

Certi quadri o certe foto possono mettere in moto maggiormente la fantasia in cui poi ciascuno di noi riversa o ritrova se stesso, come in uno specchio. Quando però io *fisso* il quadro in una storia particolare, vincolo molto personaggi e cose a ciò che dico *privatamente*. Il quadro per se stesso è invece una forma molto più libera e lascia spazio a letture ancora più aperte ma forse meno soggettive.

Infatti, la compensazione narrativa è solo una delle letture, e dubito che sia la più giusta o importante. Credo di no. Penso sia meglio lasciare all'opera, oltre alla sua originale ri-trascrizione figurativa o astratta della realtà, la sua universalità di linguaggio simbolico. Resta poi spazio da dedicare, al suo inquadramento storico-culturale e stilistico-formale.

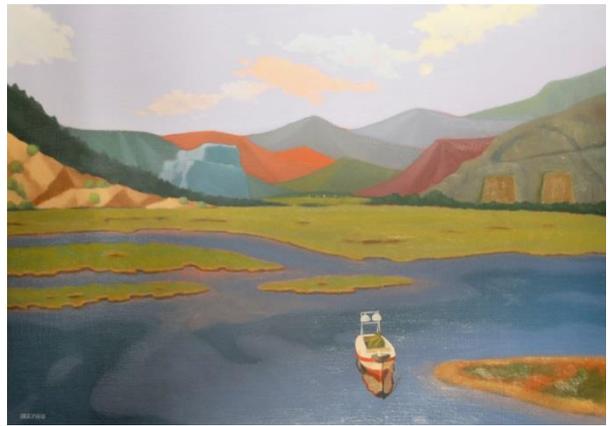
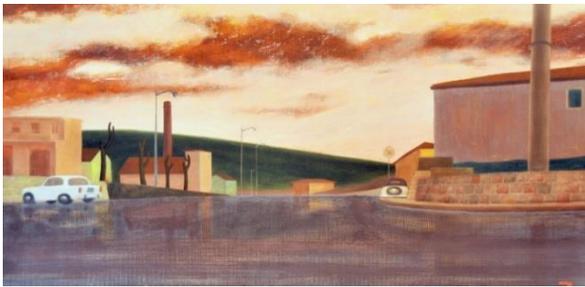
In questa seconda prospettiva, sono portato a isolare, di questo quadro, alcuni dati oggettivi perché appartenenti a una tradizione simbolica più condivisa culturalmente.

Prima, però, sul piano della resa formale, segnalo la definizione *selettiva* delle case sotto il cielo. Una pulizia geometrica di linee, di parti in luce e in ombra, di spazi e volumi in cui è accolto scenicamente il contadino in bicicletta, con il cappello e la falce. La sua fisica emarginazione sulla sinistra suggerisce che stia uscendo dal paese, fa ipotizzare cioè un movimento. In realtà l'uomo in bicicletta comunica insieme l'impressione che egli sia stato volutamente bloccato e partecipi ai caratteri dell'ambiente. Ciò rafforza in me l'idea che sia lui il centro del quadro e che le case

di paese non siano, questa volta, che un palcoscenico su cui agisce una persona con il carico di impliciti e universali significati. Un archetipo?

Il presunto *contadino*, vestito con un abito nero intero, a me non dà proprio l'idea di uno che va a lavorare (forse per questo io ho pensato sopra a un lavoro insolito, festivo). Allora qualcuno forse converrà con me che il cuore simbolico del tutto è la falce portata con elegante destrezza sulla spalla. E noi sappiamo, per cultura, a cosa rimandi questo oggetto, portato da un uomo vestito seriamente di scuro di cui, stranamente, non si vede l'ombra...

18. Il colore come codice visionario e ancora le nuvole...



Ho isolato queste opere, appartenenti a periodi diversi, ma accomunate dall'uso del colore come codice comunicativo di soggetti intensamente emotivi e carichi di una forte tensione e intensità espressive.

Nel primo quadro il colore rosso acceso del ferroviere scardina una riproduzione pittorica tendenzialmente basata sul realismo. L'uomo è *infuocato*: rimanda simbolicamente a una vecchia, ottocentesca idea del treno come macchina potente, alla ferrovia come luogo quasi infernale...

Il secondo è uno squero con due argani, straordinariamente bello e drammatico. Gli argani sembrano aver appena contribuito a mettere in salvo le imbarcazioni dalla tensione esplosiva del cielo e del mare carichi di tempesta. L'elemento per me più intensamente eloquente è lo straccio rosso che sventola in cima a un palo inclinato. Un segno parziale e emarginato che condensa un clima tragico e straziante, paesaggio e stato d'animo insieme. Con i ciuffi d'erba piegati in basso, è l'unico indizio di un contratto movimento.

Gli altri quadri sono ugualmente belli, soprattutto per la resa coloristica, ma sono più emotivamente contenuti e controllati, assorbiti nella volontà di una intensa ma celata *significazione metafisica*.

I cieli annuvolati sono una tema ricorrente, quasi specialistico, di questo pittore triestino. Trieste del resto è famosa per i suoi cieli, soprattutto per i suoi tramonti (la cantante monfalconese Elisa insegna...perché no?).

Propongo qui sotto una sequenza di quadri con cieli, credo dipinti soprattutto negli ultimi anni della sua attività, che suggeriscono da soli l'importante simbolica di cui sono caricati. Questi speciali soggetti ricorrono anche a metafore *scoperte* (la sposa con il prato fiorito e l'arbusto, il palloncino sfuggito). Questi cieli sono però sempre meno fissati al reale. Soltanto una breve striscia di mare con una barchetta, un molo con la bitta, un'esile striscia di terra li tengono ancora legati alla concretezza del vivere terrestre.

Così, la tendenza di questi cieli è diretta verso l'estrema resa fantastica o la trascendenza. A costo di deformare infantilmente le nuvole, per vedervi figure magiche o anche forme strane e preoccupanti.

Ma l'ultimo cielo di Ireneo è azzurro ed è percorso da nuvole serene. Se porteranno la pioggia, sarà una buona pioggia.







19. *Antologia della critica giornalistica su Ireneo Ravalico*

Quest'ultimo capitolo ha lo scopo di dare alcune coordinate biografiche e soprattutto di fornire una sintesi ragionata della critica, per lo più locale e giornalistica, che accompagnò con interesse e assiduità la produzione del pittore triestino. Lo propongo in coda, credendo di dare utili informazioni, ma ho preferito far parlare prima le opere stesse e darne un'interpretazione personale.

Il pittore nacque a Pirano (oggi Slovenia) nel 1922. La famiglia di origini istriane, numerosa e di modesta condizione economica, si era stabilita già da qualche tempo a Trieste, dove il pittore visse e operò fino alla sua scomparsa il 23 marzo 2014.

Nella sua prima formazione ebbero una forte influenza l'educazione religiosa, l'attaccamento alla madre e ai numerosi fratelli, l'innato talento artistico e la volontà di ottenere un titolo di studio (spesso studiando come autodidatta), che lo abilitasse all'insegnamento e rafforzasse la sua attività di disegnatore e di pittore.

La prima produzione, soprattutto a carattere grafico, si colloca tra il 1938 e il 1943. Disegni e vignette appaiono in mostre, concorsi, giornali di matrice cattolica e fascista.

Era iscritto all'*Azione cattolica* che, dopo il *Concordato* e sotto la guida della Chiesa, cercava a vario livello conciliazione e equilibrio con le posizioni culturali e formative fasciste.

Perciò il giovane pittore partecipa a varie *Mostre dei Prelittorali*. Viene notato e premiato per la finezza del disegno, per l'abilità ritrattistiche, per le caricature e le vignette pubblicate da giornali locali. Un disegno in particolare (dei giovani e soldati che assistono a una Messa), rivela la sua fine manualità, testimoniando anche la convergenza storica delle giovani forze cattoliche verso le idee e gli ideali del Fascismo fino a dividerne talvolta il linguaggio (verbale e figurativo).

Tra il 1940 e il 1942 i giornali locali registrano e lodano la sua presenza in varie mostre dei *Prelittorali* dei G.U.F.

Ma nei giorni successivi all'Armistizio dell'8 settembre 1943, come si è già scritto, Ireneo Ravalico è catturato e internato in un campo di prigionia e di lavoro in Germania. Di questo tragico periodo resta, oltre alle opere già segnalate, il manifesto

intitolato *Reticolati*, prodotto per un concorso indetto dall'*Associazione partigiani italiani* e comparso sul giornale *In vedetta* il 19 maggio 1946. Quest'opera riceve il primo premio di 2.000 Lire.

Nel febbraio-marzo 1949 il *Corriere di Trieste* comunica la notizia di quattro giovani pittori (tra cui Ireneo Ravalico) che hanno meritato una mostra alla *Galleria Trieste*. Il giovane artista espone disegni a penna e sanguigne. Il critico che lo presenta e che si sigla **M.P.**, parla di *bella resa atmosferica e di salda corporeità che si riallacciano alla maniera di un Campigli e d'un Sironi*.

Il medesimo critico nell'autunno dello stesso anno lo menziona nel gruppo dei giovani pittori, e scultori, da poco costituitosi a Trieste con il nome di *Gruppo verde* (*verde* forse per la giovane età di artisti squattrinati). Con questi ultimi Ravalico espone alla galleria *Lo scorpione* di Via San Spiridione 12/b, *due teste femminili di una personalità accentuatissima*.

Nella seconda metà degli Anni Quaranta il pittore, da un lato avvia una feconda produzione artistica e, dall'altro, un'assidua partecipazione a mostre e concorsi di livello non solo cittadino.

Dopo aver vinto il terzo premio nell'esposizione del 1949 alla *Galleria Trieste* di Viale XX Settembre con un ritratto, i primi riconoscimenti critici di rilievo giungono nell'anno della prima mostra personale alla *Sala Comunale* di Trieste nell'agosto 1954. È un punto fermo del suo percorso artistico.

L'affermato pittore **Cesare Sofianopulo**, stupendosi che la *Sala comunale* sia stata concessa a un giovane pittore poco noto, ne rileva tuttavia la serietà e la personalità, la vigoria e la sensibilità soprattutto dei nudi; inoltre negli oli il critico nota l'attenzione ai toni del colore.

Il critico **Libero Mazzi** sul *Giornale di Trieste*, nell'ottobre 1954, apprezza lo studio e la tecnica di *Ireneo*, il suo operare appartato, con un gusto un po' *antiquato* ma dignitoso, e osserva l'influenza della scultura nel trattamento plastico della figura.

Ancora a metà del 1954 sul *Giornale di Trieste* **Decio Gioseffi** riconosce come prevalente nel pittore triestino di questi anni il valore di disegnatore, sottolineando l'interesse per i problemi della forma più di quelli del colore. Nei nudi in sanguigna il critico registra un'esatta distribuzione di ombre e luci, nonché la tendenza a stilizzare la figura secondo moduli geometrici. Il pittore gli appare più libero dall'iniziale influenza di Campigli (per le teste) e del *Novecento dei piedoni* nell'impianto plastico delle figure.

Il dato fondamentale in questi primi riscontri critici è che essi portano in superficie scelte tematiche, influssi e modelli che poi continueranno a essere presenti nella sua produzione pittorica posteriore.

La mostra alla famosa *Galleria Monteleone* di Milano nel 1955 dà certo maggiore prestigio al giovane pittore, anche se egli continua a proporsi come un artista schivo che s'impegna in un continuo lavoro di seria sperimentazione tecnica e di maturazione stilistica. Alla pittura egli affianca l'attività di insegnante. Comincia a insegnare nell'anteguerra. Poi è nel *Liceo scientifico di Monfalcone* per approdare alla *Scuola per Geometri* e alla *Scuola media Manzoni* di Trieste fino alla seconda metà degli Anni 70, quando va in pensione.

Tra gli anni 1956-1960 egli tiene anche dei corsi serali di Cartellonistica all'E.N.A.L.C. di Trieste. Quest'attività è in generale apprezzata dai critici, anche perché sfocia in mostre degli allievi alla *Galleria comunale*. La cartellonistica è utile al pittore perché gli permette di sviluppare ulteriormente la già notevole abilità grafica. Tuttavia, questa esperienza verrà talora giudicata riduttivamente, nel momento in cui la pubblicità sta sempre più imponendosi ma viene ancora per lo più tenuta distinta dall'arte.

Intorno al 1956 la critica si accorge di un'evoluzione stilistica nella sua arte, finora apprezzata soprattutto per i disegni. In rapporto a una mostra alla *Galleria Trieste* il critico de *Il Piccolo* (senza firma) parla di un mutamento radicale rispetto al recente passato: *Lasciati i pennelli per la spatola,[...]ora gli interessano gli effetti di luce, i colori carichi, pieni, sonori, l'alternò risponderci dei complementari in sostituzione del chiaroscuro con funzione plastica*. Un atto di coraggio, anche se non sempre con risultati positivi, conclude il critico, senza però tener conto secondo me della sua produzione ad olio e a acquarello degli Anni 40.

Ma intanto Ravalico continua a produrre, a partecipare a vari concorsi e a vincere premi. Come si è detto, è primo *ex aequo* nel concorso *Ungheria* nel maggio 1956. Tiene la seconda personale alla *Sala comunale* triestina nel maggio del 1963. Queste esposizioni si ripeteranno a lungo, ogni 3-4 anni circa.

La critica giornalistica, negli Anni Sessanta, riconoscendolo ormai come pittore affermato, elabora alcune interpretazioni-chiave della sua arte, riproposte in seguito con costanza. Ad esempio, l'influenza della lezione del *Novecento italiano*; la maestria del disegno che tende a semplificare le forme; la qualità di un colore vivo ed esteso nelle sue gamme tonali; l'utilizzo di campiture piatte; il carattere *lirico* di temi e stile pittorico.

Giulio Montenero è il critico che ha prestato un'attenzione assidua e positiva al pittore. Credo che egli colga per primo la componente narrativa di questa pittura specie negli aspetti figurativi. Inoltre Montenero è sempre attento a evidenziare soprattutto l'uso meditato del colore e la sua lenta evoluzione.

Ireneo continua a presentare le sue opere in rassegne e mostre locali e nazionali (per es. il *Premio Contovello* di Trieste, il *Premio Suzzara* di Mantova, la *Biennale nazionale d'arte "Città di Milano"*). Nel dicembre 1965 espone per la quarta volta alla *Sala comunale triestina*.

A tale proposito, il critico che si sigla **I.N.** sul quotidiano *Il Piccolo* di Trieste del 15 dicembre 1965, parla di accordi tonali controllati nelle partiture quasi piatte in cui un chiaroscuro appena accennato restituisce la scarsa tridimensionalità dei volumi. La pittura di Ravalico ha un *sottile fascino poetico* ma con qualche caduta. Il critico a livello tematico nota la frequente presenza di fanciulline intente a giocare sul limitare delicato della giovinezza. Giudica negativamente le nature morte con rari oggetti di impronta *metafisica* (una delle prime volte nell'uso di tale termine) e alcune stilizzazioni di oggetti e persone. Alla fine, ammette un progresso nella *sempre più limpida scelta linguistica*.

La seconda metà degli Anni Sessanta e i primi Anni Settanta sono uno dei periodi più significativi della pittura di *Ireneo*, nello stabilizzarsi di uno stile maturo e personale.

Milko Bambič, sempre nel 1965, coglie un tratto stilistico importante. La sua pittura non è mai diretta, ma nasce filtrata dalla mente. Ciò genera una dialettica tra materia e spirito, tra staticità e dinamicità. Questo sarà un elemento che emergerà, a mio avviso, più sensibilmente nell'evoluzione finale dello stile del pittore.

Sempre a proposito della *Sala comunale*, **Giulio Montenero** ribadisce le sue precedenti notazioni e a proposito del trattamento del volume (denotato dalla bidimensionalità soprattutto in presenza di soggetti umani), osserva che in questa fase *L'impianto volumetrico che un tempo era limitato dalla stilizzazione [...] si è sciolto in virtù di una serena osservazione del mondo* (per esempio nei quadri *Portòn* e *Corda*). I colori sono tersi come *trasparenti vetrate* mentre la luce *imbeve i corpi*. La componente metafisica delle nature morte è per il critico un dato positivo, come nei fiori disposti, appunto, in un *vuoto metafisico*.

Carlo Milic sul *Gazzettino*, invece, non vede evoluzioni nell'*immagine tipologica* del pittore e ribadisce una *figuratività bidimensionale costante*. Per i ritratti il pittore prescinde da ogni vincolo immediato (la singolarità del caso specifico), perché cerca l'*archetipo*, ossia il modello universale. Con ciò il critico coglie, a mio avviso, uno delle

cifre distintive del pittore, che emergerà con sempre più evidenza nella fase della fine secolo. Tale notazione richiama di nuovo all'evidenza la tendenza del pittore a evitare l'immediatezza espressiva, a ridurre il particolare all'universale. Quest'orientamento all'astrazione è rintracciabile anche nel cromatismo fuso e lirico, sottolinea ancora il critico.

Nell'autunno del 1967, per la quinta Mostra alla *Sala comunale*, **Giulio Montenero** consolida i tratti identificativi da lui o da altri finora individuati. Il pittore si ispira al vero ma mira all'essenza delle cose. Il colore ha una musicalità (*il canto del colore*) con toni spesso scuri ma trasparenti. È presente nelle opere la trama di un largo racconto. C'è un'ordinata collocazione degli oggetti nello spazio. L'immobilità delle cose raffigurate si colloca nell'arcano spazio atemporale. Il valore di autonomia espressiva del netto ed elegante disegno è presente anche quando non è funzionale alla pittura.

È interessante però osservare anche come il critico metta in relazione con il carattere dell'uomo, schivo e prudente nei cambiamenti di linguaggio, l'aspetto *desueto*, rivolto alle passate poetiche del *Novecento*, della sua scrittura pittorica, percorsa da *un'intonazione emotiva lievemente malinconica*.

Il critico che si sigla con **I.N.**, su *Il Piccolo* del 19 dicembre 1967, insiste sull'importanza della tessitura tonale dei colori nel pittore, ma nota anche la *puntuale verifica razionale dell'invenzione e delle forme, che seguono un po' forzatamente il preordinato disegno armonico*. E conclude facendo così riemergere il pericolo di cadute stilistiche, già in precedenza segnalato dal critico.

Intanto Ireneo Ravalico, alla fine degli Anni Sessanta, apre uno studio-mostra in viale d'Annunzio, dove lavora, espone e vende al pubblico, trovando una formula originale per entrare in un contatto personale, colloquiale con le persone interessate alla sua arte. In precedenza, nei primi Anni Sessanta, egli aveva condiviso uno studio a Trieste con altri due pittori.

Giulio Montenero, alla fine del 1969, ribadendo la lentezza della maturazione, seria e coerente, nota finalmente un segnale di novità e di sperimentazione derivante anche dall'uso di coloranti inusuali, da poco adottati, che rinforzano i caratteri di trasparenza e di sovrapposizione delle tinte. La semplicità dell'impianto e l'armonia dei toni restano tuttavia le cifre migliori di questo stile. Nel quadro intitolato *Il rimorchiatore, [...] il rapporto tra il rimorchiatore e lo spazio circostante dà all'osservatore la sensazione di un evento magico, misterioso pur nelle circostanze banali del fatto descritto. È questo il segreto della sua pittura*.

Tale aspetto è ribadito da **I.N.** nella *Rassegna delle gallerie* su *Il Piccolo* del 23 febbraio 1977. Accortosi anche lui delle novità tecniche e tematiche del pittore, pur ricollocandolo nelle componenti neoclassiche del *Novecento*, parla per la prima volta di *magia pitagorica*, e ribadisce il senso di *un'armonia universale nel microcosmo del quotidiano*. Addirittura, a proposito di un quadro di frutti riflessi su un piatto d'argento parla di un virtuosismo che ottiene *il massimo degli effetti col minimo dei mezzi*.

Su *Il Piccolo* dell'8 aprile 1980 **Giulio Montenero** scrive di *simbiosi di impressionismo con il solenne assunto metafisico della composizione d'insieme*. Al verismo descrittivo corrisponde dialetticamente l'invenzione fantastica, al particolare aneddotico corrisponde dialetticamente l'indefinitezza dell'ambiente naturale.

Ormai i critici convergono su questa definizione interpretativa, se è vero che anche **Carlo Milic** il 23 gennaio 1983 parla di *visione antica distaccata dal presente e di suggestione magica di struttura e colore*.

Ma è ancora una volta **Giulio Montenero** il 3 gennaio 1983 su *Il Piccolo*, a dire che è tipico di Ravalico [...] *estrapolare col nitore del disegno, con la semplicità dei volumi, con la purezza delle tinte piatte, quei rari momenti di sereno incantesimo che un osservatore sensibile riesce a percepire nelle violenze quotidiane*. Lo stesso critico propone un'altra caratteristica di rilievo della pittura di questi anni: *Tra sfondo e primo piano [...] il moto veloce genera un altro moto lento, metafora stilistica e rappresentativa di Ravalico, che va cercando la rapida lietezza delle bimbe d'una volta (e di sempre) nel mondo pesante di oggi*.

Ora alcuni critici cercano con più insistenza i modelli del pittore. **Sergio Brossi** su *Vita nuova* dell'11 marzo 1988 trova legami con i pittori di figure triestini: C. Sbisà, G. Marchig, D. Stultus soprattutto, che *stanno in equilibrio tra classicismo e romanticismo*.

Dopo la mostra alla *Galleria Rettori Tribbio 2*, del novembre 1991, su *Il Piccolo*, **Laura Safred** si sofferma soprattutto sulla *sospensione del tempo storico e esperienziale* e propone una bella definizione di una nuova stagione di Ravalico che, a mio avviso, proviene dal rafforzamento, dallo sviluppo e dalla stabilizzazione della *qualità metafisica* già presente da tempo.

Paesaggi purificati da ogni elemento accidentale, immobili e spogli nell'attesa silenziosa di un passo che ne faccia risuonare la chiusa scatola spaziale.

Sergio Molesi coglie questa novità e per significarla scrive, da un lato, di *colori brillanti dal timbro ossessivamente metafisico*, e dall'altro della frequente e *nuova* presenza nei paesaggi delle nubi. In effetti il critico coglie un dato reale quando vede

nelle nubi *come un'intrusione organica e disordinata nel quieto ordine razionale del mondo pacatamente metafisico di Ireneo Ravalico*. E conferma più oltre: *Le nubi hanno provocato nei lavori recenti dell'artista triestino un brusco cambiamento di clima, uno stravolgimento della meteorologia dei cieli e dell'anima*.

Non si può che condividere, anche se in effetti **Sergio Molesi** pare scambiare l'effetto per la causa. Aggiusta la mira quando riporta questo cambiamento emotivo e stilistico alla generale *anima in tormento* triestina.

Sulla *Voce giuliana* dell'ottobre 1998 **Tino Sangiglio** richiama ancora la definizione di pittura surreale e metafisica, sottolineando l'aspetto filosofico - pitagorico, in particolare - della pittura di Ireneo Ravalico, del recupero dell'armonia del microcosmo nel microcosmo. E afferma: *Ravalico è un pitagorico ritornato tra noi a svelarci l'armonia della realtà*. Come nell'arte greca e nell'arte rinascimentale tutto è numero, euritmia, armonia. La poesia e il silenzio (*pitagorico*) sono le linee guida dell'arte di Ireneo Ravalico.

Io credo che le ragioni profonde dell'irrequietudine espressa dalle nuvole dell'Ireneo Ravalico di quest'ultimo periodo e di cui parla il critico **S. Molesi**, vadano ricercate nell'individualità della persona.

Il pittore, infatti, ha settant'anni, che è un'età di ombre lunghe ma anche, solitamente, di bilanci maturi. Forse un'altra risposta che completa le radici di questo quadro umano e stilistico, (ma credo che le ragioni profonde possano essere solo ipotizzate), la diede il pittore stesso di fronte a un'osservazione che il critico **Sergio Brossi** annotò su *Vita nuova* del 22 novembre 1991. A una sua domanda sul perché il sole comparisse poco nei cieli pittorici recenti, Ireneo Ravalico rispose con giovanile candore: *Il sole è sempre presente, ma se ne sta dietro le nubi*.

Per chi l'ha conosciuto bene, tutto ciò probabilmente rimanda alla sua visione religiosa della vita, fortemente fondata sui valori cristiani. Il suo cielo metafisico non era, probabilmente, né vuoto né freddo. Per sua scelta e fortuna.

Indice

Scalo legnami, un quadro metafisico

pag. 1

L'infanzia nella pittura di Ireneo Ravalico

pag. 5

La bambina dagli occhi grandi e scuri: una lettura molto personale

pag. 24

Il mare e ciò che esso circonda

pag. 27

Le opere della guerra

pag. 33

Il ragazzo con il ramo nel pugno

pag. 49

Case sul fiume

pag. 52

Barche nel rosso del mare e del cielo

pag. 54

Il gioco della corda, ovvero il *non-gioco*

pag. 56

Case carsiche con muretto... ovvero il predominio dell'ombra

pag. 52

Asilo speranza

pag. 60

La donna nella pittura di Ireneo Ravalico

pag. 63

Il disegno

pag. 85

Le componenti religiose e metafisiche nella pittura di Ireneo Ravalico

pag. 92

L' autoritratto in Ireneo Ravalico

pag. 98

Le altre tecniche pittoriche in Ireneo Ravalico

pag. 109

Un quadro, il suo immobile silenzio e due possibili letture

pag. 116

Il colore come codice visionario e ancora le nuvole...

pag. 119

Antologia della critica giornalistica su Ireneo Ravalico

pag. 124

Indice

pag. 131

Trieste, 24.02.2019

Pagine 132

Parole 20.574

Caratteri (spazi esclusi) 110.434

“ “ *Inclusi* 135.128

Paragrafi 430

Righe 2.398

