

## WILLIAM CONGDON - IL LAVORO DI UNA VITA -

### SUGGERIMENTI DI AIUTO AL PERCORSO DI DISEGNO 'DALL'ESPERIENZA UN METODO'

di **Emanuela Centis**

#### 1. L'INIZIO

I primi passi della formazione artistica di William Congdon sono con il pittore Henry Hensche, assertore del 'plain air' e del linguaggio del colore e della luce, e successivamente alla scuola di disegno e scultura di Gorge Demetrios.

L'elemento comune degli inizi è un atteggiamento di totale aderenza alla realtà che deve contraddistinguere la ricerca dell'artista:

*"Hansche ci metteva davanti ad una massa d'ombra contro la luce del sole – cielo e così faceva in modo che noi non vedessimo la forma del ragazzo secondo una struttura scheletrale a priori. (...) C'è in questo metodo il valore della totale oggettività e obbedienza alle cose come sono, evitando comunque di partire da una forma 'a priori', secondo un'ottica particolare o personale. Metodo in cui uno si arrischia, si abbandona a quello che si scopre, strada facendo. Totale obbedienza, adesione all'oggetto, senza condizionarlo ad una verifica della sua esperienza intima"*

Per spiegare l'atteggiamento che deve avere l'artista di fronte alla realtà e al suo lavoro, in quegli anni Congdon ricorre a una metafora usata dal pittore Robert Henry:

*"Il cacciatore di schizzi passa delle piacevoli giornate andando a zonzo, dappertutto, dirigendosi là dove i suoi interessi lo chiamano. Attraversa la vita come la trova, senza lasciarsi alle spalle per disattenzione le cose che ama, anzi, soffermandosi per conoscerle meglio. Come tutti i cacciatori, o fa centro o manca il bersaglio. Quelli che non sono cacciatori non vedono queste cose. Il cacciatore impara a vedere, a capire – a goderne." (R Henry, The art Spirit, 1951)*

IMMAGINI :

Head of Bert, 1940

Grieving mother, 1941

#### 2. GLI ANNI DELLA GUERRA

Nel 1942 Congdon si arruola nell'esercito americano come autista di ambulanza presso l'American Field Service, impegno che prosegue anche dopo la fine del conflitto, quando presta servizio a favore dei civili per la ricostruzione delle aree devastate dalla guerra fino al 1946.

La scelta di Congdon obbedisce a motivazioni di impegno umanitario, che esprimono quell'esigenza di donazione di sé che contraddistinguerà il percorso umano dell'intera sua vita. Tale orientamento comprende anche una vena creativa: attraverso una grande quantità di schizzi e disegni a matita raccoglie la testimonianza di tanta umanità attraversata dal dolore e dalla morte, che egli assiste, e molti scritti in prosa o poesia, che rivelano una sensibilità letteraria altrettanto fine quanto quella artistica.

*" Il desiderio di vivere è diventato grottesco,  
l'armonia che chiamiamo 'vita', spostata,  
ogni frammento lotta per ricongiungersi ad un altro in unità  
mentre il volto si disintegra  
e i lineamenti perdono la causa e l'effetto."*

Per l'artista l'esperienza della guerra ha coinciso con *'la scoperta del dono in se'*. Il cuore del gesto creativo di Congdon rimane sempre lo stare di fronte alla realtà, e il disegno è il modo con cui entrare intimamente in un rapporto di partecipazione con essa.

E' un gesto di condivisione.

Nelle riflessioni di quel periodo compaiono anche annotazioni di carattere metodologico, che delineano una caratteristica della personalità e dello stile dell'autore: l'opera si costruisce come espressione di un rapporto tra gli elementi che la costituiscono.

*" Il disegno – connettere a tal punto le cose che la geometria appare il loro unico tratto comune – al contrario, come ti addenti nella natura intima di qualcosa, finisci per separarla da ciò che la circonda. Io dipendo dal soggetto – come nel disegnare i motori in officina occorre approntare uno schema per ogni sezione, raccordandolo (esattezza) con quello principale – il processo della costruzione – questo è il genere di soggetto che esiste – questa è la sua natura – schemi – intelletto. Appendi dei vestiti ad un albero, fluttuanti nel vento – spazza tutto in un gesto – impulso." (Diario di guerra)*

In riferimento a questa riflessione, è interessante il commento critico di R. Balzarotti (Una vita):

" Il brano lascia emergere una coppia oppositiva che ritroveremo costantemente in Congdon: 'intelletto vs impulso'. Alle due facoltà paiono corrispondere due alternativi procedimenti di creazione: il primo potrebbe essere riferito a una linea cubista-costruttivista, mentre il secondo con quello 'spazza tutto in un gesto', pare già scritto nel gergo critico della Action painting. Potremmo aggiungere qui tuttavia due osservazioni: entrambi i procedimenti vengono comunque riferiti a un 'soggetto', che entra come parte costitutiva della scelta estetica e stilistica; in secondo luogo non sembra di poter evincere una propensione esclusiva per uno dei due modi: essi paiono piuttosto indicare due livelli diversi dell'operare che eventualmente potrebbero essere gerarchicamente ordinati, nel senso che il secondo risponde in modo più completo all'esigenza di un'immediata e totale aderenza al soggetto. L'imperativo di dimenticare la tecnica, il come in funzione di una totale immedesimazione con il che, emerge in un'altra annotazione:

*" Non disegnarlo, asseconda il suo spirito, cosicché sia esso stesso a farsi" (Diario di guerra)"*

IMMAGINI:

Ambulance driver '43  
hel hama '43  
Morghen Tod '45  
'shak' Bergen Belsen '45  
Youth with hat '44  
Portrait '47  
Bergen Belsen '45

La figura umana è il primo soggetto della attività di Congdon, che egli però considera punto di riferimento e metro di paragone fondamentale nel corso di tutta la sua vicenda artistica, anche se apparentemente essa scompare, se si eccettua il tema del crocifisso negli anni seguenti la conversione.

Spiega l'artista, in una conferenza del 1988 (Meeting per l'Amicizia tra i popoli):

*" Il mio lungo cammino attraverso la figura umana alla croce - e oltre – fino alla sua consumazione, parte dallo studio della scultura e del disegno con Gorge Demetrios negli*

Stati Uniti dall'anno 1935 al 1940. Demetrios strutturò in me l'occhio nuovo, capace di inchiodare ogni cosa che vedo con l'autorità del corpo umano, che è paradigma e modello per ogni forma che esiste. Da esplicita la figura divenne implicita durante i miei anni di Venezia (1948-1959), di Parigi, Cantorino, Guatemala (1954-1958) e negli anni '70 in Africa. Scavate pure nei miei quadri e vedrete come l'autorità della forma è in fondo quella della struttura della figura umana.

Dopo il mio battesimo nella Chiesa Cattolica, ad Assisi, nel 1959, la figura ritorna esplicita – nella forma e nel contenuto della croce, però. E' forse inevitabile che l'incontro con Cristo e la scoperta del suo dramma di croce è pure il mio – il nostro per la nostra stessa salvezza – mi portasse al Crocefisso tramite il ritorno alla figura. (...)

Questo ritorno all'esplicito della figura, avviene dentro la dinamica di una consumazione destinata a cancellarla di nuovo nel grido di Cristo: 'Tutto è consumato', e nel grido dell'arte – e di quella precisa arte nella quale io come pittore nacqui a New York nel 1948 – grido che consuma ogni simbolo, ogni forma."

### 3. ALLA RICERCA: IL VIAGGIO 1

Terminato il servizio nello 'American Friends Service Committee', Congdon intraprende una febbrile attività artistica, che si protrae per tutti gli anni cinquanta, nella quale la pittura diviene il luogo e il modo attraverso cui egli affronta un lavoro profondo e drammatico alla ricerca di se stesso, una sorta di viaggio che lo porta dal paese natale, Providence, a New York, a Napoli, Roma, Egitto, Messico, Venezia.

Per Congdon questa ricerca parte dalla liberazione dal clima moralistico e chiuso della cerchia puritana familiare, background culturale che egli definisce un mondo "limitato ad affari, benessere, puritanesimo",

disagio che si dilata anche nei confronti di tutta la società americana.

A New York entra in contatto con i suoi colleghi della nuova avanguardia, gli Action Painters, e le galleriste Peggy Guggenheim e Betty Parsons, (nella cui galleria ebbe otto personali tra il 1949 e il 1968) con i quali condivide questa ricerca della propria identità personale, che si fa ricerca espressiva e artistica.

" Non per loro (provavo interesse), ma per l'esplosione di libertà alla quale si sono abbandonati, prendendo un pezzo di questo e un pezzo di quello... era fenomeno di essere liberato dalla morsa in cui nel New England ero stato educato " (Intervista, 1981)

L'esperienza dell' Action painting era nell' America alle soglie degli anni '50 una sorta di punto a capo, un ripartire da zero:

"In effetti non erano né vecchi né veramente giovani. I migliori si erano ritagliati una comoda nicchia per lavorare e non sentivano il bisogno di abbandonarla. La decisione di ripartire, dopo aver trascorso metà della propria vita, aveva il suo lato straziante. (...) Eppure decidemmo di intraprendere una strada nuova. Quando cominciammo a fare un'arte non figurativa, sapevamo di cominciare un'avventura terribile. Ma avevamo il vantaggio di una sorta di slancio e di cameratismo che ci derivavano dal parlare con altri artisti che mostravano interesse per la stessa cosa" (Da un'intervista, 1965).

"Nel creare immagini dal caos che mi circondava cominciai a dare forma a me stesso"

" Il dripping mi è venuto spontaneamente nel momento in cui ero appena tornato dalla guerra: dalle sofferenze viste nella guerra alla ricchezza degli Stati Uniti, non ho potuto sopportare né la vita, né le cose della vita; ogni oggetto dovevo cancellare per creare la possibilità di una nuova vita. Era espressione di una liberazione da quell'oggetto che come gabbia mi aveva imprigionato nella mia infanzia; espressione di una fluidità in cui le cose si dissolvono e diventano 'altro', una spontanea unitarietà che cancella il tempo e le cose insieme: tutta la materialità della vita (...) Il breve momento del mio dripping serviva per avviarmi alla tensione del gioco di non mai lasciare soffocare il respiro del reticolato del tessuto vivente sia che 'drippavo' o che non 'drippavo' più secondo il mio

*stile che andava formulandosi lungo il mio 'viaggio' verso la forma definitiva della mia vita. Forma che sarebbe somma e significato di tutti i luoghi che avevo assunto dentro di me" (dalla Conferenza 'il dripping e il tessuto vivente', Meeting Rinini 29.8.84).*

In realtà l'adesione all'Action painting non fu che un momento di passaggio nel quale il pittore condivise intenzioni umane e modalità espressive, ma si chiarì anche la natura del suo operato artistico, profondamente differente dai colleghi di New York. Per Pollock l'arte è uno strumento di liberazione delle proprie energie vitali, che affondano nel profondo dell'inconscio. Un modo per ritrovare se stessi, attraverso immagini che possono anche non aver alcun riscontro nella realtà.

Per Congdon il rapporto con l'oggetto, la realtà, è sempre il punto genetico dell'opera: anzi, essa è il frutto dell'incontro tra il pittore e la realtà.

Per Pollock il gesto creativo nasceva quasi automaticamente, fuori dal controllo razionale, per Congdon è frutto di un lavoro metodico e costante, retto dall'amore per il 'far bene', maneggiare con abile perizia gli strumenti, in cui l'occhio attento guida sapientemente la mano.

Ritorna ancora l'idea dell'opera che nasce da un rapporto: la tecnica della spatola, al posto del pennello, esalta il senso della matericità, e questa materia pittorica viene graffiata, incisa, sgocciolata :

*" L'arte è il costruire – usare la spatola – costruire la cosa – non spennellare per far assomigliare alla cosa" (Taccuino)*

New York è il simbolo della liberazione, ma il suo fascino si esaurisce presto: Congdon si rende conto che, dopo l'atto eroico di ribellione, la sua generazione andava incontro a un rapido e tragico declino; la liberazione di un 'io' più autentico non aveva messo in luce che il drammatico spaesamento in cui mondo contemporaneo si dibatteva, senza offrire una via di uscita. La città, luogo di vita degli uomini, è stretta in un nero reticolato che ricorda quello dei campi di concentramento del conflitto appena concluso. Un'altra guerra, distruttrice di civiltà e coscienze, si va consumando.

Il quadro new York city (explosion) del 1948 è il simbolo di questo momento:

IMMAGINI:

Destroyed city, 1949

New York city (explosion) 1948

La partecipazione alla veglia funebre di J.Pollock segnò per Congdon il definitivo congedo dall'America, e il trasferimento a Venezia (marzo 1950):

*" Ho percepito non poco autocompiacimento quella sera in cui ho partecipato ad una veglia funebre per Pollock, sulla 14<sup>a</sup> Strada. Uno studio affollatissimo, silenzioso, buio e oscurità e fumo, voci basse che arzigogolavano su esperienze creative altrui – come in una seduta medianica, una setta- la cricca, l'accademia – ciascuno limitandosi a confessare la propria inadeguatezza come artista. Per me era tutto marcio e me ne sono andato presto." (Lettera a E. Genauer)*

IMMAGINI:

Inizia per l'artista una nuova ricerca, così espressa:

Black city, 1949

Red city, 1949

*" Da questa morte della Città nera sorse una luna arancio. Sorse inconsciamente dalla profondità dei miei bisogni spirituali e stava per diventare, benché in forme diverse, il simbolo della mia salvezza"*

Congdon intraprende un nuovo viaggio, non più di liberazione ma di costruzione. Esso coincide anche con l'approfondirsi di un approccio alla creazione artistica che ha una costante: la oggettività del proprio lavoro è garantita solo dalla fedeltà al dato della realtà, non dalla proiezione della propria immaginazione.

#### 4. ALLA RICERCA: IL VIAGGIO 2

Gli anni che vanno dal '50 al '59 sono contrassegnati da uno spostamento gravitazionale dall'America all'Europa, e da numerosi viaggi che hanno sempre come punto di ritorno, fino al 1954, la città di Venezia.

Innanzitutto la scelta dell'artista di abbandonare il mondo americano per l'Europa ha una motivazione culturale: la garanzia di una oggettività nel proprio lavoro ha come componente non secondaria il confronto con la tradizione, che è un contesto di forte identità, di fronte al quale la persona è sollecitata a individuare la propria personale identità.

*“ Per uno che abbia visto e sentito la dilagante, turbolenta ‘aria’ americana, con le miriadi d’elementi contrastanti che la compongono, la pittura di Pollock, formata da tante antenne vibratili che tendono a una ‘nuova’ forma, diventa logica e autentica. La vita di un americano non è altro che questo ‘conflitto’ di redenzione interna, dato che ogni giorno viene sempre più assediato dall’avanzata del tecnicismo. L’europeo, invece, vivendo una vita relativamente più ordinata di tradizioni rassicuranti, sente solo per echi il conflitto che non è dunque ancora il ‘suo’ problema. C’è qualcosa di arbitrario in buona parte della pittura astratta europea. Tanto è vero che l’astrattismo in Europa sembra troppo una ‘maniera’ di dipingere che i pittori hanno scelto, teorizzando assieme nei caffè. E io? Forse sul conflitto nativo che indubbiamente io porto con me influisce il fatto di vivere nell’ambiente ‘articolato’ italiano, che serva – io credo- a ricomporre in un certo senso l’exasperazione, a farmi toccare rispetto i pittori americani certe zone ‘romantiche’ (Articolo apparso sulla rivista ovest, 1952)*

*“ L’Italia divenne cristiana (attraverso Roma) ma non pienamente, fino a S.Francesco. prima di lui il cristianesimo era bizantino. Era rigido (e lo è ancora in Grecia) sinché l’Italia non lo addolcì con l’amore – che però attraverso il Rinascimento, divenne egotismo, come oggi. (Taccuino, 1953)*

*“ Se la massa si sgretola (il profondo blocco della città nei dipinti di New York) nella prospettiva di masse di tetti ed il sole/luna diviene la cupola di una chiesa (White Nalpes), ciò avviene perché l’Italia ha a tal punto una forma di vita (in forza della sua antica tradizione culturale) che il mio sentimento (benchè fasullo) di appartenenza (comunque superiore a quello che io provo qui, negli Stati Uniti che sono, al confronto, privi di forma) mi rende, proporzionalmente, obbiettivo. Io dipingo l’architettura – gli edifici italiani sono la forma del loro credo- dato che hanno più fede di noi, io in Italia, divento più oggettivo (Questionario, Life 1950).*

In secondo luogo si chiarisce il significato di ispirazione per l'artista: essa nasce dall'incontro tra sè e una realtà precisa (dipinge sempre vedute) e tale incontro ha una fisicità tale che Congdon non esita a 'entrare' letteralmente nel quadro (lascia la sua impronta nel dipinto Sahara) o a mescolare ai pigmenti, materiali che compongono il soggetto rappresentato come terra, sabbia etc.

*“Un pittore vero non dipinge il vedere, ma lo starci dentro”*

IMMAGINI:

Sahara 12, 1955

Anche tecnicamente e compositivamente il quadro nasce ed esprime un 'rapporto', quindi è definito da coppie di opposti, e dalla ricerca continua di un equilibrio, che peraltro non esiste mai in maniera definitiva.

*“ Mi sono sempre augurato ed ho sempre corteggiato la marginalità, la vita in equilibrio su un filo che ho vissuto; e ognuno dei miei quadri è un tentativo di riprendere l'equilibrio: ho trovato una giustificazione per la mia vita, ho accettato questo prezzo per causa loro. Non sono io che lavoro; sono loro che vengono a me e mi salvano, come angeli” (Lettera a Belle, 1954)*

*“ Stai attento a non disegnare un oggetto (soltanto) come appare. Ma se stai disegnando diversi oggetti, prova a immaginarli tutti insieme. E' il raccogliere diversi oggetti per farli diventare un'unità, una nuova (singola) forma da cose diverse; sarà il rapporto – il dove aggiungere ad una e togliere ad un'altra, in modo da esprimere le tue idee attorno a qualcosa – quel risultato totale che renderà 'arte' il tuo disegno e non semplice 'mestiere'.”*

Venezia per i prii quattro anni è il luogo dove questa dinamica è particolarmente evidente: il rapporto tra soggetto/immagine è anche rapporto oggetto/condizione(luce) oppure condizione (emozione)/oggetto, che si concretizza nel rapporto luce/oscurità, ma anche disegnare/dipingere, stesure del colore/incisione, organizzazione dello spazio pittorico: rapporto tra zone/partiture

*“Io non dipingo un luogo, né me stesso, dipingo quella identità che ho con un luogo essendoci spinto dalla mia solitudine – è la solitudine che trova dimora nell'equilibrio di un momento prima che io me ne stanchi - come per forza me ne stancherò non trattandosi di autentica identità – per poi andare oltre a trovare, quasi creare un nuovo equilibrio altrove – dipingo ferocemente per aggrapparmi sapendo che anche questo equilibrio presto mi lascerà (Taccuino, 1954)*

#### IMMAGINI

Piazza Venice 1 1948

Piazza Venice 3 1950

Piazza Venice 5 1951

Piazza Venice 12 1952

S.Marco 25 1957

Il campanile, che in realtà non si trova davanti alla Basilica, ma nella Piazzetta a sinistra, nella veduta è interposto tra la facciata della chiesa e l'osservatore, perché oggetto nel quale l'artista si identifica, indicando metaforicamente se stesso teso verso il cielo.

Nell'ultima veduta, del 1957, la città perde di consistenza, si scioglie in atmosfera diafana e slavata.

*“ Il mio lungo rapporto d'amore con una città (Venezia) sembra volgere alla fine. Ho bisogno di andarmene da Venezia, di ritrovare me stesso in un paese completamente nuovo” Lettera a Ede, 1953)*

La pittura di questo periodo è caratterizzata dal dilatarsi delle dimensioni, che comporta diversa stesura del colore, uno strofinare, cui si accompagna predilezione per colori neutri, più toni che colori

*“Nei nuovi quadri i colori sono diversi sul marrone (più toni che colori?) con dentro tracce di un viola livido o d'argento, o ancora uno spruzzo di polvere d'argento a significare una fontana” (lettera a Ede, 1955).*

## 5.LA CONVERSIONE: 1959 ASSISI/SUBIACO

Seguono anni inquieti alla fine dei quali approda, dopo un progressivo cammino interiore accompagnato dalla lettura dei fioretti di S.Francesco, S.Agostino, S.Giovanni della Croce, S.teresa d'Avila, e periodiche puntate nella città di Assisi, alla conversione alla Chiesa cattolica.

*“ ‘Cosa è successo?’ Qualcuno mi domandò. ‘Semplicemente che Dio ha tirato l'allarme del mio treno’ risposi ‘e mi ha fatto scendere in Assisi e andare alla Sua casa dove mi avrebbe data l'ultima possibilità di salvezza’. Per la prima volta nella mia vita, non sono solo. Non ho età, né peccato. Non ho paura del tempo. Non ho altra responsabilità che crescere nell'amore di Cristo, nella conoscenza di Dio come Egli vuole, nella pittura o in qualsiasi altro modo, così come Egli mi ama. E morire in lui e vivere per sempre.”*

Nel percorso creativo di Congdon si apre in questo momento un dramma: se la conversione porta a una nuova esperienza di vita questa non può non coinvolgere anche scelte e intenzioni artistiche:

*“Sento che al giorno d'oggi regna una totale confusione nel cuore degli uomini, che quasi nemmeno si cerca un contenuto spirituale (in effetti i critici potrebbero addirittura insospettirsi di fronte ad esso) – mentre rimasticano le loro finezze estetiche. Perciò l'arte sacra è per me una boccata di fresco – di aria pulita – perché non esiste un Gesù che imbrogli: Egli vive o non vive sulla tela (..)E' Per questo motivo che ora capisco, o piuttosto so, che la mia base operativa non è più la 57<sup>a</sup> strada e neppure le gallerie d'arte, ma qui, ad Assisi, in rapporto con l'opera di apostolato della Pro Civitate Christiana “ (lettera a Ede 1960)*

In un primo momento, dunque, l'artista si orienta verso soggetti di genere religioso, ma appare ben presto evidente che questa è una scelta riduttiva, perché contiene un alto rischio di cadere in posizioni ultimamente sentimentali o moralistiche:

*“ Il mio amore a Dio resta infantile, ancora poggiato su sensazioni e sentimenti. Per cui la pittura forse non è così ‘nuova’ come appare; il soggetto religioso come ‘arte sacra’, dunque, rimane essenzialmente in superficie perché non sono arrivato abbastanza in profondità nella mia esperienza religiosa (ancora a livello di sensibilità)” (Lettera a Ede, 1962)*

*“Il mero sfruttamento di soggetti religiosi al servizio della propria espressione privata non significa arte autenticamente religiosa (...) Convertito al cattolicesimo romano, nutrito ogni mattino del Sacramento della Santa Comunione, convinto come sono che, solo nella misura in cui cederò il mio volere a Cristo e lascerò a Lui di trasformare nel suo amore sovranaturale la sensibilità ed egoistica genialità del mio talento, la mia pittura si eleverà al livello spirituale della preghiera, con tutta franchezza confesso che questo momento non è ancora venuto. Sotto ogni mio dipinto a soggetto religioso fatto dopo la mia conversione, rimane il seme originale della ambizione personale. In coscienza, non posso permettere al momento attuale che la mia pittura anche se fosse richiesta entri nella Chiesa, e divenire esortazione e accompagnamento alla preghiera dei fedeli. All'inganno di San Sulpicio non aggiungiamo pretese programmatiche nei confronti di un'Arte che ha quasi distrutto se stessa per rimanere libera” (Patron of the Living Arts in America, 1963)*

IMMAGINI:

Crocifisso Assisi '60

Getsemani '60

Cristo sul lago '61

Se vi è nell'artista una sorta di disorientamento e insicurezza su che forma debba assumere un'arte cristiana, vi è nell'uomo una straordinaria lucidità sulla natura profonda da cui essa debba nascere:

*“ Il vero soggetto dell'opera, nonostante le apparenze, è la Comunità; perché è la Comunità che genera l'amore che diventa immagine. L'immagine è, in fondo, la comunità rivelata nelle cose attraverso l'anima dell'artista. (...) Avendo gli altri generato l'opera d'arte che è nata in me, come io sono la madre dei quadri, così il padre sono gli altri.*

*Questa è la natura dell'immagine. La natura comunitaria dell'immagine.”* (1962)

Il confronto con il proprio passato artistico che non può prescindere da una nuova posizione umana portano a una profonda crisi sul piano professionale, nella quale Congdon imbecca la strada di una estrema semplificazione e purificazione del proprio gesto creativo.

*“La mia pittura, la mia vocazione, che dovrebbe essere proprio la prima cosa da offrire a Dio, diventa l'ultima. E perciò la pittura si ferma nuovamente, come prima della conversione. Ma è solo attraverso il silenzio, nell'oscurità, che la Grazia di Dio alla fine ci persuade e ci convince che, solo se ci abbandoniamo al suo volere, la nuova Vita tutta spirituale ci condurrà a quella realtà autentica ed essenziale alla quale, attraverso la conversione, attraverso la conversione, il Signore ci ha chiamati.*

*Allora, si vede che non è questione di amare Dio al punto dove Egli può funzionare – potenziare la mia pittura, ma piuttosto di semplicemente, e semplicemente, amarLo come posso, mentre desideriamo amarLo sempre più.”* (Lettera a belle, 1963)

Così lo spiega R.Balzarotti:

*“Il faticoso stentato ritorno alla pittura tra 1960- 65 è legato a duplice processo di spogliamento: ritrovarne le intime ragioni, liberandosi da quei motivi o pretesti che l'avevano retta nel passato prestigioso. La strada che si apre è quella di assumere su di sé, senza compromessi, il dramma di questa duplice religio, dell'arte e della chiesa, sopportandone anche gli effetti paralizzanti, per lungo tempo, sulla propria attività creativa”.*

Per alcuni anni l'attenzione di Congdon si riduce e si concentra unicamente sulla figura del crocifisso; in esso avviene il processo di spoliatura della figura, fino alla consumazione della figura stessa, riduzione all'essenziale della forma.

Nella figura di Cristo crocifisso si viene a condensare tutto il percorso personale dell'artista, che riguadagna una compiuta libertà, rinunciando a costringere la propria vena creativa su rigidi binari.

Di questo tempo è unna rinnovata attenzione per la figura, il ritorno allo studio del modello; guarda con particolare interesse il lavoro dell'artista Giacometti.

*“Nella misura in cui Cristo aveva salvato la mia vita dal naufragio e adesso era la mia verità, la Sua figura cominciava a prevalere su qualsiasi altra fonte di ispirazione, e a diventare tutti i paesaggi e i templi delle diverse fedi fino adesso dipinti...”*

*L'incontro con Cristo, dopo il 1959, mi fa scoprire che il dramma della croce è pure il mio. E questo mi porta al Crocifisso tramite un ritorno alla figura, figura mai più da vedere o da dipingere disgiunta dalla croce. Mi interessava non la figura in sé ma la figura come croce, in ciò che la Croce fa del corpo di Cristo.”*

La croce si fa tutt'uno con il corpo di Cristo crocifisso, che diventa forma, materia, massa: riducendosi fino a diventare informe, assume in sé tutta la realtà.

Scrive sul crocifisso n.90: (1974), dopo un viaggio a Bombay nel 1973:

*“ E' tutto una piatta schiacciata colata di lava secca, ma calpestata come se il traffico del 'peccato' l'avesse per o da l'eternità passato sopra, finché il corpo, ciò che era il corpo, è diventato macchia. E la strada di Bombay, è il mondo che continuamente schiaccia il Cristo. Il bitume della strada è diventato Cristo che è diventato bitume per lasciarsi*

*schiacciare fino al colare, nel fuoco d'amore, oltre qualsiasi confine – cola ovunque, e più oltre ancora nelle schegge della cenere come un bombardamento di odio. E' tutto: un senza confine di peccato. Eppure, sotto e attraverso la 'colata', regge la forma, cioè l'immagine che redime" (Assisi, 1974).*

Il processo compositivo è descritto da Congdon i questi termini:

*“Attacca al centro di ciascuna massa, mentre dipingi, in modo che questa continui, dove e come essa vuole, con la massa accanto. I confini devono accadere, quasi che tu, pur dipingendo tutto, non ti accorga di questo avvenire dei confini, di questo accostarsi delle sue masse, tanto sei preso dal rapporto che si sta realizzando, dal centro di ogni massa, con l'altra massa accanto. I confini sono punto d'incontro fra due masse così come accade l'incontro tra due persone. L'incontro, il rapporto fra due masse (due persone) sarà tanto più vero quanto è vero il centro, la sostanza di ciascuna massa” (Il cantiere dell'artista).*

L'opera nasce da questo sguardo dell'artista, che incontra la realtà:

*“In quest'attimo! Io, l'altro, lei – tutta- in quest'attimo io sono: tutta la mia vita, la mia vita del passato, del presente, del futuro. Così lui, quello lì che mi sta passando davanti per la strada; in quest'attimo lui è tutta la sua vita, ogni momento ogni gesto, atto e pensiero portati – tutta la sua vita portata- alla vetta delle sue sofferenze e delle sue gioie.*

*E' solo in questo presente attimo, adesso, che Dio può entrare e operare in noi. Non c'è altro tempo possibile o accessibile né per me, né per te, né per nessuno.*

*Se vediamo/viviamo i momenti, le cose, gli incontri per l'attimo in cui solo c'è la vita, pensate a quanta intensità, a quanta bontà ci investirebbe. Pure l'artista vive questo sguardo del tutto nell'attimo.” (Il cantiere dell'artista).*

IMMAGINI:

Crocifisso 2 '60  
Crocifisso 17 '64  
Crocifisso 18 '66  
Crocifisso 34 '66  
Crocifisso 46 '69  
Crocifisso 64 '73  
crocifisso 165 '77

## 6.LOMBARDIA 1979 – 1990

Nel 1979 Congdon lascia definitivamente Assisi per stabilirsi in una casa – studio annessa al Monastero dei Ss.Pietro e Paolo presso Gudo Gambaredo, nella Bassa milanese.

Questo evento avvia una nuova fase della esperienza umana e artistica di Congdon, che si può riassumere così:

L'essere privato di tutto fa ritrovare tutto (La Bassa)

L'immedesimazione di sé nella realtà: la realtà come luogo di incontro.

La riduzione della forma nella sua essenzialità

L'assorbimento della forma nella luce

L'impatto con l'ambiente della Bassa milanese fu piuttosto forte: dopo aver assaporato la bellezza e la suggestione di luoghi diversi in tutto il mondo, l'impressione di questa campagna è di un 'nulla di natura',

cosa che l'artista recepisce come un suggerimento a intraprendere un nuovo viaggio per abbandonare ciò che non è essenziale per andare al cuore della realtà.

*“Devo solo riconoscere che il lento spogliamento di me doveva avvenire assieme al lento spogliamento del mondo dove dovevo ora vivere.. Doveva avvenire in un luogo neutro, o meglio, ostile in un luogo spoglio di ogni attrattiva di bellezza, spoglio come e spoglia la nebbia che spoglia ogni oggetto per fare di se stessa un oggetto nuovo... la nebbia mette a morte ogni oggetto e tutti gli oggetti risorgono nel denso offuscamento che è questo Volto (di Dio): la nebbia ardente... ‘Che cosa la nebbia ti rivela?’ Rivela l’uomo, l’uomo che soffre, che costruisce, che passa dentro, che lo si veda o non lo si veda.”*

IMMAGINI:

Basso milanese nero 1 1979

Con questo dipinto Congdon commenta l'impressione ricevuta all'arrivo a alla Cascinazza .

*“Io abitavo questa Gloria decaduta di Venezia, vivevo e poi morivo per 12 anni della mia massima vitalità e la mia massima morte. Poi Dio mi ha traslocato altrove, precisamente nel buco della sua croce perché io riabbia la vita, che vuol dire: che io sia reintegrato nell'ordine verticale della creazione di una nuova civiltà, di un nuovo popolo, dritto, in marcia.” (1987)*

In questo ambiente avviene sempre più profondamente la corrispondenza tra la propria esperienza di essere umano, anche nella concretezza della propria tristezza o nostalgia, e la creazione artistica che svela e riassume in sé, come un dono, il cuore di tutte le cose.

La situazione più esemplificativa di questo è quando c'è la nebbia, che apparentemente cancella ogni cosa, ma in realtà la nasconde solamente; l'occhio attento diventa quindi capace di cogliere la realtà dentro l'apparenza del nulla.

*“Giorno per giorno di incessante tristezza finché proprio per sopportarla si deve guardare penetrare dentro e dentro ancora non con sguardo e basta ma con uno sguardo come da dietro da dentro quel grigio della grigia tristezza fino a trapassare quel colore non – colore di ciò che era grigio, per scoprire adesso in questo istante che è già cambiato, è già diventato Luce – non un altro colore che grigio ma LUCE! – luce che è vita, luce che è gioia, amore. La lunga incessante tristezza fino all'insopportabile è diventata amore – gioia.” (1990)*

*“ La riscoperta della natura come persona –qui dove si fatica l'uomo, nobilitando sé, nobilitando la natura. L'uomo è scopribile in questa natura come di presenza di passaggio. Nel mezzo del Sahara dove l'uomo non passa è il Nulla. Nella città il vomito dell'uomo distrugge cancella la natura – tutto è falso.*

*(...) Qui ogni banale aspetto splende, finché non esista più per me né il bello né il brutto; ogni desolata erba, è il Paradiso.*

*(...)Non importa dove sei, importa che tu sia – ma SII. Ogni cosa ogni creatura, vivente o morente è esattamente e solamente strumento per questo tuo ESSERE – tutto è tuo – perché tu SIA.”(1988)*

*“ E' l'umanità, è io, è Cristo la tutta vita di ogni cosa, che rende il cielo più che cielo, che determina la sua forma, il suo colore, la sua struttura.” (1985)*

*“L'idea per un quadro di oggi mi deriva dal mio senso che l'orizzonte è l'uomo – che la vita dell'uomo si svolge sull'orizzonte – e che il cielo e la terra sono essenzialmente una cosa sola – pur divisa i 4 stagioni” (1983)*

Si delinea quindi una indicazione di metodo: è necessario procedere verso una progressiva semplificazione delle cose, una riduzione della forma nella sua essenzialità, che si esprime in un riassorbirsi della forma in rapporto di luce/colore

*“La tensione della vita verticale e della bi – dimensione arriva al suo massimo nel singolo segno. Per esempio io scelgo per il cielo, per tutto il cielo un singolo trattino verticale: l. La tensione in – e di- questo segno sta nel dover questo segno portare tutti i ‘segni’ che sono stati eliminati perché questo segno, del solo singolo verticale trattino, riassume in sé tutta la vita e perciò la struttura del cielo. Qui sta la densità il peso che l’artista sente di portare nel suo tracciare questo segno. (...)*

*Prima di tracciare il segno, l’artista deve cogliere in sé, caricarsi di questo peso, o significato, di tutti i particolari eliminati finché egli stesso diventi questo segno. E’ io stesso che con gravità e tremore pongo su la carta, come aprire una ferita nella propria carne, questo segno la cui tensione si spande, abbraccia e contiene tutto il cielo. Questo segno del trattino grida la trasformazione della vuota carta in tutto il cielo.”(1985).*

*“Volevo fare il cielo velato ma luminoso -una sola nota non basterebbe – così l’ho fatto neutro con la luce (luminosità) come il bordo bianco a tutti i lati. Il bordo bianco è la voce ‘cielo’ che spiega il centro ieri grigio, oggi violetto. Senza il bordo ‘cielo’ non sarei libero di fare del cielo questo centro grigio/violetto o latrati “(1985)*

IMMAGINI:

Terra grassa grano nascente '80  
 campo orzo '82  
 Glicine 2, '83  
 Cielo e terra, '84

Torna in questo dipinto il disco del cielo arancione, come ai tempi in cui abbandonò new York. Ma è un sole che illumina la terra pur nella sua oscurità.

Cielo e terra: la linea orizzontale diventa verticale, congiungimento tra terra e cielo.

IMMAGINI:

Verso primavera (lanua Coeli) '85  
 Neve cielo 3 '87  
 Le tre ali della nebbia '88

In questo procedimento, nel corso degli anni '80 Congdon recupera il lavoro degli anni americani, rivalutando esperienze come quella di Mark Rothko che egli aveva sempre guardato con stima e ammirazione.

Il confronto con il suo passato è comunque un modo per rendere più chiara ed evidente la natura della propria attività: la creazione artistica nasce da un rapporto con la realtà, una adesione alle cose, non un estraneamento. Si tratta di una obbedienza a ciò che c'è, il problema è saper vedere quello che c'è.

*“Io dipingo non come vedo, ma quel che vedo; ho dipinto la nebbia adesso; vista solo la nebbia ho dipinto solo la nebbia, senza alcun segno di oggetto, non essendocene, fuori della nebbia stessa.*

*Il pannello è oggetto e i colori che compongono la nebbia sono anche oggetto. Il quadro della nebbia è un oggetto bianco. A chi mi dice ‘è astratto’, io rispondo che è l’opposto dell’astratto, è l’oggetto totale. Ma il vero oggetto della nebbia sta nella palpazione, nella vibrazione luce che emana che viene avanti, che avanza dalla nebbia fino alla oggettiva 3 dimensione. La nebbia è l’oggetto totale. (...)*

*Come l’immagine è il destino delle cose trasfigurate, così la luce è destino al quale i colori urgono a trasformarsi: in quella luce adamantina che sta scintillando su le ondine lungo la spiaggia” (1989)*

Da qui l’indicazione di metodo:

*“L’artista coglie - e allo stesso tempo viene colto da – l’immagine di sé nelle cose e delle cose in sé; immagine perciò della comunione fra sé e le cose, in cui, in qualche modo,*

*L'artista è le cose e le cose sono lui. L'artista trasforma l'apparenza materialistica delle cose, le trasfigura in immagine, o segno, di vita nuova. Questa immagine, che possiamo chiamare il "ciò che c'è prima", era però già presente, era già presenza nell'artista; anzi, è questa immagine che - come il 'Foetus' nella gravida madre - è intuita implicita, e che - al suo tempo o momento giusto - urge a manifestarsi esplicita cioè urge a nascere. Il gesto dell'artista è un lasciarsi trascinare in un seguire, un obbedire.*

*Dove sollecitare l'ispirazione? Ci sono degli strumenti esteriori e degli strumenti interiori, perché l'occhio dell'artista sia continuamente stimolato per rendere ovunque nuovo il creato che gli è affidato. Che l'occhio sia scisso - o meglio, il cuore dell'occhio - dalla sua istintiva abitudine per ripercuotere sulle apparenze materialistiche degli oggetti, per orientarli alla loro trasfigurazione, per l'atto di dipingere, da oggetto in soggetto. Questo scuotere dell'occhio può avvenire in diversi modi, sia in modo spirituale, tramite la preghiera; sia in modo materiale, tramite per esempio il viaggio, sia tramite il lavoro.*

*Ma il modo per eccellenza - perché intrinseco e non estrinseco - di suscitare l'ispirazione, è quello del lavoro, quello cioè di allenare l'occhio e la mano a vedere e cogliere insieme come una sola struttura delle cose. Se l'artista non si allena continuamente a questo dinamico vedere la strutturale essenzialità - o verità - delle cose, gli strumenti su accennati non possono valerli. Invece un assiduo allenamento al disegno (che è l'ossigeno dell'opera dell'arte) della struttura renderà d'alimento gli altri strumenti. Perché la struttura - e non sto parlando di quella naturalistica - è la verità delle cose che in tutto, sempre e ovunque affascina e mobilita l'artista a ricreare - a trasfigurare le cose, affermando questa struttura che, in fondo, è il nome d'ogni cosa. Il carattere d'ogni persona non sta nella sua cute, ma sta nella sua ossatura."*

E' l'artista ormai anziano colui che ci offre una campagna lombarda così nuda e così trasfigurata.

Torna, il suo sguardo, a mostrarci la realtà della natura in tutta la sua consistenza, la sua imponenza fisica, ma riassorbita tutta in quegli elementi essenziali di forma e colore di cui è fatta.

La natura non è pretesto, è ciò a cui aderisco.

*"Doveva accadere, doveva nascere una pittura che riassume tutto il 'viaggio' della mia vita, tutta la lotta tra il male e il dono creativo in me. La superficie romantica di piazza S.Marco, nel 1980, si apre e cade nel silenzio di un oriente più profondo, quello che ho scoperto nei campi paludosi di riso della Bassa milanese, un nulla di natura. La profezia che spuntò nel disco - sole sopra la città nera del 1949 si è compiuta oggi. (...) Proprio qui, nella bassa milanese, un nulla di natura... Dio mi ha deviato dalla mia cosmica ricerca dell'origine della creatività... per rivelarmi, sì, la sua Forma. Solo qui, in questa ferita, il mio sole!"*

IMMAGINI:

Cimitero di S.Martino 4, 1990

*"La stupenda luna piena che si alza esattamente al cimitero, lentamente rivelandosi enorme e piena - come trascinando in sé tutti i corpi morti del cimitero"*

Monastero 1, '90

*" Nel monastero 1 e 2 il segreto è che il monastero - silenzio non termina, non è condizionato da una struttura mondana, o architettonica, non è definito dai naturali limiti, è infinito come il silenzio della preghiera dei monaci. La massa dell'edificio passa oltre i confini del pannello e il tetto non appartiene a nessuna sotto-struttura, ma appartiene al cielo e al monastero come membro dell'immagine" (1990).*

## 7.IL COMPIMENTO

Congdon raggiunge, all'inizio degli anni '90, una sintesi straordinaria del suo percorso artistico come espressione di maturità della esperienza umana.

Eppure nell'opera degli ultimi anni di vita egli ci dimostra che la realtà trasfigurata non è l'ultimo punto di approdo della verità delle cose: alla luce della trasfigurazione, l'umanità diventata santa perché visitata dalla Presenza divina ritrova la sua forma, anche nella particolarità dei suoi dettagli.

A ogni cosa viene ridato valore, perché ha la dignità di segno.

Il dipinto diviene rivelazione di ciò che spesso i nostri occhi non sanno vedere.

L'opera è incarnazione attraverso un rapporto in cui ogni cosa diviene reciprocamente presente, come la luce avvolgendo le cose produce l'ombra, e l'ombra permette di vedere ogni cosa illuminata.

## IMMAGINI

Cascinazza Luna 1 1992

E' esemplificativo un piccolo dittico composto gli ultimi anni di vita: la veduta della Cascinazza vista dai campi dallo stesso punto di vista, ma una di giorno e una di notte. Si riconosce a colpo d'occhio da una parte il cielo con il sole, una luce color giallo luminoso e caldo, dall'altra la luna, un giallo sempre luminoso, ma più pallido. I campi, e in mezzo la massa squadrata dell'edificio, che si impone per la presenza dell'ombra, proiettata diversamente nelle due situazioni.

Cos'è quell'ombra? Il rapporto tra la cosa e la fonte di illuminazione, che rende percepibile, vissuta, presente la cosa a colui che la guarda.



La Cascinazza , dopo il 1993, giorno e notte

*“ Non c'è il buio, non c'è la non -luce; la luce diminuisce alla finestra del tardi pomeriggio d'inverno fino a estinguere il colore, ma il non - colore della luce è sempre luce; anche l'apparente buio della notte è in realtà luce... Il nulla serve perché senza di esso ci mancherebbe la coscienza che stiamo nascendo”*

E' questa concretezza il maggior mezzo espressivo ora: il senso delle cose viene reso più evidente proprio nella debolezza fisica di un corpo indebolito: il limite è adorabile.

*“Adesso sono costretto a dipingere con un corpo 'rotto' (...) L'età e i limiti diventano inevitabili, quindi diventano divini, perché non c'è niente di più divino che l'inevitabile (...) Dobbiamo accettare che la nuova espressività passi per i nostri limiti.”*

*“ Dipingo sempre quello che sono, non quello che vedo. Se ho dipinto la nave abbandonata, vuol dire che c'è l'abbandono della nave in me (...) ma abbandono vuol dire l'estrema, l'ultima compagnia. Non c'è compagnia più bella (...) perché abbandono vuol dire abbandonare se stessi e tutto quello che ci è comodo e di comfort (...) lo ho 'abbandonato' dal primo giorno che ho preso i colori per dipingere, quello è stato l'inizio del mio abbandono e della compagnia. La compagnia che accompagna l'abbandono è Cristo, e la pittura è l'immagine dell'estrema compagnia.”*

IMMAGINI:

La Trinità, 1998

L'ultimo dipinto di Bill Congdon, eseguito il Venerdì di Pasqua 1998, cinque giorni prima di morire, è una veduta nei dintorni della Casinazza.

Al termine dell'opera, l'artista depose commentò:

*'ora l'opera è compiuta'.*

*“Dopo una vita spesa per realizzare una grande opera d'arte, aveva alla fine compreso che la vera opera che si compiva era lui stesso” (padre Sergio Massalongo, priore del Monastero Ss. Pietro e Paolo).*

IMMAGINI:

Le tre quercie presso la Cascinazza, DISEGNO 1998.

Tre quercie presso la Cascinazza (foto)

Tre alberi (Venerdì Santo) 1998