

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 72 (2003)
Heft: 1

Artikel: Mario Comensoli : la sfida realista e l'entusiasmo poetico
Autor: Bellasi, Pietro
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-55023>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Mario Comensoli: la sfida realista e l'entusiasmo poetico

Riportiamo la prima parte del saggio di Pietro Bellasi, curatore delle mostre di Comensoli a Milano e a Bologna, che apre il catalogo Mario Comensoli, Ritorno in Italia, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2002 (pp. 13-34). In questo saggio Bellasi, antropologo dell'arte, ripercorre l'iter artistico di Comensoli, fornendo al lettore un'originale e interessante chiave di lettura.

La furia d'afferrare

Nella nebulosa di pagine, notes, fogli, fogliettini, brandelli di carta vergati frettolosamente da Mario Comensoli, come per non prendere troppo tempo alla scrittura pittorica, schegge dure e incongrue di una quotidianità perduta e irricomponibile, ogni tanto emergono delle cartelle scritte, con grande attenzione, a macchina. Qui si trovano spesso, riordinati con criteri non del tutto evidenti, i frammenti delle annotazioni estemporanee, magari da mandare a un amico per riceverne un parere, una qualche ulteriore osservazione. Oppure addirittura per una revisione di buon italiano, come i "piccoli testi" o i "libretti" inviati periodicamente al grande confidente, il sindacalista Alfredo Bernasconi, perché "li rimettesse a posto". «Ecco qualche pensiero "aforisticamente" detto e sicuramente incompleto che ti mando per informarti...»; così annotato a mano, in margine al foglio battuto con tanti asterischi perfettamente allineati sul bordo a indicare ogni "aforisma"; il tutto, questa volta curiosamente, scritto in francese. Tra gli altri, uno dei più brevi dice: «Mes jeunes portent la couleur des choses qui se transforment».

In queste poche parole, apparentemente persino un po' ingenue, sembra condensarsi, direi sfacciatamente, il problema, se non vogliamo proprio parlare di enigma e di arcano, del *realismo* nell'arte contemporanea; delle contraddizioni, delle ambiguità, delle aporie, delle ossessioni, dei preconcetti, delle trivialità che rendono quasi inutilizzabile questa nozione.

La riflessione di Comensoli scaturisce, è evidente, da una delle fasi più recenti della sua opera; laddove egli prendeva spunto per la dinamicità della sua vocazione formale dalle convulse effervescenze di quel mondo giovanile dal quale aveva ricevuto una sorta di innesco per una vera e propria esplosione di auto-consapevolezza, di identità esistenziale e pittorica, di coraggio e di rischio stilistico: la ricerca, certo anche dolorante e affannosa, ma pure entusiastica ed entusiasmante di una *verità*, di una *presenza* pittorica che, pur nutrendosi di una "presa dal vivo" sicuramente traumatica, accedeva ad una *durata* sua propria oltre la cronaca, oltre la sociologia, oltre la contingenza storica, persi-

no oltre la funzione comunicativa grazie alla virulenza soggettiva dell'artista. Artista sfruttatore, anzi "stupratore" del reale direbbe Michel Leiris, come se «... l'atto di dipingere procedesse necessariamente da una specie di esasperazione, presente o meno in ciò che è preso per tema e come se, non potendo la realtà della vita essere afferrata che in forma urlante, urlante di verità si potrebbe dire, questo urlo, se non generato dalla cosa stessa, dovesse essere quello dell'artista posseduto dalla furia di afferrare.»¹ È soprattutto, dunque, a partire dagli anni '80, il periodo dei punk e dei no-future e degli homeless e dei dannati del Letten; ma sono anche, prima, i ragazzi contestatori del '68 e, alla fine degli anni '70 le giovani maschere nei locali cinematografici e, ancora, gli sfrenati imitatori e sosia di John Travolta con i loro vorticismi acrobatici.

Questa folata di vento giovanile ha investito tutti quanti ed ha impegnato intellettuali, personalità, scrittori e anche artisti. Per un pittore oggettivo e realista questo movimento non poteva sfuggire alla possibilità di creare nuove scene di composizione e di colore. Come sulla tematica degli operai, degli uomini in blu che segnavano nella mia produzione una nuova realtà svizzera, il mio realismo vi rimase impegnato molti anni. Senza cambiare itinerario e senza concedere nulla alle mode attuali della pittura contemporanea, sul tema nuovo dei giovani il mio realismo ha trovato una nuova dinamica e una nuova dimensione in un processo d'ambiente, un nuovo slancio che giustifica e collega tutte le precedenti esperienze pittoriche, in una continuità che è partecipazione, che è operare nel domani e speranza per un mondo migliore.

Egli stesso dunque si definisce inequivocabilmente come pittore "realista", alludendo però già, direi in modo intuitivo, ai problemi, alle complicazioni, alle fatiche e persino alle sofferenze che questo termine richiama necessariamente. Aspetti che sottolinea ancora con forza e chiarezza Michel Leiris in uno dei suoi scritti su Bacon²: oggi il pittore o lo scultore *realista* si sottopone inevitabilmente ad una necessità che si situa all'incrocio di una contraddizione terribile ed entusiasmante nel cui fuoco sembra addensarsi la specificità, anzi la difficoltà intrinseca di una "storia dell'arte" plausibile; diciamo pure il suo enigma nel quale sembrano incespicare sia le sociologie della produzione artistica, ancora positivisticamente desiderose di riduzionismi manualistici, sia le varie teorie della comunicazione messe in scacco dalle dislocazioni meta-comunicative della creatività estetica. Tale *contraddizione generativa* nasce laddove la necessità di incontrare e di immergersi nella realtà oggettiva, anzi nell'attualità del mondo, entra in collisione, deflagrando, con l'esigenza di quello scarto soggettivo grazie al quale la rappresentazione abbandona il piano dell'effimero cronachistico, della contingenza storica o delle vocazioni politico-ideologiche, per tentare la qualità di *verità nella durata* che vive di vita propria nell'opera. «... fare attualità non sarà per lui [per il realista] che un corollario del suo desiderio di verità: per essere totalmente *veridico*, il lavoro deve vertere su cose odierne che non accadono altrove.»³

¹ M. LEIRIS, *Francis Bacon ou la vérité criante*, Morgana, Montpellier 1980. Traduzione italiana: M. LEIRIS, *Francis Bacon*, Abscondita, Milano 2001, p.17.

² M. LEIRIS, *Francis Bacon*, op. cit., p.28.

³ *Ibidem*, p. 28.

E c'è da aggiungere che, come sosteneva lo stesso Bacon, avvertendo la vicinanza con Alberto Giacometti, per l'artista che addirittura pratica la figurazione oggi il cemento insito nel processo di rappresentazione tra la protervia della scontatezza oggettuale del mondo e la furiosa, spesso disperata testardaggine creativa dell'artista (soggettiva, personale, ostentatamente egocentrica), questa sfida comporta ad ogni modo una tensione permanente e drammatica.

Piuttosto che rappresentare la realtà, magari con qualche piacevolezza estetica e con qualche prestanza professionale o qualche giochino mediatico, instaurarne una "propria" che posseda almeno altrettanta vita (e verità) quanto quella "oggettiva"; ma che da quest'ultima si genera, emerge, si rigenera come esemplarità categorica dell'esperienza umana del mondo e del tempo, colto questo nell'emblematicità del presente e dell'attuale. Cosicché l'attuale stesso, strappato alla trivialità ritualistica e ripetitiva dell'inconsapevolezza quotidiana gemica e cristallizza nell'opera il suo "estratto" d'esistenza, la sua propria irriducibile e unica testimonianza dell'esserci. «Violentare, far scricchiolare, ricomporre a proprio piacimento: non è questo il mezzo più naturale di fare l'amore con le cose e di penetrarle fino al cuore?»⁴ Evidentemente questa scelta, questa vocazione realistica comporta al massimo grado il rischio dello scacco e del fallimento che tocca, a mio parere, un suo apice in chi persiste o riprende linguaggi e tecniche da tempo almeno apparentemente in crisi o "superate" come la pittura, la scultura, l'incisione. E, ancor di più, se appunto mantiene o riprende la modalità "figurativa", a rivendicare l'immediatezza angosciata della sfida rappresentativa con la struttura oggettuale del mondo; a dimostrare con entusiasmo e sofferenza indicibile, la potenza (o l'impotenza) creativa dell'artista a vincere l'ossessione del *déjà-vu*, dell'usurato, del consunto, di quanto, esausto dall'arte, giace nei musei dei quattro continenti. Tra gli artisti più emblematici a questo proposito sono certamente da ricordare proprio Francis Bacon e Alberto Giacometti. Anzi, quest'ultimo più di chiunque altro ci ha lasciato, anche nei suoi scritti, la testimonianza toccante, spietata di una sua lucida consapevolezza dello scacco, del non-riuscito, della verità permanentemente mancata e braccata. Tutto ciò inteso non certo come incidente di percorso, ma come essenza stessa del lavoro dell'artista: la sua nevrosi necessaria, l'ossessione sua propria, anzi la sua follia essenziale, il nucleo, la sede della sua libertà illimitata, infine della sua imprevedibile etica.

È quanto, appunto a proposito di Giacometti, ho chiamato "sindrome del crinale": proprio il lavoro concreto, manuale, del modellare e raschiare la creta nella sfida con una materialità permanentemente addizionata e sottratta (resistente e abrasa) incontra o, meglio, produce l'aporia della "verità" dell'opera, la taglia o il ricatto soggettivo della rappresentazione del mondo. Uno scarto di faglia irricomponibile, uno spartiacque incerto e fibrillante dove si incontrano l'appello protervo del mondo ad essere rappresentato e "il parossismo" dell'artista (come dice Leiris) con la sua "mano sconvolta che sconvolge il motivo.", presa da un impulso d'exasperazione soggettiva "urlante di verità, posseduta dalla furia d'afferrare."⁵ Un crinale sul quale

⁴ *Ibidem*, p. 30.

⁵ *Ibidem*, p. 17. In una lettera a Francis Bacon, nell'aprile del 1982, Leiris scriveva: «Quel che in definitiva conservo del realismo, è dunque non tanto la conformità alla realtà esterna, quanto il desiderio soggettivo di pervenire (senza inflazione) a qualcosa che avrà, perlomeno, altrettanto peso della realtà» (M. LEIRIS, *Francis Bacon, face et profil*, L'école des loisirs, Parigi 1995. Traduzione italiana: M. LEIRIS, op. cit., p.106).



Morra, 1958, olio su tela, collezione privata

successo e fallimento drammaticamente sembrano coincidere. In uno scritto famoso, Alberto Giacometti raccontava con quanta trepidazione grattava e corrodeva le forme delle sue figure di creta, quasi a palpare “il punto di verità”; tentativi quasi sempre votati al fallimento, a suo dire, perché se si arrestava era sempre troppo presto e quel punto era ancora “oltre”, mentre se continuava la figurina scompariva smarrendosi in polvere tra le dita che l’avevano generata. Un’esperienza che significativamente Giacometti accostava a quella della morte: l’insostenibilità, l’assenza terribile e totale di relazione tra l’attimo ancora *di vita* che precede il decesso, in cui c’è ancora parola e gesto ed emozioni, e l’attimo successivo in cui quella vita si è annientata in un oggetto chiuso e inerte dell’universo inanimato.



Der Mittelstürmer (Il centravanti),
1959, olio su tela, Fondazione Comensoli, Zurigo

L'entusiasmo poetico

«Nella gabbia del quotidiano, passano tutti i giorni le forme e i colori della vita che cerco di mettere sulle mie tele. Ci si getta nella pittura, nel colore, nelle forme per sentire più da vicino il pulsare del vivere». Mario Comensoli, che ha scritto questo appunto su un altro dei suoi fogli, è senza dubbio uno dei protagonisti del realismo figurativo contemporaneo con in più una lucidissima consapevolezza di tutte le implicazioni di cui si è parlato. Anche perché egli aveva da sempre un rapporto di particolare coinvolgimento emotivo con le realtà sociali via via vissute con trepidazione gioiosa o accorata, che lo spingevano perentoriamente a ricercare nuove soluzioni formali. Per Comensoli la realtà (sociale) è soprattutto cambiamento, turbinosa e sorprendente dinamica di mutazioni antropologiche profonde, inaspettate, non raggiungibili né catturabili se non *dall'entusiasmo poetico*, «il solo a poter esprimere il reale». Poiché «Il segreto del mondo non può essere trovato col pensiero razionale e deduttivo, neppure col pensiero ordinario. Perché esso sta dentro la realtà e dentro l'espressione» [da un altro appunto].

Se dunque l'essenza nascosta del mondo e del suo esistere può essere colta soltanto da un "parossismo", da una "esasperazione" poetica, per dirla con Leiris, l'espressione pittorica (la forma, il colore) è parte integrante di quanto l'artista considera *realtà*. *Realtà data/realtà instaurata*: il "crinale" è tanto più mobile e indefinito quanto più la lotta è stata aspra e, nello scontro più che nell'incontro, "il sistema nervoso" dell'artista ha saputo opporre agli eventi dell'attualità gli eventi creati sulle sue tele: affioramenti di presenze di verità e di vita che pongono in concorrenza il vigore dell'immaginario solitario dell'artista con lo strepito invasivo e impudente dell'esistenza. A sua volta affascinante, inesauribile, fantasmagorica matrice di creatività: «Ce n'est donc pas les sujets, la couleur de leur peau ou la violence de leur action qui importent pour la signification (pour la réussite) du tableau – scriverà Comensoli dopo il '68 – mais ce que je "fais passer", artistiquement, du phénomène "jeunesse", sur une toile. Cet éternel, inexplicable, absurde, contradictoire, incroyable, connu-inconnu, séduisant phénomène de la VIE. Cela, comme peintre, est mon problème.»⁶ È la necessaria *supponenza* poetica della creazione di un ordine soggettivo proprio, dal disordine oggettivo, dal "caosmos": «Disegnando schizzando si comincia attraverso fermenti emotivi con un caos di linee e di idee, per andare verso una liberazione che dal caos diventa un ordine proprio» [su un altro foglietto].

Insomma, ciò che affascina maggiormente Comensoli del sociale è che si tratta di una realtà mutevole, dinamica, in continua e sorprendente trasformazione; anzi il segmento, l'aspetto della vita del mondo che, con assoluta veemenza, si pone come metafora generativa della categoria stessa di *cambiamento*. Le sue mutazioni, i suoi tumulti, i suoi contorcimenti, il succedersi d'esplosioni di eventi e di stagnazioni nelle "gabbie della quotidianità"; il suo pulsare aritmico largamente imprevedibile e, diciamo, la sua *bellezza frattale* pongono all'artista una continuità di sfide all'ultimo sangue. La realtà sociale infatti

⁶ «Non sono dunque i soggetti, il colore della loro pelle o la violenza della loro azione ad essere così importanti per la significazione (per la riuscita) del quadro, ma ciò che io "faccio passare" artisticamente, su una tela del fenomeno "gioventù". Questo eterno, inesplicabile, assurdo contraddittorio, incredibile, conosciuto-sconosciuto fenomeno della vita. Questo, come pittore, è il mio problema».

per eccellenza coinvolge e sconvolge esistenze singole e collettive, affettività, vortici istintuali, flussi desideranti, scatenarsi di sentimenti, terrori, speranze, utopie, regressioni: tutti elementi di indubbia fascinazione che possono tentare l'artista a far prevalere sull'"urlo della verità" e sulla "furia d'afferrare" la voce suadente o aggressiva, la violenza colonizzatrice o i moralismi proselitisti di una qualche verità rivelata e mortifera; come avviene nell'arte ideologizzata. Come è avvenuto nell'"arte totalitaria" del secolo scorso che, a torto e superficialmente è stata spesso definita realista: "il realismo socialista", "il realismo nazista", ecc. Un'arte che io ho definito piuttosto come *segnaletica*, ridotta cioè alla funzione strumentale di indicatore di direzione e di senso ideologico per le masse⁷; privata soprattutto di quello straordinario attributo e potenziale di libertà che è l'*interpretazione*. Il faticoso, a volte ingrato compito dell'artista di *interpretare il mondo* e quello, altrettanto arduo e impegnativo dello spettatore a *interpretare l'opera*. L'interpretazione appare così il livello più alto d'esperienza esistenziale e alla lettera *erotica* che lega in una *partnership* di rischiose complicità il creatore d'arte e il suo fruitore.

L'iconografia ideologica e, al massimo grado quella espressa dai regimi totalitari annienta totalmente questo rapporto interpretativo incentrato su libertà diverse che si incontrano e si rapportano. Jean Clair, dal canto suo, aggiungerà che, a monte, l'operazione dell'"arte ideologica" è consistita nell'avere in qualche modo rimosso, trascurato, indebolito decisamente *il senso del presente* come bruciato dalle polarizzazioni sul passato (la classicità, la romanità) e sul futuro (il rimando alla realizzazione dell'utopia). E l'eclisse del presente nella nuova concezione della durata che si impone dagli inizi del secolo scorso come elemento caratteristico della modernità, accomuna, secondo Clair, le regressioni passatiste dei totalitarismi alla teoria dell'avanguardia:

Ma che la perfezione sia situata a monte del presente, o che, al contrario, sia situata a valle, essa resta ugualmente utopica. Invece di immaginare l'età dell'oro nel passato, la si proietta nel futuro. Piuttosto che lasciare lo spirito soccombere alla nostalgia, si preferirà vederlo obnubilato dal progresso, senza rendersi conto che l'idea di progresso non è altro che la replica secolarizzata del paradiso perduto. Così la teoria dell'avanguardia non era altro che una nostalgia invertita [...].⁸

Abitare il presente

Il realismo di Comensoli, pur così profondamente e, direi, appassionatamente innestato nelle vicende tracotanti del sociale, non viene mai catturato dalla tentazione di una qualche "nostalgia pervertita", come la chiamerebbe Clair, entro la quale poter allentare la morsa a vivo del presente, la sua insolente invasività dentro la luminosa prospettiva di un qualche *avenir qui chante*. Per Mario Comensoli il presente, con le sue epifanie d'attualità, non può richiedere alcun riscatto dall'esterno che non sia in qualche modo imposizione, violenza incongrua, eterodirezione, terrorismo moralistico. «A la nostalgies que peuvent avoir les intellectuels – scrive – j'oppose la passion de comprendre l'homme».

⁷ P. BELLASI, *L'arte Leica*, in: R. RENZI, *Il cinema dei dittatori*, Grafis, Bologna 1992, pp. 13-30.

⁸ J. CLAIR, *Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle belle arti*, Allemandi, Torino 1984, p. 29.



Serviertochter 1 (Cameriera), 1975 circa, olio su tela, collezione privata



Cinema, 1977, olio su tela, Fondazione Comensoli, Zurigo

Ecco, per il nostro artista, ciò che potremmo chiamare la *presenzialità*, il segmento o il punto più prossimo e implausibile della durata, diviene l'epicentro del suo impegno realistico e quindi del suo entusiasmo poetico: i suoi personaggi vi si trovano come "in sospensione", rapiti al loro passato e sottratti al loro avvenire di apocalittica dannazione o di salvazione gloriosa e altrettanto apocalittica. Le sue tele sono l'ordito stesso del presente, membrane sensibili e tese nel suo spazio paradossale, sulle cui superfici si deposita, direbbe Boris Vian, "la schiuma dei giorni": attori o, piuttosto *comparses* della sua commedia umana che "l'attualità" ha portato per un atto o una scena ad abitare la storia, rapiti al flusso effimero della cronaca e agli artifici ben temperati della storiografia, dalla sua passione per la pittura e dalla sua passione politica (ma non ideologica).

Anche se, dopo la serie di importanti "esercizi di stile", le composizioni ispirate a un impegno civile iniziano già nella prima metà degli anni '50 (*Lapidazione*, 1952; *Lotte politiche*, 1952; *Il bambino*, 1953; *L'impiccata*, 1956); tuttavia è con il cosiddetto *periodo blu* (1957-1960) che i suoi quadri captano e animano sull'epidermide viva della pittura gesti, atteggiamenti, situazioni, spazi e corpi della condizione umana così come questa sollecitava prepotentemente, drammaticamente, *la sua sensibilità del presente* con una contingenza, un'attualità sociale specifica rappresentata dal "ghetto dell'italianità". Così Comensoli indicava polemicamente lo stato degli operai italiani durante la prima grande emigrazione del dopoguerra nel nord Europa, in una Svizzera – come scrive Mario Barino – "percorsa da furibonde ondate xenofobe".

Il cosiddetto *periodo marrone*, che si situa grosso modo nei primi anni '60, è una sorta di intermezzo durante il quale il pittore sembra voler esplorare l'altra faccia di quella realtà alla cui quotidianità proletaria aveva dedicato tanto del suo lavoro. Con un mordente chiaramente "espressionistico" che fa pensare anche a certa grande tradizione svizzera (mettiamo a Robert Schürch), Comensoli "fa passare" sulle sue tele, a volte spiattamente, momenti ed esistenze della *Swiss way of life* che diventano icone esemplari di una modernità borghese sazia e prigioniera del proprio snobismo annoiato. Fanno eccezione alcuni soggetti "operai" che segnano una specie di nuova identità ritrovata verso una inevitabile, fatale ibridazione di culture. Penso a certi autentici capolavori come *Al cinema* (1963), *Al caffè* (1964), *Grand Hôtel* (1967).

A partire dalla fine degli anni '60, come ho già accennato all'inizio, quali nuovi, inaspettati e duri occupanti del presente, irrompono *i giovani*. Per Mario Comensoli si tratta certamente di una vera e propria folgorazione: *la condizione giovanile* diviene da ora in poi per l'artista *la metafora stessa, pulsante e perentoria di quella presenzialità* che portava sulle sue tele l'essenza viva di una condizione esistenziale, filtrata e sottratta magicamente alla sua estemporaneità per opera dell'entusiasmo poetico. Proprio per questa ragione egli, più che dai "ragazzi del '68" proiettati ideologicamente e utopisticamente su un futuro improbabile, è affascinato da quei giovani che sembrano piuttosto installarsi a colonizzare il presente; abitando gaiamente i luoghi magici delle sale cinematografiche attraversate dall'incantesimo delle proiezioni (*Entr'acte*, 1977; *Derrière les coulisses*, 1977, ecc.); oppure quelli delle discoteche dove il parossismo acrobatico dei movimenti della danza in qualche modo porta all'estremo una sorta di *intensità sincronica* (la serie *Discovirus*, 1979-1980; *Zürileu*, 1981 e altri).

E in seguito, praticamente dagli anni '80 fino alla fine, Comensoli si dedica alla galas-

sia delle subculture giovanili *no future*, fino ai *Punk*, fino alla catastrofe di Letten: dalla gioia iniziale per la liberazione da ogni teoria politica, da ogni progetto, da ogni organizzazione e teleologia, da ogni conformismo, fino alla tragedia immane e incontrollabile della droga, la sintonia gioiosa o dolorante dell'artista con i giovani è in questa sua coabitazione dentro un presente in cui sembra precipitare, evidenziandone ed esasperandone tutti gli elementi «[...] questo eterno, inspiegabile, assurdo, contraddittorio, incredibile, conosciuto-sconosciuto, seducente fenomeno della vita».



Alternativ 1, 1985, olio su tela, Fondazione Comensoli, Zurigo

In uno degli appunti trascritti in bella copia a macchina troviamo:

D'une part, mes jeunes représentent mon propre moi touché. Par eux je rends visible les misères de la société de notre temps. D'autre part, je les utilise pour démontrer des problèmes et aussi pour faire visible la multiplicité de la vie au dehors du bien et du mal. Ils sont pour moi soit des INSTRUMENTS d'expression, soit des êtres humains auxquels je me sens proche et aussi complice.⁹

E ancora:

A différence du révolutionnaire traditionnel qui opère dans le présent en se projetant dans le futur, le PUNK respire dans des espaces de temps serrés. Il ne démolit pas mais corrode l'existence. Il abolit la notion même de l'utopie, en la faisant vivre dans l'espace quotidien et il tente donc à valoriser son message de revendication, d'identité et de provocation envers l'ordre.¹⁰

Del resto è interessante constatare come egli invece ritenesse quasi subito esaurito, ai fini della sua pittura, il movimento "politico" del '68. In una lettera ad Alfredo Bernasconi del 21 aprile del '69, scriveva:

In questa società mi sembra sempre di vivere in anticamera. Per fortuna a mio modo stringo i denti cioè produco, e ogni giorno è pieno di mille cose meno quella che ogni umano cerca, cioè la "felicità". Parola sciocca eppure, artista o no, si cerca anche una certa pace. Anche nella pittura stessa mi trovo a un bivio. Ormai il soggetto sui giovani si sta esaurendo, rimane forse una scoperta del colore, una maggiore libertà del colore, che bisogna controllare non vada poi a scapito della "profondità" e della plasticità. Il tremendo è che ci vuole libertà, non idee fisse.¹¹

⁹ «Da una parte i miei giovani rappresentano il mio proprio io ferito. Grazie a loro rendo visibili le miserie della società del nostro tempo. Da un altro lato essi mi permettono di evidenziare una serie di problemi e anche di rendere visibile la pluralità della vita al di là del bene e del male. Rappresentano per me sia degli strumenti d'espressione, sia degli esseri umani ai quali mi sento molto vicino e di cui mi scopro anche complice».

¹⁰ «Diversamente dal rivoluzionario tradizionale che opera nel presente ma totalmente proiettato nel futuro, il Punk respira in spazi di tempo compressi. Non demolisce, ma corrode l'esistenza. Egli abolisce la nozione stessa di utopia, facendola vivere negli spazi della quotidianità e tenta dunque di valorizzare il suo messaggio di rivendicazione d'identità e di provocazione nei confronti dell'ordine costituito».

¹¹ Comensoli ha piena consapevolezza di vivere un'epoca di transizione che si prospetta stagnante e difficile soprattutto per un artista. Così egli annota in uno dei tanti "librettini" citati: «Le ideologie, le certezze politiche, le speranze, come se tutto fosse evaporato in un limbo vago. Oggi non si vive; si sopravvive, nient'altro. Come se tutto il mondo stesse attraversando un periodo di transizione, qualcosa è finito e qualcosa di indistinguibile deve nascere».



Zärtlichkeit (Tenerezza), 1985-90, tecnica mista su tela, collezione Hasso Böhme, Zurigo