

**Raffaele De Grada, *Di Prata*
Monografia, edizioni Il Globo, Bologna, 1974.**

Oscar Di Prata vive in un largo studio-abitazione sulla collina della sua Brescia, dove è nato nel 1910, e dalle finestre del suo atelier capisco come Brescia debba essere vista dall'alto per coglierne la vera presenza, una bellezza inimmaginabile per chi Brescia la conosca soltanto dal piano, dall'interno di questa ormai seconda metropoli della Lombardia. A Brescia Di Prata ha fatto gli studi, alle elementari e poi in una scuola d'arte, sui colli bresciani ha fatto le prime scappate per riprendere la natura "all'aria aperta", con un abile pittore bresciano ha fatto le prime prove d'affresco. Questa dell'affresco era un'esperienza abbastanza insolita alla sua generazione e più ancora a quelle che seguirono. Si deve a questi suoi divertimenti adolescenti, poichè Di Prata non sentì lo studio dell'affresco con la stessa noia degli altri studi scolastici, se fino a oggi egli è uno degli specialisti in questa tecnica in cui si sbriglia, come nell'antico, la composizione di fantasia.

Dopo i primi studi, quando la vocazione artistica non è più ignorata né da lui né dagli altri, Oscar Di Prata si trasferisce a Venezia, dove frequenta l'Istituto d'arte, maturandosi e, dopo il servizio militare, s'iscrive al Magistero d'arte, sempre a Venezia. Fin qui la personalità di Di Prata sembra che presenti tutti i crismi della normalità, al di fuori di ogni carattere eccentrico della formazione artistica, quelli che piacciono tanto ai biografi. Eppure il biografo potrebbe già costruire un bel mosaico di contraddizioni, una sorta di pantomima di tutte le scappate di Di Prata da scuola, della maestra legata alla cattedra nelle elementari, della giocata al Casinò di Venezia con i soldi chiesti in prestito a un amico, che gli dette la prima possibilità di aver qualcosa di più del pane e latte. Si rivela fin da quegli anni giovanili il carattere volitivo e chiuso, straordinariamente timido, del pittore bresciano ma anche la sua aperta disposizione a captare la vita in tutte le sue occasioni, nella coscienza che ogni esperienza, per giudicarne le luci e le ombre, bisogna farla e non conoscerla per sentito dire.

La sua partecipazione a mostre, sindacali e anche nazionali, come la Quadriennale di Roma, è precoce e, aggiungo, fortunata: data dal 1928. Carlo Carrà si accorge in uno scritto sul giornale *L'Ambrosiano* del giovane Di Prata, che viene accolto ormai con facilità un po' dovunque. Le notizie biografiche di Di Prata in quegli anni ci dicono molto della vita di un giovane artista pur fortunato in quel periodo di pieno fascismo. Apollo e Marte si disputano il nostro Oscar, un richiamo militare che lo toglie all'arte e all'insegnamento nel 1937, il servizio ufficiale di prima nomina a Bolzano (1940).

Ormai la guerra è scoppiata, Di Prata parte per l'Africa settentrionale, tutto il convoglio, salvo la sua nave, affonda. Così son finite, e non lo sa più nessuno, tante giovani promesse dell'arte e della cultura italiana. Penso sempre a Badodi, finito sui campi gelidi di Russia, e ai suoi pochi quadri rimasti, tra i più belli del periodo di *Corrente*. Anche se oggi si rifugge dal sentimento, si deve dire che ciò fu grave e drammatico, anche se tutto sommato l'incombenza del tragico destino mantenne pura, fuori dai piccoli mercimoni della carriera che hanno spento altri ingegni più che la morte, una generazione che, come diceva scherzosamente (e lui non lo sapeva quanto fosse vero) il buon Achille Funi, "era nata per soffrire"...

Di Prata sopravvisse; giunto a Tripoli fu spedito con un plotone di bersaglieri nell'oasi di Gialo. I bombardamenti, i mitragliamenti, gli assalti all'arma corta sono oggi fastidiosi a farseli raccontare, ma i morti, i feriti, la sete, le mosche sono cose che per nessun prezzo alcun uomo sopporterebbe. Il mestiere del soldato e per di più in una guerra assurda non lo farebbe nessuno che l'ha provato. Fu una incredibile forza la sua di aver continuato a disegnare e perfino dipingere tra un attacco e l'altro, a difesa di un aeroporto ormai minacciato da tutte le parti. Di Prata è uno dei pochi a ricordarsi dell'oasi di Gialo, i suoi compagni d'arme furono quasi tutti uccisi quando, la vigilia di Natale del 1941, il presidio fu travolto dagli Alleati.

I giorni della prigionia hanno un'altra dimensione. Dall'inizio del 1942, dal deserto, Ismailia, Suez, l'India da Bombay al Punjab e poi ai piedi dell'Himalaya. Questa esperienza, che cambiò molto nell'animo di Di Prata, potrebbe essere divisa in tre parti: il primo inverno, dietro i reticolati di un campo nel deserto egiziano, in cui l'artista ricostruisce i ricordi come si rimettono insieme riappiccicandoli i vetri di un lampadario rotto; la meraviglia del paese nuovo, l'India, con i templi ignoti e incostituti, simili a piramidi di porcellane settecentesche, che influirono tanto sul gusto dei *boudoirs* delle aristocrazie e delle borghesie viaggiatrici di quell'epoca e che ora, insieme agli animali e alle piante favolose della giungla, già immaginate nei libri di Kipling, fanno dimenticare al povero ufficiale bresciano la guerra e la lontananza sollecitandogli la fantasia di pittore; infine i quasi due anni passati in un campo alle pendici dell'Himalaya, dal 1944, dove il nostro prigioniero, ormai lontano dalla sua vita di prima, si dovette sentire vicino ai giorni della creazione, un uomo

completamente assente ai problemi di prima.

Per capire infatti che cosa significò per questi uomini la prigionia di quasi cinque anni, bisogna pensare che la vita di casa, l'Italia, i problemi dell'anteguerra, gli stessi affetti lasciati, scomparivano col tempo, avviluppandosi in una dimensione di dopo la morte. Al ritorno a Napoli fu per Di Prata, per loro i prigionieri, come il passaggio ad un secolo nuovo. Molti di loro finirono per non capire più nulla, rimasero spaesati come fantasmi, come se fossero rinati per virtù di metempsicosi. Ho voluto raccontare questi fatti della vita per capire, come artista, il Di Prata di *prima* e il Di Prata di *dopo*, perchè un artista deve essere visto nel suo tempo e nella dimensione delle sue esperienze di uomo.

La produzione di Oscar Di Prata è così fitta che a metterla tutta insieme ci vorrebbe un museo. Dicevo infatti della sua opera giovanile che lo portò prestissimo a successi notevoli: un premio dell'Ateneo di Brescia nel 1935, un altro sul Lago di Garda, il premio del ritratto Gaetano Cresseri, nel 1936, il premio Magnocavallo nel 1938.

I premi cominciavano allora e non erano in crisi come oggi. Ignari della imminente catastrofe, i pittori cominciavano così la loro strada pensando che di premio in premio avrebbero consolidato il proprio avvenire. Una composizione di nudi, dello stesso anno in cui Di Prata partecipò alla Quadriennale di Roma, il 1939, ha una illuminazione drammatica e un disegno in cui sono saltati tutti i contorni per una continua ricerca di forma e volume, assolutamente antiscuolastica.

Sembra che Di Prata non risponda ad alcuna delle scuole del tempo, che sia un autodidatta che si fabbrichi la visione e l'espressione tutto da sè, come un artigiano che parte dall'anno zero.

Questa opera non era di quelle abituali di Di Prata, è anzi da considerare come una specie di radiografia dei quadri novecenteschi che gli davano buon successo. Ma sta ad indicare che il pittore vedeva ben oltre il momento e che studiava, ricercava, per rinnovarlo. Per capire le opere di Oscar Di Prata di questo periodo bisognerebbe pensare più a *La Storia* scritta da Elsa Morante, la storia dei piccoli, dei minori, degli ignari, che a quella che ci viene riferita dagli illustri manuali di critica d'arte che ci dicono delle correnti, delle scuole, delle tendenze. Assurdo vedere un Di Prata che nell'angolo della provincia bresciana si mette in concorrenza con i grandi personaggi d'allora, ma altrettanto ingiusto considerarlo un semplice collaboratore del clima novecentesco già in decadenza. Rivedendo queste opere nel loro complesso, possiamo intanto giudicarle per le loro qualità tecniche, di mestiere, che sono eccellenti. In tal senso Di Prata è già ben fuori, nel momento in cui parte per la guerra, dalla già allora immane schiera dei dilettanti. Ma non basta, i quadri giovanili di Di Prata si escludono con autorità da quella pittura piacevole, per i buoni palati della borghesia di provincia, allora così egemone in tutte le località periferiche d'Italia dove il Novecento era arrivato con tutte le difficoltà del momento e col crisma dei "piedoni" di Sironi e dei nudi piuttosto goffi di Carlo Carrà, qualcosa di molto poco commestibile per il ceto medio che comprava opere d'arte. Si ricorda che a Brescia ci fu un pioniere del collezionismo italiano, l'avvocato Feroldi. Ebbene egli fu il solo, con una ristrettissima cerchia di amici, ad acquistare a Brescia opere dei maestri del Novecento. Questa è la vera storia di quei tempi e ci serve per giudicare la battaglia che fecero in provincia artisti come Di Prata.

Peccato che ci siano giunti così pochi documenti di ciò che Di Prata dipinse e disegnò in guerra e durante la lunga prigionia. Sarebbe una fortuna poter consultare come su un libro quei documenti, che si ritengono fantasiosi e abbandonati alla meraviglia dell'occasione, per poter capire il Di Prata degli anni del dopoguerra, dopo la crisi psicologica che avvenne al ritorno.

Una *Crocifissione* del 1948, con una stesura larga ed approssimativa quasi di grande acquarello, tutta intellettuale, che ha superato ogni contatto col verosimile banale, ci mette già di fronte a un Di Prata inedito. La composizione è assolutamente fuori dal convenzionale, una delle pie donne è negra, un ricordo di una pia donna che poteva aver conosciuto nelle sue peregrinazioni, S. Giovanni d'Arimatea che sostiene il Cristo non più appeso alla croce ma su piana terra, sembra uno scaricatore del porto di Suez, la Maddalena tiene il lume come fosse seduta, nuda, in una cantina, un gatto vigila dietro le quinte. È un quadro *happening* che ci fa sentire davanti a una scena dove ciascuno può apparire, forse anche il Cristo, dalla comune. Ricordo della famosa Crocifissione di Guttuso? Direi proprio di no. Nessun tono epico, nessun manifesto di idee ma anche nessun ricordo del celeberrimo tema, trattato tante volte dai grandi maestri. I personaggi son quelli che possiamo vedere in un mimo alla Dario Fo e non sono neppure parenti lontani di quelli del Tintoretto e dell'antica e grande pittura.

Che cosa è accaduto in Di Prata, come è uscito egli dalla lunga crisi psicologica della guerra e del dopoguerra, come ha reagito alla "rivoluzione" che intanto è intervenuta (la sconfitta hitleriana, l'antifascismo, la rivoluzione cinese)?

Da quando è tornato a Brescia si sono infittiti per Di Prata i problemi della cultura. In ogni clima in cui gli intellettuali hanno contato molto - e ricordiamo tutto il dibattito che si è intrecciato tra Francia e Italia, le riviste *Il Politecnico*, *Il '45*, *Les Lettres Françaises* - anche Di Prata si mette a scrivere, a collaborare a giornali e riviste. Il giovane che era partito con gli occhi chiusi per la guerra che Mussolini aveva voluto, si sveglia a un'improvvisa maturità. La *Crocifissione* che abbiamo ora esaminata è un indizio che Di Prata ha sentito precocemente nella pittura il tema della Resistenza al quale indubbiamente questo quadro, che sembra un colloquio medianico con i compagni del passato che più non rivedrà, sembra ispirato.

Il tessuto dal quale emerge questa opera significativa è assai composito. Un *Fanciullo col fiore* (1946-47) ha evanescenze delicatissime, quasi che Di Prata volesse riprendere elementi consueti alla precedente "scuola romana". Nello stesso momento, in una *Figura femminile con l'ombrello* Di Prata riprende ricordi di un Novecento extraforaneo, tra Casorati e Saetti, in un segno che è assai più duro del colore, che è invece tenerissimo, di perdita memoria. Accanto a questa deliziosa Butterfly (anche nel tipo fisico questa fanciulla sembra giapponese) si collocano altri ricordi dell'Oriente: una grande tempera *Fucilazione in Oriente*, rivisitazione della pittura romantica, da Delacroix in poi, con i costumi in contrasto tra quelli brutalmente moderni dei fucilatori e quelli dei muezzin che pregano. Accanto a queste rivisitazioni, come di excursus eclettico, di un clima ormai *démodé* ma che egli vuoi rivivere perchè pensa che il "moderno" deve sopraggiungere come maturazione di ciò che non ha fatto precedentemente, Di Prata affronta con sollecitudine nuovi problemi di linguaggio a rischio di sembrare incongruo nella sua produzione complessiva, mentre il ricordo della follia della guerra si va assopendo.

Rivedendo infatti un paesaggio come *Cave*, del 1946, impostato su un linguaggio astratto informale in una stesura a larga spatola che può far pensare a De Staël, c'è da meravigliarsi che Di Prata non sia stato invitato già allora a partecipare alla grande festa del "rinnovamento moderno" cui presenziarono affermandosi molti meno validi di lui e meno avanzati, in quegli anni. Si ha l'impressione che il pittore voglia cancellare definitivamente i fantasmi della sua vita precedente, il loro fuoco e le loro ombre, affondando in una materia decisamente e soltanto "pittura". Sono esercizi che continuano per due o tre anni, almeno fino alla *Cava di pietra* (1948-49), e che finiscono più per esaurimento che per una svolta deliberata, tant'è vero che la loro esperienza linguistico-tecnica di larghe stesure a spatola si travasa subito nella sua pittura figurativa.

Di Prata è nato per il racconto, quel linguaggio astratto-informale non poteva durare. Ho rammentato prima casualmente il nome di De Staël (che d'altra parte allora in Italia era poco conosciuto, la sua grande mostra a Torino fu addirittura nel maggio 1960) e ritengo che Di Prata possedesse già allora quel "grumo" pittorico che si rivelò tanto efficace nell'opera astratta di quel grande pittore olandese, che del resto ondeggiò permanentemente anche lui tra astrazione e figurazione finchè prima di morire, come Boccioni ai suoi tempi, fece la scelta finale per la figurazione.

Se ci accostiamo a due opere significative del Di Prata di quegli anni (1948-49) come *Il ferito* e *Prevaricazione*, ci sembra di intuire il problema in cui il pittore bresciano si dibatteva: quello di rendere con un'immediatezza pur grezza il dramma della violenza e della sofferenza fisica (ritorna ancora il ricordo degli anni di guerra alla luce della rinnovata violenza) e la convinzione linguistica, di lui pittore, per la superiorità estetica dell'astratto.

In *Prevaricazione* la forma umana è quasi disfatta e soprattutto riportata allo stato animale. Il risultato è di una impressionante immediatezza, senza alcun indugio in quell'allegoria del passato che fu presto un difetto dell'ipotesi realista che, di fronte ai problemi reali del presente, prese tempo e preferì parlare del presente riesumando e nei soggetti e nel linguaggio un passato ormai decantato (e ciò non soltanto nelle arti figurative, ma anche nel cinema).

Ne *Il ferito* l'avvicinamento alle idee del postimpressionismo, correnti in quegli anni, è più ovvio, per quanto intelligente sia l'uso che qui se ne fa. In realtà il problema non riguardava soltanto Di Prata ma era generale: affrontare la realtà (la rinnovata violenza) con un linguaggio emblematico, che non perdeva mai di vista gli esiti del linguaggio delle "avanguardie", fossero pur esse quelle del neoespressionismo, toglieva forza alla realtà stessa, alla quale pure si aderiva con spontaneità di cuore, così da masticare pittoricamente il reale più che morderlo con efficacia visuale e conoscitiva.

Del resto si era appena all'inizio della lunga crisi degli *ismi* con i quali si può riempire la cronaca, con vantaggio dei più astuti e spericolati, ma non si fa storia.

Nel 1948 Oscar Di Prata vince il Premio S. Remo di pittura, un bel riconoscimento in quel tempo. L'anno dopo vince un premio a Chiari, press'a poco in patria. Nel frattempo egli ha eseguito affreschi e vetrate su

commissione. È un pittore molto noto, anche se non fa parte della pattuglia dei rinnovatori riconosciuti, dei "rivoluzionari". Quelli che lo considerano benevolmente, lo ritengono uno che porta in provincia, con un certo ritardo, ciò che è già avvenuto nei grandi centri.

Non voglio fare una ingenua rivalutazione, inutile, del Di Prata di quegli anni. Voglio fare soltanto una piccola analisi di quel momento, a suo riguardo, ricordando che anche le più belle menti (per esempio alcuni anziani maestri, come Casorati) credevano allora, pur non condividendone gli effetti, che l'arte "astratta" avesse una indiscutibile superiorità nei fatti rispetto a quella figurativa e realista (quando questa ultima ormai già si affermava). Quando Di Prata dipingeva il *Gruppo di figure* (1950-52) oppure un *Paesaggio* (1950-51) o ancora *Le amiche* (1950) il mito della rivoluzione nelle arti era quasi universale. La ex-maggioranza dei figurativi, poi dei "realisti", diventava una pattuglia, avversata dalla critica e dalle organizzazioni delle grandi esposizioni, come la Biennale di Venezia, che incominciavano ad essere gestite, in modo ormai dittatoriale, dai cosiddetti "moderni".

A ripensarlo a distanza il dibattito degli anni Cinquanta si impernia tra i tempi "importanti" e "non importanti". I figurativi e gli astratti avevano in comune un principio: che in pittura non esistono temi importanti e non importanti, che quel che conta è la "pittura" qualunque tema essa affronti o non affronti. Quando Di Prata dipinge un quadro come *Le amiche* (1950) o il *Paesaggio* (1950-51) è incerto su ciò che avverrà. Forse domani un genio potrà tornare al figurativo, pieno, integrale e sia il benvenuto. Ma oggi... oggi conviene dipingere secondo lo sviluppo della propria creatività italiana, anzi bresciana, ciò che può essere accettato dagli uni e dagli altri. Tanto vale attenersi al mezzo, a una rappresentazione indiretta e simbolica, di ciò che accade, come fa Di Prata in quel *Gruppo di figure* (1950-52) che recitano la parte di un quadro astratto ma che in realtà sono ben disponibili per una interpretazione realista.

Sì, è proprio così. Di Prata era nato per la figurazione e la narrazione. Lo dimostrava in ogni momento (si vedano i suoi murali e le sue vetrate e, per rimanere ai suoi quadri di cavalletto, la sua nuova *Crocifissione* del 1951). Ma rimaneva, contro la sua volontà, disponibile a tutte le interpretazioni, si andava da un *Cristo deriso* (1953), una grande ombra dell'"antico" a una *Pietà* (1953-54), un'allegoria della quale è abbastanza facile trovare il riferimento nella violenza contemporanea.

I premi - il S. Remo nel 1948, il Chiari, nel 1949, un premio a Rovato, nel 1952, i suoi ampi riconoscimenti alle mostre d'arte sacra all'Angelicum di Milano - gli danno forza e fiducia, ma non risolvono le sue contraddizioni. In Di Prata si svolge un drammatico conflitto tra il "particolare", che lo indurrebbe a un amato sonno casalingo come quello del suo vecchio cane, e una vigile attenzione critica su ciò che avveniva intorno a lui in tutti i campi e non soltanto in quello della pittura.

Vinceva però la pittura realista di racconto, a differenza - e lo voglio far notare - di illustri colleghi della sua stessa esperienza.

Ritengo di dover attribuire alla cattiva coscienza della critica il fatto che ben pochi si sono accorti dell'arte di Di Prata dal 1954 in poi, di quadri come *Figure dissepolti*, dove si doveva notare una nuova ispirazione, mentre si affaccia un discorso terribilmente serio in un largo disegno acquarellato, quasi isolato nella contemporaneità, come *La Pietà* (1954). In questi disegni acquarellati si fa luce, prima ancora che nella pittura (e nei murali) un sincretismo più che nazionale, internazionale.

A riguardare uno di questi grandi disegni acquarellati come *La madre* (1955) si ha l'impressione di trovarsi in una situazione analoga a quella in cui si trovò Spazzapan durante il *Novecento*. Di Prata affronta in modo ironico il tema tante volte trattato da tutti gli artisti di soggetto sacro, l'ironia entra al posto della pietà e il pittore è come si scusasse di aver ripreso il soggetto tante volte consumato. Esattamente come quando Spazzapan e dall'altra parte i Sei di Torino si ponevano di fronte non solo al *Novecento* ma anche a tutto il postimpressionismo europeo, un modo di liberazione dal figurale in uso, cosa che si ritrova tale e quale nel Di Prata del 1955.

Nonostante i successi casalinghi (un premio La Spezia nel 1954, un premio Moretto nel 1955) Oscar di Prata infatti sente tutta l'angustia di una sua situazione provinciale, e nazionale. Avrebbe potuto emigrare, tentare il viaggio all'estero come hanno fatto tanti della sua esperienza in quel periodo, ma ha preferito consumare tutta l'antiretorica del discorso sacro, per una visione ironica e triste del soggetto, tanto vicina ormai ad assaporare tutta la crudeltà del "divertimento" della pittura. Ecco la sua scontrosa *Tentazione* del 1955 ed ecco infine, da interpretare questa volta non come esperienza ma come "scherzi" i suoi *collages* del 1956 oppure i dipinti delle *Cave*, della *Strutturazione di un paesaggio*, sempre del '56.

Guai a interpretare questo ritorno all'espressionismo informale di Di Prata in chiave puramente estetica. Ho detto prima che egli avrebbe potuto, e forse dovuto, tentare il viaggio all'estero. In realtà egli lo ha fatto, ma

con uno spirito non tanto di curiosità estetica e critica quanto per un bisogno psicologico, per riprendere un contatto con gli orizzonti a lui più cari. E' ritornato in Egitto, nel deserto da lui percorso come povero prigioniero, nel 1956. Vi ha cercato una realtà che non trovava più in giro, ma pur tuttavia una verità. Si è sentito un po' come un matto in mezzo ai savi. Ma quali savi, quale matto! Si è recato poi, nel 1959, in Francia dove si è innamorato, lui che faceva intanto molte vetrare, dei colori accesi e dei segni crudi, dei *vitraux* gotici delle cattedrali francesi e dove è stato ripreso d'amore, dopo tante dissacrazioni del figurativo, dallo straziante psicologismo delle statue gotiche.

Finalmente in Spagna, sempre nel 1959. Più che pensare a concludere, per esempio con una antologica, della quale cominciava l'uso e l'abuso, la sua esperienza finora, Di Prata è aperto al domani. In Spagna dipinge paesaggi che non sono così disincantati come quelli di tanti altri che vi si sono recati in quegli anni, ma sempre con un misto di pietà e furore che gli ispira la condizione di quel paese straziato da tanti anni dalla tirannide fascista.

Al ritorno in patria tutta la pietà si versa in alcuni quadri ispirati al tragico terremoto di Agadir, in Marocco (sempre il tema arabo-orientale, che gli è rimasto fisso nell'animo) che poi furono esposti alla Bussola di Torino. Questo ciclo, che prende nome volta a volta *Notte di Agadir* o semplicemente *Agadir*, può esser preso da qualcuno come un riassunto del periodo di astratto espressionismo, con accenti informali, che Di Prata ha passato fin qui. Ma in lui l'eclettismo, che c'è stato nel periodo della ricerca subito dopo la guerra, non ha più spazio. Anche in temi nuovi sono assunti in una forma che diviene per motivi interni, in uno stile che è ormai così perfettamente convinto che un quadro può riassumere, per quanto il tema lo solleciti a continua freschezza, tutti gli altri precedenti.

Come una frontiera del sogno che gli sfugge sempre davanti, Oscar Di Prata insegue il mito dell'impegno sociale. Mentre dipinge paesaggi seminormali che possono stare benissimo a fianco di opere dello stesso tipo dipinte allora da nomi molto noti, Di Prata indaga nel vasto campo dell'impegno sociale ed espone i suoi risultati ripetutamente al Premio Suzzara, al quale allora - e non più dopo - accorrevano con fiducia tutti i maggiori, e i giovani migliori. Si accorge, nonostante le apparenze, nella vita moderna c'è sempre meno spazio per definire ciò che è astratto, che l'astrazione, ritenuta ormai da troppi una istituzione dell'arte moderna, ha invece ormai fatto il suo tempo e in questa sua maturata convinzione impegna oltre che la sua arte il suo comportamento di uomo, sempre più schivo alle piccole rivalità coi colleghi, cosciente anzi di partecipare ad una categoria dignitosa e autonoma, con interessi ideali, e anche pratici comuni, quella degli artisti.

È il Di Prata che amo di più e che ho conosciuto meglio. È la difficile stagione della saggezza quella che si apre intorno al 1960 per Di Prata, quella in cui egli commisura meglio il rapporto tra i suoi ideali e la realtà, cercando di comporne il conflitto senza nulla perdere né degli uni né dell'altra.

Se Di Prata avesse continuato nella sua indulgenza all'astratto-espressionismo, sarebbe diventato un Sironi bresciano, un buon pittore ma di quelli che hanno bisogno sempre di rinnovare qualcosa, di far parlare di sé, per durare. Si sviluppa invece, all'interno della sua ormai solida poetica dell'astratto informale, una nuova potenzialità ad articolare le sue visioni barocche della realtà che si sviluppano, prima di tutto come interrogativo, dal precedente groviglio.

Di Prata è ormai convinto che il culto della trasgressione ad ogni costo e dell'innovazione a piè sospinto diventa alla fine un paravento della mediocrità. Così il pittore ritorna, o meglio procede, alla sua iniziale figurazione decisa, di un gusto così diverso da quello postimpressionista tanto tipico della sua generazione. Di questo "rinsavimento", di questo maturo fare i conti con la realtà e con la coscienza, sono tipici esempi alcuni quadri come *Figure con paesaggio* (1960-61), *Ambiente operaio* (1961-62), *Contadini* (1962). Sono opere dove ritorna decisamente un chiaroscuro colorato, non soltanto materico e disegnativo, generalmente su toni verdi e azzurri. Non mi sfugge che il contenuto di questi quadri è ancora assai impastato di ingenuo moralismo, per cui l'intellettuale, il pittore, diventa un poco il mediatore tra classe operaia e ceto dirigente, nonostante la bandiera della manifestazione all'interno della fabbrica già vista del resto come ambiente della fatica e del profitto.

Ma una rabbia nuovissima, che prenderà sempre più corpo, scaturisce da quelle due figure, una in piedi davanti a una quinta, l'altra sdraiata, come uccisa, sul fondo di un paesaggio drammatico, in *Figure con paesaggio* (1960-61) di cui dicevo prima.

Si affaccia per Di Prata un dilemma, che si risolve poi in una nuova dimensione. Da un lato l'invito, per lui pittore di argomento sacro, particolarmente allettante, alla concezione cristiana del mondo del lavoro, a quella soluzione dell'"ascensione spirituale" del proletariato che tanto piace a cattolici e socialdemocratici. Su

questa strada, per quanto valente, Di Prata non avrebbe fatto altro che riesumare una vecchia pittura, che c'è sempre stata in ogni epoca, anche nella nostra. Dall'altro l'avversione a questo stesso modello, con l'ausilio di una poetica che è in atto in Italia almeno dal tempo in cui gli Scapigliati misero in crisi l'ottimismo socialpositivista dei contenuti operai e contadini.

Oscar Di Prata sceglie decisamente la seconda via e nascono quei quadri macerati, incisi, brunastri, con le figure dagli occhi spiritati, con le teste fasciate, che caratterizzano la sua recente produzione a partire da quelle composizioni di donne del sud che egli inviò in una mostra intitolata *Messaggio d'Italia* nella galleria Alecco Saab, a Beyrouth, nel dicembre 1963.

Non c'è dubbio, in queste opere è assente ogniedulcorazione della denuncia sociale, senza mediazione esse si affermano come esempi di realismo sociale, facendo intravedere una prospettiva di ancor maggiore accentuazione del proposito espressivo. Non si tratta tanto di una convinzione attinta nel campo estetico, ma del riflesso di una storia umana in cui i problemi si sono complicati, in cui le stesse certezze del mondo socialista, che del resto non erano state le sue, hanno vacillato di fronte a una nuova cruda realtà le cui eco si facevano sentire, per uomini come Di Prata, proprio ora.

C'è sempre la storia sacra, non a consolare ma a ripetere per tutti il diagramma del martirio per l'innocenza e le idee, per gli ignari e per i consci, immedesimati nello stesso tormento dell'ingiustizia.

Con una rinnovata freschezza escono dal pennello di Di Prata le sue opere più belle, con un invidiabile furore giovanile, come se si esprimesse finalmente per la prima volta.

Sono *Cristo e il cieco* (1964-65), *L'Apparizione* (1965-66), quadri da sottrarre senza esitazioni dalle convenzioni dell'arte sacra e da attribuire senza riserve alla denuncia di quella parte dell'umanità che è colpevole della violenza e del massacro che gli anni della tirannia e della guerra ininterrotta (si pensi soltanto alla Corea, al Vietnam, all'Africa, all'Indonesia ecc.), ci hanno abituati a considerare come naturali.

Comincia per Di Prata, che intanto ottiene nuovi successi (il premio Fattori nel 1965, il premio Savona, la vincita di un concorso per un mosaico sulla Resistenza) una implicita polemica contro l'ambiente dei disimpegnati, che del resto è il più generalizzato specialmente a Brescia e in provincia. Anche quando dipinge semplicemente una figura di donna con fiori, si avverte una denuncia contro il piacevole, contro quella abile manipolazione delle menti che avviene sotto il pretesto della bella pittura. Crescono i quadri che sono momenti della ricerca di sé stesso negli altri e nelle cose, sono momenti "inquietanti", visioni "inquietanti", "condizioni umane" (così riportati anche nei titoli). Sono quadri di rabbiosa negazione del "bello". Questi nudi e statue fasciate contro quinte scure, che risentono di tutta la cultura contemporanea, nudi chiusi, come incarcerati, in prigionie scure, ossessionate da fantasmi di statue, nudi riversi, grondanti colore aggrumato come sangue morto, che sono una ripresa originalissima, di rovesciamento del novecentismo tradizionale, della solenne lezione di Sironi.

Nel 1966 Oscar Di Prata espone in Francia e di lui si occupa la stampa e la televisione. L'anno dopo egli vince un premio della grafica a Perugia.

Nel 1968 una mostra in Olanda con un rilievo non abituale ai numerosi italiani che tentano quel terreno già insolito. Di Prata conosce gli stessi successi che in proporzione aveva ottenuto al principio, tanto da far dire che il ritorno alla figurazione, così deciso, gli aveva riaccattivato le simpatie perdute in un ambiente provinciale. Invece le cose non stanno proprio così. Si prendano pure i dipinti ispirati a soggetto sacro, come *La morte di S. Francesco* (1965). È un quadro che esce dalla tradizione di questo soggetto, anzi è un quadro che dimostra la sfiducia del pittore per tutte le convenzioni che hanno delimitato questo soggetto. Fuori da ogni considerazione di prestigio artistico Di Prata rende tutta la gravità del soggetto. Come il capo di una setta di trappisti, S. Francesco esala l'ultimo sospiro davanti a due frati chiusi, immutabili, isolati dal mondo nei loro sai simili a corazze. A noi abituati alle composite visioni giottesche, da Di Prata del resto attentamente studiate, il sentimento che promana dal quadro è quello della reticenza, per cui S. Francesco sembra più che muoia dopo un'azione partigiana che nella dignità del concorso della sua compagna fratesca.

Che dire poi quando si passa alla tematica più vibrante delle "figure", della "figura annunciante", del "paesaggio con figure", del "colloquio segreto"? Intorno a questi quadri concitati si concepisce un ripiano di cemento a non finire, quasi infernale, senza un fiore né una pianta. Di Prata è sempre stato paesista *sui generis*.

Ma qui proprio, la natura degli uomini, questa "bella d'erbe famiglia e di animali", proprio non si sente. Di Prata avverte evidentemente un piacere a dipingere soggetti così squallidi, visti come pesci mostruosi in un acquario. Ma il suo godimento è tutto nell'avventura della sua fantasia, in un certo, se vogliamo,

dannunzianesimo rovesciato dove al mito della bellezza avventurosa si è sostituito, infine, quello di un brutto fatale, senza remore.

Questa assenza del paesaggio di natura procede poi, implacabile, nei quadri del 1968: *Nel tempo, La mantide religiosa, Figura*. Un indizio di paesaggio, quello oscuro e implacabile di una periferia da agguato notturno, riemerge sì in qualche quadro di Di Prata (*Periferia*, 1968) dove tuttavia il pittore si diverte a giocare con *collages* stampigliati.

Seguono a ruota spaccati della società contemporanea: *Dal podio*, 1970, dove si leggono didascalicamente i due momenti, la cerimonia e la realtà dell'afflitto, del colpito, *L'idolo* scimmiesco, erto sui barili che schiacciano le figure disfatte nella morte. Questa della presenza scimmiesca diventa un incubo per Di Prata, che vede la scimmia in presenza di soldato con la lancia nella sua ennesima *Crocifissione* (1970) dove le pie donne non si sa più se sono infermiere del Cristo o degli astanti.

Di Prata si butta ormai senza alcuna preoccupazione di piacere, di mercanti e di clienti. La sua conversazione con la vita si fa drammatica, brutale (*Ritrovare sé stessi*, 1971-72, *Limite sud*, dello stesso anno, dove ritornano ironicamente, direi quasi con disprezzo per quelle forme, le suggestioni per l'informale). Ho idea che Di Prata senta una gran reazione verso il sistema da cui dipendono i successi dei pittori e che gli vada contro con perfetta coscienza.

Per esprimere questi sentimenti, a Di Prata va benissimo la storia sacra, dimostrando così che egli non si dava a questi soggetti per convenienza o celebrazione. Del resto mai come in questi anni la figura del Cristo è stata presa a simboleggiare la lotta dell'Eroe contro l'oppressione. Uno scrittore francese, un avvocato, Jacques Isorni ha descritto "Il vero processo di Gesù" sostenendo che furono i Romani, e non gli Ebrei, a crocifiggere Cristo come agitatore politico. Non è l'idea di uno scrittore isolato, anche degli storiografi come Charles Guignebert sostengono la stessa tesi e Cristo come martire politico è il personaggio di un film al quale il grande regista danese Carl Theodor Dreyer, l'autore di "Giovanna d'Arco" e del "Dies Irae" ha lavorato per dieci anni senza compierlo. Si sa che l'idea gli nacque dalle persecuzioni e dalla guerra nazista. Come meravigliarsi dunque che il nostro pittore bresciano abbia bruciato i suoi sentimenti sul tema della passione di Cristo? In un quadro del 1972, intitolato *L'idolo* la scena è sottratta definitivamente da tutto il contesto tradizionale. Il Cristo è un povero morto ucciso in un agguato notturno, raccolto dalla madre in nero come le mamme del meridione e da un operaio suo compagno. In alto, una statua sghimbescia, *l'idolo*, il Potere, Roma, Caifa, Hitler o Pinochet o chicchessia.

La tematica realista si fa sempre più pressante e tocca gli argomenti della cronaca-storia. Sembra incredibile di vedere lo stesso pittore che per tanti anni si è dedicato alle forme astratte, dipingere ora (1971-72) un quadro come *Buon anno, caro Vietnam*. È la sintesi di tutto un materiale fotografico attentamente studiato. Non è un quadro dipinto all'improvviso sotto l'impulso di un sentimento.

Qualcosa dell'impaginazione astratta si avverte ancora nelle quinte tagliate in modo da rendere più brutale il rapporto tra i morti in primo piano, l'abbraccio della coppia, la girl di razza bianca, forse la bella moglie in attesa del suo forte massacratore e infine sopra, con l'incubo solito a Di Prata, il Potere in foggia scimmiesca, sul podio, con la corona spezzata alla base.

Il tema caldo del Vietnam s'incrocia con quello sacro, a lui abituale.

Tipico in questo senso quella *Maternità anni 70* che è fuori di tutti gli schemi, compresi quelli realisti. Non ho mai visto un'immagine come questa della "pietà" in cui la Madre si china sul figlio morto all'interno di una gran bara nera, coperta di fiori a stampaggio.

E la figura del soldato americano bianco, caporale, è straordinariamente emblematica nella sua facile lettura che riaccosta senza simbolismi al tema Vietnam.

Negli ultimi due anni Oscar Di Prata è diventato veramente un paladino dell'impegno politico-sociale, seguendo la via opposta a quella degli artisti di "successo". È doveroso almeno farlo notare, far sentire come quest'uomo che ha superato i sessant'anni, s'immedesima in tutte le cause dell'uomo sofferente e combattente. *Belfast, anni '70*, miracolosamente simile nella verità tragica della strage a uno dei suoi *momenti inquietanti*. *Potere anni 70* (1972-73), un altro grande quadro, con la solita statua scimmiesca e medagliata sul piedistallo, *L'idolo* (1973) che ricalca lo stesso tema.

Scrivendo di Di Prata degli anni Settanta, sono proprio convinto di parlare di un artista che non ha più alcuna di quelle preoccupazioni mercantili che hanno dequalificato tanti buoni artisti contemporanei e che di recente egli tende a far passare dal simbolismo evangelico alla chiarezza attuale del tempo la sua decisa scelta realista. Lo fa approssimandovisi con molta coscienza della difficoltà dell'impegno. Affrontando alcuni temi, come quello della *incomunicabilità* (vedi il quadro dal titolo omonimo, del 1972, con i due personaggi che

passano frettolosi, separati da quinte) Di Prata usa un linguaggio di piena verisimiglianza, sacrificando la sua spontanea tendenza alla rottura espressionista. Quando attinge invece a tempi di narrazione più simbolica, come quella del *Potere*, può indulgere, per rafforzare il discorso, ad una materia più agitata e più pittorica. Il rifiuto di una pittura piacevole, la maturazione dei temi civili dell'oggi, la robustezza della sua opera, sempre più finita e sempre più chiara, danno a Oscar Di Prata il diritto di potersi oggi considerare uno dei maestri recenti del realismo.

In un momento in cui i grandi mercanti osano chiedere ai grandi pittori: "quanti quadri così, tutti uguali, mi fate in un anno ?", la libertà dell'arte s'impone come diritto di ricerca e di creazione.

Su questo terreno, dall'alto del suo studio bresciano e in mezzo agli uomini, Di Prata impone la propria visione e dà il suo contributo all'umanità che procede grazie a coloro che vincono l'egoismo e credono nell'universale.