

Giannetto Valzelli, *Il pittore dimenticato*

Da Antonio Di Prata 1907 - 1952 il pittore dimenticato, edizioni BresciArteLibri, 2004

" ... L' Antonio Di Prata ventenne del concorso Brozzoni è ritrattista nella devota osservanza del realismo lombardo, mentre l'Antonio Di Prata che rivince (tre anni dopo) lo stesso premio appare già romanticamente entrato nello scenario d'omaggio del Novecento italiano alla donna. Poi, da una insistita indagine sopra un volto attonito per tratti rapidi o stesure pacate - quasi una maschera di arcana decifrazione - le figure si accampano serenamente nel cerchio degli affetti domestici. Continuerà a frapparle, nel ritmo d'intensa ispirazione della sua tavolozza, come vincoli e temi - In famiglia, Maternità - di profonda pertinenza, in senso sacro.

La mano indugia sui lineamenti con dolcezza introspettiva (la matronale dignità della nonna, l'assimilazione delle due gocce d'acqua rimarcata nella stessa foggia dei fratelli, la palpitante curiosità del figlio) ma più innanzi si esprimerà in maturata pienezza d'intenti attraverso le pose di chiarezza statuaria e di compimento psicologico della sorella e della moglie, cui per finezza d'intuito e di resa si accosta l'immagine sobria (e di altera risultanza) della pittrice Dudi Manciuoli che ha sposato il pittore Aldo Coccoli.

È del decennio 1941-1951 la serie dedicata alla figlia Mariuccia: una decina fra tele e tavole, nelle quali si contempla dall'infanzia all'adolescenza la crescita della creatura che oltretutto gli è cara per la docilità, ha la beltà del fiore da rimirare nella calamitazione del suo sviluppo. Sui petali della bocca, la vivacità dello sguardo, gli stupori che s'inseguono, l'inflessione delle trecce, si apre l'aureola dorata del cappello e le stagioni si intonano in batuffoli di lana rossa, nastri o sbuffi di seta, azzurri viola gialli e ocre di vivida insorgenza. Infine, a coronare la sequela, la gloria dei colori si esalta dapprima in una perdizione casta e soave qual è Il sonno, quindi in una sorta di essenza solare che, trasvolando per boccioli d'aria e un lussureggiare vellutato di clorofilla - altro nome non può avere se non quello di Profumo di violetta.

Alla importanza dei ritratti, nel vigore celebrativo della natura, si accostano le "nature morte". Vien da pensare alla rifrazione - i giochi della luce attraverso l'aria - ma è qui che il pigmento rifulge nella sua quintessenza: la felicità compositiva della tavolozza può richiamare ad esempio il piacere e il gusto della fantasia che s'innerva nell'usanza nipponica dell'"hikebana". In quel che il flusso delle stagioni comporta, la sensibilità del pittore ha il fiuto e l'avidità propria dell'ape in cerca del polline per il suo miele.

C'è un compararsi e disgiungersi che s'incarna in corposità e si cristallizza in raffinatezze. C'è la primavera che sboccia in Rami di pesco fra spazi geometrici e contrasti tonali, o sprizza da un cartoccio la gioia del rosso vivo che incarna Le ciliegie. C'è l'estate che in Tulipani scampana eleganze e languori da conversazioni salottiere; da un Vaso di dalie e fichi sprigiona la serenità casalinga; trionfa nella solarità di Zinnie erette sulle pagine di un libro goduto; da un cestello rovescia in dono i sapori squisiti della vita; nei lembi di una tovaglia incornicia cordialmente l'oro delle Albicocche di casa. E c'è l'autunno in una materica radiosità lussureggiante, dove tocchi e ombreggiature di pennello stanno a significare la dovizia della mano che ha dipinto siffatti Crisantemi.

Di là dalle fruttiere e dai balocchi, che sembrano divagazioni e invece sono approfondimenti stilistici, c'è anche d'imbattersi in qualcosa che non rientra proprio nel vecchio concetto della "vanitas" tanto abilmente reiterata dai pittori fiamminghi. È il caso di Mamma gatta, da soffermarsi a riguardare perché a sommuoversi è una natura tutt'altro che morta, lì si esce dal regno vegetale per saltare nell'animale, addirittura quello felino, dalla vitalità selvaggia. Ma è l'occhio umano che percepisce e inquadra la scena, registra l'avvenimento in tutto l'ardore della sua plastica istintualità, come a citare o suggerire un monito di forza morale. Ad avvalorare il quale occorre l'estrema scioltezza, quasi un abbozzo virtuosistico dei corpi, su fondo pastello dalla valenza simbolica tenerissima.

Nella pittura di genere ci si ferma ai soggetti semplici che appartengono alla vita comune, sono di complemento alla casa: Morandi si è concentrato sulle bottiglie, a Casorati interessavano le uova, a Sciltian gli strumenti musicali, a Manzù le sedie, ad altri i funghi, le ceramiche, gli uccelli, le pannocchie. Qui, con una risorsa in più dell'abilità tecnica, si ribalta il concetto della caducità delle cose celebrando l'impulsività vitale.

L'approccio al paesaggio di Antonio Di Prata è del tutto devoto, brescianamente determinato. Si intitola Piazza del Duomo e, nella sua monumentale compattezza, riverbera il lume di cui è fatto il medolo del Broletto, la pietra delle cave dei Ronchi. Una sobrietà tonale di partenza, che può sembrare di proposito un'assimilazione d'intenti, e invece ha semmai la verginità della "tabula rasa" o del foglio che in ogni rigo aspetta la sua nota. Ma già nel 1935, quando ancora non pensa all'accademia, il giovane pittore guarda alla rivoluzione degli impressionisti, la scoperta della luce-colore. Nei suoi "en plein air" irrompono felicemente gli effetti atmosferici e luministici perseguiti da Monet e Pissarro per un verso e per l'altro da Turner e Constable, cieli e stagni sono percorsi da screzi o da venature tirate a spatola, l'Alba del lago e il Tramonto del 1940 si irrorano di una radiosità tutta palpitante, Ai piedi dei Ronchi si levano festosi i flabelli dei mandorli e dei peschi, e intanto all'abolizione del grigio tien dietro un rigoglio cromatico nuovo, da conquistare da vivere da godere, come quello che si spande brulicante in Donne alla fontana e Donne al sole. Si tratta, rispetto agli impressionisti, di una operazione più lenta e difficile - così ragiona Cézanne - di un modo di vedere meno fortuito, di un distacco dall'improvvisazione per una vera contemplanza estetica, di una magia più pura e geometricamente concertata che dia alla pittura la sua forza raggiante, di una conoscenza dei rapporti tra piani volumi colori e spazio che porti a un severo equilibrio compositivo, al postutto di una penetrazione della natura in profondità che si traduca in armonia perfetta con la natura stessa.

È così che artisticamente Antonio Di Prata veleggia dalla primavera vissuta alla scuola del maestro Mutti, e del vagheggiamento degli innovatori d'Oltralpe, verso l'estate della sua maturazione d'esperienza e di concetto. Di mezzo alle tristi vicissitudini della guerra, la precarietà dello sfollato gli concede il beneficio del raccoglimento proprio degli eremi, davanti al cavalletto si concentra in se stesso, arriva al vaglio delle sue aspirazioni. E basta scorrere il catalogo delle opere in mostra nel 1944 a Salò per leggere, dentro lo stesso panorama che da Cisano si allarga alla Rocca di Manerba e alla punta di Maderno, l'altro itinerario ideale che va rimuginando.

Si ponga, al centro di quella proficua vacanza di evasione dai bombardamenti, la tela prosaicamente titolata Brusca e striglia (dalla quotidianità contadina del lavoro attorno all'"Osteria del Pescatore") e la si prenda come il giro di boa stilistico che Antonio Di Prata va compiendo. Lì, nella scena che evoca costruttivamente il De Chirico onirico e il Carrà dei Valori Plastici, si trova espressa suggestivamente la sintesi forma-colore cézanniana che attinge a una nuova classicità.

Siamo al classicismo di polla romantica che nell'impianto figurativo, nella capacità d'invenzione, nella franchezza d'attacco e nell'autorità compositiva, nel fermento dei toni e del chiaroscuro ci riporta a un mondo vergine e primitivo. Questo Di Prata, che si sofferma a contemplare il mestiere della fienagione e la nudità degli alberi d'inverno, la serena dolcezza dell'occhio del lago e la fraterna convergenza delle case a quinta per le recite umane, ci induce (per rubare un'espressione al poeta Rilke) a superare l'amore consueto per le cose, le compenetra e nobilita d'una violenza passionale. Con che foga di tocchi carica le fronde a protezione del Capanno. Con che esuberanza di umore vegetativo inquadra i giocatori della partita a bocce ne La casa rossa. Con che garbo di accostamenti dona respiro e refrigerio di acque all'edilizia di Periferia. Gravita sulla metà del secolo (a un paio d'anni dalla sua scomparsa repentina) il florilegio della pittura di Antonio Di Prata, e si equipara in luoghi di terra e di mare che gli sono cari per più di una ragione. Se negli uni si ravvisa il ganglio della sua ambizione, che si proietta nel piacere e nella fierezza dell'insegnamento straordinario (sopra le righe) a operai della Falck dignitosamente tesi a sbandierare sulla loro fatica il diletto dell'arte, negli altri si palesa l'ancoraggio alle Cinqueterre d'origine della moglie e al fluttuare perenne della libertà. E diventa chiave emblematica alla congruità di tale ragguaglio Il Naviglio a Gavardo, con quel ponte che s'inarca in luore da idillio a ricordare l'incontro col collega Felice Filippini dalla plastica evidenza e dal colore aristocratico, l'antiaccademico lettore dei novecentisti italiani e degli impressionisti francesi, prematuramente scomparso all'annuncio della Liberazione.

«Non dobbiamo accontentarci - è l'ammonimento di Cézanne a un intenditore - di fissare nella mente le belle forme dei nostri illustri predecessori. Usciamo di lì per studiare la bella natura, sforziamoci di coglierne lo spirito, cerchiamo di esprimerci secondo il nostro personale temperamento. Il tempo e le riflessioni finiscono d'altronde col modificare a poco a poco il nostro modo di vedere, e finalmente arriviamo alla comprensione». L'Antonio Di Prata terrestre, per così dire, alla stregua del Cézanne radicato all'Estaque e a Aix s'immerge nella natura per ascoltarne il silenzio viscerale, cavarne fino all'aria sensazioni stupende attraverso piani

orizzontali e masse volumetriche, nel turgore degli alberi e le eccelse carezze del cielo, l'incanto che creativamente riconduce all'Eden d'apertura della Bibbia. Le variazioni che si rapprendono in Campagna a Vobarno o Il Vò a Desenzano e La rocca di Manerba, sono momenti di estasi nel viluppo di grazia delle rappresentazioni.

L' Antonio Di Prata in procinto di dedicarsi all'affresco arriva anche a godersi un paio di stagioni marine (agli sgoccioli, purtroppo, della sua vita) con lo stesso stupore contemplativo versato nelle campiture terrestri, dove il pulviscolo del sole sembra sciogliersi alto nello specchio magicamente ustorio del cielo. Ma d'istinto qui la tavolozza s'imbeve del frizzo della salsedine e si lustra del vento che fa baluginare le nuvole in voli d'angelo, accendendo dentro ogni tocco un umore vivificante. Siamo alle Cinqueterre, nel vincolo d'amore e d'origine della moglie e nell'eco di quella poesia che, vuoi per suoni ("le trombe d'oro della solarità"), vuoi per pensieri ("in questo seguire una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia"), vuoi per sensazioni ("nel futuro che s'apre le mattine / sono ancorate come barche in rada") Montale concatena in vibrazioni di pittura. La luminosità, dunque, si fa rorida e uno smalto di limpidezza rinvergina i colori, acuisce la memoria di odori, di voci, di silenzi. Sul pentagramma cangiante delle acque s'inseguono annotazioni dove lo sguardo pilucca - insieme agli incanti - le asprezze della quotidianità.

Manarola e Riomaggiore diventano racconti d'affetto, di pura e schietta intensità. Abbarbicate come fertilizi, le case sbandierano le loro intimità da qualche balcone, affidano al saliscendi delle scalee l'invito agli approdi o il rammarico degli addii, la voglia dei viaggi e i sussulti d'elegia. Se Settembre si veste di blande ondulazioni di ocre, in Tetti rossi rifulge il serico cobalto del riflusso, e alle rive il pennello sbizzarrisce fluidamente in spezzature spumeggianti di risacca. Il ritmo dell'esistenza si esprime cézannianamente - lontano dalla retorica, in una sorta di asciuttezza che è eleganza e pudore - nell'incontro delle donne che vanno e tornano dal mercato, le ceste sorrette in equilibrio sulla testa, un portamento da modelle o danzatrici e un conversare contento della resa dei giorni, oppure esala nella quiete riposante di una insenatura dov'è rotolata una botte e le barche sono gusci vuoti di gheriglio.

Questo paesaggio che si rifrange mutevolmente, sposa i capricci dell'aria alla rozzezza dei muri, attinge al largo dell'orizzonte il bacio della frescura, risponde al formicolio creativo stillatizio della mano: è il fiore della vena che scorre, si aggruma, ombreggia, si stempera, molce, si mischia, innerva, si slunga, rinforza, s'incurva, stinge, si scorcia, scorpora, si assesta nella tenuità (propria dell'acquarello) o nell'accozzo (tipico del pastello) e può persino tradursi nel tocco della spatola o nella effusione tattile, la carezza delle dita che si imprime come un sigillo sulla compiutezza della tela.

A un'analisi minuta, nel respiro delle vacanze animate dalla brezza del Tirreno - più che nelle pur godute rivisitazioni dei siti attorno al Garda, così appassionatamente scanditi in una fascinazione da miraggio - il pittore obbedisce a un empito di piacere, a una frenesia incessante di segni, sfumature, rimarchi.

Quel che di sacro è nel destino dell'uomo - la procreazione - sta nel cominciamento e nel commiato al mondo dell'artista Antonio Di Prata. Maternità è il tema che apre la serie e la chiude, in una connessione del tutto laicamente umile e insieme pia di fondamento, se si eccettua (per il cenno d'aureola e le bozze da bucranio nel presepio) la figurazione del 1949, d'impianto natalizio. Nel Bambino fasciato e nell'affettuosa Madonna del 1931 spira serena l'aria della tradizione casalinga bresciana, lo stesso che nell'avvolgente cura degli indumenti usati nell'immagine del 1952 ingentilita dall'ombra decorativa di un addobbo e da una virgolatura di tulipani.

Alla religione della vita si adeguano, nella infinita esemplarità iconografica, i due dipinti del 1949 centrati sul sacrificio del Calvario: Fu crocifisso e La deposizione. Nel primo, dietro il corpo diafano ed esulcerato del Cristo eretto come ostia, irrompe il rosso furore dell'arbitrio deicida (e per questo a qualche povero di spirito, che tra Vecchio e Nuovo Testamento non si era mai imbattuto in cavalcate, parve opportuno non ammetterlo alla mostra in vescovado). Nel secondo, quasi un telero, il compianto trapassa dalla morbida piega del lenzuolo a un rosario corale di gesti di misericordia. Il Morto ha il fulgore dell'oltretomba immarcescibile che si chiama Risurrezione. Infine, è proprio nello scoccare a metà del Novecento che nell'amena fertilità virgiliana di colture e di rogge - a Campi Bonelli, dentro la gagliarda pieve rubra di cotto, guardando in alto a destra - nella lunetta della Pietà compaiono accoppiate le iniziali degli autori. È lì, in quella sorta di biglietto da visita murale, che si sancisce negli anni Cinquanta - celebrandosi il giubileo - la committenza degli affreschi per la restaurata chiesa (che dista un breve volo d'uccello) di Mariana Mantovana.

Antonio Di Prata e il cugino salgono sulle impalcature a perpetuare, nel bianco delle pareti, la narrazione di quella che - proprio per essere esposta agli occhi di tutti - viene chiamata "la Bibbia dei poveri". Per tradizione i pittori ne conoscono e praticano la tecnica complessa, che consiste anzitutto (com'è dato ad Oscar di imparare in concreto da Antonio) nello stendere sul muro malta relativamente grossa, il cosiddetto "arricciato", per sovrapporvi quindi una mano di sabbia fine, pulita e mescolata a calcina dolce conservata per almeno due anni in modo da disacidarla. Dopo lo "spolvero", ossia il disegno riportato mediante buchi dal cartone sulla malta e inciso a punta di chiodo per eventuali ripassate cromatiche, si procede con l'impressione dei colori già pronti nelle gradazioni scelte - entro barattoli appositamente contrassegnati per l'applicazione ai volti, alle vesti o ad altro - sempre mescolati a calcina dolce, o mantenuti puri e diluiti in sola acqua per la necessità di qualche velatura. Grande attenzione va prestata alla congiunzione tra le parti dipinte nel disporre la malta tenuta umida e nell'uso di pennelli morbidi e fluenti, con setole lunghe e flessibili. Ad opera ultimata e asciutta, sull'affresco si applica un diaframma cristallino che lo rende insensibile ai vari agenti atmosferici.

Tutto si concentra tra il presbiterio e l'abside nel compartire i temi del lavoro concertato in progressione così da consentire che - laddove uno s'interrompe - l'altro può succedergli agilmente a operare. E già sull'arco trionfale, a prefigurare lo svolgersi dei riti, in un frullo d'ali di roseo e di celeste bagliore, lo sbuffo dell'incenso onora il calice del sacramento eucaristico.

Una gloria di angeli, su nuvole color di perla, invade il cielo della volta: è dalla Madonna stessa - l'Assunta - eretta nella "luce intellettuale piena d'amore" della visione dantesca, che origina la beatitudine del paradiso. Alla fantasia degli artisti è concesso di trasumanare, ritraendo in sembianze d'angeli (alla base delle lesene) sei delle ragazze di Mariana, e sul fondo si presta a rappresentare Gabriele - il messaggero dell'Annunciazione - l'operaia che risiede ad Acquanegra sul Chiese.

A muovere le intonazioni, negli spazi invitanti ai fianchi dell'altar maggiore, s'intuisce che dei due Di Prata è Antonio, maggiore di tre anni. Al più giovane Oscar è dato di affrontare liberamente, nel dono della fantasia - assieme a chi, peraltro, ha esperienza da capo coro nell'impostare la voce - quell'impianto icastico che, nella ideazione della vita dei santi, esige un'abilità di sintesi e di carica devozionale: gli servirà per una carriera d'intensa competizione e di raffronti con frescanti di prestigio come (per fare un nome) Vittorio Trainini.

L'agiografia preminente, per i mantovani di Mariana, sta "in cornu Evangelii". Vi è rappresentato il martirio di Santa Sabina, la martire romana di cui si conserva come reliquia la mano sinistra, che si espone alla venerazione nell'annuale festa patronale, l'ultima domenica di agosto, con cerimonia di valenza anche civile per la comunità, in piazza. La scena, ambientata in un panorama collinare, converge sulla raggiante bellezza della Martire tra la tenda del prefetto Elpidio e il branco di scherani in attesa dell'ordine. In primo piano, le tanaglie (la stessa condanna al disonore che ebbe Sant'Agata) per l'asportazione del seno.

Dirimpetto, "in cornu Epistulae", in una gagliarda evocazione del mondo contadino, si celebra il carisma di quel San Rocco che vendette tutti i suoi buoi a prò dei poveri e da Montpellier scese in pellegrinaggio a Roma, prestò la sua assistenza ai malati di peste operando guarigioni miracolose, fu tenuto in grande venerazione nelle regioni fra Veneto, Brescia e Piacenza, anche perché invocato contro le malattie del bestiame e le catastrofi naturali. Da rilevare, tra gli emblemi - la caduta di ferle, la monumentalità del cavallo - l'intromissione del cocker Breton da caccia tanto caro ad Antonio Di Prata (visto in suo autoritratto del 1939) al posto del solito cagnetto che lecca la gamba piagata del Taumaturgo. E, quasi a firma di mano dell'Oscar, in fuga dall'affresco, un'agilissima donnola, la sgozzagallina che insidia la quiete delle fattorie.

È nella lettera di una ex-insegnante marianese la testimonianza della gratitudine per "l'onestà" dei pittori e delle iniziative parrocchiali "per onorare il pagamento". Dagli ex-voto del Quattrocento ad oggi accade che, quando attinge alla fonte delle beatitudini, l'arte si fa voce di popolo, preghiera e canto di ringraziamento."