

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
Corso di laurea in D.A.M.S.

ALBERTO LONGONI:
ARTISTA E ILLUSTRATORE

Relatore

Ch.mo Prof. **LUCIANO NANNI**

Correlatore

Ch.mo Prof. **ANTONIO FAETI**

Presentata da

MICHELA CERIZZA

n° matricola:

12 08 19827

anno accademico **1993-1994**

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
Corso di laurea in D.A.M.S.**

**TITOLO DELLA TESI
ALBERTO LONGONI:
ARTISTA E ILLUSTRATORE**

Tesi di laurea in

ESTETICA

Relatore

prof. **LUCIANO NANNI**

Presentata da

MICHELA CERIZZA

Cinque parole chiave : Longoni; Poetica; Critica; Illustrazione; Pubblicità.

sessione **AUTUNNALE**

anno accademico **1993-1994**

A mia mamma

Ringrazio tutti gli amici e colleghi di mio nonno che attraverso le loro preziose testimonianze mi hanno permesso di sviluppare questa ricerca in una maniera estremamente interessante, unendo il lato umano, che nasce dal ricordo di un amico, alla scientificità della ricostruzione storica.

Un grazie in particolare alla Dottoressa Rocco che mi ha concesso di accedere agli archivi della "Rivista Pirelli " e utilizzarne delle tavole; la Signora Clelia D'Onofrio, vice-direttrice della rivista "Quattroruote" , il Signor Federico Busnelli della BeB Italia, la Signora Rosanna di "Abitare" e il direttore dell'ufficio stampa della rivista dell'Automobil Club Italia, "Via!", perché mi hanno fornito tutto il materiale necessario.

AUGURIAMOCI

Auguri per l'anno terribile che si presenta
Speriamo che le disgrazie alla Palette siano per sempre finite
e che gli artisti poveri diventino ricchi.

Speriamo che i cattivi diventino buoni
e che i troppo buoni diventino cattivi .

Almeno per una volta che i leoni tornino in Africa
e gli orsi bianchi nell'Artico.

Auguriamoci che i soldati dell'ONU difendano gli indios dell'Amazzonia,
che cessi per sempre che i negri siano bastonati dai bianchi
e i bianchi dai negri,
che la mafia rubi caramelle invece di bambini,
che i politici ritornino alle scuole elementari
dove l'insegnamento dell'educazione diventi la materia più importante
per imparare a vivere tra gli esseri viventi,
che le guerre siano per sempre bandite dalla terra.

Auguriamoci...

(A. Longoni, manoscritto indirizzato a Franz Kohlbrenner, allora
proprietario della galleria Palette di Zurigo, dicembre 1986)

INTRODUZIONE

(1)"L'opera va al di là delle intenzioni dell'artista, porta in sé sempre qualche cosa di più di quel che l'artista stesso vi colloca". Partendo da quest'affermazione di Luciano Anceschi intendo procedere nel mio lavoro di ricerca relativa all'opera e al pensiero di Alberto Longoni, per scoprire attraverso i suoi scritti personali tutta quella realtà celata, involontaria che vive nell'opera stessa. Di grande importanza è la funzione della critica, considerata il mezzo essenziale per il riconoscimento e il giudizio dell'opera d'arte, e le testimonianze che mi hanno fornito gli amici e gli artisti con i quali ha condiviso esperienze che hanno avuto una certa importanza e ripercussione sul suo operato artistico.

Di primo acchito ho provato una grande difficoltà psicologica nel porre mano agli scritti personali dell'autore, (documenti essenziali per una tesi in estetica), perché Alberto Longoni era mio nonno e mi sembrava di intromettermi nella sua vita privata; ma la mia ferma decisione di compiere un lavoro rigorosamente scientifico e che potesse essere in qualche modo una prosecuzione della sua opera, ha fatto sì che io lasciassi perdere i miei sensi di colpa e le mie timidezze per calarmi nei panni di un osservatore.

Ho scandagliato tutte le agende e tutti i quaderni presenti nella sua baita di Crodo, dove dal 1986 si era trasferito per motivi di salute, (soffriva di una forte asma bronchiale), dovendo così lasciare la sua tanto amata Milano, per ritirarsi in questo piccolo paese di montagna dall'aria salubre.

Gli scritti di Longoni si presentano soprattutto sotto forma di riflessioni e pensieri sulla vita che vive, sulle persone che conosce e incontra, sugli oggetti che lo colpiscono o gli stanno a cuore, specchio di una realtà che si traduce in immagine, in opera d'arte.

Barcollando tra la disperazione per ragioni di salute ed economiche e l'ammirazione esaltante per i grandi maestri della pittura s'inseriscono gli scritti specificatamente relativi all'arte.

(2)"L'artista stesso sente il bisogno di siffatta mediazione, sente il bisogno di chiarire egli stesso i suoi intendimenti, di dare una prima interpretazione del suo

lavoro. Spesso è proprio questo il primo atto di una serie di mediazioni successive, di una serie aperta di interpretazioni storiche, in cui l'opera vivrà la sua vita in quel tempo umano che è suo". Longoni, talvolta, nasconde timidamente le sue intenzioni e le sue interpretazioni in narrazioni che sfiorano, o addirittura raggiungono pienamente il fantastico, costituendo un nuovo orizzonte esteso all'interpretazione. Per una forma di umiltà preferisce parlare della sua opera, riconoscendo alla scrittura una certa superiorità sulla parola; ciononostante sono presenti manoscritti che testimoniano la necessità dell'artista di rispettare certi precetti e norme tecniche per una buona riuscita dell'opera, e gli ideali da riporre in essa.

Renato Barilli sostiene, nella prefazione al libro di Luciano Anceschi "La Decisione della Forma", che l'opera d'arte appena generata, costituita da segni, spazi, colori, risolve se stessa in tutta la sua espressione, ma dal momento in cui l'artista l'ha terminata comincia la sua vera vita, perché deve essere riconosciuta e accettata, e soltanto facendola uscire dalla fase dell'isolamento si mettono in gioco i rapporti relazionali che permettono all'opera il costituirsi di nuovi linguaggi che nasceranno intorno a lei. Questo pensiero si racchiude nella definizione di polisemia dell'opera d'arte, vale a dire tutti quei significati che si rilevano nello spazio segnico di un'opera, mediante un'attenta lettura: la fruizione di essa è innanzitutto sottoposta all'artista che l'ha creata, successivamente si allacciano infinite connessioni dal momento in cui diviene di dominio pubblico.

L'intervento di Longoni a commento dei suoi lavori si mantiene sempre su un piano descrittivo, strutturale e tecnico a proposito di ciò che ha dipinto, espresso sempre con quella vena di ironia tipica del suo carattere e di riflesso della sua opera. L'ironia si presenta come la forma a lui più congeniale per sopportare la durezza della vita ed osservarla con un mezzo sorriso sulle labbra. Non abbandonerà mai questo atteggiamento neppure nella sua attività d'illustratore, sia per i libri da adulti, e sia per quelli da bambini, e soprattutto operando nell'ambito pubblicitario. L'ironia è l'espressione ideale per realizzare un linguaggio intelligibile posto su due piani, capace di costruire e distruggere al contempo un'affermazione. Tale assunto si fonda specialmente sulla creazione di tavole umoristiche per la rivista "Humor grafic", con la quale collabora a partire

dai primi anni Sessanta.

Tra i suoi fogli "volanti" trovo un'autobiografia indirizzata al Professor Walter Ruppen, proprietario della galleria "Zur Matze" a Briga, nel canton Vallese della Svizzera tedesca: (3) "Alberto Longoni è nato a Milano il 24/8/1921 alle ore otto e trenta in viale Umbria 45. Mio padre era molto ricco, abitavamo al primo piano in un appartamento di quattordici locali e un grande salone. La casa di cinque piani e quella vicina di sette era di nostra proprietà dietro alcuni stabilimenti per la lavorazione del legno: mobili, serramenti, ecc. erano di mio padre.

Mio padre era un costruttore edile (capomastro) e aveva un'impresa. La falegnameria e un'officina per lo studio e la sperimentazione dei carburatori a nafta".

(4) "A disegnare avevo cominciato subito", dichiara Longoni in un'intervista a Pinin Carpi "verso i quindici anni, quando ero garzone di muratore, e intanto facevo il ginnasio... Il muratore lo facevo perché mio padre voleva che cominciassi dalla gavetta. La vedi la Montecatini di Giò Ponti? Gliel'ho messe su io le lastre di marmo, ero io che portavo la malta".

(5) "Ho studiato all'Istituto Gonzaga (Padri Gesuiti) e allo Zaccaria (Barnabiti) e poi due anni di ginnasio dai Salesiani. Nel 1935 mio padre fallisce e perde tutto. Mia sorella Elisa, concertista di pianoforte muore a ventisette anni a Baion (Francia) in un incidente d'auto. Mio fratello Agostino, architetto e pilota muore a Novate Milanese in aereo a ventisette anni. Mio padre e mia madre muoiono a cinquantatré anni e successivamente muore in marina Mario a ventisette anni. Mia sorella piccola, Maria, viene messa in un istituto per orfanelli e io sono costretto a interrompere gli studi e dovrò lavorare.

La mia formazione è da autodidatta.

Inizio come fattorino d'ufficio, poi come garzone meccanico nella ditta di macchine calcolatrici Lagomarsino. Frequento per conto mio la "Scuola Umanitaria" di disegno meccanico alla serale, poi faccio il garzone del muratore e frequento di domenica la scuola per i capomastri. Vedo spesso gli amici di mio fratello Agostino, tra i quali il pittore Buttafava, così la domenica disegno e dipingo molto".

(6)... "Disegnavo molto, inventavo paesaggi, personaggi. A penna, a matita, a carbone. Mi piaceva molto il Carpaccio, le sue architetture, ... i suoi camini, i fumaioli. Mi piacevano i veneti ... Guardi e Canaletto. E poi Piero Della Francesca, Simone Martini. Poi Giotto..."

(7) "Arriva la guerra, mi mandano nell'isola di Creta, nella marina da sbarco. Conosco il disegno divento il segretario del comandante. Nei momenti di pausa disegno per il comandante galeoni veneziani del Settecento: imparo così il disegno navale, linee di galleggiamento ecc.

L'otto settembre siamo circondati dai tedeschi. I mille marinai di Creta si rifiutano di combattere e di collaborare con i tedeschi; circondati e imprigionati ci portano in Germania e ci obbligano a lavorare per loro. Uno- due anni di prigionia sono duri, arrivo a pesare 35 chilogrammi.

La storia qui è drammatica. Berlino con i bombardamenti degli Americani, la fame, il freddo, la sete e soprattutto la paura.

Nel Mellenburg incontro Lidia che fa l'interprete in una grande fattoria".

Nell'intervista di Pinin Carpi ad Alberto Longoni, gli riporta questi eventi drammatici intervallando il racconto con una risata, forma di esorcismo per essere riuscito a sconfiggere la morte anche dopo un forte deperimento organico.

(8) "Una mattina, dopo un turno di notte- che durava dalle sei di sera alle sei del giorno dopo- mi pesano: 36 Kg! Mi mandano a Lukenwalde e li trovo un medico milanese che mi dice: 'Non hai niente, sei solo deperito. I contadini, qui attorno, cercano lavoratori: se riesci a superare il primo mese di prova te la cavi; puoi mangiare perché hanno le patate'. E così me la sono cavata".

La sua autobiografia termina stranamente qui, in questa fase della vita che costituirà il substrato formativo della sua vera e propria carriera artistica, nel punto d'incontro di due epoche, la guerra e il dopoguerra, il passato e il futuro, e soprattutto di due personalità, la sua e quella di Lidia Josepyszyn, che diverrà sua moglie. Lidia è una donna polacca molto colta, proveniente da una famiglia di insegnanti, amante dell'arte e pittrice anch'ella.

(9) "Sono tornato sei mesi dopo gli altri. A Milano sono andato a stare in una pensioncina, perché ero rimasto senza casa, senza niente". Di ritorno dalla guerra, Longoni viene assunto come impiegato presso l'impresa edile Castiglioni, e la sera

insieme alla moglie, si esercita con l'uso del pennello eseguendo copie dal vero e opere dei grandi maestri, utilizzando la tecnica della tempera. Via via la sua opera si fa sempre più personale ed emerge la necessità di allontanarsi dalle copie per dare vita ad opere d'arte tipicamente longoniane: (10)"Sento il bisogno di comunicare con il pennello, di allontanarmi dal lavoro altrui e creare ciò che la mia fantasia e la mia mente mi suggerisce, lasciandomi trasportare dall'incontro dei colori e delle forme, per volare con l'immaginazione

Trovo delle "note bibliografiche essenziali", come le intitola Longoni, indirizzate alla ditta B&B Italia, che si presentano come la prosecuzione di quell'autobiografia indirizzata al Professor Ruppen, ma meno personale e decisamente più legata alla sua esperienza artistica : (11)"...Dopo la seconda guerra mondiale ho frequentato la Scuola Superiore d'Arte del Castello Sforzesco di Milano (scuola serale)nella sezione architettura e pittura. Ho successivamente nella stessa insegnato nella sezione grafica pubblicitaria.

Sono quindi un 'autodidatta'. Ho fatto graffiti, pittura e disegno e mi sono dedicato anche alla scultura e alla ceramica. Ho lavorato come incisore (acquaforte)per Grafica Uno di Milano e collaborato con riviste italiane e straniere. Con Pietro Porcinai di S. Domenico di Firenze ho collaborato all'architettura per giardino ...".

Nel 1953 l'impresa Castiglioni fallisce e in una panoramica di vita così difficile e dura, visto e considerato anche la situazione economica familiare, la scelta di dedicarsi totalmente all'arte si presenta quasi un azzardo. Una decisione così importante viene portata a termine soprattutto grazie alla enorme fiducia e al sostegno morale che Lidia ripone in suo marito, e per una sorta di profonda fede nei confronti della sua arte. (12)"Confido la mia vita all'insegna dell'arte, tremando di paura al pensiero di sbagliare tutto e dalla gioia perché finalmente sarò libero di lavorare a tutte le ore del giorno e della notte, spremendo i miei pennelli e le mie penne per fermare sul foglio tutto ciò che mi sfiora la mente". Sono anni duri per guadagnarsi da vivere,ma animati da un profondo senso di gioia e di libertà. Mi scrive a proposito il suo caro amico Marcello Bignamini, medico di famiglia per quarant'anni, che ricorda quei tempi, i cosiddetti tempi di via Lentasio, che si riferiscono ai primi anni Cinquanta, quando i nonni e la mamma piccolina

abitavano in quella via, in una vecchia casa di ringhiera, all'ultimo piano, in un piccolissimo appartamento nel cuore della vecchia città (13)"in una di quelle vecchie case che, tra corso di Porta Romana e corso Italia, tengono su, come possono, tetti burrascosi, abbaini, balconi, altane, terrazzini ed estese piantagioni di comignoli selvaggi: una visione che lo ispirava e che gli ha offerto spunti stimolanti".(14)"lo lo conobbi nell'esercizio della mia professione di medico e come tale, lo seguii per tutta la sua permanenza a Milano sin dai tempi di via Lentasio, ove frequentai talvolta la vicina osteria, che era il povero, ma esaltante, cenacolo di artisti accomunati dal puro amore per l'arte. Erano altri tempi e ancora esistevano artisti puri, alieni dal mercato. Tuo padre(sic)primeggiava tra tutti".

Non è di certo il desiderio di guadagnare che muove Longoni ad optare per una vita all'insegna dell'arte, ma è quella profonda sensibilità di cui è dotato che lo spinge a vedere le cose in un'ottica diversa e trasformarle calligraficamente in spazio segnico, riducendo la banale e quotidiana realtà in una dimensione talvolta grottesca ma dotata di un'estrema armonia e raffinatezza formale. Assistiamo così alla messa in sinergia di due orizzonti: quello della comprensione e quello delle scelte, risolvendo così i dogmatismi per comprendere le ragioni secondo le quali un artista si muove in un determinato momento storico e quali sono i suoi ambiti di attività. Questo aspetto è ciò che andrò ad analizzare in seguito nel corso della mia ricerca.

Come afferma Renato Barilli(15)"c'è del buono, in ogni manifestazione della cultura dell'uomo, c'è dietro di essa qualcuno che ha effettuato i suoi calcoli, le sue scelte, dandosi pena per giungere a ciò". Il calcolo di Longoni si fonda sulla riflessione di due alternative che gli si presentano: o cercare un altro posto da impiegato, dilettandosi alla pittura la sera, di rientro dal lavoro o intraprendere la via dell'arte. La scelta aleatoria trionfa su quella più razionale e sicura, ma i riconoscimenti alla sua maestria non tardano a venire, infatti sono del 1953 il Premio Trieste per la caricatura, il Primo Premio Manifesto Gran Premio dell'Autodromo di Monza (a cura dell'ACI), il Primo Premio per il bianco e nero alla VI Quinquennale di Lecco, il Premio acquisto per il bianco e nero a Suzzara ed infine il Premio acquisto Adamo Mickiewicz presso l'Ambasciata polacca a Roma.

(16)"Io ho conosciuto Longoni a quell'epoca-riporta Pinin Carpi-(mi pare fosse nel 1953)e ricordo bene quel manifesto: un bellissimo disegno di una ruota d'auto da corsa, storta come i tetti sconnessi, o magari come le case di Giotto, il tutto grigio chiaro e giallino. Non era, è logico, un vero manifesto: in strada sui muri grigi, si incorporava nell'intonaco".

Nel 1957 vince nuovamente il Primo Premio Suzzara per il bianco-nero e fino al 1965 non parteciperà ad alcun concorso. Sono anni di grande attività lavorativa, di un continuo susseguirsi di mostre in Italia e all'estero, di ricerca tecnica e tematica che porteranno ad una fase artistica, contraddistinta da tratti più delicati e ricercati, rispetto a quella iniziale segnata da una predisposizione prevalentemente per il grottesco e l'istintivo.

In parallelo alla sua attività di pittore e disegnatore s'inserisce quella di autore e illustratore, esercizio che non si allontana dal modo di creare le sue opere, dunque più che parallelamente ritengo che vi nasca in seno ad essa. E' del 1956 il suo primo lavoro completo di disegni e testi, presentato dall'architetto E. N. Rogers ed edito dalla Galleria del Fiore di Milano. Si presenta come uno spaccato della realtà del dopoguerra milanese, dove sfilano architetture semi distrutte dai bombardamenti, personaggi e mestieri oggi scomparsi, disegnati sempre con quel tratto essenziale mettendo in evidenza, in modo grottesco, la povertà e la miseria che la guerra ha generato.

Il 1960 è l'anno di "Chronik einer Basstrompete", testo pubblicato dalla casa editrice Buchergilde di Zurigo, con la prefazione di Philippe Lejeune: la storia di un trombone narrata mediante le parole e il disegno con estrema poesia e ricerca stilistica.

Nel 1966, la Fiera di Milano assegna a Longoni il compito di realizzare una serie di tavole da accompagnare ai menù dei più importanti ristoranti italiani, rappresentanti la cucina regionale. Queste bellissime tavole che inglobano piatti e scorci paesaggistici in un'unica immagine, costruita al suo interno da un'infinità di pietanze e particolarità che contraddistinguono il paese a cui si riferisce il menù, vengono raccolte in un libro intitolato "Italia gastronomica"edito dalla casa editrice Del Ponte di Milano.

In collaborazione con Gabriele Fantuzzi, Longoni realizza "Dodici cartoline dialettali", principalmente rappresentano le macchine assurde d'invenzione longoniana, altre sono invece frasi proverbiali milanesi. "La machina per ciappà i ratt", "la machina per tajà el broeud", "la machina per scovà el mar", "la machina per grattà giò i dané dal mur" sono alcuni esempi delle macchine di Longoni e "vesti de magher", "andà foeura di strasc" sono invece espressioni popolari che vengono interpretate dall'artista e realizzate con diverse tecniche: utilizzando il collage, il pastello a cera, la china, l'acquerello, la sabbia e la tempera talvolta insieme. Fantuzzi commenta queste espressioni e ne fornisce un'interpretazione linguistica.

Nel 1967 viene stampata da Bassoli "La storia di un soldato", testo d'invenzione dell'autore, molto lontano da quello di Ramuz e più ancora della favola "Il soldato disertore e il diavolo" di Afanas'ev. E' assente la figura del diavolo e lo sviluppo narrativo si basa esclusivamente sui due personaggi protagonisti: il soldato e la ragazza. Si presenta innovativa la realizzazione grafica, preferendo alla linea un fittissimo tratteggio, costituendo così delle immagini che giocano su rapporti di luci ed ombre prive di un confine che le limita.

Dello stesso anno è "Beppe e il pescatore", una favola narrata soprattutto per immagini perché il testo che le accompagna è il titolo delle tavole che la compongono, presentandosi come lo spunto per lo sviluppo della trama illustrata.

Nel corso della mia ricerca stabilirò un'ermeneutica per fare uscire dall'isolamento l'opera editoriale di Longoni, riscontrando affinità e differenze con i suoi contemporanei. (17) "Nessun artista di nessuna arte ha detto un poeta ha da solo il suo pieno significato. Il suo senso, il giudizio che gli compete è il giudizio delle relazioni con gli artisti morti... E l'ordine esistente è completo prima che arrivi la nuova opera; perché l'ordine resista dopo il sopravvenire delle novità, l'intero ordine deve essere sia pure di poco mutato"

.E' possibile constatare come le opere di Longoni si presentino innovative ed uniche, sia da un punto di vista eidetico che di realizzazione pratica; ciononostante le sue creazioni hanno radici che s'inseriscono nel terreno di artisti del passato, i quali hanno avuto una certa influenza sulla sua formazione, e di contemporanei coi quali ha condiviso soprattutto la funzione dell'arte. Pertanto

Longoni viene generalmente inserito tra Grosz e Saul Steinberg, e per quanto riguarda l'acquerello Paul Klee. Ricostruirò un pezzo della storia dell'arte, per raggiungere ciò che antechianamente si chiama "l'ordine completo" nel suo mutare e nel suo divenire, considerando l'artista con le sue opere e i suoi pensieri ad esse relativi, e la critica, l'altra immagine dello stesso volto.

Longoni nei primi anni Sessanta lavorava in uno studio in via Appiani (18) "una via architettonica" come la definisce Carpi, per quegli edifici neoclassici e per l'atmosfera di quell'epoca. (19) "M'è venuto da pensare... che Alberto Longoni non abbia scelto il suo studio lì casualmente (anche se magari lui lo pensa), ma per una sorta di necessità, come dirò. Il suo studio, intanto, è su in alto: dà su un ballatoio attorno a cui sveltano tetti e abbaini (ci risiamo). E' un solaio, diciamo una 'mansarde', proprio il tipo di studio, zeppo di quadri e strumenti, con il soffitto obliquo del sotto tetto, che la tradizione romantica attribuisce ai pittore: e la tradizione romantica ci riporta giù verso il neoclassico. Non ho visto, forse, un altro studio di pittore così 'tipico'. E Longoni ha tutta l'apparenza (la sostanza è un'altra cosa) e gli slanci di quel tipo di pittore".

Abituato al lavoro impiegatizio, va allo studio rispettando gli orari della "Catiglioni", tale "*imprinting*" si presenta come un condizionamento inconscio che lo porta a seguire una vita pressoché regolare, paradossalmente opposta a quella che aveva immaginato sregolata, priva di orari un po' da "*bohèmien*". Si sposta dallo studio all'esterno per compiere lavori di grande importanza e dimensione e coopera anche con gli amici, con i quali si ritrova spesso e soprattutto per ragioni di lavoro. Cita ad esempio, l'amico e artista Franco Fossa, il lavoro che hanno compiuto insieme nel 1954 (20) "per conto dello Studio Architetti BBPR, in via dei Chiostrì 2, a Milano. Si trattava dell'esecuzione di un graffito per la X Triennale di Milano, dal titolo 'Il labirinto dei ragazzi' su progetto di Saul Steinberg... . Mi ricordo degli anni Sessanta, anni in cui si discuteva sul disegno come tramite per esprimere il pensiero, quale strumento per verificare la capacità di vedere e cogliere l'esistente, consentendo all'artista di trasfigurarli, di trasformarli nel linguaggio pittorico o scultoreo, quindi inteso come progetto per un'opera da realizzare... . Ricordo dell'artista Longoni la capacità di analizzare fatti, situazioni del vivere quotidiano e interpretarli con efficacia con un segno semplice e lineare".

Per Italia 61 di Torino realizza un grande graffito, e nel padiglione Lombardia sono presenti anche dei disegni.

Progetta in collaborazione con l'architetto Porcinai piscina e giardino per una villa all'isola di Polvese, sul lago Trasimeno: realizzando dopo un'attenta ricerca ecologica di materiali e di forme, che si fondano nella natura, una creazione opposta a quella visione che istintivamente si presenta alle nostre menti quando concepiamo l'idea di piscina, sinteticamente azzurra e di plastica. La piscina di Longoni e Porcinai si sposa elegantemente con il décor di piante e praticello all'inglese che la circondano, e sembra più che una vasca per il nuoto, un laghetto o uno stagno di quelli contemplati nel repertorio fiabesco.

Ad Alpino, sopra Stresa, piccolo paese che si affaccia sulle rive del lago Maggiore progetta una cascata, ed in collaborazione con lo studio di architettura BBPR un pavimento in mosaico ed il giardino interno di una casa milanese in via Bigli.

Tutta la formazione artistica di Longoni si lega strettamente all'architettura in un senso più profondo, che va oltre la semplice esperienza di studioso o di "magutti", che in milanese vuol dire garzone di muratore. (21)"Non, cioè, nel senso che disegna architetture perché ci s'è trovato in mezzo o perché nasconda in sé una natura di architetto. Longoni è solo pittore"ma l'attrazione e il fascino che prova nei confronti delle costruzioni e dei palazzi lo spinge ad oltrepassare il disegno destinato a fermarsi sul foglio, e vedere realizzati i suoi progetti di fontane, pareti e come abbiamo visto piscine e giardini. Realizza un graffito, in collaborazione con l'architetto Meyer, per il ristorante Petit Canard di Basilea, e alle pareti dello stesso vengono appesi numerosi suoi disegni. Sempre rimanendo nell'ambito della ristorazione realizza, secondo progetto dell'architetto Monti, trecentoquaranta disegni per le camere e le halls degli hotels "Il faro" e "Degli ulivi"del centro E.N.I. di Pugnochiuso e Vieste, paesaggi garganici emotivamente interpretati dallo sguardo dell'artista. Il ristorante "Albergo del sole" di Maleo, in provincia di Milano, vanta invece "un bellissimo menù e carta dei vini stampate a rilievo dalla tipografia Lucini di Milano", come mi riporta il proprietario, il Signor Franco Colombani. Anche l'hotel Ariosto di Milano orna le sue pareti con ottanta quadri, tra pastelli e disegni, di Longoni.

Alla fine degli anni Sessanta esegue tre grandi lavori sempre con la tecnica del graffito: per la SNIA di Milano collaborando con lo studio di architettura BBPR, lavora su una tela di due metri per due metri e settanta e sempre su tela, dalle dimensioni maggiori, sei metri per tre, esegue un'opera per una villa di Carimate sul lago di Como.

La tragica esperienza della guerra e dei campi di concentramento in Germania, incubi già narrati per immagini su numerosi fogli di carta, si condensa in una grande parete dalle dimensioni di otto metri per sei, che porta il ricordo di una vita passata tra gli stenti, le macerie e la costante presenza della morte: tale visione prende corpo nell'incisione murale presente al Museo del deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti di Carpi. In tale museo sono presenti altri graffiti realizzati da grandi artisti quali: Léger, Picasso, Cagli, Guttuso e Levi, opere che dedicano alla sofferenza e alla brutalità della guerra un ampio spazio, rendendo immortali tutte quelle persone che come formiche hanno perso la vita.

A cura della Moderna Numismatica Italiana viene lanciata l'idea di realizzare il "quadro più prezioso del mondo", come dichiara la pubblicità che appare sul Corriere della Sera di martedì 9/4/1974. Longoni sperimenta con successo l'incisione su lastra d'oro, realizzando quattro serigrafie dalla tiratura limitata: l'Angelo, l'Angelo sulla città, Studio per Don Chisciotte e Colloquio con la luna. Queste opere, che misurano cm 7,5 per 15,5, appoggiano su una base d'argento contornata da una cornice d'avorio.

Dalla metà degli anni Sessanta, Longoni riceve premi e riconoscimenti soprattutto per le illustrazioni di numerosi libri pubblicati in quegli anni; approfondirò l'argomento relativo a questa attività in un capitolo a parte della mia ricerca.

Nel 1965, a Tolentino, riceve il Diploma d'onore Premio Internazionale Marcovelli e nello stesso anno gli viene conferita a Brno, in Cecoslovacchia, alla mostra internazionale del libro, la Menzione d'onore per il libro "Pinocchio", edito nel 1963 per la casa farmaceutica Midy (da regalare ai figli dei medici come strenna natalizia) e l'anno seguente ripubblicato da Vallardi.

Nel 1967 riceve a Bratislava ancora la Menzione d'Onore per "Pinocchio", alla mostra internazionale del libro per ragazzi, organizzata dal centro cecoslovacco

per l'edizione e la diffusione del libro, in accordo con i fini e le intenzioni dei programmi dell'UNESCO. A tale esposizione vi partecipano 26 paesi di ogni parte del mondo con gli originali di illustrazioni edite negli ultimi tre anni con a fianco il libro da cui sono desunte: illustrazioni condotte secondo le tecniche più disparate: bianco e nero, a colori, a collage, a tempera sanguigna, con l'inserzione di vari elementi, da foglie di piante a ritagli fotografici.

Nel 1968 alla II° Biennale Internazionale dell'Incisione a Cracovia riceve il premio Lot e l'anno dopo a Bordighera gli viene offerta la targa del comune di Sanremo per il XXII° Salone internazionale dell'umorismo.

Nel 1970 riceve la medaglia sul tema "l'uomo e il mondo contemporaneo" alla III° Biennale Internazionale della Grafica a Cracovia.

A Sassari, nel 1971, partecipa alla "Mostra delle incisioni italiane" e vince il premio acquisto Banco di Sardegna; (22) "ottantotto artisti vi espongono le loro più recenti prove e tutti appartengono al fior fiore della grafica nazionale... .

Tutte le tecniche incisive xilografiche e calcografiche vi sono rappresentate, al pari di tutte le tendenze" riporta Stanis Dessy, giornalista della Nuova Sardegna.

Per due anni consecutivi, 1972/73, riceve a Sassoferrato il primo premio targa d'oro per il Libro d'Artista alla Rassegna Internazionale Piccola Europa e il premio targa comune di Sassoferrato.

Nel 1974 a Roma, per la II° Rassegna Grafica in bianco e nero "Omaggio a Picasso", gli viene assegnato il premio "Roma Aeterna", a cura del Centro Europeo Iniziative Culturali "Il tabernacolo".

Dopo "Pinocchio" gli anni Settanta sono caratterizzati da una proficua produzione di illustrazioni per libri per l'infanzia, riconosciuti dalle giurie delle esposizioni editoriali come opere stimabili. Riceve così, nel 1974, in Giappone, la Menzione d'Onore al "The 9th Exhibition of original pictures of International Children's Book" e l'anno dopo a Bratislava, gli viene assegnata la *plaque* B.I.B. per le illustrazioni del libro per ragazzi "Il polipo e i pirati" scritto da Mario Soldati.

La cooperazione scrittore-pittore nasce dall'idea della casa editrice Emme edizioni, nei primi anni Settanta, diretta dalla Signora Rosellina Archinto. Vengono realizzati libri da scrittori quali Arbasino, Moravia, Hemingway, Calvino, Soldati, Sciascia, Tobino e Castellaneta, il quale con Longoni nel 1976, concepisce

"Parole come carte". Sono opere permeate di humor, talvolta eccessivamente dotte per un pubblico di piccoli lettori. Renata Discacciati, della Emme, ci dice che (23)"oggi è diventato di moda per uno scrittore esprimersi in favolese, ma anni fa, quando la Emme ebbe l'idea di pubblicare i raccontini che autori come Brecht, Oscar Wilde, Virginia Wolf, Majakovskij o Joyce avevano scritto per nipoti e figliuolotti, nessuno scrittore italiano, a parte Calvino (che aveva raccolto per Einaudi le 'Fiabe italiane'), ci aveva pensato . Lo proponemmo noi a Soldati che ci fece un bellissimo racconto di mare. Poi arrivarono Sciascia, Castellaneta e l'anno scorso Moravia...." .Mi scrive la Signora Archinto (24)"ho scoperto casualmente le illustrazioni di Alberto Longoni e me ne sono subito innamorata . Il primo testo valido che ho avuto per la Emme edizioni, "Il polipo e i pirati" di Mario Soldati, l'ho subito consegnato a lui perché ne facesse le illustrazioni... .

Alberto Longoni non è stato un illustratore di libri per bambini ma un vero pittore, con un grande senso del segno e del colore, ed è per questo che rispetto ad altri illustratori, i suoi disegni erano molto diversi, con una dolcezza che raramente si riesce a cogliere in altre illustrazioni".

L'idea che comunque sta alla base della "filosofia" della Emme edizioni dell'epoca è quella di creare un'opera artisticamente "completa", che rompe le barriere distintive tra le arti e genera un sodalizio tra scrittori e pittori.

L'operato artistico di Longoni è sempre stato molto intenso; i periodi di inattività sono dovuti ai grossi problemi di salute con i quali conviveva, che lo costringevano a trascorrere anche dei mesi in ospedale per potersi riprendere da quelle terribili condizioni nelle quali piombava, quasi completamente incapace di respirare. Tante volte l'abbiamo visto molto male, ma sebbene sembrasse un uomo fragile e delicato aveva dentro di sé una grande forza e una grande vitalità che gli permettevano di poter ritornare a vivere, e a lavorare a pieno ritmo, come era sempre stato abituato a fare. Non riusciva comunque a star lontano dal disegno, e sebbene fosse attaccato alla bombola d'ossigeno, alle flebo (rischiando di far uscire l'ago dalla vena), disegnava la realtà ospedaliera: lui malato, i vicini di letto, i medici e le belle infermiere. Uscendo dall'ospedale voleva recuperare tutto il tempo perso e si buttava a ruota libera nel lavoro.

La sua mentalità, la sua cultura, si sposavano molto bene con la vita milanese, sempre frenetica, affollata e caotica, ed anche nelle piccole cose, come il fatto di mangiare, si ritrovava quest'affinità, perché appunto, quand'era a tavola, divorava il contenuto del piatto in un batter d'occhio e ci ripeteva spesso il proverbio milanese che gli aveva insegnato suo padre: "Svelt a mangià e svelt a laurà".

Longoni amava molto viaggiare e avrebbe voluto muoversi ancora di più rispetto a quanto ha fatto, sempre condizionato dalla salute. I suoi giri hanno avuto un'ampia ripercussione sul piano lavorativo dando vita ad una serie di opere di estrema bellezza. Sono il frutto di ricordi di viaggio i disegni sulla Polonia, la Sicilia, la Puglia, la Tunisia, l'Irlanda e le vallate Ossolane, luoghi dove ha sempre trascorso le vacanze e dove si è ritirato a vivere più tranquillamente gli ultimi anni della sua vita. Il ricordo di viaggio diventa una ricerca sinestetica di immagini, profumi, suoni e sensazioni tattili da realizzare attraverso la sperimentazione dell'uso del colore, dei materiali da adoperare che richiamino il vissuto. La memoria dei viaggi a Londra, Tenerife e l'Elba sono per Longoni lo spunto per la realizzazione di tre diverse raccolte di incisioni: "Lonriver", costituita da una cartella contenente sei acquaforti in bianco e nero completata da un testo scritto dall'autore, edita nel 1974. "Tenerife": raccolta di quattro acquaforti a colori con la prefazione di un testo critico di Fany Gutierrez, edito da Martini a Thiene (Vicenza) nel 1975. Infine "Tre fogli(e) sull'Elba" di Luigi Cavallo e Alberto Longoni, costituito da tre tavole monotipiche a tecnica mista (acquaforte, collage, linoleografia) e tre poesie di Luigi Cavallo, edito da Lucini a Milano nel 1975.

Ma non è solo il viaggio concretamente realizzato ad avere una così forte pregnanza sulle opere di Longoni: lo è allo stesso modo quel viaggio immaginario tra città mai visitate, un'America così spesso rappresentata nei disegni e nelle incisioni, senza che egli l'avesse mai vista. Così chi c'è stato riconosce nelle "tavole americane" la struttura e lo spirito che anima le metropoli, costruite con infiniti palazzi che confinano con intrecci di strade percorse da una moltitudine di automobili. Si resta strabiliati pensando che Longoni le abbia disegnate dal suo studio milanese lasciandosi guidare dall'immaginazione, tanto che la critica molte volte ha erroneamente definito queste opere il risultato di lunghi soggiorni in America dell'artista.

"Il volto della città" è una raccolta di sette acquaforti in bianco e nero, presentate da Carlo Castellaneta ed edita nel 1971 da Grafica Uno, essa si presenta come l'insieme di varie città che l'autore ha conosciuto o immaginate soltanto. Realizza altre cartelle di incisioni, oltre a quelle relative ai viaggi: "Autore", costituita da undici acquaforti, con testo dell'autore, edito da Cerastico nel 1971. (25) "Il gruppo di incisioni che compone "Autore" è tipico, e proprio a partire dal titolo, contaminazione segreta. Le incisioni accompagnate da secche illuminazioni verbali dall'apparenza eccentrica, variano l'aggrovigliata tematica, d'impronta apertamente grottesca, dell'irrefrenabile follia automobilistica contemporanea. In agglomerati risibili e minacciosi dai quali l'uomo è scomparso, l'iterazione dell'auto si organizza in situazioni d'*impasse*, in cervelli d'assurdi congegni, in teste di animali di viti di bulloni chiavi inglesi e molle di cui si popola il nuovo zoo, paradiso, perduto e ritrovato sotto le nuove forme che ci meritiamo". Accompagnano l'opera grafica versetti di memoria surrealista evocati con una vena sottile di lirismo, dando vita improvvisamente ad una poesia chiarificatrice nel suo valore emblematico. (26) "Alla ricerca di un uomo, Longoni trova soltanto la prepotente signoria dell'auto. AUTO/RE".

Nel 1974 realizza "De Caliga", una raccolta costituita da cinque acquaforti in bianco e nero, affiancate da un testo dell'autore. "De Caliga" è un percorso narrativo di cinque diverse scarpe: la loro suola racchiude il cammino che hanno compiuto, ci narrano la storia della loro vita e riaffiora anche in questi passi il ricordo della guerra, perché (27) "la guerra è piena di scarpe

che devono camminare,
che guardano al cielo mute.
La guerra è piena di senza scarpe".

(28) "Quelle dei poeti non hanno ali
eppur volano tra nubi azzurre e verdi,
tra cieli senza strade".

Nel 1976 raccoglie in una cartella, una serie di serigrafie, edite da Moltipiarte di Milano, intitolandola "Monologo alla luna", nella quale il satellite naturale della terra è il protagonista di queste tavole poetiche.

Nel 1978 viene completato "l'Abbecedario", una raffinatissima raccolta di ventisei acquaforti in bianco e nero, edito da Lucini. "L'Abbecedario" era stato iniziato nel 1975, mio primo anno di scuola, ed è stato concepito da Longoni proprio come un'opera da dedicare a me, ed infatti è l'unico libro da lui realizzato che presenta sul fronte del primo foglio bianco dopo il titolo la dedica "a Michela".

La sua attività di autore termina con l'allegria filastrocca di Nasone, opera inedita realizzata dall'autore a partire dalla fine degli anni Ottanta e terminata nel '91. Composta da tavole a colori, dipinte ad acquerello e disegni in bianco e nero, queste immagini dai toni delicati e trasparenti accompagnano un testo di altrettanta grazia e poesia composto in rima baciata: è un'opera dedicata ai bambini e a tutti i "bambini" cresciutelli amanti delle fiabe.

Alberto Longoni muore a Miazzina, in provincia di Novara, stroncato da un'influenza, il 7/12/1991.

NOTE ALL'INTRODUZIONE

- 1) Anceschi Luciano, *Decisione della forma*, Clueb, Bologna, 1993, p. 30.
- 2) ibidem, p. 29.
- 3) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore indirizzato al Professor Walter Ruppen Ottobre 1976.
- 4) Carpi Pinin, Un costruttore di città, "Linea Grafica", 25/6/1972, p. 40, col. 57.
- 5) Longoni Alberto, ibidem.
- 6) Carpi Pinin, ibidem.
- 7) Longoni Alberto, ibidem.
- 8) Carpi Pinin, ibidem, p. 41.
- 9) ibidem.
- 10) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 7/4/1951.
- 11) Longoni Alberto, manoscritto per la B&B Italia, presumibilmente 1974, anno di collaborazione con la B&B.
- 12) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 3/9/1953.
- 13) Carpi Pinin, ibidem, p. 40.
- 14) Bignamini Marcello, lettera indirizzata a Michela Cerizza, 17/11/1993.
- 15) Anceschi Luciano, ibidem, p. 9.
- 16) Carpi Pinin, ibidem, p. 43.
- 17) Anceschi Luciano, ibidem, p. 30.
- 18) Carpi Pinin, ibidem.
- 19) ibidem.
- 20) Fossa Franco, lettera indirizzata a Michela Cerizza, 16/12/1993.
- 21) Carpi Pinin, ibidem.
- 22) Stanis Dessy, Come e perché è nata la 'Mostra delle incisioni italiane. Un'arte che in Sardegna è di casa, "La Nuova Sardegna", sabato 26/6/1971, anno XXIII, n° 174, p. 18.
- 23) Dal Pozzo Silvia, Le favole dei grandi in, "Panorama", Arnoldo Mondadori, 16/1/1979, anno XVII, n°665, pp. 62-65.
- 24) Archinto Rosellina, lettera indirizzata a Michela Cerizza, 29/11/1993.

- 25) Sanesi Roberto, *AutoRe*, Cerastico, Milano, 1971.
- 26) *ibidem*.
- 27) Longoni Alberto, *De Caliga*, G. Lucini, 1974, p. 3.
- 28) *ibidem*, p. 4.

I. LA POETICA DI ALBERTO LONGONI

I.1. Le tecniche

(1) "L'artista è un uomo libero nel senso assoluto. Io accetto e rispetto qualsiasi forma di espressione d'arte, concreta o astratta.

Non concepisco che l'artista sia legato ad un partito di qualsiasi forma o struttura esso sia. La sua natura è prettamente sociale. Egli non può e non deve rifiutarsi di servire la società moderna in qualsiasi campo lo richieda: pittura, scultura, grafica, pubblicità ecc., perché altrimenti lo sarebbe solo in parte, cioè 'limitato'.

E' importante sviluppare il 'lavoro' facendo il proprio lavoro".

Lo scopo dell'arte, secondo Longoni, si traduce sotto forma di missione individuale per il sociale, come una necessaria espressione di comunicazione e liberazione della propria spiritualità e del proprio modo di sentire la vita, in una celebrazione di essa, alla quale partecipa l'intera collettività.

Longoni non ama parlare della teoria che si racchiude nella sua opera, perché sostiene che le sue idee si sprigionino da sole, osservando il quadro, che è comunque il frutto della storia di fatti artistici.

(2) "Lui, delle sue opere, parlava con molta prudenza e pudore", ricorda Piero Marras, "raccontava come faceva gli acquerelli; nei disegni era chiaro il procedimento tecnico, ma voleva dimostrare la sua caparbia e la sua voglia di lavorare molto, quasi col microscopio: era una tecnica tutta sua".

Per Longoni parlare d'arte voleva dire discutere di tutt'altra cosa fuorché d'arte vera e propria - perché in ogni elemento ed in ogni situazione sapeva coglierne l'artisticità. (3) "L'arte si sentiva nei discorsi, i quali trattavano questo argomento non in quel modo paludato e noioso che potevano avere certi altri che ti facevano una testa così e ti dovevano spiegare a tutti i costi la loro arte: questi erano noiosi e bisognava tenerli a bada".

Longoni scrive delle riflessioni, le quali si ritrovano nelle sue opere per le tematiche, i contenuti, le narrazioni e anche dei pensieri rivolti alle tecniche come mezzi espressivi per realizzare con soddisfazione i propri pensieri. Concordo

pienamente con gli amici quando sostengono la timidezza di Longoni nell'esprimersi a proposito del suo modo di fare arte, perché a mio avviso si avverte nei suoi scritti questo senso di modestia e sovente anche di insoddisfazione. Guarda all'arte come una continua scoperta e sperimentazione di idee da tradurre in immagine.

I.1.2. Il disegno

Longoni comincia a dipingere nei primi anni Cinquanta, e in parallelo alla pittura vera e propria, prevalentemente disegna a china, prediligendo, soprattutto in quegli anni, questa forma di espressione che non abbandonerà mai.

(4) "Lui, della sua tecnica, ne parlava con molta circospezione", è ancora Marras che parla, "non perché non volesse far sapere come lavorava, ma perché aveva un certo pudore. Ne parlava come delle scoperte giocose, che lo divertivano.

Longoni non si può classificare in un certo novero di artisti. Quando vidi un suo lavoro per la prima volta lo scambiavo per Steinberg, poi guardandolo meglio dissi: 'no, non è Steinberg; Steinberg non arriva a fare delle cose così microscopiche e lavorate'. Dopo scoprii Alberto e vidi che era ben altro rispetto a Steinberg".

Certamente riceve da Steinberg degli impulsi, o come Giorgio Soavi le definisce (5) "delle indicazioni di tipo animale, elettrico", per svilupparsi in un processo creativo personale che fa del tratto di Longoni un segno carico di individualità inserendosi nel panorama artistico contemporaneo con un'estrema autonomia.

Nel disegno l'artista si scopre e si maschera assieme: analizza il vero, lo interpreta e ne tenta una sintesi, studiando il suo percorso personale immaginativo e creativo. In questo contesto la sua più vera personalità si fa prepotentemente strada, affacciandosi in prima linea, ma al contempo accade anche che si nasconda proprio all'interno della materia presa in esame.

Per Longoni, il disegno non è un'esercitazione a parte rispetto alla pittura o alla scultura - pur avendo una certa importanza per la realizzazione di un progetto

anche il bozzetto - ma è elemento di un unitario sistema espressivo, un procedimento tecnico che può essere l'anello di una catena stilistica.

Del disegno si esprime con queste parole: (6) "Mi piace ritrarre. Lo faccio con un solo tratto, una linea quasi continua. Ecco Giuseppe, le vecchie sedute sulla panchina, la casa di fronte, la mia baita, le piante, i fiori nel vaso. Non occorre riempire il foglio per cogliere il perimetro e la forma di quello che mi circonda; lo delimito come se lo spazio prendesse una sagoma e un carattere proprio. Così nasce il mio fiore e il mio Giuseppe".

Longoni crede fermamente nelle possibilità del disegno per poter emergere dal contesto artistico degli anni Cinquanta-Sessanta, che predilige ancora il solo colore. Vi riesce solo in parte a realizzare tale sogno, in Italia in particolar modo, per il motivo sopra indicato; all'estero viene invece apprezzato maggiormente, perché al bianco-nero e a quel tipo di grafica, pulita, "svizzera" come si suol dire, c'è già una maggiore sensibilità e stima. (7) "Io conobbi Longoni nel '57", mi riporta l'amico pittore Franco Rognoni durante una mia intervista, "in occasione di una mostra alla Galleria Blu, alla quale partecipammo io, lui, Munari e Solari, e poi perché ci trovavamo alla rivista dell'Acì 'VIA!' e saltuariamente in piazza Cavour in un bar frequentato da giornalisti e artisti. Un giorno in questo sito io e il Longoni ci siamo trovati ed abbiamo partecipato ad una vivace discussione intavolata da alcuni artisti, basata, a mio avviso, su strane congetture: tutti quanti, Longoni compreso, si erano messi in testa di formare un gruppo - perché allora non era facile andare avanti da soli - che operasse solo col disegno e intendevano dimostrare le possibilità del disegno in Italia. Io che sapevo per esperienza fatta, che il disegno in Italia non lo capisce nessuno - se è bianco-nero non c'è niente da fare - allora li ho lasciati parlare un po' e poi ho cominciato a smontare tutta la faccenda: parlavano addirittura di andare alla Biennale con il disegno. Li ho messi davanti alla realtà e ho detto: 'Voi siete matti!' ". Certamente la Biennale era un sogno campato per aria, ma la volontà di Longoni di comunicare a gran voce attraverso la propria arte si diffondeva in tutti i settori dove era possibile l'intervento di un artista, spaziando dalle gallerie alle riviste, e dalla pubblicità ai libri.

In un certo qual modo credo che possa rientrare nell'ambito del disegno anche l'incisione, che consiste nel modo di incidere per corrosione lastre di metallo

impiegando acidi. In fondo si tratta dello stesso procedimento: il disegno viene eseguito su lastra di rame anziché sul foglio di carta e con punte al posto delle normali penne.

Inizialmente Longoni pratica l'incisione per conto suo, curando la sua creazione da cima a fondo; in seguito farà riferimento alla stamperia dell'amico Giorgio Upiglio.

Le incisioni degli anni Cinquanta sono rudimentali, piene di imprecisioni grafiche: il tratto è molto largo, sono un po' "sporche", come si dice nel gergo degli artisti per indicare quella mancanza di definizione lineare precisa, e sono state realizzate senza considerare la specularità della stampa dell'incisione. Ciononostante portano in sé una poesia che le rende meravigliose e uniche. (8) "La ricerca di purezza a parer mio", riporta Giorgio Upiglio, "gli è nata dalla frequentazione dello studio, della stamperia, dove la preparazione delle lastre e le morsure venivano curate da me. (...) Lui veniva qui e lavorava; talvolta noi gli preparavamo le lastre e preferiva portarsele nel suo studio; poi le riportava qui: noi le buttavamo in acido e si facevano le varie prove, dopo di che ci si metteva d'accordo sulla tiratura. Sono rarissime le presenze di acque tinte e altre tecniche; lui preferiva la pura linea. Lui sapeva creare un racconto senza il bisogno di dover ricorrere alle acque tinte, che consistono nella colorazione della stampa".

Anche Giancarlo Pozzi ha un ruolo rilevante, per Longoni, in questo ambito, in quanto gli fornisce dei preziosi consigli per migliorare la sua tecnica incisoria e incoraggiarlo ad una produzione che andò sempre più in crescendo.

Longoni acquista in seguito anche un torchio e personalmente cura tutte le fasi della preparazione dell'acquaforte: dalla lastra alla morsura, e dall'inchiostratura della lastra alla stampa calcografica.

In parte si dedicherà anche alla litografia, che si fonda sul processo di stampa "in piano" basato sul principio della reciproca incompatibilità tra l'acqua e il grasso delle matite e dell'inchiostro litografico. La matrice consiste o in pietra litografica o la lastra di zinco porosa sulle quali viene fatto il disegno. Dopo di che viene passato del talco sulla pietra disegnata e con un pennello si stende un mordente composto di gomma arabica e acido nitrico. Dopo averla fatta seccare si lava con acqua e si torna a ricoprire tutta la superficie con un velo di gomma arabica ben tirata con uno straccio morbido. Si lascia nuovamente seccare e con acqua ragia si

lavano le parti grasse disegnate e si rinforzano con una soluzione a base di bitume. Si torna a lavare con acqua, che scioglierà la gomma arabica rimasta a proteggere le parti della pietra non toccate dal grasso del disegno. A questo punto si può iniziare a "caricare" il disegno con l'inchiostro da stampa. Sulla pietra bagnata si fa correre un rullo che depositerà l'inchiostro grasso solo sul disegno sviluppato sul bitume grasso, la parte di superficie bagnata resterà immacolata. Terminata l'inchiostatura della pietra già sistemata sul piano del torchio, si stampa la prima prova che apparirà debole, con le successive due o tre prove il disegno prenderà tutta la sua forza e la stampa risulterà perfetta.

L'ultima forma d'incisione che Longoni impiega è quella su linoleum, mediante la quale ottiene ottimi risultati che lo soddisfano ampiamente, sia perché la realizzazione è relativamente semplice e di immediata applicazione, e soprattutto perché la stampa può avvenire su qualsiasi tipo di carta, con lo scopo di ottenere effetti particolari.

Il disegno di Longoni nell'arco di quarant'anni ha subito notevoli modificazioni, soprattutto da un punto di vista stilistico, preferendo al tratto marcato degli anni Cinquanta una linea sempre più sottile ed una ricerca alla raffinatezza e all'armonia tra le forme.

Certamente anche lo stato d'animo dell'artista si rispecchia nello stile e trova conferma delle proprie angosce, sofferenze e gioie. Abbandona il grottesco alla Grosz per camuffarlo in costruzioni segnicamente stenografiche, con meno spazi vuoti rispetto ai primi disegni, e sempre più ricchi di arabeschi. Ma ciò che accade è che lo stesso disegno, estremamente decorato, si rende aereo e ricco di spazio nel suo interno, offrendoci così una sensazione di leggerezza e trasparenza paradossalmente in contrapposizione al soggetto raffigurato.

In parallelo al bianco-nero Longoni si dedica anche al colore; i primissimi anni Cinquanta sono caratterizzati dall'uso della sola tempera, in seguito anche l'olio, e successivamente pastello (a cera e crete) ed in particolar modo l'acquerello.

I.1.3.

Il colore

Le prime forme espressive a colori sono realizzate con l'uso della tempera e dell'olio; tecniche che verranno usate solo limitatamente: l'olio perché lo infastidisce molto a causa dell'odore, visti i suoi problemi respiratori, e la tempera per la sua opacità e per la mancanza di trasparenza, effetto che solo con la tempera è possibile ottenere.

Sono tratti primitivi, dalle pennellate violente e dai colori cupi, che richiamano alla memoria ancora una volta le opere di Georg Grosz, nella sintesi rappresentativa de *"l'homme tel qu'il est"*.

A questa fase sperimentale, Longoni lavora nei momenti liberi, perché durante il giorno fa l'impiegato, tornando a casa si mette nuovamente al lavoro, un lavoro che per lui è uno svago. (9) "Dipingo la sera, ritraggo mia moglie che cuce, mia figlia seduta sullo sgabellino, i colori sono lividi per i giochi d'ombra della lampadina, l'azzurro prende velature di grigio. Gli zigomi sono marcati, gli occhi sono sottolineati da occhiaie, pur mantenendo la serenità di questa vita tranquilla, nella strada della pace anche se d'incertezza. Il rosso del vestito è cupo, non perché la bimba abbia un vestito così, ma perché la luce me lo mostra più scuro e il pennello segna le pieghe, corpose, evidenti.

Di domenica s'innonda di luce e l'azzurro della sedia rimane chiaro, vivace. Il tavolo color pastello e la finestra. I panneggi della tendina. La luce entra ed io vedo la chiarezza del giorno sulla mia tela, nella mia casa. E tutto ha il colore azzurro del cielo che entra con la vita nella mia testa".

A proposito della tempera non vi sono più scritti, ma anche le opere si limitano a queste fasi sperimentali riservate all'intero decennio degli anni Cinquanta. In seguito tale tecnica verrà usata o per fare gli sfondi ai pastelli e alle crete, o come tecnica coadiuvante ad altre tecniche, per garantire comunque l'effetto compatto e coprente.

In ogni tecnica, Longoni ricerca comunque il piacere ludico e lo testimonia uno scritto, probabilmente una minuta di una lettera indirizzata a qualcuno, nella quale afferma che: (10) "mi sono cimentato con il graffito per curiosità e quasi per gioco,

per scoprire le possibilità di usare materiali semplici come la sabbia e in seguito le polveri di marmo, per indagare sui risultati di corposità e di profondità materica, o anche per dare solo una base diversa della solita tela preconfezionata, sulla quale semplicemente lavorare con il pennello e studiarne l'effetto.

I primi graffiti, infatti, sono stati quelli in cui, stesa una mano di Vinavil appena diluito, cospargevo a pioggia la sabbia che facevo scendere con il setaccio a veloci gesti ritmati. Lasciavo riposare la sabbia il tempo necessario perché si attaccasse alla base ma fosse nello stesso tempo ancora una superficie molle e malleabile. Con la parte legnosa del pennello tracciavo il disegno voluto, così il segno risultava appena più profondo rispetto alla superficie sabbiosa. Appena terminato il disegno sollevavo la tela e con un rapido colpo eliminavo il resto di sabbia. Poi lasciavo essicare bene la colla e la sabbia che diventava una superficie dura e 'grugnolosa', ma comunque sufficientemente omogenea. A questo punto riprendevo il disegno inciso e i campi sabbiosi con diversi colori.

Ho anche adoperato solo le superfici sabbiose come fondi per i miei dipinti. Il colore era sempre legato al Vinavil e manteneva lucentezza e trasparenza.

In seguito ho anche raffinato la mia tecnica utilizzando come colori le polveri di marmo e il compressore per spruzzare e fissare il colore. Le ho sempre chiamate 'sabbie' queste tele. Su alcune ho anche lavorato con l'olio. Queste erano più 'dipinte'; le altre, incise e cosparse di polvere di marmo, più scultoree.

Sulle prime spiccava proprio il disegno, la pittura, il colore che diventava materia con la sabbia, sulle altre il risultato era il gioco del chiaro-scuro, del disegno e della sua ombra.

Ho dovuto smettere perché questa tecnica richiedeva molta forza fisica, sollevare e abbassare grosse tele, smuoverle e soprattutto lavorare con le polveri creava dei grossi problemi alla mia respirazione, per via della mia asma. Sono lavori a cui mi sono dedicato con passione, con curiosità e grossi entusiasmi, perché ero soddisfatto dei risultati: a volte più imprevisi che 'previsti' ".

Per quanto riguarda il pastello a cera e le crete non vi sono testimonianze scritte che dimostrino il suo punto di vista in proposito. Osservando le opere è possibile però verificare quanto Longoni stimasse tali tecniche, che gli potevano permettere di creare opere, prevalentemente di grande dimensione e semplici

nella loro struttura, vale a dire che non contenessero tutto quel micro-cosmo di segni tipico delle altre espressioni artistiche; giocando sui contrasti tonali, ricercando idealisticamente la terza dimensione per quell'effetto materico e corposo che offre il pastello.

La preferenza sul piano del colore, Longoni la rivolge all'acquarello, perché si dimostra la tecnica idonea per creare un sodalizio con la sua poetica che si fonda sostanzialmente sulla fantasia e sull'invenzione di mondi immaginari o realtà oniriche.

Anche l'acquarello nasce dalle mani di Longoni come una scoperta giocosa, con la quale può sbizzarrirsi e trovare in essa continui stimoli creativi. Di questa tecnica amava parlarne sia con gli amici che con la figlia, alla quale in proposito ha scritto delle lettere suggerendole come usare questi colori.

Piero Marras ricorda che (11): "nell'acquerello non era accademico per niente, era un autodidatta e ne parlava come di una tecnica che si basava sulla stratificazione del colore sulla carta fissandolo con dei fissativi, e con questo sistema otteneva delle trasparenze dai colori molto suggestivi".

Se gli acquerelli di Longoni vengono spesso considerati di derivazione kleiana, è possibile, osservando le opere di ambedue, constatare che si tratta di due modi di utilizzare tale tecnica completamente diversi: sia per le finalità ideali che i due artisti ripongono nell'opera, che per una risoluzione esclusivamente formale, che vede Klee impegnato in una costante ricerca scientifica e Longoni in una sperimentazione giocosa che si unisce ad una straordinaria maestria, dando così vita a delle splendide opere.

Scrivo ad Elisa Longoni nel 1974: (12) "Devi adoperare i colori primi: il vermiglione, il rosso di garanza, il verde smeraldo, il blu di Prussia, l'indaco e il cadmio giallo, e con questi, lavori il tuo foglio partendo da pennellate leggere, acquose, per sovrapporre in seguito velature più intense, ma sempre mantenendo il colore pulito, trasparente. E per questo bisogna aspettare che il colore sia asciutto per poterlo rilavorare. L'importante è la sovrapposizione delle velature che devono mantenere la pulizia del foglio, come se la fusione di tutte le velature formassero un colore a sé, il colore finale, quello che cerchi: quello che canta. L'acquarello deve cantare!".

Quattro anni più tardi ribadisce nuovamente in uno scritto le sue convinzioni a proposito dell'acquerello: (13) "Il colore trasparente si sovrappone. Il rosso e il blu non diventano marroni. Rimangono il rosso e il blu; un blu cupo, caldo, un rosso scuro. Sul verde un velo di giallo; e il verde canta.

Lavo l'acquerello. I blu non si cancellano, i rossi e i gialli sbiadiscono. Per renderlo magico adopero la candeggina. Con un pennello spruzzo goccioline per pochi secondi. Rilavo subito l'acquerello, lo faccio asciugare. Lo riprendo quando il foglio è asciutto. Lascio alcuni spazi in cui il colore lavato diventa ancora più trasparente. Riprendo con altri colori le campiture macchiettate per dare rilievo alla trasparenza o profondità.

I colori, come le forme, devono avere un equilibrio, spazi propri e devono essere sempre bilanciati. Il colore attraverso la sovrapposizione diventa il mio colore e dai tubetti degli acquerelli che spremo-colori fondamentali-cerco il colore che voglio, il mio colore. A volte non penso a quale colore voglio, nasce da sé".

Qualche anno più tardi scrive nuovamente alla figlia a proposito delle possibilità sull'uso dell'acquerello, suggerendole l'impiego del monocromo. Ciò che è sbalorditivo è che Longoni predilige comunque utilizzare due o più colori, trascurando decisamente il mono-colore. (14) "E' interessante l'uso del monocromo. Non c'è bisogno di tanti colori per dare vita al tuo acquerello: uno solo basta; il volume nasce dalle velature, dalle sovrapposizioni delle pennellate. Nel monocromo è meglio non lasciare campi bianchi, è troppo crudo un angolo di carta. Il monocromo richiede anche un solo velo leggero di colore per rendere il bianco bianco.

Il monocromo fa risaltare il disegno, la linea, lo stacco del tratto e del campo.

Il monocromo ha una sua poesia, perché il colore unico gioca sull'intensità e la leggerezza suggerendo altri colori".

I.1.4.

La terza dimensione

La ricerca della tridimensionalità è un'aspirazione che Longoni si propone di raggiungere in ogni sua forma artistica, ma la plasticità vera e propria riguarda espressamente le sculture.

Le sculture di Longoni si possono dividere in due gruppi relativi al materiale usato: quelle realizzate in ceramica e quelle in granito. Le prime nascono come bozzetti sul piano del foglio, e successivamente vengono prodotte e seguite fase per fase dall'artista, che le porta a termine, anche in questo settore, con abilità tecnica.

Longoni nella sua artisticità è molto artigianale, perché realizza l'opera con le sue mani da cima a fondo, sentendo una necessità vera e propria di concepire e dare vita concretamente alla scultura. In questo ambito rappresenta i "suoi" personaggi: gli innamorati, la famiglia, i saltimbanchi, ideati sempre con il corpo a parallelepipedo e la testa a cubo, oppure dai volti ovali e i corpi oblungi; essi sono i personaggi stilizzati che si riconoscono in tutte le manifestazioni artistiche di Longoni. Sono personaggi che parlano della gioia, dell'amore, sono l'epifania dei lati positivi della vita, perché in essi l'artista racchiude una grande carica vitale considerandoli, per la loro forma e la loro struttura, la raffigurazione della perfezione.

Le tematiche drammatiche, quali la guerra, la crocifissione di Cristo, le lotte tra animali- simbolo sempre di una lotta umana - non vengono trascurate, ma realizzate in una maniera diversa: vale a dire la terracotta viene usata come base per incidere il disegno, anziché astrarre le sagome e renderle autonome isolandole singolarmente; oppure sotto forma di bassorilievi.

La scultura per Longoni è anche assemblaggio di vari elementi solidi, quali sassi, pezzi di legno e di vetro uniti alla ceramica, oppure a qualsiasi altra base per realizzare volti o paesaggi. Ricorda l'amico Professor Gaetano D'Ambrosio (15) " (...) al mare disegnava sulla rena bagnata disegni enormi, bellissimi, che duravano l'intervallo di un'ondata. Con sassi, legni, conchiglie, faceva delle composizioni di

grande suggestione". Opere d'arte create con elementi naturali, trovati casualmente e assiemati con chiare intuizioni armoniche e progettuali.

Con la ceramica Longoni ha realizzato anche dei servizi di piatti, di bicchieri e dei vasi, decorati ciascuno con un disegno che rende ogni pezzo singolo, originale, unico.

Infine, per quanto riguarda la scultura su pietra, Longoni si limita soltanto a disegnare il bozzetto, perché gli è impossibile, sempre per una questione di salute, affrontare sforzi eccessivi e per la pericolosità della polvere alle vie respiratorie. Queste condizioni gli impediscono per tanto di seguire il lavoro nella sua realizzazione e talvolta, vedendo l'opera finale, scopre insoddisfatto che quest'ultimo non corrisponde affatto al bozzetto progettato. Vi sono comunque sculture in granito, che riprendono le tematiche e i personaggi in terracotta, che soddisfano appieno Longoni perché scolpite per filo e per segno secondo le sue indicazioni.

A mio avviso anche il *collage* longoniano è una ricerca di costruzione plastica, perché dalle prime opere, realizzate con pezzi di carta sottili, ritagli di giornale, passa a composizioni sempre più solide e corpose con cartoncini colorati, stoffe, carta abrasiva e cartoni per imballi dipinti e sovrapposti gli uni sugli altri. Per Longoni il *collage* è un piacevole gioco di assemblaggio di sagome, tagliate precedentemente e incollate, secondo personali intuizioni, per realizzare volti, teatrini o composizioni astratte di elementi geometrici.

1.2. Le città e i suoi personaggi

(16) "Mi presentò Longoni un amico di Cremona", mi riporta Giorgio Soavi, "dicendomi che si trattava di un disegnatore straordinario. Vidi allora quella specie di essere giacomettiano, incavato, 'mangiato dai topi' il più possibile. Il carattere di quest'uomo era di un'estrema timidezza, ma allo stesso tempo era una persona

che sapeva di valere e quindi era desideroso che i suoi interlocutori gli dicessero qualcosa. Io ero molto affascinato dalla grafica di Longoni.

Ci sono pittori che si dedicano ad un certo tipo di paesaggio, come può essere il paesaggio femminile e ci sono pittori per i quali il paesaggio è solo ed esclusivamente un paesaggio urbano di architetture, di profili di città. Ognuno sceglie un modo di esistere e lui ha scelto di tracciare questi profili".

Le architetture urbane, le case vecchie di ringhiera sono uno degli aspetti della poetica longoniana che predilige ritrarre nelle tavole degli anni Cinquanta e inizi anni Sessanta. La tematica della città non verrà mai abbandonata da Longoni, ma sarà seguita nel suo divenire, nel suo modificarsi e nel suo andare in rovina, e coinvolto sentimentalmente nei confronti della metropoli vivrà il conflitto del cittadino sopraffatto dalle puzze e dai rumori, pronto a fuggire, e nella lontananza il languido lamento di un esule dalla sua amata terra.

E' melanconico Longoni nel ritrarre la sua città, una città che sente sfuggire sotto i buldozzer e le gru, pronte a sostituire il vecchio col nuovo. Longoni immortala il cuore di Milano, le vie circostanti l'Università statale, il corso di Porta Romana, quelle vie le cui case trasudano ancora gli echi poetici maggeschi e portiani e lo strillare del suonatore d'organetto, dell'ombrellaio e del (17) "rotamatt" rompere il silenzio di un'alba autunnale velata di nebbia.

A Pinin Carpi aveva confessato di preferire disegnare le città alle persone e gli aveva detto (18) " non so, cerco di farle carine ma mi vengono brutte". Ma la distorsione degli ambienti si riflette nelle deformità degli individui, che portano il marcato segno della guerra passata e delle sofferenze trascorse. Sono eloquenti tutte le parti del corpo, dai piedi che saltano fuori dalle scarpe rotte, alle mani che parlano del lavoro dell'uomo, e i volti, quei volti emaciati e scavati, dagli occhi tristi e storti e le bocche dalle più svariate forme e dentature.

(19) "In certe viuzze del vecchio centro, nei vicoli dei vicoli dei porti, là dove sgocciolano chilometri di lenzuola, abitano gli imbianchini dalle mani ossute. I ragazzi giocano con le latte di conserva e inseguono i palloni sfuggiti di mano a un poliziotto. (...) Longoni passa accanto a loro.

E' uno sgabello rovesciato o un berretto di piante tropicali, il copricapo che lo difende dai catini versati a scroscio da ogni finestra? Forse non è neppure pittore,

il misogino dal cavalletto troppo grande, ma un lampionaio travestito da poeta con la forfora nel colletto che aspetta la notte, come Longoni quando tornava dall'ufficio per raccontare le sue storie a una lampadina da dieci candele. (...) Sono favole tristi, quelle di Longoni, cronache di Pratolini viste con l'occhio del doganiere Rousseau. I bambini che dividono coi gatti la strettezza dei ballatoi hanno capito tutto, il giorno che son scesi nella strada. Perciò hanno smesso presto di cacciarsi le dita nel naso e i loro occhi sono malinconici come *soubrettine* intischiate. Longoni i suoi ragazzi li nutre di farfalle, perché un giorno possano volare. Ma essi sono amici dei piccoli acrobati di Chagall, per il fatto che sanno tutto dell'amore. Longoni è cresciuto così: timido e linfatico nelle strade della sua città, sciovinista e ribelle nella geografia illimitata della fantasia.

Eccolo affacciato a una ringhiera: spinge col piede una palla, la palla rimbalza sul selciato e ritorna trasformata in odalisca. E' qui il suo segreto: non toccare mai le cose con le mani, ma aspettare che cadano e rimbalzino. E solo allora afferrarle a rischio di cambiar nome agli oggetti, nel momento più impreveduto della realtà".

Il segno di Longoni dimostra possibilità infinite - semantiche, mistificatorie, strutturali, ideografiche - unendo l'arabesco all'impressione tra battiti di luce e ombre, e semplici profili lineari o definizioni di volumi nello spazio. E' in questa dimensione segnica che si genera la società vista da Longoni, scrutata con un occhio che mette a nudo vizi, debolezze e brutture degli uomini, generando una lettura ironica della società, di derivazione grosziana e dixana per il tipo di approccio; ma Longoni è molto più delicato nelle sue accuse rispetto ai due grandi maestri, i quali più precisamente si muovono nella più aspra violenza satirica per condannare le tare sociali.

Freud interpreta l'ironia e l'umorismo come il massimo degli atti psichici di difesa. (20) "L'umorismo disdegna di sottrarre il contenuto rappresentativo legato all'affetto penoso all'attenzione cosciente, come fa la rimozione, e in tal modo trionfa dell'automatismo di difesa; esso ottiene questo risultato trovando il mezzo per sottrarre al dispiacere pronto a sprigionarsi la sua energia trasformandola in piacere mediante la scarica".

I suoi personaggi sono talvolta vere e proprie caricature, i quali ci fanno ridere perché, come sostiene Attilio Brilli a proposito della caricatura (21) "il fenomeno del

riso (e quindi in vario grado del comico dell'irrisione e della derisione), nasce dal confronto che lo spettatore è chiamato a istituire mentalmente fra la ritrattistica d'uso, attraverso la quale si è abituato a recepire e a classificare un dato personaggio, e la parodia che gli viene offerta di quella forma, di quel cliché serio e protocollare".

L'effetto caricaturale è prodotto in linea di massima dalla deformazione di alcuni particolari dell'immagine. Generalmente si tratta di interventi aggiuntivi e soppressivi, ma ciò che Longoni predilige è l'alterazione dei tratti somatici del personaggio, facendolo diventare una creatura deforme e grottesca, che fuoriesce dall'ambito della normalità e s'inserisce in quello del mostruoso.

Quando ritrae se stesso fa della sua immagine un essere scheletrico, ingobbito, dalle mani nodose, il naso grosso, gli occhi a due altezze diverse e tre peli lunghi sul capo; così è lui e così sono i suoi personaggi, belli o brutti che siano idealmente. Longoni predilige il grottesco per definire e difendere una dialettica di opposti che costringe l'osservatore dell'opera, attraverso reazioni ambivalenti, ad una visione più profonda della realtà.

Anche la città, o meglio la società in generale, nelle sue espressioni comportamentali è oggetto di attacchi ironici.

Quando osserviamo i tetti delle case che diventano un ginepraio di antenne televisive, le strade un coacervo di automobili e automobilisti infuriati, nevrastenici e scalpitanti, abbiamo come l'impressione di sentire il rombo dei motori, i suoni dei clacson e un'intrecciarsi di voci che nascono dai televisori delle innumerevoli abitazioni che animano un solo palazzo di nuova costruzione. (22) "Penso all'America", scrive Longoni, "traccio a matita la forma dei grattacieli che immagino fitti ed irti. Senza accorgermi li riempio di finestre, di mattoni, finché lascio un piccolo cielo perché anche i grattacieli possano respirare".

Longoni si diletta nel piacere della creazione e ne riconosce ad un tempo, l'irrealtà in rapporto all'infinito, celebrandone i risultati di un'opera eternamente in divenire, e, al contempo, ne riconosce l'insufficienza.

Karl Wilhelm Ferdinand Solger sosteneva, nella recensione al "Vorlesungen über dramatische Kunst" di August Schlegel, che l'ironia è base di tutta l'arte. (23) "L'unione temporanea dell'assoluto e dell'occidentale, del mondo dell'essenza e

di quello dei fenomeni, può essere raggiunta, nell'arte, in un'opera che al tempo stesso offra uno sguardo in profondità nella realtà eterna e ammetta la propria inadeguatezza a incarnare quella realtà. Commedia e tragedia hanno 'un'intima rassomiglianza. Il conflitto complessivo tra l'incompiutezza dell'uomo e la sua più alta vocazione ci fa apparire privi di valore, e solo in opposizione a questo può apparire qualcosa di veramente valido' ".

Longoni quando disegna o dipinge vede sempre il comico nel tragico e viceversa, perché così è il suo spirito, il suo modo di vivere e interpretare la vita. Ce ne possiamo accorgere anche leggendo questo "inno d'amore" paradossale alla città:

(24) "Oh mia cara dolcissima città!

Sul tuo capo c'è un'antenna

il tuo corpo è una scatola di un metro per un metro per un metro,
in cemento, ferro e vetro.

I tuoi piedi sono cavi pieni di uomini e di melma,
che forano, che corrono nel buio della terra.

D'estate sudi catrame e d'inverno ti vesti di nebbia.

Tu odori, rumoreggi e scoppi di lamenti, ridi, lavori, piangi, gridi e riposi,
ma quando son lontano, incantato di verde e di cielo,
il prolungato silenzio diventa pena e mi sento gelare.

La nostalgia mi assale, il rivederti mi preme, mi manca il tuo rumore, la tua miseria e
la tua fortuna.

Così io ritorno a te, cara mia dolcissima città".

Questo sentimento viene nuovamente ribadito in uno scritto del 30/5/1990 indirizzato alla signora Feichenfeld di Zurigo: (25) "Mi sono rimesso con il rallentatore a lavorare, molto piano e a piccoli balzi, come se saltassi gli ostacoli. E poi, le pause, sdraiato sul divano o sul letto aspettando che arrivi un'anima buona a parlarmi: non tanto per avere una consolazione, ma per rompere questo silenzio angoscioso.

Per me che ho vissuto tutta la vita con il tram ai miei piedi, le autolettighe che corrono a tutte le ore, la mia vicina che batte il tappeto al mattino e la carne a mezzogiorno. Ho abitato sempre all'ultimo piano, così la mia visione della città era completa, l'orizzonte aveva grandi spazi fino alle montagne. Mentre qui sono

chiuso in un fondovalle, dove questi giganti di pietra coprono le mie visioni e mi minacciano.

Così voglio tornare nella città e affrontare i fumi, i gas, le musiche assordanti e i rumori dei motori".

Longoni guarda alla città con occhio innamorato, come se l'osservasse sotto effetto della "*crystallisation*", vale a dire quel fenomeno che Stendhal così chiaramente definisce nella similitudine dell'infatuazione con un ramo secco ricoperto di cristalli di sale che, sotto i raggi solari, brilla come un diamante.

1.3. La crisi

Secondo Otto Rank, la vita interiore dell'artista differisce da quella degli altri uomini soltanto per una questione di gradi e non per principi, per le sue potenze psichiche dalle quali scaturisce l'opera d'arte. La creazione non si presenta dunque come un fattore completamente nuovo, ma prendendo in esame la vita interiore di un uomo normale e di uno soggetto a forme psicopatologiche si trovano dei principi e delle analogie con le meravigliose ed enigmatiche opere della forza creativa dell'artista.

Negli anni delle frequentazioni all'Osteria dell'Oca d'oro i due personaggi di spicco erano Longoni e Fabio Massimo Solari. Quest'ultimo era il suo contraltare, le cui opere richiamavano per una certa affinità grafica quella di Longoni. Lui lo aveva soprannominato amichevolmente "il pastina", perché i suoi disegni erano pieni di segnini fitti fitti che richiamavano appunto la minestrina.

Osservando le opere di Solari e quelle di Longoni, si avverte, per il primo, il bisogno esasperato di riempire ogni spazio vuoto con un segno - segno imitatorio di impronta longoniana - mentre per il secondo, il riempire è frutto di una ricerca estetica necessaria ad una soddisfazione personale e per una valorizzazione del vuoto, che stabilisce l'autonomia e la precisa collocazione dell'oggetto raffigurato nello spazio.

Parlando con gli amici di mio nonno ed in particolar modo con il Dottor Marcello Bignamini è emerso che Solari era una personalità schizoide e morì suicida alla fine degli anni Sessanta o inizi Settanta.

Il paziente schizoide riempie gli spazi con ossessione creativa per compensare il suo vuoto interiore, in quanto gli manca un'affettività reale; tale bisogno viene appagato nell'opera d'arte colmando totalmente la realtà esterna.

Longoni può invece rientrare sotto un certo aspetto tra le personalità cicloidi, che creano spinti da due grandi pulsioni: la demoralizzazione e l'entusiasmo. Dico sotto un certo aspetto, perché il cicloide vero e proprio cade nella depressione e non gioisce mai della vita. Longoni, invece, non pensa mai di cadere, c'è sempre quel filo di speranza che lo lega alla vita; ed è un legame molto forte, perché ha fiducia nella vita quando ha l'occasione di gioirne.

Questo pessimismo esistenziale lo si ritrova in moltissimi quadri: i ritratti degli anni Cinquanta, le città-inferno degli anni Sessanta, i disegni kafkiani, fino al suo ultimo "Il cavaliere, la morte e il diavolo", rivisitazione personale dell'opera di Albrecht Dürer, ma ancor più drammatica, perché l'uomo a cavallo e la morte sono la stessa persona e richiamano ancora alla mente gli orribili incubi della guerra.

Longoni non giunge mai alla mania, esprime con estrema vitalità le sue cariche affettive esaltate, "cantando" la grande fiducia nella vita. Longoni non ha il bisogno assoluto di riempire il tutto, perché non teme il nulla.

Piero Marras ricordando Longoni lo definisce (26) "un bambino prodigo, rimasto giovane nella sua mentalità, e come tutti i bambini era egocentrico, voleva sempre raccontare di se stesso, ma questo lo faceva con un'innocenza, una genuinità e una poesia, che glielo si perdonava. Spesso aveva dei problemi e doveva raccontarli e soprattutto attraverso i suoi disegni: c'era sempre questo risvolto Arte/Crisi, perché lui ad un certo punto diceva: 'Ostia che crisi!' Noi lo prendevamo in giro, perché questo era un po' il suo slogan, il suo *leit motiv* ed era diventato tra di noi un modo di dire".

La crisi quando viene espressa nell'opera trova soluzione, ma quando rimane nella sua mente diventa un'autentica ossessione. (27) "Quando non dipingo sono in crisi e sono in crisi quando non lavoro. Non sto bene. Non mi viene, il colore è sporco, il segno non è quello che voglio, il foglio è una macchia. Non sto bene,

non riesco a lavorare". Ed ancora (28) "Ho perso gli amici nei quali credevo. Il lavoro che ho fatto mi è stato mal pagato; ho avuto solo degli acconti alla firma del contratto e poi più nulla".

Longoni nei momenti sofferti della sua esistenza, quando si trova in questo stato di malessere prega, ma lo fa sempre attraverso la pittura e da queste invocazioni nascono dei bellissimi lavori, realizzati sia ad acquarello che a pastello, dai quali si sprigionano lamenti dolorosi, pentimenti e richieste di perdono.

(29) "Dipingo la testa di un Cristo sofferente. Una testa china con gli occhi abbozzati. Rosso cupo. E' il Cristo con la corona di spine, dalla quale spillano gocce di sangue. Il dolore degli amici morti. Anna che si è suicidata e il fratello di Marco, giovane, morto d'improvviso. E' il mio dolore nel Cristo. Il dolore del dolore. Un dolore asciutto e trasparente, dove la dignità prevale sulla pena e la sofferenza che si ripiega su se stessa per piangere senza lacrime la perdita di persone e si assimila nella figura sacra di un Cristo sulla croce. Non c'è croce. Il dolore fisico sono le spine che penetrano nella testa, l'attanagliano e la trafiggono. Il dolore è una corona che sanguina".

Vi sono inoltre dei quadri in memoria degli amici scomparsi, che racchiudono la sofferenza negli elementi simbolici che li compongono, come ad esempio l'acquarello intitolato "Omaggio a Olimpia Ducci Sisani", in riferimento al quale ho trovato il seguente scritto di Longoni: (30) "Il tuo amore più vecchio di te di dieci anni promise di sposarti. Passarono dieci anni. Un giorno ricevesti la sua partecipazione di nozze. Lui aveva incontrato una ragazza più giovane di lui di dieci anni. Ti buttasti nell'alcool per dimenticare.

Incontrasti un ragazzo più giovane di te di dieci anni e le speranze ti misero le ali. Ti abbandonò presto e tu ricominciasti a bere. Morì tua madre. Dopo dieci giorni, la domenica di S. Stefano, vomitasti tutto il tuo dolore sulla tavola imbandita a festa che tuo fratello Nando aveva preparato per consolarti.

Pochi giorni più tardi moristi all'ospedale senza dir più nulla. L'amore ti aveva ucciso. Eri piena di gioia, bella con i tuoi capelli rossi, sempre sorridente, avevi tanta forza di vivere e amare".

Questo acquarello è sbiadito, ha lo sfondo di un azzurrino slavato, che dà la sensazione di una nebbiolina avvolgente o di quelle immagini poco nitide che si

hanno in sogno; in questo spazio s'intravede, in un rapporto di trasparenze, una costruzione armonica di bottiglie vuote, sdraiate a terra, finite, pronte per essere gettate: simboli di una vita inebriante, sofferta, bevuta e terminata, ed in mezzo ad esse, molto trasparente, il personaggio con il cuore infranto.

Longoni sente il peso della sofferenza premere sulle sue spalle, ma riesce comunque ad intravedere un bagliore di speranza, caratteristica di quel forte attaccamento che prova nei confronti della vita. (31) " (...) Combatto male la mia malattia e lavoro poco. La solitudine è una spina che mi tormenta. Amo disperatamente la vita e le persone e soffro tanto per questo silenzio senza fine. Mi innamoro e spesso subisco le conseguenze di questi stati di grazia e di delusione. (...) Ho sempre voglia di lavorare freneticamente ed ho tante idee che non riesco a controllare, ma la mancanza di respiro mi frena".

I.4.

L' amore

Longoni, nel suo disperato attaccamento alla vita, passa dalla crisi nera di quello stato pessimistico che lo spinge alla produzione di opere drammatiche o alla totale inattività, alle creazioni euforiche ed entusiastiche, che si sprigiona quando vive momenti incantati sotto l'effetto benefico dell'amore, che lo rendono entusiasta di ogni manifestazione naturale ed estetica.

L'innamoramento di Longoni non si limita alle sole persone, ma si estende anche agli oggetti, agli animali e alle situazioni. Anche Castellaneta conferma questo modo di essere di Longoni attraverso il racconto di un aneddoto divertente: (32) "Alberto si innamorava delle cose e non bisognava assolutamente contraddirlo.

Io ricordo che una volta lo chiamò la FIAT per lanciare una nuova macchina, credo fosse la 850- questo accadeva negli anni Sessanta- . Lui fu molto contento che la FIAT gli avesse chiesto un disegno di lancio per la campagna di questa automobile. Io gli diedi l'in bocca al lupo e il giorno seguente lo richiamai per sapere com'era andata a Torino. Lui mi rispose: 'Ah questi cretini non capiscono

niente! "Ma perché?" - gli domandai. "Perché io gli ho detto che anziché essere pagato volevo una 850 e loro non hanno voluto; mi avrebbero dato il corrispettivo dell'auto in denaro e io non ci sono stato, volevo la macchina!" La FIAT aveva un problema burocratico e non poteva dargli la macchina. Lui si era messo in testa di partire in treno e tornare con la 850. Quelli gli hanno detto di no perché c'erano dei problemi e lui non ha fatto niente. Si è arrabiato ed è andato via".

Delle persone si esalta moltissimo e scopre sempre tante qualità che un occhio normalmente razionale non può vedere, anche perché la maggior parte delle volte tali pregi sono inesistenti.

La sua gioia diviene una forza irrefrenabile da raccontare, anche nei momenti più anomali, attraverso la pittura, il disegno o la scultura. Con la pittura gli è più facile parlare d'amore, immortalando e rendendo prezioso ogni piccolo momento vissuto serenamente.

Ci sono dei bellissimi disegni dedicati all'amore, come ad esempio "gli innamorati in città" e le serie di sposi e di coppie rappresentati in svariati modi: dalla semplice linea, con ampio spazio vuoto all'interno dei corpi, o la ripresa dei personaggi stilizzati, riempiti di tanti elementi che determinano la narrazione e la storia che lega i due personaggi. A mio avviso, però, tale tematica viene particolarmente sviluppata con il colore, e principalmente con l'acquarello.

I suoi innamorati possono essere uno e trino al contempo, oppure solamente una coppia eternamente legata da un bacio; ma è nell'attenta osservazione che possiamo scoprire questo duplice aspetto, perché apparentemente si ha l'impressione di vedere un solo personaggio.

L'acquarello si presenta a Longoni il medium ideale per esprimere la felicità e la gioia dell'amore, sia per la possibilità di scelta degli accostamenti tonali che si legano a tale stato d'animo, che per l'atmosfera fiabesca, ricca di immagini aeree e vaporose, che dà la sensazione di vivere ad un livello celestiale.

I suoi innamorati sono delle coppie veramente speciali, in quanto le loro caratteristiche comportamentali o il loro mestiere, oppure ancora i loro hobbies o le loro passioni, diventano gli elementi distintivi per rappresentare i personaggi: quindi i lunatici hanno i volti fatti a mezza luna, i personaggi musicali con chiavi di violino e note, gli ecologisti bocca e occhi e naso ad albero.

L'andare a pesca è una delle più grandi passioni di Longoni, la quale anche sul piano dell'arte ha una grande ripercussione, perché spesso ama ritrarre i pesci, inserirli nei contesti più peculiari, in quanto vengono visti come degli animali molto belli per la loro lucentezza, i loro colori e la loro forma, e soprattutto perché accanto all'elemento decorativo s'inserisce la visione simbolica, estremamente personale dell'autore, del pesce come simbolo d'amore.

(33) "Oh piccolo pesce rosso che scodinzoli, danzi come una farfalla,

la tua coda accarezza l'azzurro.

Attraverso il vetro mi guardi con occhi di cristallo,

volteggi, ti butti sul fondo: risali.

Vorrei conoscere i tuoi segreti, capire la tua bocca che sembra un cuore

e dice qualcosa che non sa intendere..."

Longoni dipinge i pesci che si baciano, gli amanti in barca circondati dai pesci, i pescatori con le loro mogli che hanno il viso e il corpo riempito da pesci e addirittura in un disegno la "città-pesce" una meravigliosa visione urbana costruita da piccolissimi elementi che si raccoglie e si ordina nella sagoma di un grande pesce.

(34) "Andiamo lontano, via da questi pesanti muri, andiamo tra i colori del sole e del mare, nell'aria che purifica, sulla terra rossa che profuma di pane, tra i pescatori che assomigliano a pesci, tra i contadini che ricordano ulivi secolari.

Porteremo solo candidi fogli per raccontare di loro e di noi soli, nel silenzio, nella pace che ormai abbiamo dimenticato.

Parleranno i nostri cuori in dolci e soavi pensieri.

Andiamo lontano, presto, presto, prima che arrivi la tempesta, prima che il sogno si dilegua, prima che il lupo si ridesti dalla sua buia tana, prima che le cornacchie chiacchierone ridano invidiose della nostra breve gioia, del nostro sfortunato amore.

Solo il gabbiano che è rimasto amico e da lassù, immacolato, ci sorride come un angelo".

Anche la tematica della danza viene trattata iconograficamente da Longoni, perché intesa come rituale amoroso che stabilisce l'unione di due corpi

nell'accompagnamento armonioso della musica, dal quale scaturisce la passione autentica.

Longoni crede nell'unione delle arti e l'importanza che esse hanno nell'influenzarsi e nel coinvolgersi l'una con l'altra, portando alla generazione di opere che parlano di altre opere, come omaggio per la loro esistenza.

Sono molti i disegni e gli acquarelli che trattano questo argomento, al quale Longoni dà una rilevanza estrema, ed in particolar modo alla musica, la quale lo accompagna nelle sue creazioni e canta con lui i suoi sentimenti. Ad essa dedica tanti lavori: inni di gioia e d'amore e, come la vita impone, requiem e spirituals sofferti che parlano di vite che non ci sono più e di amori scomparsi.

1.5. I viaggi

Il viaggio è per Longoni una grande occasione di stimolo creativo, che offre sensazioni piacevoli e immagini che si fissano nella mente e si ripetono nelle opere sotto forma di ricordi.

Gli appunti di viaggio sono schizzi di questi momenti, raccolti in un diario che contiene immagini anziché parole; oppure si muove con grandi rotoli di carta sotto braccio e con i colori necessari, e accovacciato a terra ritrae ciò che lo ha colpito.

Al puro ritratto Longoni tende sempre a d aggiungere la componente fantastica, condensando gli elementi raccolti in diverse situazioni in un'unica immagine, e così è possibile vedere, nei disegni del 1968, relativi alla Polonia, la vasta campagna collinare, ricca di covoni e animali selvatici popolarsi di folletti saltellanti, appartenenti alla cultura leggendaria di questo paese.

Anche guardando alla Sicilia rivede il paesaggio, la storia e i miti in un solo istante fissandoli in disegni e dipinti. (35) "Vecchia Sicilia, alberi contorti dal vento, dove pupazzi vestiti da Paladini danzano e lottano con rumore di ferraglia. Draghi vestiti d'oro con lingue acuminata. Sole che tuffandosi nel mare tinge di rosso la terra. Alberi contorti dal vento, dalla fatica, dal tempo, che raccontano di loro e di noi.

Marionette di latta trafitte da ignoti sicari. Tra suoni di campanelli e fruscii del vento tra le canne. Terra brulla piena di sassi, cespugli appuntiti, piedi sanguinanti, preghiere che non arriveranno al cielo. Sicilia, terra ricca e poverissima, dolce e profumata, paurosa, anima aspra e orgogliosa.

Dov'è l'anima del muto Francesco? Il mare ha buttato sulla spiaggia le sue ossa senza fiori né ghirlande colorate. L'ulivo ha visto e parlerà al piccolo asino che bruca ogni mattina ai suoi piedi la povera mensa".

Il viaggio resta nel cuore dell'artista per sempre e il ricordo riaffiora spesso alla sua mente, tanto che nei suoi quadri vuole riporre gli odori, i colori, i sapori e i suoni delle terre visitate. Idealmente le sue opere contengono tutti i cinque sensi e grazie alla suggestione che riescono a trasmettere, ci fanno vivere la gioia del viaggio vissuta dall'artista.

Ama ritrarre costruzioni particolari, che lo interessano e lo stimolano in ulteriori viaggi immaginari, e lo dimostra nelle numerose tavole prodotte nel Gargano alla fine degli anni Sessanta ed in seguito nei primi anni Settanta testimoniandolo anche attraverso uno scritto. (36) " 'Sai, mi piace molto quella casa strana sulla spiaggia di Vieste. Vorrei disegnarla!' 'Non c'è problema, vieni questa sera e parlerò al proprietario, così potrai entrare e fare ciò che vuoi'.

La stessa sera mi offre la solita tazza di vino e mi presenta l'affittuario della strana casa. 'Domani mattina ti aspetto, vieni!' Vado con la mia cartella e lui è già sul portone che mi attende. Tiene tra le mani un cesto. Mi saluta. Raccoglie arance e limoni, li mette in un secchio d'acqua, tirata su dal pozzo e dice che sono per me. Lo ringrazio e comincio a lavorare.

Ricorda un'architettura di Le Corbusier, spontanea, con scale, porticati e stanze luminose, soffitti affrescati, macchiati e scrostati dall'umidità.

Disegno tutto il giorno. Lui non dice nulla, mi guarda con riverenza. 'Lei, come conosce il mio amico oste e perché - gli chiedo - fa la calza?' 'Vede, lui trent'anni fa, in questa casa uccise un uomo e fu condannato a vita, ma per buona condotta, dopo venticinque anni, ritornò a Vieste'.

Quella sera tornai con la mia cartella e gli feci vedere i disegni. Lui li guardò con grande attenzione e mi offrì la solita grande tazza di vino dorato. Poi, mandò via tutti e mi mise il braccio sulla spalla e disse: 'Andiamo amico mio!'

Capii allora tutto della calza e della sua malinconia e l'amicizia che aveva per me.

Due anni fa andai a Vieste per rivederlo, ma trovando la bottega chiusa mi rivolsi al sacrestano della chiesa; da lui seppi che era morto.

Il resto della giornata fu assai triste e pieno di ricordi".

Longoni ritiene il viaggio una forma di ricchezza interiore, inteso come vita a contatto con altre persone e civiltà, in città e paesi da scoprire, nella ricerca di usi e costumi degli abitanti di queste terre. Le immagini e le sensazioni si trasformano in dipinti, e queste vibrazioni, ritrovandosi nell'opera, divengono eterne e parleranno per sempre, e con la stessa potenza, della gioia del viaggio. Anche gli scritti-ricordo sono frammenti speculari delle opere grafiche, mediante i quali Longoni intende riporre le sue convinzioni e le sue riflessioni espressamente, in quanto nell'opera, queste tendono a camuffarsi le une dietro alle altre, coprendosi di quell'aura fantastica e velata che fa del dipinto il contenitore ideale per riporre ricordi e segreti. E così ripensa all'Austria e vede: (37) "Nubi di frecce verdi, squadroni sull'attenti puntati verso il sole. Immense cattedrali gotiche curvate dal vento che pare volessero parlare al cielo delle antiche ferite.

Sui pendii covoni bruni in fila serrata, soldati scalatori fulminati dalla guerra ai quali nemmeno un uomo pietoso ha dato sepoltura.

Casa come presepi senza squarci, ricamate dai vecchi di fiori profumati. Sapore di favola da raccontare ai bimbi che non sanno.

C'è in questo paesaggio, in queste foreste, nelle piccole case di legno, un ricordo che sa di lamento, di scoppi, tuoni, spari, di fuoco, di dolore e di grida.

I giovani passano e non vedono nulla, e non sentono. Dalle pupille umide, dal cuore pesante, la visione del vecchio si deforma; e come dietro un cristallo, appare un dipinto vibrante di colori: così l'animo si illumina e un'azzurra speranza si affaccia all'orizzonte".

Longoni, quando guarda nuovi luoghi, scopre dei particolari che lo conducono in viaggi interiori che si generano nella sua psiche e nei quali riscopre altri passati, riconosce vecchi incubi, e rivive antiche nostalgie.

Sono visioni e immaginazioni molto forti che deve esprimere e raccontare per liberarsi da queste pressanti angosce oppure rivivere, in dolce armonia, il ricordo del passato.

Come è già stato messo in evidenza, Longoni, trovandosi di fronte a certe situazioni che hanno una notevole ripercussione sul piano emozionale, cade in crisi e da questo stato ne esce soltanto lavorando a più non posso. Se ciò non avviene si fa prendere dal panico temendo l'incapacità di comunicare il suo stato d'animo con carte e colori. Talvolta è un panico solo apparente, che lo stimola a creare numerosissime opere, anche con le tecniche più disparate, con l'intento di far rivivere lo spirito-anima del viaggio.

Anche dopo il viaggio in Irlanda nasce in lui questo tipo di insicurezza, ma ad essa risponde con una vastissima produzione di disegni, acquarelli e incisioni.

(38) "L'Irlanda è stato un'esperienza magica che non riuscirò mai a dipingere.

Il profumo della torba mescolato al mare e gli uccelli, tanti uccelli: i corvi, i gabbiani, i cigni a centinaia, i cormorani. Frank diceva che arrivano anche le foche, ma io non le ho viste.

Povero questo caro amico Frank, divorato dal bere, e da che cosa ancora? Mistero. Spesso, parlandomi, mi guardava fisso negli occhi e con il suo francese di dotto letterato, mi parlava senza che io potessi afferrare il significato del discorso.

Mi sentivo così inferiore a quest'uomo di valore indiscusso. Lui che 'regalandomi' la cattedrale mi ha commosso chiamandomi maestro. Figuriamoci, io il suo maestro..."

In queste opere si avverte la felicità che nasce dalla contemplazione della nature: dal verde della brughiera alle ripide scogliere contro le quali si abbatte un mare costantemente agitato, e gli animali che lo popolano.

Longoni non può prescindere dalla considerazione dell'alcolismo, un problema che nasce nei *pubs* - luoghi ampiamente ritratti - nei quali si incontrano i personaggi più strani, che raccontano la loro tormentata esistenza tra una bevuta e l'altra, e tutto rientra nel quadro di Longoni che rappresenta ciò che vede e ciò che sente da questa gente e dall'amico Frank, verso il quale prova un'immensa ammirazione e un profondo senso di pietà.

Il viaggio si presenta infine a Longoni anche come una forma di impegno e di testimonianza del tempo, e guardando agli uomini con umanità e speranza, le sue opere si riempiono di vita e le visioni vanno oltre il ricordo.

I.6.

L'ecologia

Nella contemplazione delle opere di Longoni raffiguranti mondi di ideogrammi e di immaginazioni multiple, emergono quei valori plastici che fanno di lui un orfista fantastico. Ma come è possibile non avvertire il grido di allarme, lanciato dall'artista, mediante i suoi disegni e i suoi acquarelli, nei confronti di quella minacciosa civiltà urbana che porta l'individuo all'alienazione e alla distruzione del suo "oikos"?

Longoni si fa portavoce di una nuova ecologia, che sente minacciata già sul finire degli anni Cinquanta, quando ipotizza le maschere-scatola, l'uomo-macchina e le invenzioni paradossali. Lui ce le propone sotto forma di scherzi divertenti, ma non lo sono e non vogliono esserlo completamente, perché contengono in seno un messaggio molto profondo, che è quello del rispetto della natura nel senso assoluto, e in questo assoluto rientra anche l'uomo che si sente sempre più solo e sopraffatto dalla meccanica, dal rumore, dagli odori e dallo stress, trascurando le relazioni sociali, i semplici rapporti umani.

Le sue profezie si sono a poco a poco rivelate prospettandoci una realtà mostruosa.

(39) "Hanno tagliato un altro albero in Korea e due persone sono morte.

Una portaerei americana è immediatamente salpata e migliaia di uomini sono in allarme.

Pensate, ogni giorno migliaia di alberi vengono tagliati e migliaia di uomini muoiono trucidati in tutte le guerre del mondo. Dove stanno i difensori dei diritti dell'uomo? Forse sotto un albero in fiore che non darà mai i frutti? I fiori sono di plastica e i frutti di gesso.

Centinaia di tavole rotonde, di congressi, di riunioni dove le parole in tutte le lingue escono a trilioni dalle bocche di migliaia di uomini che parlano di pace, di fraternità, di diritti umani.

La gente muore ogni minuto, o di fame o di sete, di paura e di granate, e aspettano, aspettano ancora...

Io vorrei che queste mille tavole si trasformassero in un unico cerchio parlando una medesima lingua: ma ciò non sarà mai possibile!"

La condanna di Longoni si indirizza a tutti gli uomini che ignorano la gravità del problema che affligge sia l'Italia che l'estero. Soprattutto ha a cuore la questione dell'Amazzonia, la quale, oltre all'abbattimento di un vastissimo territorio boschivo, porta alla morte e all'estinzione di numerose specie animali e con loro scompaiono intere tribù ed etnie, le quali, a contatto con la civiltà capitalistica, modificano le loro abitudini annientando così la loro cultura.

La mancanza di rispetto della natura e dei beni culturali è una piaga che sta rovinando pian piano anche l'Italia distruggendo interi paesi. Secondo Longoni gli intellettuali dovrebbero scendere in campo e farsi portavoce di tali battaglie, perché è in via di estinzione anche la nostra cultura; stanno scomparendo patrimoni che hanno resistito per centinaia d'anni, ed ora per mano di ignoranti vengono sostituiti con costruzioni moderne prive di gusto.

(40) "Molte opere non si riescono a capire: pittura? musica? l'importante è il rispetto di tutte le manifestazioni dell'autore, sia genuino o falso, a noi interessa intendere e vedere ciò che a noi commuove o ci fa pensare. Guai a fare da giudici sull'operato degli altri. L'opera scritta o disegnata, o sia essa scultura che viva tra le pareti di una casa o in una libreria o in un disco, non deforma nulla. Ma alcune case inserite nel paesaggio lo hanno deturpato, distrutto, sconvolto. Alberi secolari, foreste rase al suolo, paesaggi marini o di montagna contaminati da geometri ignoranti: ecco la tragedia del dopoguerra che i governanti e i partiti, immersi nelle loro beghe famigliari, non hanno inteso lo scempio è continuato e non è ancora finito".

Ma quando sembra che non ci sia più speranza per l'umanità, sopraffatta dall'inquinamento e dalle alterazioni ambientali, Longoni immagina un mondo nuovo, dove trionfa la fantasia, nel quale si può vivere finalmente in serenità.

(41) "Se ci fossero montagne di auto morte, di macchine marce, di treni fracassati, di navi distrutte, di tram arrugginiti da gettare nel mare, senza far rumore, la notte, quando i padroni dell'acqua salata con il cappello a punta dormono, sotto i loro baldacchini, il sonno dei saggi.

Costruire senza progetti, senza misure, senza carta né matita, né calcolatore, né falsi estetismi, una città fortezza, inattaccabile, fantastica: forse così i piccoli pesci

potrebbero trovare finalmente la loro dimora per vivere, crescere e forse...
sognare".

NOTE AL CAPITOLO I

- 1) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, s.d. .
- 2) Marras Piero, intervista, Segrate (MI), 18/07/1994.
- 3) Ibidem.
- 4) Ibidem.
- 5) Soavi Giorgio, intervista, Milano, 18/04/1994.
- 6) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 06/07/1960.
- 7) Rognoni Franco, intervista, Milano, 09/05/1994.
- 8) Upiglio Giorgio, intervista, Milano, 11/06/1994.
- 9) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 27/12/1952.
- 10) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, s.d. .
- 11) Marras Piero, ibidem.
- 12) Longoni Alberto, lettera indirizzata alla figlia Elisa, 02/01/1974.
- 13) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 14/03/1978.
- 14) Longoni Alberto, lettera indirizzata alla figlia Elisa, 04/01/1979.
- 15) D'Ambrosio Gaetano, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Treviso, novembre 1993.
- 16) Soavi Giorgio, ibidem.
- 17) Rigattiere.
- 18) Carpi Pinin, intervista, Milano, 14/03/1994.
- 19) Castellaneta Carlo, Fiabe per grandi di Alberto Longoni, "VIA!", aprile 1956.
- 20) Freud Sigmund in, Rank Otto, *L'artista*, Milano, Sugarco, 1986, p.23.
- 21) Brilli Attilio, *Dalla satira alla caricatura*, Bari, Dedalo, 1985, p. 195.
- 22) Longoni Alberto, manoscritto, 12/01/1964.
- 23) Solger K. W. in, Carlson Marvin, *Teorie del teatro*, Bologna, Il mulino, 1988, pp. 210-211.
- 24) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 10/10/1975.
- 25) Longoni Alberto, lettera indirizzata alla signora Feichenfeld di Zurigo, Crodo, 30/5/1990.
- 26) Marras Piero, ibidem.

- 27) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 6/01/1978.
- 28) Longoni Alberto, manoscritto, 15/01/1991.
- 29) Longoni Alberto, manoscritto, 31/12/1972.
- 30) Longoni Alberto, manoscritto: "Omaggio a Olimpia Ducci Sisani", s.d. .
- 31) Longoni Alberto, lettera indirizzata alla signora Feichenfeld di Zurigo, Crodo, 31/01/1990.
- 32) Castellaneta Carlo, intervista, Milano, 17/05/1994.
- 33) Longoni Alberto, manoscritto, s.d. .
- 34) Longoni Alberto, manoscritto, s.d. .
- 35) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore: Ricordi siciliani, 18/07/1971.
- 36) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore: Ricordi di Vieste, s.d. .
- 37) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore: Viaggio in Austria, agosto 1975.
- 38) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 18/11/1979.
- 39) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, marzo 1988.
- 40) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, s.d. .
- 41) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore: Città sommersa, 04/05/1985.

II. ALBERTO LONGONI ILLUSTRATORE E AUTORE

La stimolazione dell'occhio con fasci di luce che, attraverso quel complesso e istantaneo procedimento meccanico di formazione dell'immagine, della messa a fuoco e dell'adattamento visivo, dà vita a quell'importantissimo fenomeno che è la percezione visiva. L'atto concreto del vedere va al di là della semplice foto-eccitazione ottica, in quanto è necessario il riconoscimento da parte del nostro cervello delle immagini che ci appaiono. In questo complesso procedimento subentrano dunque fattori mentali e psicologici del soggetto che mettono in moto, anche inconsciamente, tutta la personalità dell'individuo.

Può così risultare chiaro il rapporto che si realizza tra il fruitore di un immagine visiva e il suo creatore, perché il disegnatore rappresenta ciò che vuole sul foglio e questa è una manifestazione del suo modo di vedere una determinata cosa; il suo destinatario, a sua volta, percepirà e vedrà anche lui ciò che vuole vedere. Cosicché in ambedue i casi il vedere è un atto del sentire e dell'interpretare.

Il disegnatore, nella sua attività, compie delle scelte che consurgono a delle regole sociali e soggettive e lo portano a realizzare delle opere che hanno una stretta relazione con le due componenti. A partire dagli anni Quaranta, l'illustrazione ha conquistato uno spazio decisivo e allargato di diffusione, sia attraverso le copertine di riviste che le sovraccoperte di libri o le coperte dei dischi, le illustrazioni di articoli o racconti per l'infanzia. La tecnica, la committenza, la moda del momento, la situazione politica, economica e sociale sono gli elementi cardine che influenzano il risultato della maggior parte degli illustratori e dei disegnatori.

Il caso di Alberto Longoni si allontana, per certi aspetti, da questo tipo di realtà, in quanto egli si dimostra estremamente estraneo al fenomeno delle mode e talvolta della committenza, perché come è già stato più volte mostrato, operava solo nella più completa libertà di espressione.

Longoni ha cominciato ad avvicinarsi al pubblico attraverso la carta stampata, facendo l'illustratore per riviste. In seguito è passato ad illustrare libri, sia per bambini che per adulti, ed in parallelo a questa attività, quella di autore.

II.1. Longoni illustratore

II. 1.1. La rivista specializzata

(1)"La copertina di questo numero della nostra Rassegna", si legge nel frontespizio della rivista "Marzotto- Rassegna di vita aziendale", "è di Alberto Longoni, un giovane disegnatore milanese, coi capelli lunghi biondi, che fa l'impiegato in un'impresa di costruzioni, perché la pittura non gli garantisce un reddito continuativo, ma che, con la sua arte, ha già vinto il Premio Trieste e si è affermato in molti altri. Fra l'altro è suo il manifesto del VI° Gran Premio dell'Autodromo di Monza e le sue mostre si susseguono sempre molto frequentate.

Intuitivamente, ciascuno riconosce nel suo disegno una raffigurazione astratta, e nello stesso tempo molto concreta della tessitura. Altre volte Longoni è umorista, e la sua indagine psicologica si spinge nell'analisi dei particolari e si traduce in un pittoresco, abbondante insieme di episodi e di oggetti. E' un pittore che dipinge la sera, è un pittore delle ore libere, ma è un pittore che sente tutto il giorno e tutta la vita, e quindi porta la sua sensibilità negli episodi concessi alla sua arte, alla quale non è estranea neppure l'eleganza".

E' del 1954 il telaio illustrato da Longoni che si trova in copertina della suddetta rivista: è un ginepraio di fili che realizza il corpo solido dello strumento, rendendolo aereo, delicato, dove questi si dipanano e si riordinano su diversi piani, creando così, sul fondo del foglio, un tessuto immaginario dall'ordito e dalla trama linearmente perfetto. Di grande effetto è l'ottica grandangolare che Longoni utilizza molto spesso, soprattutto in questi anni, che dà un senso di profondità al piano bidimensionale del foglio, dandoci l'impressione di voler uscire dalla pagina e accaparrarsi la profondità plastica. La stessa sensazione è possibile provarla guardando la copertina della rivista mensile "Linea Grafica" (marzo 1955); l'illusione ottica ci dà l'impressione di precipitare e di essere assorbiti in un pozzo o in un

cunicolo, del tipo di *Alice nel paese delle meraviglie*: oppure possiamo vedere un sole dai raggi incandescenti, nella prossimità della sua sfera, e più "areati" e miti, verso l'esterno, costruiti sempre da un fitto intreccio di linee intervallate a spazi, talvolta quasi inesistenti e altre volte molto ampi.

Le molteplici letture che possono intervenire a riguardo di una tavola illustrata sono la conferma di quell'aspetto semiologico che presiede all'opera dell'illustratore, frutto di un'organizzazione segnica che produce significati percepibili mediante codici interpretativi, grazie ai quali è possibile l'instaurarsi di una comunicazione tra illustratore e fruitore.

Longoni comunica attraverso le sue tavole illustrative con un linguaggio che mantiene, solo per gioco, l'aspetto accademico; poi distorce e deforma l'immagine. Parlando in chiave fotografica, talvolta, è come se usasse un obiettivo da venticinque millimetri, altre volte utilizza addirittura la prospettiva circolare tipica del fish eye. Longoni mette in atto un procedimento di modernizzazione utilizzando la tecnica più antica, che è quella del disegno, facendo travisare l'immagine "pompiere" in opera, per certi aspetti, concreta, dove, cioè, viene rifiutata ogni astrazione da fenomeni vitali-mondani. Le esatte partiture lineari-compositive impongono la loro creatività autonoma attraverso quella capacità che hanno intrinseca di dipanare filigrane e scandire certi *patterns*.

Longoni ha illustrato anche delle copertine di dischi e osservandole viene confutato l'aspetto concreto di cui ho parlato e che è presente in certe sue tavole; in un caso ci troviamo di fronte ad una moltitudine di linee filiformi, dalle sembianze di un prato appena tagliato, dal quale si "ab-strae" una sagoma di chitarra, facilmente percepibile, i cui titoli delle canzoni fanno da corde dello strumento e il titolo del disco il fermo delle stesse.

Dal 1953, Longoni collabora alla rivista dell'Automobil Club Italia: "Via!" (2) diretta da Luigi Poli, una persona come se ne trovavano già poche allora e oggi... non se ne trovano più; un galantuomo, il quale - è Franco Rognoni che parla, allora illustratore come Longoni per la stessa rivista - "ci aveva preso un po' sotto l'ala protettiva". La sua attività a "VIA" dura fino al 1961 e nell'arco di questi anni produce numerose tavole che accompagnano principalmente i testi di Carlo Castellaneta. E' sbalorditivo comunque osservare come lo stesso autore possa

interpretare il medesimo fenomeno in due modi completamente diversi: da una parte figurativo, facile visivamente a cogliersi e dall'altro astratto nella maniera più totale. Ci troviamo di fronte a due tavole: una intitolata "Partenza Formula 7 x", l'altra "Autodromo di Monza 13 Settembre 1953". La seconda tavola ci dà la sensazione della velocità, percepiamo una pista, le macchine, che si traducono sotto il segno longoniano in una precipitazione di meteore: piccole sfere da lontano ed enormi cerchi concentrici sul fondo della pagina, una folla microscopica e possiamo dedurre che quelle elaborazioni sferoidali, alla maniera di Cézanne, siano delle piante. La visione distorta, per la grande velocità immaginata da Longoni, l'ha portato a creare questa tavola concreta, che può essere interpretata in mille modi se non è il contesto automobilistico e il sostegno del testo scritto ad illuminarci e ad allontanarci dall'idea che si tratti di un'illustrazione scientifica relativa all'intestino di chissà quale strano animale.

(3) "L'opera degli illustratori di riviste viene a lungo considerato(...)una parziale ed irrilevante aggiunta alle corpose storie letterarie che i grandi editori e mass-media passano al grosso pubblico; una coscienza 'sociale' dell'illustratore è ancora lontano da emergere. Diciamo che il segno dell'illustratore è ancora lontano da emergere. Diciamo che il segno dell'illustratore esce in Italia dal provincialismo ed assume il ruolo culturale del buon disegno con l'apporto e l'introduzione di due figure anglosassoni del mondo dei media: le agenzie di pubblicità e la figura dell'art-director.

Queste due figure erano infatti capaci di dare nuova importanza ai codici linguistici emergenti, di curare nei dettagli l'aspetto visivo delle riviste, di creare logotipi, disegni di copertina, riassumendo ed attivando le tendenze espressive in nuce negli illustratori mutate a loro volta dalle avanguardie post-cubiste, dadaiste, razionaliste".

Per la rivista "Via" Longoni crea delle tavole che ritraggono principalmente l'umanità immersa nelle sue attività, lavorative e di svago, colte in quello che Lee Strasberg chiama per i suoi attori il "private moment", vale a dire in quelle pose o atteggiamenti che si hanno solo ed esclusivamente nella nostra *privacy*, o tanto meno quando si è sopra pensiero e non si pensa di essere osservati da qualcuno. Invece Longoni è là pronto a scovare la signorina che in tram si è tolta la scarpa e si

gratta un piede, l'uomo che, appoggiato al finestrino, si è addormentato e russa, tenendo in mano un cartone dal quale fuoriesce la testa di una gallina. E poi ci si perde nell'osservare tutti quei particolari infiniti che caratterizzano i personaggi, visti sempre con quell'occhio ironico che mette a nudo tutti i vizi e le false apparenze degli uomini. L'oggetto si anima sotto la penna di Longoni, assume una sua personalità e autonomia, diventa una costruzione di una costruzione, pensata e creata da un alchimista-inventore che sa rendere anche l'oggetto più statico in meccanico-cinetico. La pubblicità divora la città, ne mangia gli spazi che una volta servivano agli uomini per muoversi, guardare il paesaggio. L'uomo è obbligato prepotentemente a consumare le réclames che invadono qualsiasi spazio libero ancora esistente, lasciandosi trascinare nel conformismo di massa.

Gli hobbies mettono in evidenza il ridicolo degli uomini che vogliono in una domenica sentirsi dei super-eroi della caccia, della pesca o dello sci. E' solo per il fatto di essere uno sportivo "della domenica" che la derisione di Longoni si traduce in un tratto pregno di satira: perché a priori li categorizza in ridicoli e goffi, capaci di addobbarsi come alberi natalizi per cercare di camuffare con l'abito quello che in realtà non sono capaci di fare. Così vediamo il cacciatore ricoperto di cartucce e richiami di ogni tipo, con un cane che ha la forma di un fucile anch'esso. Il pescatore tappezzato di ami e lo sciatore con la faccia da tisico che sopporta un armamentario molto più pesante di lui; ma è solo la pesantezza di due scarponi che ha ai piedi, simili a due buldozzer che lo fanno stare eretto per forza di inerzia.

Sono estremamente suggestivi quegli squarci sulla città che Longoni ritrae per questa rivista. Nel guardare queste tavole si avverte quell'amore malinconico di Longoni nei confronti della sua città che di lì a poco avrebbe visto scomparire queste bellissime vecchie case di ringhiera, piene di comignoli, con i suoi personaggi: i venditori ambulanti e i rigattieri, per sostituirle con i moderni e grigi casermoni. (4)"La povertà qui è antica e gronda dai soffitti. Non è l'allegra miseria della casa termitaio dove la radio va troppo forte e le mamme chiamano dai balconi. La povertà è segreta, cullata sul rullio della macchina da cucire dietro una porta senza targa e il campanello fuori uso. Qualcuno scrive il cognome a stampatello su un cartoncino che fissa all'uscio con una puntina. Poi passano gli anni, i bambini hanno finito di giocare coi rubinetti del gas, sparisce il cartoncino e resta la puntina

arrugginita nel legno; ma la palla dei ragazzi continua a rimbalzare nella piazzetta del Carmine, davanti alla chiesa romanica, sulle arance".

Le tegole dei tetti delle vecchie case sono tutte un po' malandate, accanto ai comignoli si vedono qua e là le prime antenne televisive, sui balconcini qualche piantina rinsecchita e a fianco ad esse le scope di saggina molto più rigogliose delle piante. E poi la sportina della spesa appesa ad un chiodo del ballatoio, la seggiola, la cui paglia rimasta intrecciata tende a scarseggiare, per chiacchierare seduti tranquillamente, all'aria fresca della sera, durante l'estate, con le vicine. Da questo vecchio quartiere si scorge sullo sfondo un primo segno di modernità, simbolo dell'evoluzione dell'architettura urbana: la torre Velasca realizzata sul finire degli anni Cinquanta dagli architetti B.B.P.R., con i quali Longoni ha collaborato per parecchi anni, realizzando opere importanti.

A Longoni piace creare paradossi tendendo raffigurare realtà contrastanti che vedono unirsi in un peculiare sodalizio l'antico e il moderno. Ci troviamo innanzi ai primi spaccati di realtà metropolitana: giganteschi palazzi-alveare, migliaia e migliaia di finestre, tapparelle, citofoni e al posto delle piante una moltitudine di antenne TV. Questa è l'immagine imponente che predomina sul piano del foglio; ma accanto a questo palazzo c'è una stradina, un uomo su una bicicletta, come dicono a Milano, "del Carlo Cudega", per indicare la sua vetustà, che porta un tappeto di fiori da disporre su una bara mortuaria.

I primi anni Sessanta oltre a essere gli anni del *boom* economico sono gli anni della grande immigrazione meridionale. Si assiste a questa affluenza di massa, alla ricerca di possibilità di lavoro, per una mancanza di prospettive sui luoghi di origine. L'immigrato arriva alle porte di Milano dal Veneto o dal Mezzogiorno, si adatta dovunque sia possibile dormire, trova un lavoro qualsiasi, e chiama il resto della famiglia. Dopo aver liquidato al paese le sue poche cose, si trova nelle mani un pugno di mosche, in rapporto alle difficoltà che deve superare e le spese che deve affrontare in città. Longoni interpreta questo fenomeno realizzando un agglomerato di palazzi e palazzoni, uno sopra l'altro popolato da un nugolo di formichine nere che si muovono tutte assieme e s'inseriscono nelle finestrelle vuote delle case popolari. Arrivano in fila indiana dal mare e dai monti e si organizzano, per raggiungere la città in salita, in una sorta di piramide umana,

passando tra latte vuote e rifiuti della città, quella parte di città che il Milanese ha scartato.

Longoni, con le sue tavole, rientra nel raggruppamento di quegli artisti-illustratori che hanno una "visione critica" della realtà, (6)" che con un segno graffiante o profondamente nero danno della realtà o del sociale che li circonda un aspetto satirico o espressionista (nell'accezione che di questo termine si dà nella letteratura e nell'arte). Il loro gesto è molto spesso provocatorio, dissacrante, carico di humor o disperatamente 'acido'. Tutto ciò che li circonda viene sempre abberrato, scavato, variato. Diremo quasi che in loro vi sia un'incapacità endemica ad assumere anche i pochi dati positivi che una realtà quotidiana in fin dei conti produce".

La collaborazione di Longoni alla rivista d'informazione e di tecnica "Pirelli" comincia a partire dal 1957 fino ai primi anni Sessanta, anche perché dalla seconda metà di questo decennio la rivista cesserà la sua attività.

Le illustrazioni di Longoni accompagnano testi che trattano problematiche concernenti soprattutto la meccanica e l'evoluzione tecnologica. Anche in questo caso, Longoni avverte la sensazione che questo mondo, sempre più meccanicizzato, numerato, stia assorbendo l'individualità degli uomini, rendendoli degli esseri astratti, degli uomini macchina, dei computer antropomorfizzati, o meglio degli uomini meccanicizzati?

Wiener affermava che vi sono (7) "macchine che possiedono cervelli di ottone e muscoli di ferro", ma anche (...) macchine umane. 'Allorché le persone umane sono organizzate in un sistema che le impiega non secondo le loro piene facoltà di esseri umani responsabili, ma come altrettanti ingranaggi, leve e connessioni, non ha molta importanza il fatto che la loro materia sia costituita da carne e da sangue. *Ciò che è usato come elemento in una macchina è un elemento della macchina...* Il tempo stringe e l'ora della scelta tra il bene e il male è imminente".

Il tratto longoniano esprime questa realtà con uomini fatti di numeri, scale, unità di misura, che stringono relazioni con gli altri individui solo per precise leggi della chimica ed equazioni. Logaritmi, radici quadrate, moltiplicazioni, somme, proporzioni e divisioni sono i panorami urbani, matematicamente ricostruiti dalla penna di Longoni, che riempiono tutti gli spazi del vivibile e del respirabile,

soffocati in più, da un tessuto di linee fitte fitte, che caratterizzano la nebbia cittadina che avvolge, nelle sere autunnali e invernali, i palazzi delle città.

Sono molto belle anche le tavole a colori realizzate da Longoni per questa rivista, con la tecnica dell'acquerello. Prevale in queste tavole il rapporto uomo-automobile; "l'uomo con la macchina in mente", si potrebbe intitolare questo lavoro, perché consiste nella rappresentazione effettiva di tale espressione, cioè di una testa senza volto con un'automobile al posto degli occhi e della fronte; oppure l'uomo che a furia di pensare, o di passare la sua vita in auto viene inglobato nella carrozzeria e nel motore della stessa.

Il rapporto Longoni-automobile diviene una costante negli anni 1956/ '58, in quanto collabora molto assiduamente, vale a dire una volta al mese, per la rivista "Quattroruote".

Le tavole di Longoni affiancano testi scritti per la maggior parte dall'avvocato Dante Guerrieri, facenti parte della rubrica "Parla l'avvocato". Le illustrazioni di Longoni fanno da accompagnamento umoristico a concetti estremamente seri, sia di stampo legislativo che di norme comportamentali da mantenere sulla strada. Mai abbiamo sorriso per le tavole di Longoni prodotte per le altre riviste come in questo caso: e fanno sorridere anche di fronte a fatti tragici, quali un incidente automobilistico con feriti e i centinaia di morti sulla strada durante l'anno; perché sa cogliere l'aspetto ridicolo degli uomini esorcizzando la presenza del pericolo e della morte. Il riso in questo caso è da considerare come mezzo per sconfiggere le nostre paure e le nostre insicurezze, anche nei confronti di un mezzo di trasporto, come l'automobile, che alla fine degli anni Cinquanta, inizi anni Sessanta, è posseduta solo da una piccolissima parte della collettività.

Longoni amava molto le macchine, la formula uno in particolare -era un grande tifoso di Fanjo-e la velocità, che nei suoi disegni viene ricercata e rappresentata con spirito, direi quasi, futurista, nella consacrazione del poema marinettiano "A l'automobile de course": (8)"Dieu véhément d'une race d'acier
Automobile ivre d'espace
qui piétines d'angoisse, le mors aux dents stridentes!
O formidable monstre japonais aux yeux de forge,
nourri de flamme et d'huiles minérales,

affamé d'horizons et de praies sidérales,
 je déchaine ton coeur aux teuf-teufs diaboliques,
 et tes géants pneumatiques, pour la danse
 que tu mènes sur les blanches rue du monde.
 Je lâche enfin tes brides métalliques et tu t'élances,
 avec ivresse, dans l'infini libérateur! (...)

Le macchine longoniane precorrono ironicamente i tempi, sono super accessoriate, imbullonate, avvitate e piene di prese per la corrente. E' l'inno al *gadget*, all'importanza del superfluo, dell'appariscente e del *kitsch*. Ma osservando questi mezzi di trasporto, costruiti con l'assemblaggio di numerosissimi pezzi di metallo, è possibile scorgere elementi appartenenti al regno naturale, in particolar modo vegetale, come se si trattasse di un assorbimento dell'idea del liberty, rielaborato in chiave personale.

Sono conchiglie marine i fari dell'autovettura, fiori tropicali l'antenna, corazze di tartarughe, o meglio di armadilli, la scocca. Sono piante e fiori i resti di volante impiantati nel terreno, sparsi in un cimitero dei morti in automobile, ricordati da tante crocette e da una lapide che indica il mese della morte, e il cui cancello d'ingresso è una fiancata di macchina. Le parole sono molto più angoscianti di quanto l'immagine voglia invece comunicare. Chi si salva, pur avendo ecceduto nella velocità ed avere travolto un venditore ambulante di frutta, è perché è vegliato, secondo Longoni, da un buffo e cicciotto Angelo custode, che rimprovera però il suo protetto dopo l'accaduto.

In un articolo sui doveri del testimone oculare agli incidenti stradali, Longoni dà quattro versioni spassose del possibile testimone. Il primo è il timido, quello che non parla perché la gente guardandolo lo mette in imbarazzo. Trovo che sia geniale la capacità di Longoni nel saper esprimere con il disegno i pensieri e le sensazioni che un particolare personaggio prova in una specifica circostanza, raffigurando lo specchio dell'anima del soggetto che ha creato.

Poi c'è l'indifferente che guarda in aria, tenendo in bocca un quadrifoglio portafortuna, come se volesse indicare che la malasorte non gli verrà mai incontro.

Gli imbroglioni, che non hanno visto nulla, si giocano alla morra, sotto l'occhio indifferente del gendarme, la testimonianza; forse speranzosi di poterne trarre un vantaggio economico dall'assicurazione.

Infine l'esibizionista, che travolge nuovamente con la sua presenza l'incidentato lasciando attonito il vigile urbano intervenuto.

La satira di costume nelle tavole longoniane non manca mai; sfiora i gendarmi perché assistono passivi ad un'azione losca; tocca il problema di una società che "bastona" sempre il più povero e il più impotente di fronte alla prepotenza dei ricchi. E' in quest'ultima tavola che vediamo come il poveretto è costretto a subire: avendo una minuscola utilitaria se la ritrova completamente in briciole perché un ricco signore con la sua macchina sportiva l'ha travolto, ma la colpa ricade sempre sul disgraziato che viene tacciato, dal dito unghiato del testimone esibizionista, di colpevolezza.

In una tavola del Dicembre 1956 ci troviamo di fronte ad un disegno prego di satira politica, delicata ma di effetto, che vede il ministro dei trasporti e il direttore generale dei lavori pubblici intenti nello stringersi la mano su di un palcoscenico, con una folla di astanti presenti che batte le mani per l'evento. Si legge il compiacimento dei due nello sciorinare le loro moine, dall'espressione del volto, dai falsi sorrisi; ma ecco che sul lato destro del disegno, sulla cima della tenda del palco, compare la campanella d'allarme lanciata come freccia da Longoni, il simbolo della burocrazia all'italiana: una lumaca che lentamente procede sui fili delle promesse fatte al popolo.

Sempre molto divertenti sono i disegni riguardanti le pessime abitudini degli automobilisti o l'uso improprio di certi strumenti, quali ad esempio lo specchietto retrovisore per dar la caccia alle belle donne, distogliendo così l'attenzione, rischiando per la propria incolumità e per quella degli altri. Oppure sentirsi Tazio Nuvolari, viaggiando su una normalissima e trafficata strada statale, con tanto di passeggeri a bordo che non sempre amano "*la grande vitesse*".

Nel 1960, Longoni illustra un'intera rivista, intitolata "Per la sposa", dedicata a "chi viaggia e alla signora che considera l'eleganza un suo diritto". Longoni crea gli sfondi architettonici per le fotografie di modelle che presentano una collezione di pellicce e abiti molto eleganti, sostituendo col suo disegno una panoramica

fotografata, facendo risaltare notevolmente, grazie alle linee sottili e gli ampi spazi bianchi che Longoni lascia nelle sue tavole, l'abito.

Giochi di linee, intrecci cromatici prodotti dalla sola penna a china, danno vita a tavole astratte di notevole eleganza e purezza grafica. Questo tipo di lavoro si ritrova prevalentemente nelle riviste straniere, con le quali ha collaborato, saltuariamente, fino alla fine degli anni Sessanta, e sono le svizzere e prestigiose "Du", "Graphisannual", "A.C." e la polacca "Szpilki".

Gli spazi urbani moderni, gli interni dei palazzi, l'ambiente lavorativo sono i temi che prevalgono nelle pagine da lui illustrate per le riviste "Europa Domani", "Abitare", "Casa Vogue", "Le arti" e "Rivista I.B.M.". Anche nella rivista "Il Drama" sono presenti tavole rappresentanti metropoli; ma soprattutto viene messo in evidenza da Longoni ciò che resta ai margini delle città, la quale assume un ruolo totalizzante, perché diviene simbolo della vita umana. Dunque vediamo il cimitero delle auto, la discarica dei rifiuti e un vastissimo territorio occupato da croci e lapidi, il cimitero degli uomini.

I luoghi di lavoro sembrano, per la loro struttura architettonica le piramidi egizie, sono realizzati come un sovrapporsi di vani comunicanti tra loro mediante un intricato sistema di scale; coloro i quali animano questi luoghi, questi spazi, questi passaggi sono come gli schiavi egiziani che trasportavano, all'epoca, in fila come formiche, massi enormi.

Longoni è sempre stato dell'idea che il lavoro nobiliti l'uomo, ma anche che lo renda schiavo, sia per gli orari che limitano la libertà dell'individuo, e sia per gli spazi nei quali spesso l'uomo è costretto a lavorare.

Longoni è molto affascinato dai palazzi moderni "*American Style*" e come ho già detto precedentemente dalle automobili, ma la sua attrazione è disincantata e si rende subito conto del pericolo al quale gli uomini stanno andando incontro: l'inquinamento, il sovraffollamento di auto e di persone, il rumore e queste avveniristiche visioni degli anni Sessanta confermano una realtà drammatica che Longoni, con i suoi disegni profetici, ci aveva reso noto mettendoci in guardia, come per suggerirci: "State attenti perché tra poco mangeremo tutti cemento e staremo attaccati alle bombole di ossigeno perché l'aria da respirare non esisterà più".

Longoni illustra, inoltre, alla fine degli anni Sessanta, delle pagine per l'enciclopedia femminile di "Selezione", allora curata dall'art director Piero Marras, che scelse Longoni come disegnatore per questo libro perché lo sentiva un artista particolarmente adatto e sensibile a ritrarre il mondo delle donne.

Di notevole rilevanza è la partecipazione di Longoni alle riviste "Imago" e "Humor Graphic"; per "Imago" solo nella prima metà degli anni Sessanta, anche perché dal 1970 cessò la sua pubblicazione a causa della malattia che colpì il proprietario, l'ingegner Raffaele Bassoli della Bassoli fotoincisioni; con "Humor Graphic" lavorò anche durante gli anni Settanta. (9) "Imago nacque dall'idea di un amico tipografo", ricorda Raffaele Bassoli, "il quale mi presentò un grafico, che in quegli anni andava per la maggiore, Michelino Provinciali, il quale lanciò l'idea di creare una rivista che si doveva presentare come *l'house-organ* della mia rivista, che veniva pubblicata ogni anno e veniva offerta come strenna ai clienti. Si presentava come un catalogo di riproduzioni e in ogni contenitore, dalla tiratura limitatissima, circa mille o duemila all'anno, veniva fuori il contenuto: dentro raccoglievo argomenti vari, proposti dagli artisti- tra i quali il Longoni-. Una parte veniva realizzata dai grafici, l'altra da coloro che scrivevano il testo. Si pubblicava con tecniche diverse di riproduzione ed era un esempio di quello che si faceva nell'arte grafica. Ognuno veniva con i propri lavori, facendomi perdere un sacco di tempo! Io mi sono divertito per una dozzina d'anni con l'Imago; abbiamo fatto circa quindici numeri. Longoni venne un giorno con Antonio Arcari- allora direttore della casa editrice Ricciardi- e mi propose le sue idee. La proposta di Longoni era una storia illustrata, intitolata 'La storia del soldato e la ragazza', il cui testo era di Giuseppe Pistorio. Io riprodussi le tavole di Longoni in un unico stampato, grande 100x70.

Quest'idea me la diede il Provinciali, allora mio consulente grafico. Mi piaceva. Erano lavori controcorrente, perché l'Imago non seguiva la moda, ognuno si sbizzarriva con tutte le idee che gli passavano per la testa. Longoni mi presentò le tavole delle macchine di fantasia che riprendevano i proverbi milanesi dei vecchi. Ora sarebbero di moda, allora no, perché si ricercava il tratto pulito, svizzero.

All'Imago partecipavano grafici importanti: Max Huber, Grandi, Lattuada, Bonfanti e anche il pittore Salvatore Fiume, tutta gente che in quell'epoca era molto rinomata.

Nel micro settore della mia azienda si era i più grossi di Milano, e forse di tutt'Italia. Imago era paradossale. Nel contesto della grafica del momento, la grafica di Longoni era controcorrente perché scatenava, con uno stile sanguigno e corposo, le proprie idee. Imago era una rivista di prestigio, ebbe un successo enorme, sia nelle agenzie pubblicitarie e sia tra gli artisti. Non c'erano riviste paragonabili a Imago. La più prestigiosa era 'Linea grafica', diretta da Gignani, poi c'era la commerciale 'Rassegna grafica'. Nel 1970 smisi di fare le pubblicazioni di Imago."

Se con l'umorismo Longoni ha riempito tantissime pagine di riviste di ogni genere, nei primi anni Sessanta nasce una rivista: "Humor Graphic" che si presenta come il luogo deputato ideale per dare sfogo a tutte le idee più bizzarre e cariche di umorismo che Longoni sa concretizzare sotto forma di disegno.

(10)"Humor Graphic è una rivista nata sulla scia della 'Muffola' ", riporta al mio microfono Luciano Consigli- che, sul finire degli anni Cinquanta, aveva fondato, con Tinin Mantegazza, la galleria chiamata appunto 'La muffola', la quale nel pieno trionfo dell'Informale, voleva dimostrare alla cultura contemporanea che il Figurativo non era morto ed, inoltre, Consigli e Mantegazza non reputavano giusto che i nuovi movimenti potessero uccidere gli antecedenti-. Continua Consigli: "essendomi reso conto che i giornali umoristici di allora facevano dell'umorismo un umorismo da vignetta, ormai superato, come ad esempio 'il Candido' e 'il Travaso', nacque così 'Humor Graphic', composto da un'équipe particolare di collaboratori.

Con i primi otto amici coi quali ho fatto 'Humor Graphic', ho lasciato loro la massima libertà di espressione, questo perché quando collaboravo al 'Travaso' dovevo sempre sottoporre il mio lavoro alla censura e spesso erano incapaci di giudicare. Il redattore sceglieva i disegni, e succedeva che, anziché farmene fare uno solo, dovevo farne sei, e la maggior parte delle volte veniva scelto il più brutto. Nei giornali le vignette umoristiche erano di serie C.

No, non era più possibile! Perché un umorista con la U maiuscola è un artista e se porta un disegno è perché l'ha già scelto.

Nel 1960 nacque 'Humor Graphic'. La rivista circolava però in una cerchia ristretta e allora dal quarto numero decisi di fare anche delle mostre con le tavole di 'Humor Graphic', in modo tale che la gente cominciasse a vedere e conoscere i

collaboratori della rivista. Alberto collaborò assiduamente e poi ci fu un periodo che mi disse che non se la sentiva più di partecipare. Noi rimanemmo comunque molto amici.

Quando intitolai la rivista "Humor Graphic" fu subito polemica ed uscì persino un articolo sul giornale che sosteneva che mi impallottassi la bocca con l'accostamento di due termini quali umorismo grafico. Valentino Bompiani mi disse un giorno: "Consigli ha anticipato i tempi con Humor Graphic ed ora il tempo le ha dato ragione!" (...)

La gente non apprezza il disegno, è stata abituata male, ama solo ed esclusivamente il colore.

Il disegno di Longoni si fondava sull'umorismo sociale, perché un disegno umoristico non deve solo far ridere, ma anche far pensare e i disegni di Alberto erano ricchissimi di messaggi. Disegni spettacolosi di satira di costume; io l'ho sempre considerato il primo di "Humor Graphic". Lavorare con quest'uomo era molto stimolante, perché era molto critico con se stesso e anche con gli altri, per non farli cascare nella trappola della vanità. Lui vedeva anche quello che era la buffoneria e la vacuità della borghesia, con tutti i suoi richiami e in tutte le situazioni di rappresentazione: donne elegantissime, profumatissime, dai discorsi vuoti; oppure questi uomini pieni del loro successo. Lui era un semplice, limpido, puro, grand'uomo. Lui vedeva con molta nitidezza i difetti della borghesia e di tutte le superficialità del mondo che lo circondavano".

Longoni ha realizzato due bellissime tavole ad acquerello, per la rivista dedicata alla coppia: "Due più", toni delicati del giallo, dell'azzurro e del rosso spiccano dal piano del foglio, per una rappresentazione estiva dell'amore nato in spiaggia. Non si vedono personaggi, ma solo ombrelloni e sedie sdraio ed un'infinità di cuoricini che, trovando la propria metà, si uniscono annodandosi.

Con alcune tavole erotiche Longoni collaborò, nei primi anni Settanta, anche alla rivista "Playboy". L'erotismo longoniano è di estrema eleganza e pudicizia e lo dimostra la tendenza a nascondere e camuffare l'oggetto erotico con altri elementi; dunque di primo acchito non si percepisce la presenza fallica e le zone erogene femminili, perché si celano in un prato, oppure nel cielo, o in un qualsiasi altro contesto. Può avvenire anche il caso inverso, che comunque inganna la

nostra percezione, come è nel disegno intitolato "Casanova": il volto di questo personaggio è interamente realizzato da un mosaico di posizioni erotiche ed amplessi, il naso e gli occhi assumono una forma fallica e la bocca diviene una vulva; ma bisogna prestare attenzione perché l'erotismo rappresentato da Longoni è intellettuale e richiede una certa attenzione per la sua fruizione.

Per concludere, l'attività illustrativa di Longoni tocca anche riviste che si rivolgono ad una ristretta cerchia di lettori, perché altamente specializzate, come ad esempio la "Rivista dell'Ospedale Generale Regionale di Treviso", la rivista svizzera "Revue internationale d'amiante-ciment; dove viene riproposta la tematica urbanistico-architettonica e per gli amanti del buon vino "Civiltà del bere".

II.1.2.

I libri per l'infanzia

(11) "L'Italia è tra i paesi di minore tradizione nell'illustrazione", sono parole di Paola Pallottino, "per la dimensione artigianale in cui furono sempre costretti i suoi artisti. Lo provano Aleardo Terzi, Filiberto Scarpelli, Ugo Finozzi, Yambo (Giulio Enrico Novelli), Attilio Mussino, Umberto Brunelleschi, Antonio Rubino, Golia (Eugenio Colmo), Sto (Sergio Tofano), Bruno Angoletta, Filiberto Mateldi, Piero Bernardini, Mario Pompei e Ennio Zedda, che nella prima metà del secolo, pur operando nel contesto dei grandi movimenti figurativi europei, furono i protagonisti delle pagine fondamentali dell'illustrazione italiana, senza riuscire a sprovvincializzarne la condizione. Operano oggi, a livello internazionale: Emanuele Luzzati, che alterna i libri per bambini ai cartoni animati; Flavio Costantini, (...) Leo Lionni, Iela Mari, Dino Battaglia, Ugo Fontana e Alberto Longoni". Quando Paola Pallottino scrisse questo saggio era il 1975 e Alberto Longoni si trovava nel pieno della sua attività illustrativa di libri per l'infanzia, e a questo suo pubblico dedicava la sua opera da dodici anni.

Il mondo dell'immagine si fa più maturo a livello nazionale durante gli anni Sessanta, portando a degli sviluppi sul piano editoriale, in particolar modo relativi

all'illustrazione per bambini, contraddistinta dal *mood* dei disegnatori, per la maggior parte artisti. Il segno dell'artista diviene inconfondibile, confermandosi *griffe* dell'autore, perché facilmente riconoscibile dal suo pubblico.

L'intervento dell'arte nel campo dell'illustrazione per l'infanzia è da considerare un gesto di appropriazione di vetusti sistemi formali d'immagine di commercio. Questi vengono riciclati e trasformati sotto forma di nuovo prodotto, pensato e creato per l'infanzia, perché generato da uno spirito libero e naif che lega, attraverso un mondo fantastico e immaginario, l'artista con la sua opera al bambino.

Calvino nel suo libro "Sulla fiaba" affermava che (12) " le fiabe sono vere (...) sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che è appunto il farsi di un destino (...) " e per tanto l'interesse con il quale ci si rivolge ad esse è soprattutto " interesse stilistico e strutturale, per l'economia, il ritmo, la logica essenziale con cui sono raccontate (...) : è l'insieme degli avvenimenti che disposti in serie continue o discontinue, rappresenta la storia di un personaggio, la sua verità".

Nella mente umana destini, personaggi e spazi assumono una sembianza, una veste particolare che riconduce il percorso narratologico fantastico ad una dimensione culturalmente idealizzata, come avviene nel processo mitico, che rapporta la realtà spirituale a quella materiale degli uomini, mediante la consacrazione del totem.

Il rapporto illustratore-testo narrativo è un percorso all'inverso, perché parte dall'acquisizione dello sviluppo e della risoluzione del testo, per ritornare al momento della creazione, all'origine della narrazione e ripercorrerla non più sotto l'aspetto della lingua, bensì attraverso il disegno, a riguardo della sua ricerca.

Se Calvino sosteneva di immergersi in un mondo sottomarino sconosciuto, che è il mondo delle fiabe, (13) "disarmato d'ogni fiocina specialistica, sprovvisto d'occhiali dottrinari, neanche munito di quella bombola d'ossigeno che è l'entusiasmo, che oggi molto si respira per ogni cosa spontanea e primitiva", l'artista illustratore si carica invece di questa gioia, pur trovandosi anch'egli catapultato in una dimensione nuova, che appartiene al regno della favola e del fantastico.

Dire che l'illustrazione di un libro accompagna la fiaba nel suo fluire è forse azzardato, perché in realtà la rilegge, la interpreta, costruendo su di essa un linguaggio secondo, che fa sì che questo universo simbolico possa venire interpretato in molti modi, perché numerose sono le chiavi di lettura. Giuseppe Laganà reputa che (14) "nel campo dell'illustrazione è difficile gestire il rapporto tra il committente dell'opera e il tipo di linguaggio da usare. Per quanto sembri strano spesso capita che un editore di libri, quando chiede la collaborazione di un illustratore, non si preoccupi dei gusti e delle esigenze dei bambini, ma di quelle degli insegnanti, delle zie, delle nonne, insomma di coloro che comprano i libri, scegliendoli il più delle volte in base alla copertina".

Longoni oscilla, nel realizzare le sue tavole, tra la sinteticità dell'immagine e la ricerca meticolosa del particolare. Questo atteggiamento sta a dimostrare una forte considerazione del suo referente, perché costruisce le sue tavole considerando la possibile fascia d'età dei suoi fruitori, a cui verrà destinato il libro.

Ogni stile illustrativo è da mettere in relazione al tipo di testo, affinché si realizzi un'opera ben fatta, dove l'accostamento iconografico si presenti adeguato alla necessità del testo. E' fondamentale per il bambino che l'illustratore gli offra uno spazio di "lettura ulteriore", che nasca dall'osservazione delle tavole dell'artista affinché dall'immaginazione del fanciullo possono scaturire immagini fantastiche che l'occhio pragmatico adulto non riesce ad astrarre da tale realtà.

Se il testo ha come illustrazioni delle tavole particolarmente dettagliate, con illustrazioni estremamente precise e particolareggiate, la fantasia e l'individualità creativa del bambino verrà penalizzata.

Alberto Longoni ha cominciato la sua attività d'illustratore di libri per l'infanzia all'inizio degli anni Sessanta, in un'epoca in cui (15) "l'estetica disneyana, riduttiva, falsamente consolatoria, estremamente collegata al medium cinematografico è già capace, fin dall'origine, di anticipare il senso di quello televisivo", invadendo (...) quasi interamente lo spazio dell'illustrazione per l'infanzia. (...) E' l'epoca del *cartoonist*, 'colto', integrato, attento a cogliere le sfumature di un gusto che segue gli schemi della televisione e dell'immagine pubblicitaria", dove l'opera si presenta "falsamente ottimista, pedagogicamente edulcorata. Cerca di sbarazzarsi di ogni problema, sublima le ansie e spegne i timori".

L'opera di Longoni si scontra con l'epoca che sta vivendo, perché vuole mostrare sia immagini comiche che tragiche, cogliendo dunque una realtà di vita che procede con ambedue le componenti. La pedagogia longoniana mette in atto immagini *impressionanti* affinché possano avere un effetto "catartico" sui bambini, i quali, come Pinocchio, sono stati molto disubbidienti con i loro genitori.

Sono infatti "Le avventure di Pinocchio" il primo libro per bambini illustrato da Longoni; edito per la prima volta nel 1963 su richiesta della casa farmaceutica Midy, dal formato gigantesco 35X50, come strenna per i figli dei medici, proposta un anno più tardi in libreria dall'editore Vallardi.

Il celebre burattino creato da Carlo Collodi nel 1883 prese faccia e corpo per la prima volta dal pittore (e amico) Mazzanti, prima codificazione del burattino, ben presto migliorata e resa popolare dal Chiostrì. Come cambiano le abitudini e i pensieri degli uomini, anche i giocattoli hanno le loro stagioni e all'inizio del nostro secolo il burattino del Chiostrì sembrava già troppo ottocentesco e poco espressivo agli occhi dei ragazzi. S'imponesse necessaria una cura di ringiovanimento che vide attivi numerosi artisti impegnati nella creazione di una nuova immagine di Pinocchio, tra i più esemplari quella di Attilio Mussino, il più conosciuto dal pubblico, perché le sue illustrazioni apparvero in edizioni sia di lusso che economiche, producendo tavole su Pinocchio per circa trentacinque anni e soprattutto perché si assistette al trionfo del colore.

Ma ciò che avvenne in parallelo alla "messa a nuovo" di Pinocchio fu lo sviluppo di una narrativa, come oggi si suol dire, *underground*, che utilizzava il burattino come personaggio principale di numerose avventure, lontane dalle classiche del Collodi, ciò portò all'involgarimento dell'immagine del personaggio, in quanto, questa spropositata diffusione, creava una situazione di mancata chiarezza sull'eroe collodiano originale, segnandone una fase di decadenza. Dopo questi cicli storici, crisi e trionfi, Pinocchio è riuscito a sopravvivere e grazie al patrimonio che si è creato intorno a lui è diventato universale. Se negli anni Cinquanta non emergono edizioni di grande interesse a riguardo, il morbo di questa deculturazione è da rintracciare nella (16) "diffusione capillare, asfissiante, di un'editoria di pronto consumo, senza pretese culturali (...): ne deriva un'editoria di secondo piano e di conseguenza un'illustrazione di secondo piano". Nel contesto

degli illustratori di Pinocchio rientra, secondo Rauch e Baldacci, un ultimo gruppo di edizioni che potrebbe esser definito quasi " per adulti ", tanto l'interesse è volto ai valori formali o simbolici del testo e dell'illustrazione che non alla divulgazione presso i ragazzi. Assieme al Pinocchio in perfetto rigore formale di Leonardo Mattioli e all'edizione rigonfia e "traditrice" di Benito Jacovitti, c'è quella calligrafica, raffinata e difficilissima di Alberto Longoni.

Longoni non riteneva comunque la sua opera solo a portata dell'adulto, perché riscontrava nell'esperienza infantile osservazioni critiche che si sposavano con la sua filosofia. Il suo Pinocchio si discosta dal tradizionale a colori che ha continuato a proliferare, soprattutto in quegli anni. Le motivazioni della scelta tecnica dell'artista potrebbero essere numerose, ma la soluzione che più si addice a tale riguardo è da attribuirsi alla formazione di Longoni in rapporto al mondo dell'editoria e dei mass-media, che l'ha visto principalmente operare con il bianco e nero. L'avvicinamento all'editoria parte da tre direzioni: la prima, che si genera intorno alla figura dello stampatore, per la creazione di *livres d'artiste*, la seconda, intorno alla figura del gallerista ed infine dell'editore specializzato, dove ora, come in passato, (17) "la lungimirante passione di mercanti d'arte che si fanno editori (...) intreccia l'evoluzione ad un progressivo affermarsi della ' private press' ".

Il Pinocchio di Longoni è estremamente originale e personale, tant'è che nella sua visione, il burattino non prenderà mai le sembianze di un burattino in carne ed ossa, ma resterà sempre una sculturina di legno, notevolmente stilizzato.

(18) "Ogni generazione ha il Pinocchio che si merita", sostiene Dino Buzzati nella prefazione al Pinocchio di Longoni. " Intendiamoci: i personaggi della letteratura non cambiano attraverso gli anni e i secoli. L'Achille, per esempio, che immaginavano i contemporanei di Omero è pressappoco lo stesso che immaginavamo noi in quarta e quinta ginnasio. Poteva variare la corazza, potevano variare il pennacchio dell'elmo e magari anche il profilo del naso, era sempre un giovanottone, però, carico di muscoli e dalla faccia dura. E così si è conservato nei millenni. Anche quando si tratta di animali le possibilità di variazione sono minime. Un cavallo avrà sempre la forma del cavallo, una volpe di una volpe, una zanzara di una zanzara: che a immaginarli sia un antico egiziano della prima dinastia o un astronauta di Capo Canaveral, il risultato sarà uguale. Ma per Pinocchio no.

Pinocchio è un personaggio burattino e i burattini possono essere fatti in mille stili diversi. Logico quindi che le sue fattezze siano cambiate nel giro di pochi decenni, spazio di tempo in cui hanno fatto in tempo a nascere, trionfare e scomparire una quantità di mode differenti.

Da notare poi che nella messa al mondo di un personaggio burattino il disegnatore che ne illustra le avventure ha una fondamentale importanza. Come lo ha immaginato lui, tale e quale lo immagineranno la grandissima maggioranza dei lettori. E' una specie di dittatura a cui la fantasia dei singoli difficilmente riesce a sottrarsi. Per quanto riguarda i connotati, anzi, il pittore che disegna è più importante perfino dell'autore che ha inventato tutto quanto. Chi narra, ha un bel descrivere il suo eroe con tutti i particolari possibili. Le sue precise indicazioni vanno a farsi benedire se l'illustratore fa di testa sua. E nel cervello dei lettori entrerà e si installerà per sempre precisamente il pupazzo voluto dal pittore. Ma è ben difficile, ripetiamo, che questa creatura possa durare molto a lungo, anche se, come personaggio, si tratta di una figura immortale. L'interpretazione figurativa a un certo punto comincerà a invecchiare, risultando superata rispetto ai gusti del tempo, e in questa sua decadenza minaccerà di coinvolgere il personaggio stesso (...).

Finora però, pur essendo passato tra le mani di tanti artisti di vario temperamento, Pinocchio aveva conservato nel complesso una sua tipica sagoma, cristallizzata ormai in una specie di tradizione. E questa sagoma, forse è difficile spiegare il perché cominciava a sapere un po' di vecchiume. I ragazzini cresciuti sotto l'egida di Gordon, Mandrake, Paperino, Tom e Jerry, lo guardavano con una certa diffidenza, tanto maggiore quanto più i genitori insistevano perché leggessero il libro (...).

Ma compare oggi una nuova incarnazione. Probabilmente non basterà a riportare il burattino alla gloria dei suoi tempi d'oro. Pinocchio è da un pezzo entrato nell'empireo dei classici e la classicità è inevitabile che appanni la freschezza - ma non c'è dubbio che sia di gusto moderno: una bella iniezione di ossigeno e vitamine. E moderno non vuol dire necessariamente meccanico ed arido. Anzi. Di poesia, la versione di Alberto Longoni ne possiede più delle precedenti.

In questa ormai proverbiale favola è chiaro che Longoni si è trovato come un topo nel formaggio, tanto gentili, ingegnose e spesso geniali invenzioni il testo del Collodi gli ha suggerito. Di per se stessi i disegni di Longoni, così minuti, calligrafici, insistiti, sono sempre dei racconti senza parole. Figuriamoci qui, dove il tema da svolgere è tutta una fantasia. In quanto a lui, il burattino, si è notevolmente stilizzato, risultando un po' meno simile all'uomo. Nello stesso tempo è diventato più umano. Di più: mi pare che adesso si possa volergli bene sul serio. Adesso Pinocchio fa tenerezza, mentre prima, diciamo la verità, aveva un muso piuttosto da lazzarone (e a me personalmente riusciva spesso antipatico) " .

Nel suo Pinocchio è possibile intravedere ogni nervatura del legno di cui è composto e nei suoi "movimenti", nella sua occupazione spaziale si mimetizza in un paesaggio rigoglioso di "colpi di penna", fittissimo di trame tratteggiate.

Nel secondo capitolo, quando avviene il dono del tronco da parte di Mastro Ciliegia a Geppetto, Longoni li coglie in quello che ho già definito "private moment", ritraendoli, a causa del parapiglia avvenuto tra i due falegnami per la misteriosa vocina, con le parrucche scambiate. Longoni provoca il riso sempre giocando con l'uso dell'ironia e del grottesco, mettendo a nudo i difetti, come in questo caso fisici, degli uomini.

Elemento di estremo fascino, per Longoni, è la figura del carabiniere (presente ampiamente anche nei suoi quadri), che nel Pinocchio viene raffigurato come un soggetto carico iperbolicamente dei suoi poteri: dunque appare gigantesco in rapporto al piccolo burattino. Il rapporto sproporzionato dei personaggi collodiani ritratti da Longoni, denota la superiorità, sia morale che fisica, che essi hanno su Pinocchio. Dunque il grillo parlante è notevolmente più grande del burattino perché cerca d'impartirgli insegnamenti utili per mantenersi sulla retta via. E' più grande Geppetto mentre abbraccia il suo figliolo di legno dai piedi abbrustoliti; l'intenzione di Longoni è quella di mettere in evidenza l'importanza e il ruolo paterno nei confronti del figlio, racchiudendo nel concetto di paternità il senso profondo della protezione. Anche Mangiafuoco è enorme, e viene colto da Longoni solo nella veste di gigante buono, dotato di spirito caritatevole, che stringe a sé con affetto Pinocchio, il quale si perde nell'infinito della sua gigantesca barba e viene inondato dalle lacrime di commozione del gigante. I

medici chiamati dalla bambina dai capelli turchini rispondono sempre agli stessi canoni dimensionali; e questo perché, come sostiene la corrente psicoanalitica freudiana, la figura del medico si rapporta all'immagine paterna, creando nell'ego una visione di inconfutabile superiorità, visto come generatore di sicurezze e protezioni, dunque per questo aspetto da emulare, ma al contempo questa sua superiorità infonde timori. (19) " Freud ci insegna che una sproporzione colta dalla vista è sempre in qualche modo in relazione con la prima infanzia. (...) Il rimpicciolimento insolito di oggetti e di persone, e viceversa, è la conseguenza di fantasie compensatorie di appagamento di desiderio: il bambino, cioè, vorrebbe ridurre il mondo circostante alle più piccole dimensioni".

Nel centro della pista del circo, tra la folla brulicante di bambini s'impone l'immensa sagoma del domatore di somari, che ricopre con la sua ampiezza di spalle, l'esile figura del triste ciuchino Pinocchio, sotto effetto della metamorfosi punitiva. Ed infine gli ultimi due elementi di rapporto: il tonno e il pescecane.

Il primo è l'aiutante (non si può aggiungere magico perché non risponde alla morfologia propiana della fiaba di magia) ma è l'amico che salverà Pinocchio e Geppetto, il quale merita un posto d'onore anche sul piano dell'immagine, oltre che su quello testuale: " (20) Permetti almeno che ti dia un bacio in segno di riconoscenza eterna".

Il pescecane è la tavola più grande del libro, occupa addirittura quattro pagine; da Longoni l'immagine del carnivoro pescecane viene sostituita dalla mammifera balena. Questa visione è riscontrabile anche nelle tavole di altri illustratori, sebbene la maggior parte di essi tenda a disegnare lo squalo oppure una sorta di tonno dai denti affilati.

Secondo Pinin Carpi, la rappresentazione della balena in sostituzione del pescecane, è nella fantasia infantile, un avvicinamento alla tradizione popolare, la quale vuole che il pescecane sia una balena.

Potrebbe anche essere interpretato come un lapsus freudiano; simbolicamente, l'entrata di Pinocchio nel ventre della balena è assimilabile alla fase della gestazione, significato raddoppiato ulteriormente dalla connessione con il salvataggio di una persona dall'acqua con il ventre materno.

Le immagini che denotano una situazione irreali, ai confini tra l'incantesimo fatato e il maleficio, vengono tradotti dal segno longoniano, con la raffigurazione di atmosfere oscure, giochi di luci e ombre, visioni che traspaiono da una fitta nebbia. Queste scene oniricamente cupe, come quelle del gatto e della volpe travestiti da fantasmi, l'impiccagione di Pinocchio e il furto delle galline messo in atto dalle faine, si pongono al limite del visibile; realizzati con l'intento incosciente di offuscare l'elemento angoscioso, costruendo l'immagine con una fitta "popolazione" di segni organizzati ciascuno autonomamente.

Il rapporto tra la fatina e il burattino si realizza invece segnicamente sul piano delle tonalità cromatiche del bianco-nero: il bianco alla fanciulla e il nero all'ambiente circostante e a Pinocchio. Il bianco, somma di tutti i colori dell'iride, simbolo di purezza e candore, si lega all'immagine della bambina dai capelli turchini, la quale diffonde nel buio la sua luce, ricoprendosi di un'aura divina. Sprigionatrice di luce è pure la lucciola, che appare agli occhi di Pinocchio, nel buio della notte, quando disperato è bloccato da una tagliola che gli immobilizza la gamba, e la vocina dell'animale luminoso risuona alle orecchie del burattino come la eco della sua coscienza, rievocando la morale dei numerosi educatori incontrati dal burattino nel corso delle sue vicende.

Sempre del 1964 è il libro americano, scritto da Jacynth Hope-Simpson, "The curse of the dragon's gold", edito dalla casa editrice newyorkese Doubleday. Si tratta di una rivisitazione di racconti mitologici, appartenenti alla cultura anglosassone e di interpretazioni di passaggi biblici e storici. Il disegno di Longoni, anche in questo caso non si presenta come progettuale o descrittivo, bensì rivede e reinterpreta ciò che il testo gli suggerisce, costruendo così una fitta rete di stimoli visivi, nel quale l'osservatore si immerge riscontrando rapporti di conoscenza, in relazione alla cultura che gli appartiene, simboli che da questi intrecci semantici riesce a dedurre.

Longoni per attirare l'attenzione del suo pubblico lo seduce, creando delle illustrazioni che sfidano sempre la fantasia, e che mai un fotografo potrebbe superare proponendoci una sua fotografia.

Le opere di Longoni non sono in antitesi con la realtà, perché di essa ne ha sempre una forte considerazione, ma come avviene per i sogni, astrae questi

elementi presi qua e là dal reale, e li condensa in un elaborato complesso d'immagini che solo il sogno sa realizzare. Il tratto di questi disegni, perché anche per questo libro ci troviamo di fronte alla sola linea a china - a parte la vivacissima sovracoperta realizzata sia con il disegno, che con l'acquerello, è molto più marcato rispetto alle tavole di Pinocchio e sia di quelle che seguiranno.

Gli elementi, che compongono il microcosmo pittorico di Longoni, si fanno maggiormente stilizzati, più concreti, più impegnativi su un piano percettivo istantaneo, poiché il libro si rivolge ad una fascia di lettori dall'età compresa tra i dieci e i tredici anni, viene perciò presupposta da Longoni una maggiore capacità astrattiva da un plesso integrato di componenti indipendenti. Queste tavole richiedono un'accurata capacità di osservazione per poter scoprire il maggior numero di elementi che compongono il disegno, e anche quando si è convinti di aver scoperto tutto, state certi che la prossima volta vedrete sbucare, tra una zampa di un drago e la coda di un diavoletto, un personaggio o un oggetto che non avete mai scorto prima di allora. Sono disegni che legano l'horror all'umorismo, la mano di Longoni riesce a creare un tratto distintivo per differenziare i buoni dai cattivi mettendoli in evidenza e facendoli spiccare dal piano del foglio.

Il mondo del male è contraddistinto da una serie di tratti molto fitti e mossi, che creano quasi una campitura di colore scuro; mentre i buoni sono rappresentati con una sola linea, chiara e pulita, che definisce il contorno del personaggio rappresentato.

Vengono così ad instaurarsi le antitesi bene/male, chiaro/scuro, rado/fitto tipiche delle tavole-parabola di Longoni, contenitori di una morale.

L' "editor in chief" fu entusiasta dei disegni di Longoni e per questo gli propose d'illustrare, nel 1969, "an italian folktale", raccolto da Jessica Kirkland, intitolato "The story of Giovanni Fideli". Dall'accoppiamento di questa leggenda popolare con le tavole a colori, a mio avviso, è nato un gran libro. Le tavole prodotte da Longoni sono realizzate a china e ad acquerello, e i colori impiegati, sgargianti e vivaci sono una vera attrattiva per il piccolo (talvolta anche per l'adulto) lettore. Non sono complessi questi dipinti, anzi, direi che sono di facile lettura iconica, si tratta di sagome estremamente semplificate, che richiamano quasi il geometrico; in questo caso l'uso del colore smussa e rende sinuose tali forme, infondendo per

gli accostamenti tonali, serenità e vivacità al contempo, facendoci respirare lo spirito gioioso che anima questi lavori, cogliendo appieno l'atmosfera della fiaba. Si sente l'inno trionfale al colore, un colore compatto e corposo, sprigionarsi da queste pagine, attraverso gli accostamenti più svariati e imprevedibili.

Longoni riesce a trasportare la situazione di dialogo in fumetto illustrato, facendo apparire una grande nuvoletta che nasce dalla bocca dei personaggi che dialogano, ma anziché contenere le parole, rappresenta, sotto forma di immagini, le parole del testo.

(21) "(...) Uno dei tanti meriti di *Suo nonno*", mi scrive Roberto Denti della Libreria dei ragazzi di Milano, " (che ho avuto il piacere di conoscere personalmente e di aver poi proseguito il rapporto con lui per telefono) è stato quello di illustrare i libri con sapienza e misura, senza mai sopraffare il testo scritto. Non c'è mai stata retorica nel suo lavoro, anzi, ripudiando ogni cedimento all'olegrafia (purtroppo ancora presente in molti volumi di oggi destinati all'infanzia), Alberto Longoni si è sempre servito di un segno preciso e modernissimo, di una chiarezza e comprensione essenziali. Il suo modo di porsi nei confronti del testo scritto aveva una particolare caratteristica, difficile da trovare almeno in Italia. Alberto Longoni non si limitava a illustrare semplicemente la scena narrata, ma la interpretava con fantasia sollecitando la lettura dell'immagine con suggestioni per le quali la narrazione era nello stesso tempo uno spunto e un completamento".

Il 1970 è l'anno che segna il primo legame di Longoni all'innovativa Emme Edizioni, all'interno della quale le illustrazioni dell'artista paiono trovare il terreno ideale per potersi originare.

Sono numerosi gli scrittori che si catapultano nel mondo dell'infanzia, scrivendo favole e storie inventate, realizzando una riuscitissima unione (anche da un punto di vista economico per la casa editrice) con gli artisti che creano per loro le illustrazioni: (22) "funziona anche perché", sostiene ancora Denti "purtroppo non sono quasi mai i bambini a scegliersi il libro da leggere (...). E un certo snobismo intellettuale dell'adulto, che regalando il libro vuol fare bella figura, lo spinge a scegliere *'Ba Lena'* di Moravia piuttosto che *Pollicino* o *Cappuccetto Rosso*, magari nella sua edizione integrale". Denti polemizza perché sostiene che la problematica del testo in relazione all'età del bambino, viene spesso dimenticata.

(23) " C'è poi un problema diverso ma di grande importanza: l'illustrazione di alto livello artistico non presenta alcun interesse se l'illustrazione stessa non è supportata da una 'storia' che la rende utile. Questa mia affermazione deve essere chiarita, ovviamente, per settori di età: figure semplici per i primissimi anni di vita, immagini più particolareggiate dai tre-quattro anni in avanti, equilibrio fra illustrazione e testo nel secondo ciclo della scuola elementare".

Secondo Giuseppe Lisciani, contitolare di una casa editrice ed ex docente di filosofia all'istituto di pedagogia dell'Università di Roma, in un contesto editoriale così scialbo, dove da una parte si trovano testi fatui camuffati da illustrazioni a effetto, dall'altra libretti politicizzati, l'alternativa del libro per l'infanzia, creato da uno scrittore di cultura e di mestiere, si presenta come un'ottima soluzione per salvaguardare il prodotto editoriale per l'infanzia, evitando così la perdita di piacere nei confronti della lettura da parte del bambino".

Considerando i libri prodotti dalla Emme edizioni negli anni Settanta devo dire che vi sono dei libri che a mio avviso non tengono affatto conto del destinatario, in particolar modo per le immagini, troppo pittoriche, nell'accezione di troppo distanti da una realtà percepibile dal bambino. Altri sono degli autentici capolavori, che uniscono un buon testo a splendide immagini, nell'assoluta considerazione del referente.

I libri di Longoni si distaccano comunque da tutti gli altri e non si possono produrre dei legami di somiglianza con le creazioni degli altri artisti, perché le opere di Longoni sono dotate di una spiccata individualità, e sebbene Lauda Crommelynck e Michael Foreman, ad esempio, impieghino la tecnica dell'acquerello e della china, realizzano tre lavori nettamente differenti: principalmente per lo stile, per il tratto grafico e per la maniera di rappresentare l'idea, ed inoltre per il modo di lavorare con il colore, pur trattandosi della stessa tecnica. Conferma la mia opinione anche Pinin Carpi, il quale afferma che Longoni: (24) " era un disegnatore diverso da tutti gli altri, era naturale, con un modo di disegnare tutto suo. Sarebbe inutile andare a cercare dei precedenti, non ha senso perché un artista, quando è veramente un artista, le componenti che gli servono per formarsi spariscono, in sé non contano niente, conta solo la fantasia sterminata che aveva. Io poi ne sono stato influenzato e ho finito per dipingere in

una maniera che in qualche modo gli somiglia, sebbene poi le mie tavole siano molto diverse. Lui ha una costruttività che io non ho, nelle mie tavole c'è il ricordo entusiasta dell'Alberto".

Il rapporto che Longoni stabilisce con il suo pubblico è paragonabile a quello di Munari o di Leo Lionni, con le avventure di "Alessandro e il topo meccanico", i quali pur operando in tre modi completamente diversi sanno realizzare un libro adeguato al bambino, sia da un punto di vista del testo, che da un punto di vista iconografico, animandolo di carica artistica e poesia.

"Il tagliapietra" è un'antica leggenda giapponese che Longoni illustra trasponendola in chiave occidentale, e siccome questo mestiere è ampiamente presente nelle vallate ossolane, i paesaggi e soprattutto le baite richiamano espressamente quelle "nostrane".

In quasi tutte le tavole a colori sono scomparsi i confini tracciati a penna; sono opere create completamente con l'acquerello, per dare spazio ad una fantasia che va oltre confini, sviluppando una dimensione irreali, fantastica, in antitesi a quella più concretamente percepibile del disegno in bianco e nero, il quale è comunque presente nel libro in sei bellissime tavole.

Nel 1971, sempre la Emme pubblica "Il polipo e i pirati", scritto da Mario Soldati, che verrà ristampato successivamente in due diverse edizioni: l'economica del Nanorosso e l'altra, intitolata "Il giro del mondo in tante storie" comprendente cinque racconti, tra i quali, oltre al "Polipo e i pirati", vi è anche "Parole come carte", scritto da Carlo Castellaneta e illustrato dallo stesso Longoni. E' d'importanza fondamentale una buona edizione, perché quella ridotta, oltre a sacrificare il numero delle tavole, le menoma sul piano del formato e in particolar modo del colore, scurendole troppo rispetto agli acquerelli originali e alla prima edizione, quella regolare.

Questo libro, interamente illustrato con tavole a colori, si allontana lievemente dai testi illustrati precedentemente. L'impiego del colore è frutto di una ricerca tecnica mirante ad un effetto materico, corposo dell'acquerello che si accompagna alle trasparenze che richiamano sensazioni aeree di onde marine che svaporano e nuvole schiumose. Diluisce il colore in base agli stadi che deve rappresentare: più cupi e compatti per lo stadio solido, via via più cristallino per il liquido e il gassoso.

Il testo di Soldati, ricco di descrizioni particolari per quanto riguarda le azioni dei personaggi, l'atmosfera e il paesaggio, si sposa perfettamente con l'interpretazione iconica di Longoni, il quale, molto attento ai particolari, non trascura alcun elemento presente nello scritto dell'autore.

Nel 1974 Longoni illustra, per la casa editrice Vallardi, il libro di Pinin Carpi "Il paese dei maghi". (25) " Per il secondo romanzo che pubblicai, 'Il paese dei maghi', decisi io di scegliere l'illustratore per il mio libro e scelsi lui. All'inizio devo dire che aveva questo inconveniente: invece di leggere il libro, lo faceva leggere agli altri i quali poi glielo raccontavano; succedeva allora che sbagliava, perché faceva delle illustrazioni che non c'entravano niente. Aveva fatto una bellissima tavola, era l'ambiente di Belvedere dei tigli, i rami dovevano essere bassi e lui invece, mi aveva fatto degli alberi altissimi; allora gli dissi che non andava bene e me la rifece, poverino! Comunque gli dissi: 'ma quando hai illustrato il Pinocchio, l'hai letta la storia?' 'Sì, sì, l'ho letta', mi rispose. Allora gli dissi: 'Beh senti, leggiti anche "Il paese dei maghi"!'. "

Il libro è composto principalmente da tavole in bianco e nero, solo sei sono le tavole a colori, realizzate sempre ad acquerello. Il tratto a penna si è fatto sempre più sottile e delicato, lasciando anche ampi spazi vuoti perché, come diceva Longoni, "il disegno deve respirare" e ogni segno, ogni immagine deve trovare lo spazio adeguato che, grazie al bianco circostante, lo possa far risaltare.

Con l'acquerello gioca maggiormente sulle sovrapposizioni di colore e gli effetti di trasparenza, ottenendo risultati che sembrano derivare, talvolta, da osservazioni subacquee, e talora da panoramiche aeree, come se Longoni sorvolasse i suoi paesi e le sue città con una mongolfiera e ne eseguisse il ritratto da queste due prospettive. Vediamo così realizzati, per queste pagine, paesaggi magici, realtà incantate. Quando nel testo si riscontrano precisi riferimenti comportamentali, che mettono in evidenza la cattiveria umana, Longoni, particolarmente sensibile alle manifestazioni del bene e a quelle del male, sente il bisogno di rappresentarle sotto forma di disegno, descrivendole con estrema minuzia. Rappresenta i corpi scarniti e sofferenti dei due servi, Livido e Brivido, a mala pena coperti da cenci, i quali divengono il simbolo della cattiveria altrui, e mostrano fino a che punto un uomo può sfruttare un altro uomo; sono indifesi solo perché sono poveri ed ormai

non hanno più la forza per ribellarsi. Panciolini, l'uomo più ricco del villaggio, ha saputo solo pensare ad incamerare grasso, pensando sempre a spender poco e mangiare tanto, succhiando la linfa vitale alla servitù. Ma non è la ricchezza che fa la felicità, perché questa la si trova con un animo poetico e puro, forse proprio al paese dei maghi, dove, tra nuvole di panna montata, trionfa la bontà e regna la pace e tutto è divertimento e scherzo.

L'ultimo testo illustrato da Longoni per il giovane pubblico è la filastrocca di Carlo Castellaneta "Parole come carte", proposto nel 1976, ancora dalla Emme edizioni.

(26) "La signora Archinto, che conosceva bene Alberto, gli chiese un giorno di fare un libro pieno di figure, allora mi chiese se volessi fare un libro insieme a lui su richiesta della Emme edizioni. Scrisi questa lunga filastrocca che piacque molto a tuo nonno, il quale si mise subito a lavorare e produsse delle bellissime tavole che vennero consegnate alla signora Archinto: e così fu fatto il libro.

La collocazione di Longoni tra gli illustratori contemporanei per l'infanzia si inserisce in un modo molto aristocratico".

Gli acquerelli di Longoni in questo libro sono più complessi rispetto ai precedenti, in quanto sono il prodotto di un'associazione di idee condensate in un'unica immagine, producendo un effetto di maggior astrattezza.

I colori sono sempre più chiari, *delavées* e gli accostamenti non sono più fondati su rapporti complementari, ma sono il risultato di pochi colori, formulati tra loro sotto diverse gradazioni. Le sagome sono meno particolareggiate, quasi sfuggenti, risultate da un processo di generalizzazione. Le lettere dell'alfabeto, come le carte da gioco formano un castello, e da questo palazzo di parole corrono, sulla linea dell'orizzonte, realtà condensate, oggetti irreali, prodotti dalle continue trasformazioni che le parole possono creare.

(27) "Gli alberi sono azzurri; le gocce di carta; il gelato va sulla rosa; l'armadio è pieno di vento. 'I bambini hanno sete di irrealtà, di fantasia, di fuga dal reale', spiega Castellaneta. 'E anche il mondo oggi ha bisogno di idee, di creatività. Penso che far crescere persone abituate a stravolgere i luoghi comuni, a non essere convenzionali, sia utile e stimolante.

Un augurio per un mondo magari folle ma più divertente' ".

II. 1. 3.

Longoni illustratore

(28) " Mi par di definire il 'Bianco e nero' come termini estremi di un'antitesi che si può trasformare in sintesi estetica, quando nell'atto stesso della invenzione tali estremi non solo si accostano ma si comprendono, anzi si compensano l'un l'altro così intimamente che il novello prodotto non ha nulla, nella sua essenza vitale, della natura fisica dei fattori. E come nel mondo morale si può avere il contatto anche fra due caratteri opposti, ma senza l'intima e reciproca trasfusione dello spirito non si crea nell'unione l'amore, e si esprime soltanto una realtà fisica, così esteticamente nel solo contatto tra l'elemento bianco e il nero, siano pure definite le forme e intonati i valori, ove manchi al vero connubio lo spirito purificatore della materia, non si crea l'opera d'arte.

In nessuna delle altre espressioni artistiche originate dal disegno e sviluppate dalla tecnica del colore e arricchite d'ogni nuova conoscenza plastica, è così manifesto il concetto dello spirito assoluto, libero s'intende da influssi, da cause di natura fisica proprie ai mezzi adoperati, come nelle opere di 'Bianco e nero' ".

Nelle illustrazioni di Longoni l'uso del bianco e nero è l'elemento esclusivo per poter tradurre espressamente il concetto che Petri indica con spirito assoluto. La libertà di vagare nella fantasia e nell'immaginazione di mondi letterari diviene espressione sintetica di segni, simboli e metafore che prendono vita sul piano del foglio, eseguiti con un tratto raffinato e preciso che solo il disegno può tradurre in pratica.

Il primo libro illustrato da Longoni risale al 1956 ed è " Il giuoco delle perle di vetro" di Hermann Hesse, le cui tavole cominciarono ad essere pubblicate già due anni prima. Sono disegni realizzati con un tratto sottile e delicato, e si presentano sotto un certo aspetto, che è quello relativo alla combinazione inusuale di elementi colti qua e là nella realtà, metafisico. Questi disegni sono inquietanti, paradossali, difficili da apprezzare di primo acchito se non si è dotati di una certa sensibilità nei confronti dell'arte contemporanea e della lettura hessiana. Infatti le tavole sono così perché nascono dallo spirito di Hesse, generatore del testo e Longoni l'ha saputo rigenerare attraverso il disegno.

Questo libro non ebbe il successo che si meritava di avere; Castellaneta dà una sua motivazione del perché di questo insuccesso editoriale: (29) " Longoni aveva illustrato ' Il gioco delle perle di vetro' di Hermann Hesse, ma in un momento in cui Hesse non lo conosceva nessuno. Longoni è stato sfortunato perché non è mai capitato in un ingranaggio positivo che lo aiutasse; per cui fare una cosa importante, come quella di illustrare un libro della Mondadori, in un'edizione lussuosa, però in un momento sfavorevole, ha limitato la circolazione del suo nome. Se fosse stato abbinato ad un altro libro, molti l'avrebbero conosciuto. ' Il gioco delle perle di vetro', un libro così utopistico, in un mondo immaginario, rispecchiava perfettamente il mondo poetico di Longoni e lui non ha fatto altro che tradurre quello che leggeva con la sua mano in disegni ed è stato un incontro per lui straordinario, però, appunto, nessuno lo ha notato, nessuno che abbia detto: 'Accidenti! Un artista che ha illustrato un libro così difficile, dai che gli facciamo fare una mostra! " .

Nei primi anni Sessanta, nuovamente la Mondadori, gli propose di illustrare le sovraccoperte, sempre per un'edizione lussuosa, dei classici della letteratura italiana contemporanea, comprendenti: D'Annunzio, Pirandello, Barbarani, Palazzeschi, Moretti, Trilussa e altri ancora. Sono volumi eleganti, racchiusi nel cofanetto illustrato dalla stessa tavola che ricopre il libro.

Longoni cercava di riassumere lo spirito che anima lo spirito dei grandi scrittori italiani, in un'unica tavola, nella quale è possibile riconoscere personaggi, situazioni e paesaggi di tre diverse opere, concentrate in un solo disegno. Sfilano un esercito di soggetti stilizzati, alla maniera tipica del Longoni, con testa quadrata e corpo rettangolare, nelle raccolte pirandelliane: da una parte sei omini piccoli, a poca distanza da questi un altro, e sono i "Sei personaggi in cerca d'autore"; poi un omino solo, spazio vuoto e un seguito di microscopici personaggi che rappresentano "Uno nessuno e centomila".

E' stupendo, a mio avviso, il disegno per le poesie di Trilussa, dove spiccano numerosissimi animaletti nascosti dietro e dentro colonne di palazzi, arrampicati nei punti più impensati, formichine che riempiono i loro rifugi, più grandi degli uomini in protesta.

Sono geroglifici da interpretare e da leggere con lo spirito del ricercatore o del poeta che scava nelle profondità dell'anima.

Queste tavole vennero prodotte da Longoni con l'aiuto di sua moglie, la quale, per alleggerirgli il lavoro, leggeva al posto suo certi romanzi e gliene raccontava la trama. Di fronte ai romanzi e alle novelle di D'Annunzio, che Lidia non aveva totalmente apprezzato, gli espresse soltanto le sue sensazioni provate nella lettura e l'idea che si era fatta dell'autore; suggerì allora a Longoni di disegnare tanti pavoni, perché li vedeva come il simbolo della boria e della sicurezza che D'Annunzio lascia trasparire dalle sue opere. Da questo connubio di idee nacque così la copertina delle "Prose di romanzi dannunziane", con questi animali bellissimi e decorativi che sono i pavoni.

L'edizione dei classici della letteratura contemporanea italiana continua a essere ripubblicata sempre con le tavole di Longoni.

Nel corso degli anni Sessanta realizza il suo capolavoro: il "Decameron" del Boccaccio; cento disegni che "raccontano" le dieci novelle che vengono "narrate", una volta al giorno per dieci giorni. La tavola iniziale descrive Firenze devastata dalla peste: i monatti che vagano trascinando dietro a sé carretti ricolmi di morti e qua e là mucchi di cadaveri come foglie secche da bruciare.

Della novella di Ser Cepparello, narrata da Pampinea nella prima giornata, Longoni rappresentata, in un interno di una casa, un sacerdote che dà l'estrema unzione a Ser Cepparello, detto anche Ciappelletto, il quale ha intorno a sé due tipi loschi- prima indicazione delle pessime compagnie del morituro- che, prima di morire, con una falsa confessione, riesce a passar per santo. Questo fatto si traduce dal tratto longoniano con una nuvoletta luminosa, che richiama il sacrale, all'interno della quale vi è un angelo con corna, coda e forcone da diavolo; ai suoi piedi un dragone che lo attende.

Nelle novelle della seconda giornata spiccano sfondi urbani medioevali, perché quasi tutte le novelle si svolgono nelle diverse nazioni d'Europa e d'Oriente. E poi nelle successive vengono trattate le tematiche amorose e sensuali, gli attacchi satirici alla corruzione e le beffe. Lo spirito che si assapora nella "rilettura" longoniana del "Decameron" è giososo, libero come lo fu il Boccaccio quando

scrisse questa raccolta di novelle, attaccando i vizi della società ed esaltando i veri piaceri della vita.

Questo libro non è mai stato pubblicato, perché, quando Longoni lo propose ad alcuni editori, questi gli risposero che era troppo rischioso per loro realizzare un libro di questa portata, che necessariamente richiede una pubblicazione lussuosa, ciò ha come conseguenza il fatto di potersi vendere al pubblico a caro prezzo e questo può rispondere a tale offerta negativamente, compromettendo così il bilancio delle aziende.

Quest'opera merita un'effettiva attenzione da parte degli editori, perché è veramente un lavoro molto importante, impegnativo e di gusto che omaggia adeguatamente l'opera del grande Boccaccio.

Scrivendo Alessandro Cutolo: (30) "non sembri un anacronismo l'aver fatto illustrare con disegni di gusto moderno quel gioiello poetico del XVII° secolo che è il 'Bacco in Toscana' di Francesco Redi. Il famoso medico aretino scrisse, è vero, il suo ditirambo nel 1685; ma quel gioioso canto non è legato affatto alla sua epoca. Direbbero i Tedeschi che esso è *zeitlose*; non ha tempo, cioè, è eterno, attuale ieri come oggi; da paragonare alla più fine lirica greca; da comparare ad un moderno componimento per la sua fresca grazia che lo pone in quella sfera d'arte in cui trovano posto i capolavori ai quali il tempo non fornisce altro che la data di nascita".

Il disegno di Longoni, pur allontanandosi dall'icona stereotipata del Bacco di tradizione chiaravaggesca, dalle guance paffute e rubizze, lo sguardo un po' sonnacchioso, illustra un Bacco ebbro di vitalità, con la chitarra in mano e come un Bacco che dir si voglia ha il capo cinto da succulenti grappoli d'uva. La modernità di Longoni sta nel fatto di non creare una tavola di realismo pittorico, bensì un disegno che si muove sempre nel territorio della fantasia e del sogno, oppure dell'allucinazione da alcool, che da questa storia può prendere spunto. Ma la classicità trova sempre conferma nel suo tratto calligrafico e pulito.

Le colline toscane sono sormontate da giganteschi fiaschi di Chianti che mesciono il loro vino sulle campagne, irrigando le viti che produrranno i grappoli per altro vino.

(31) "Là d'Antinoro in su quei colli alteri,
 ch'han delle rose il nome,
 oh come lieto, oh come
 dagli acini più neri
 d'un Canajuol maturo
 sprema un mosto sì puro,
 che nè vetri zampilla,
 salta spumeggia e brilla!
 E quando in bel paraggio
 d'ogn'altro vin lo assaggio,
 sveglia nel petto mio
 un certo non so che,
 che non so dir s'egli è
 o gioia, o pur desio.
 Egli è un desio novello,
 novel desio di bere,
 che tanto più s'accresce
 quanto più vin si mesce. (...)"

Nell'ultima tavola del libro, Bacco dorme nella damigiana, ubriaco e dal ventre stracolmo di vino, un vino che conosce la storia e le tradizioni della sua terra.

Nel 1974 illustra con altri artisti, tra i quali Cassinari, Crippa, Lattanzi, Pozzi, Treccani e Veronesi, il libro di Osvaldo Patani "Le lucertole blu". Dedicata a Patani una città, una di quelle città che s'ingrandiscono in fretta e spesso esplodono per la puzza, per l'inquinamento e il rumore. (32) " Qui ognuno sfrutta se stesso al massimo grado- l'amore non fa più appannare i vetri delle finestre. Non si teme che l'inedia, il vuoto, il marasma. Superando il disgusto e la nausea si avanza a marce forzate verso l'uomo robot, verso la morte".

Presenza di morte, atmosfera lugubre, residui bellici sono le sensazioni che Longoni raccoglie dal libro di Domenico Porzio intitolato "Lili Marleen". Non gli sfiora la mente neppure l'immagine della bella e glaciale Marlene Dietrich quando nel film continua a cantare quel triste canto tedesco. Il canto è penetrato fino in fondo all'anima di Longoni, che ha vissuto duramente l'esperienza dei campi di

concentramento in Germania, è legato a ricordi vissuti che superano di gran lunga le visioni cinematografiche.

Sicuramente degli anni Settanta, ma è privo di data, il libretto, intitolato "Qualcuno mi crede fumo", contenente tre poesie di Raffaele Carrieri e tre piccole incisioni di Longoni.

Questo libro è stato concepito per ricordare il poeta scomparso e Longoni, chiamato da Carrieri "l'orso marchigiano", facendo riferimento a "Ebdomero" di De Chirico, è stato scelto per illustrare questo libro. (33) " Poi era l'apparizione dell'orso,

dell'orso inquietante ed ostinato,
che vi segue per le scale e attraverso i corridoi,
con la testa bassa e l'aria
di pensare ad altro".

I disegni di Longoni sono molto piccoli, ma come nelle antiche miniature, si può scorgere l'idea poetica che trae l'artista dalle visioni di Carrieri.

L'ultimo libro realizzato da Longoni come illustratore è di Antonino Uccello, intitolato "Janiattini", pubblicato nel 1986. Una prima edizione del testo, priva di illustrazioni venne realizzata nel 1968; in seguito Antonino Uccello, durante la degenza a Treviso, per curarsi di un male ineluttabile, aveva chiesto ad Alberto Longoni di illustrare con disegni, il volume al quale voleva dare, per l'interesse ed i riscontri suscitati nel mondo letterario alla sua apparizione, le caratteristiche di libro d'arte.

Uccello era un folklorista e un poeta; questo libro consiste in una raccolta di poesie dialettali siciliane. Longoni ritrae spaccati di vita quotidiana nelle città e nei paesi dell'isola, unendo paesaggio, folklore, rituali e abitudini contadine come tante tessere di un unico mosaico.

Longoni è stato in Sicilia e ritrae le visioni che ha avuto, ma principalmente le sue illustrazioni a questo libro sono frutto di una sentita partecipazione alle poesie di Uccello.

II. 2.

Longoni autore

Il primo libro realizzato da Longoni come autore risale al 1956 ed è una raccolta di venti disegni in bianco e nero, presentati da Ernesto Natan Rogers, che si intitola, appunto, "Venti disegni di Alberto Longoni". Sono ritratti di una Milano che non c'è più, di quella vecchia Milano che Longoni ha voluto immortalare nei suoi disegni perché era certo che presto sarebbe scomparsa. Sono tutte vie del centro, nella zona di Porta Romana dove lui ha abitato con la famiglia negli anni del dopoguerra. Poi se ne dovettero andare, perché queste case di ringhiera, dai tetti con gli abbaini e con filari di comignoli, vennero abbattute e sostituite da moderni palazzi. Sono le vie che anche Castellaneta ha ritratto nel suo romanzo "La lunga rabbia", di cui Longoni è il protagonista al quale lo scrittore si è ispirato: (34) "ma è fantastico. Ma questa è Parigi, è Montmartre, è Utrillo!

Levò la testa ai balconi, alle ringhierine arrugginite tra cui correvano le corde per la biancheria. La donna dei gatti, che ogni notte scendeva coi cartocci, stava discorrendo in dialetto ad una dozzina di pelacci neri raccolti ai suoi piedi. (...) I portoni grassi di unto, i mucchi di immondizie, le lampadine smorte che pendevano negli anditi, polverose di ragnatele, gli ingressi piastrellati di bianco, come postriboli".

I profili delle case si dilatano e curvando si stringono alla casa di fronte, unendosi in un unico scorrere di finestre e antoscore. I personaggi che animano le vie, le piazze e i palazzi sono volutamente grotteschi, talvolta sfiorano addirittura il mostruoso. Longoni ama ritrarre anche quelle persone che vivono ai margini della società, nascosti in qualche scantinato, come un personaggio dalle apparenze spaventose: un naso da maiale, due occhi da iper tiroideo e per di più strabico, che deve pigiare, per mestiere, il piede su un pedale, per far funzionare una macchina; oppure le prostitute malandate di una casa chiusa, piena di ragnatele con un radiatore che non funziona. Giocano a carte su un tavolino vacillante e bevono qualcosa. Sono ormai anziane, hanno i seni rinsecchiti, le occhiaie e pochi capelli spettinati.

Da questi ritratti traspare un profondo senso di tristezza per una realtà sociale che vive ai margini del mondo, una reale povertà che tenta, invano, di camuffarsi con false apparenze, cadendo così nel ridicolo. Longoni guarda a questi personaggi con pietà e compassione, perché in fondo li ama e sa che presto anche loro scompariranno con le loro vecchie case. Cambieranno anche le abitudini, i mestieri e non si vedrà più il venditore di verdura circolare con un carrettino per le vie della città e chiamare "*i tusann*", che affacciandosi alla finestra calano, con una corda un paniere per farselo riempire di frutta. Il disegno che ritrae quest'immagine è di una grande genialità grafica: il palazzo, con la donna alla finestra e altri personaggi che si vedono dediti alle loro attività, nei propri appartamenti, sono al contrario rispetto all'osservatore, perché è la prospettiva che ha il venditore ambulante, dunque noi vediamo nella giusta direzione quest'omino che guarda in alto, aspettando la discesa del canestro.

C'è anche l'uomo dell'organetto, che trascina ingobbito e a fatica, quest'enorme marchingegno, più grande delle case, più grande dell'uomo, con una ruota storta, volutamente sproporzionata, come lo sono pure le mani e il piede del suonatore. Il tempo ha voluto portare con sé questo mestiere, ora scomparso, rimasto solo nei ricordi delle persone che hanno avuto la fortuna di vederlo e come Longoni, il piacere, di raccontare per farci conoscere quello che non molti anni or sono c'era ancora ed ora non c'è più.

Nel 1960 viene stampata in Svizzera "*La storia del trombone*", scritta e illustrata da Longoni. L'idea di questo libro nacque in una serata vivacizzata da calde discussioni con gli altri pittori, con un calice di vino davanti, come racconta Tinin Mantegazza, all'osteria dell'oca d'oro di via Lentasio, parlando a proposito di quella forma meravigliosa "letteraria" che è il disegno, perché come sosteneva Longoni, il disegno ha un linguaggio che supera le barriere linguistiche ed è più simile all'ideogramma, perché tutto ciò che si vuole raccontare lo si può raccontare benissimo. E' una storia che potrebbe diventare molte cose: un balletto oppure una rappresentazione teatrale, perché la libertà creativa che lo contraddistingue fa di questa storia un racconto che si può leggere in tanti modi artistici espressivi. E' una storia che addirittura non avrebbe avuto bisogno delle parole, tanto è forte la comunicatività del disegno di Longoni. E' una storia commovente, estremamente

triste, che ha ancora una volta, come spirito di fondo, il languido lamento di chi è già disgraziato per sua sventura e la malasorte non gli dà tregua, lo perseguita fino a farla morire ingiustamente. Ma c'è un legame di continuità che unisce Giovanni ad un altro Giovanni e la morte alla vita, ed è il trombone, quello strumento che sempre suonò Giovanni il vecchio, che lascerà in eredità al suo figliolo, il quale a sua volta, lo lascerà al destino di un altro bambino, che come lui, camminerà per il cammino della vita con quello strumento.

La musica come consolazione, come salvezza e sicurezza che quello strumento dà a Giovannino, fino a spingerlo a rischiare la vita sul filo d'acciaio del circo, ma in sua compagnia non teme la morte. E poi tra le luci del tendone del circo e le *paillettes* Giovannino conosce l'amore, ma quando le luci si spengono e gli abiti si smettono, l'amore se ne va su una limousine, lasciando nella solitudine sconsolata il triste suonatore, deriso dalle maschere del circo, infingarde e vili.

Vaga, sempre più povero, col suo trombone per le vie della città, cercando di raggranellare qualche soldino. (35) "Stanco, arrivò in una povera viuzza, anche qui vuole suonare. Guarda le finestre e le imposte storte e rose dal tempo che gli parlano sommessamente della miseria grigia, che vi regna intorno. I panni stesi ad asciugare, noncuranti delle modulazioni di Giovanni, continuano a gocciolare e ondeggiare al vento. Una prostituta, tentandoci, ammicca a Giovanni, ma egli non le bada rapito dalla propria musica. Sopra uno scanno fa uscire dal trombone i toni sempre più tristi".

Suonando ai piedi di un palazzo lussuoso viene lasciato cadere nel suo strumento un gioiello, ma sfortuna vuole che si tratti di un ladro che, per errore, invece di lanciarlo al suo compare, lo fa cadere nel trombone; così i ladri oltre al gioiello rubano anche l'unica compagnia di Giovanni. Disperatamente si arrabatta alla ricerca del suo strumento e finalmente dopo tanto cercare lo ritrova da un robivecchi e se lo ricompra.

Giovanni vaga per la città a vuoto, perché non guadagna nulla; decide così di abbandonarla per andarsene in campagna. Erra senza meta tra i campi autunnali, finché un guardia caccia, scambiandolo per un ladro, gli spara, uccidendolo. A terra restano il trombone e il cadavere del suo proprietario, in una sconsolata campagna che ha per orizzonte le ciminiere delle fabbriche e i pali dell'alta



tensione. Come il proverbio sostiene che la speranza è l'ultima a morire, anche Longoni vuole che il suo trombone continui a vivere e lo fa trovare ad un bambino che sente di avere il mondo in mano con questo nuovo amico, lascia la campagna per avventurarsi nella città che già lo attende.

Nel 1966, su richiesta della Fiera Campionaria di Milano, in occasione del quarto concorso nazionale delle cucine regionali, realizza il libro "Italia Gastronomica".

I migliori ristoranti italiani- scelti uno per regione- sono venuti a Milano per presentare le loro specialità. Longoni ha raccolto i menù preparati e ha creato diciannove splendide tavole che li affiancano. Questi disegni raffigurano i paesaggi regionali, ma con una peculiarità: gli elementi che realizzano le panoramiche ritratte da Longoni, non sono semplici montagne, sole, nuvole e palazzi rappresentati canonicamente, ma sono montagne di bottiglie di vino, una torta solare, salumi a mo' di grattacieli, e tutte queste componenti sono strettamente correlate alla regione da rappresentare. L'Emilia Romagna longoniana si estende piatta su un vasto territorio che termina col mare e all'orizzonte un sole enorme realizzato con tanti piccoli tortellini, cappelletti e agnolotti. La certosa di Parma e il Duomo di Modena confinano con zamponi e forme di Parmigiano e sparsi qua e là bottiglie di lambrusco e di rosatello del casteggio. Tra tanti tortellini che seguono la via Emilia, sbucano, tra due mortadelle, la Garisenda e gli Asinelli. E tra i casolari sparsi nella vasta campagna colline di ciliegie e appennini di prosciutto dividono questa regione molto rinomata per la sua cucina, dall'altrettanto appetitosa Toscana.

La Sicilia invece, nasce sul mare e termina con l'Etna in eruzione; in questo spazio si intersecano numerosi elementi architettonici; quali gli antichi templi, colonne elleniche e villaggi arroccati. Si animano anche i personaggi dei carretti siciliani che si celano dietro una barricata di cannoli. Irriga la terra di questo paese una caraffa artigianale caduta e sul fiume di vino che straborda, navigano limoni ed arance. Le colline sono granite e cassate, i confini territoriali, come nella realtà, sono segnati dai fichi d'India e quando si scende al mare ecco una barca ricolma di pesce e su di essa un bell'esemplare di pesce spada.

Un anno più tardi Longoni pubblica la storia di "Beppe e il pescatore", un patetico omino che non riesce mai a prender niente. Si tratta di un libro che Giorgio Lucini,

editore, dedicò a suo padre Ferruccio Lucini, appassionato pescatore. Giorgio Lucini chiama lavori di questo tipo "le piccole soddisfazioni", che consistono nello stampare una volta all'anno un libro che non vende, ma che regala agli amici, un libro che lui stesso sceglie e di cui cura personalmente la parte grafica. "Beppe e il pescatore" è una raccolta di disegni, i cui fogli staccati, sono contenuti in un involucre. Questa storia si svolge nei dintorni di Crodo, nelle vallate ossolane, raccoglie miti e leggende di diavoletti e streghe appartenenti alla cultura locale che abitano nelle baite di granito, sperdute sulle cime dei monti. Beppe non li nota, procede per la sua strada, desideroso solo di raggiungere il fiume. Il solito posto è invaso da numerosi pescatori, così decide d'incamminarsi all'avventura per scoprire un posto solitario, ma nel corso del tragitto gliene capitano di tutti i colori, tanto che a casa giungerà a mani vuote.

Si uniscono in questo racconto, esclusivamente iconografico, riferimenti precisi e realistici a visioni chimeriche, basate sul ricordo di realtà sommerse e di fantasie fiabesche.

Nel 1971 nasce "AutoRE", il libro che rappresenta il doppio volto dell'uomo alle prese con le automobili: nella ricerca sfrenata del meccanico, della velocità, l'uomo scopre negli inferni automobilistici la sua più profonda solitudine; la sostituzione del dialogo al rombo di un motore, ad una risata il suono di un clacson. Longoni unisce slanci e ghiribizzi lirici dall'apparenza ingenua a improvvise incursioni di giudicante ironia, dove prendono talvolta il sopravvento i suoi versi vagamente surreali, per gli accostamenti paradossali, ma rendono chiara l'idea del pensiero tragico che l'artista ha in mente nei confronti di questo mondo. Tutto si chiarisce fin dal titolo, che da semplice gioco verbale assume un chiaro valore emblematico.

Riprende quell'atmosfera urbana di "AutoRE" dai (36)

"caroselli delle auto e il formicaio
i grattacieli simili a serpenti", il

libro intitolato "Il volto della città", composto da una raccolta di sette incisioni in bianco e nero.

La mancanza di spazio porta a costruzioni multiple, le une soprastanti le altre fino ad invadere il cielo che non è più per gli uccelli, questi sono stati sfrattati e mandati altrove, lontano dalla città. (37) "Si chiama ecologia la nuova scienza

finiremo asfissati nelle trappole che abbiamo costruito
 magari falciati dalle pale del rotore
 in fase di decollo del roof-garden (...)
 Non resterà poi molto
 a parte questi segni e disegni
 che possono far dire:
 Signor Longoni che bella vista dal suo terrazzo!"

L'esperienza del viaggio è per Longoni uno dei maggiori stimoli per creare nuovi lavori. In seguito al viaggio a Londra nel 1974 e a Tenerife nel 1975, vennero stampati "Lonriver" e "Tenerife". La prima, una raccolta di sei acqueforti in bianco e nero e la seconda, di quattro acqueforti a colori.

"Lonriver" vede come protagonisti due innamorati, raffigurati come i personaggi stilizzati di cui ho già parlato in precedenza, che s'immergono nel panorama londinese, perennemente ricoperto da nuvole e da pioggia, alla scoperta di cose nuove da vedere. Tutto è scuro in questo libro, perché le incisioni sono ricoperte da un fitto tessuto di linee nere, che appesantiscono l'atmosfera londinese nel suo tipico colore grigio-fumo. Quando, come in questo caso, il paesaggio è ritratto realisticamente, c'è il personaggio e altre componenti astratte, quali ad esempio nuvole realizzate con un centrino fiorito di carta, che ci allontanano dal supposto tentativo di vedere la copia dal vero.

Tutto nasce nella dimensione del ricordo e tra la nostalgia e l'immaginazione prendono forma le sue visioni della città inglese.

Quando è in vacanza Longoni prende appunti facendo degli schizzi, i quali rimarranno tali sull'album da disegno. Le lastre per le incisioni invece, sia quelle relative a Londra che a Tenerife, vengono create tra le pareti domestiche, ripensando ad un momento che si fissa nella memoria e che, grazie al disegno, viene ricostruito, unendo inoltre lo spirito con il quale ha vissuto tali momenti.

Parla Faly Gutierrez, la presentatrice delle quattro acqueforti "Tenerife" di Longoni: (38) "Coloro che hanno visto l'isola si sono limitati al mare grigio dei suoi contorni, alle pendici delle sue montagne, agli edifici delle sue città, alla confusione della piantagione di banane e alla apparenza esteriore degli isolani. Alberto Longoni, andando molto più in là, ha conosciuto tutto questo ed in più le

cause per cui questi uomini si affratellino nel sentimento e nel dolore, nell'allegria e nello svago con tutti gli altri uomini. E tutto questo è accaduto così perché Alberto Longoni ha visitato Tenerife con i suoi occhi limpidi, con l'animo contento e con la convinzione che ogni uomo è un prolungamento di questo continente in miniatura che con altri colori e altre bandiere, con altri segni e altre ore, risveglia con un medesimo accento tutta la storia".

Nel 1974 realizza anche "De Caliga", una raccolta di cinque acqueforti in bianco e nero. Di quest'opera, correlata da un testo dell'autore sono stati stampati soltanto novanta esemplari, dei quali i primi dieci contengono un disegno originale. La copertina è un bassorilievo che rappresenta del filo spinato. Questa è la storia delle scarpe, che vivono la vita insieme al loro proprietario, ne seguono il destino attraverso la marcia, si consumano e si logorano insieme a lui; e quando la guerra sopraggiunge, mancano i calzolai per ripararle, come mancano i medici per gli uomini. E così conoscono le tristi sorti degli uomini che per fame e bisogno son disposti a cederle all'avversario per un pezzo di pane ed un sorso d'acqua. Così per loro inizia un nuovo cammino e nuovi buchi le segneranno, facendo loro conoscere la sofferenza e la morte. Ma anche il soldato russo, che vaga con i piedi sanguinanti, per riavere le sue scarpe è disposto ad uccidere ed in questa triste danza di morte (39) "gli zoccoli battono il tempo che non passa mai".

L'anno successivo Longoni realizza con Luigi Cavallo, che scrive per lui tre poesie, "Tre fogli(e) sull'Elba", opera che consiste in tre tavole monotipiche a tecnica mista: acquaforte, collage, linoleografia. E' una novità per Longoni unire in una sola opera tre tecniche così differenti e me lo conferma l'editore Giorgio Upiglio, titolare di Grafica Uno, il quale sostiene che (40) : "sono rarissime le presenze di acquetinte e altre tecniche, perché lui preferiva la pura linea". Ed è vero, ma probabilmente ha sentito la necessità di rendere le visioni dell'isola d'Elba e le poesie intrinseche che si sono generate nella sua mente, mediante un avvicinamento materico alla natura, asstraendo da essa suoi elementi, quali fili d'erba e foglie secche, per unirli a costruzioni mentali, che sviluppa con l'incisione su lastra e su linoleum.

"Monologo alla luna" consiste in una raccolta di serigrafie di grande formato, contenente (41) : "storie buffe le mie,

di velospazi
 di macchine
 di specchi
 di astronavi
 di amici
 fuggiti dai *passe partout*
 Ti prometto
 o Luna
 che parleremo d'altro...
 domani".

Sono macchine inventate per fuggire da una terra che non conosce più l'amicizia e l'amore e non crede più all'innamoramento; per poterla osservare dall'alto e dal basso costruisce questi mezzi, affinché osservando la terra da lontano, gli uomini ricomincino ad amarla e ad amare tutti gli esseri che la vivono, senza sentire più il bisogno di ricorrere ad amici extra terrestri e sognare astronavi per raggiungerli. Bisogna cominciare a guardarci dentro, è il messaggio di questo libro, e quando ci saremo ben esplorati sapremo anche conoscere gli altri.

Nel 1978 viene stampato "L'Abbecedario": ventisei acqueforti in bianco e nero; ogni tavola, a sua volta, corrisponde ad una lettera dell'alfabeto che comprende una lista di nomi comincianti per quella lettera. Ogni tavola contiene gli oggetti descritti a fianco, che vengono illustrati, con precisione e chiarezza, in costruzioni inventate prodotte dalla combinazione dei singoli elementi. E' veramente un lavoro di grande maestria, sia da un punto di vista tecnico, per la purezza dell'incisione, e sia da un punto di vista poetico, perché riesce a far diventare un racconto le singole immagini anche senza bisogno di un testo che crea la narrazione.

L'ultima opera realizzata da Longoni come autore è "La filastrocca di Nasone", un allegro racconto interamente dedicato ai bambini, che si sviluppa, da un punto di vista del testo, in rima baciata.

Questo libro non è ancora stato pubblicato perché Longoni morì prima di poterlo proporre ad una casa editrice. In realtà avrebbe voluto dipingere tutte le tavole disegnate a china, purtroppo alcune sono rimaste in bianco e nero, non avendo

fatto in tempo a terminare di colorarle. E' un libro delicato e sereno che narra le vicende di un paese inventato "il paese di Selene", dove tutti gli abitanti "si volevano bene".

E' un libro concepito con amore, nel quale viene esaltata la gioia di vivere senza bisogno di grandi cose, perché con la fantasia e l'affetto si può andare anche in capo al mondo, vivendo con autentico spirito libero.

NOTE AL CAPITOLO II

- 1) Ferrio Alfonso, "Marzotto- Rassegna Aziendale", Verona, Mondadori, n° 2, Febbraio 1954, p. 1.
- 2) Rognoni Franco, intervista, Milano, 9/5/1994.
- 3) Chiggio Ennio, *Illustratori italiani*, Conegliano (TV), Quadrangolo libri, 1978, p. 20.
- 4) Castellaneta Carlo, Taccuino di Porta Garibaldi, "Via", Milano, A.C.I. edizioni, Settembre 1954, p. 19.
- 5) Chiggio Ennio, op. cit., pp. 21-22.
- 6) Paci Enzo, La tecnica e la libertà dell'uomo in, *Civiltà delle Macchine- Antologia di una rivista 1953-1957*, Milano, Scheiwiller, 1988, p. 349 . Cfr. Wiener, *Introduzione alla cibernetica*, Torino, Einaudi, 1953, pp. 22-225.
- 7) Marinetti Filippo Tommaso, "A l'automobile de course" da , La ville charnelle in, *Civiltà delle macchine*, op. cit., p. 99.
- 8) Bassoli Raffaele, intervista, Milano, 27/4/1994.
- 9) Consigli Luciano, intervista, Milano, 27/4/1994.
- 10) Pallottino Paola, "Illustrazione" in, *Nuove Conoscenze e prospettive del mondo dell'arte*, vol. di supplemento all'Enciclopedia Universale dell'Arte, Roma, UNEDI, in c. di s., 1975, p. 488.
- 11) Calvino Italo, *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1985, p. X.
- 12) Ibidem.
- 13) Faeti Antonio (a cura di), *Il libro per ragazzi. Storia e sperimentazione*, Cervia, Maggioli, 1985, p. 99.
- 14) Faeti Antonio, *Guardare le figure*, Torino, Einaudi, 1972, p. 8.
- 15) Baldacci Valentino, Rauch Andrea, *Pinocchio e la sua immagine*, Firenze, Giunti Marzocco, 1981, p. 28.
- 16) Pallottino Paola, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988, p. 23.
- 17) Buzzati Dino in, Collodi Carlo, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Vallardi, 1964, p. I .

- 18) Ferenczi Sandor in, Ferrari Stefano, Serra Alessandro, *Le origini della psicoanalisi dell'arte*, Torino, Paravia, 1979, p. 63.
- 19) Collodi Carlo, op. cit. , p. 70.
- 20) Denti Roberto, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Milano, 30/11/1993.
- 21) Dal Pozzo Silvia, Le favole dei grandi, "Panorama", 16/1/1979, anno XVII, n° 665, p. 49.
- 22) Denti Roberto, ibidem.
- 23) Carpi Pinin, intervista, Milano, 14/3/1994.
- 24) Ibidem.
- 25) Castellaneta Carlo, intervista, Milano, 17/5/1994.
- 26) S. A. , Un mondo folle per bambini, "Panorama", 12/10/1976, anno XIV, n° 547, p. 22.
- 27) Petri Stanislao, Prefazione, *Illustrazioni per il libro italiano*, Bologna, Ratta editore, s.d. .
- 28) Castellaneta Carlo, ibidem.
- 29) Redi Francesco, *Bacco in Toscana*, Milano, Edizioni dello scoiattolo, 1967, p. 7.
- 30) Ibidem, p. 57.
- 31) Patani Osvaldo, Le città di Longoni in, *Le lucertole blu*, Milano, Edizioni d'arte Grafica Uno, 1974, p. 77.
- 32) De Chirico Giorgio, "Ebdomero" in, Carrieri Raffaele, *Qualcuno mi crede fumo*, Milano, Lucini, s.d., p. 5.
- 33) Castellaneta Carlo, *Una lunga rabbia*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 45.
- 34) Longoni Alberto, tradotto da Josepyszyn Lidia, *Chronick einer Baßtrompete*, Zurigo, Buchergilde Gutenberg, 1960, p. 32.
- 35) Castellaneta Carlo in, Longoni Alberto, *Il volto della città- piccola allegoria*, Milano, Grafica Uno, 1971.
- 36) Ibidem.
- 37) Gutierrez Faly in, Longoni Alberto, *Tenerife*, Thiene (VI), edizioni Martini, 1975.
- 38) Longoni Alberto, *De Caliga*, Milano, Lucini, 1974, p. 12.
- 39) Upiglio Giorgio, intervista, Milano, 11/6/1994.

40) Longoni Alberto, *Monologo alla luna*, Milano, Moltiplicarte, s.d., p. 20.

III. ALBERTO LONGONI E LA PUBBLICITA'

La pubblicità è una tecnica di comunicazione che ha lo scopo di facilitare sia la diffusione di alcune idee, sia i rapporti di ordine economico tra chi ha una merce o un servizio da offrire a chi ne ha bisogno.

Quando si parla di pubblicità ci si riferisce comunque a quel mezzo di comunicazione di massa che risponde agli intenti di vendita di un produttore o di un commerciante, utilizzando tutte le forme di comunicazione possibili, affinché facciano breccia su un pubblico sempre più vasto, quello che tecnicamente viene definito *target*. Ma in questo contesto non ci riguardano le leggi e le definizioni che intercorrono nella pubblicità, e neppure la natura dei fenomeni pubblicitari, bensì prenderò in considerazione una realtà particolare, che è l'impiego dell'arte nella pubblicità ed in special modo l'intervento di Alberto Longoni nell'ambito del panorama pubblicitario. Questo ventaglio di mezzi pubblicitari o media immaginati o immaginabili è quasi limitato, ma essi rientrano in due gruppi generali: un primo gruppo comporta i media che si rivolgono all'individuo isolato, il secondo quelli che si rivolgono alle masse, intese come grande pubblico e all'individuo isolato.

Longoni ha operato in tutti e due i settori, realizzando per il primo: tavole pubblicitarie, cataloghi, lettere, dépliants e premi; per il secondo cartelloni murali e manifesti.

Non staremo a guardare quale delle tre strategie ha maggior presa sul pubblico, ma valuteremo l'intuizione e la strategia prettamente longoniana. (1) "Solamente un'iniziativa chiaroveggente associata ad una mente ferma può compiere veri miracoli in pubblicità: molte idee contano meno di una sola buona idea". Da questo assunto si muove la grande macchina della réclame, che tenta in tutti i modi di stuzzicare l'occhio della gente attraverso immagini e testi intriganti, curiosi, capaci di stimolare il nostro interesse, la nostra attenzione e chi più di un artista è in grado di poter assolvere a tale compito? Senza dubbio l'artista crea l'opera con maggior distacco dall'economia e dai concetti di marketing, ma crea una tavola pubblicitaria, o ne cura una campagna, con lo stesso coinvolgimento artistico con il quale si dedicherebbe alla creazione di un quadro, contemplando, forse, una maggiore

semplicità illustrativa dell'immagine pubblicizzata, per facilitarne la percezione. L'artista è estraneo alle regole della comunicazione- territorio abituale dell'art director e dei copy writer- lui dà vita liberamente alla sua propaganda, sentendosi creativo, grafico pubblicitario e al contempo fruitore del messaggio stesso. Da un lato infatti la pubblicità caratterizzerebbe la "affluent society", la cosiddetta società opulenta, sarebbe un metodo diretto di persuasione del pubblico, costruito per incrementare il consumo al di là del limite ritenuto umano del "bisogno". Dunque pubblicità come sistema della persuasione all'iper consumo, pubblicità come strumento di un'usura funzionale degli oggetti. In contrapposizione a tale realtà della nostra cultura si palesa il rapporto pubblicità *tout court* e pubblicità artistica: la quale si trova inserita in un discorso dove, da una parte si assiste al moltiplicarsi all'infinito di un oggetto e al linguaggio che si è creato intorno a lui per propagarlo, dall'altra si mitizza l'unicità, l'individualità dell'oggetto medesimo, sempre per una questione comunicativa a suo riguardo.

La pubblicità artistica si profila come una selezione a posteriori nel contesto della comunicazione della nostra o di differenti società; stabilendone parametri di lettura che distinguono, sulla base di contenuti letterari o iconografici del messaggio, se questa può accedere al modello "arte" oppure si trova ad un livello inferiore. Questo è ciò che generalmente avviene, ma se si usa a priori un'opera d'arte la sua comunicazione verterà sempre su una molteplicità di piani.

Come sostiene Baudrillard, le sollecitazioni all'uso e al consumo portano alla trasformazione dei significati dei contenuti nella pubblicità in oggetti da consumare, che mutano e vanno in disuso, pronti a futuri riciclaggi culturali. Il problema del riciclo o dell'usura e dell'abbandono di una determinata forma di comunicazione è un fenomeno che sottostà alle leggi della moda. Roland Barthes sostiene infatti, nel volume "Il sistema della moda", che anche il sistema retorico viene costruito sotto le icone della moda; dunque non la moda per icone, ma "scritta", che contempla i "topoi" di questa narrazione. Secondo Barthes nella nostra cultura c'è prevalenza della parola rispetto all'icona, comportando così una serie di problemi relativi alla comunicazione linguistica nei suoi articolati strumenti.

Longoni elimina nelle sue tavole pubblicitarie questo problema, concentrando invece nell'immagine i contenuti che, tramite l'uso della lingua iconica, si vogliono

trasmettere al pubblico; utilizzando come forme linguistiche delle semplici didascalie che racchiudono il significato che il significante-immagine esprime. Ciò porta alla libertà di creazione e alla libertà di fruizione abbandonando il problema della moda.

La gerarchia tra lingua letteraria ed icona tende sia a rovesciarsi che a trasformare il significante, cioè la scrittura, in significato. Anche la scrittura diviene, nel sistema pubblicitario, icona, e di conseguenza nei messaggi pubblicitari è possibile leggere il prevalere della "forma del contenuto" o "della sostanza del contenuto". Così avviene anche nei manifesti dove apparentemente prevale l'invenzione d'icona o in altri, dove l'accento viene posto principalmente sulla narrazione, per i quali non bisogna stabilire nette contrapposizioni tra i due ambiti.

Tutta la pubblicità è comunicazione perché veicolo di un'ideologia e l'uso di un determinato mezzo di comunicazione costruisce di fatto determinate aspettative nello spettatore.

La pianificazione nella nostra cultura occidentale di massa, delle cosiddette campagne pubblicitarie implica un atteggiamento molto preciso, di scelta consapevole, nei confronti dei "media" e della funzione che essi svolgono nel nostro contesto. Ma isolare un "medium" non vuol dire semplicemente individuare un particolare tipo di pubblico, vuol dire invece individuare un processo di ricezione e quindi un modello di funzione della pubblicità stessa. Il sistema presuppone differenti canali in relazione ai diversi modelli di ricezione e il tutto all'interno di un'unica scena, che è la scena urbana.

La città che ha divorato il territorio circostante lo ha ricoperto di segni: segni che vanno dagli insediamenti urbani alla pubblicità; divenendo la macchina per la comunicazione. In questo spazio segnico trova posto la pubblicità longoniana, espressione artistica filtrata dalla funzione narrativa più eminente.

III. 1. I Media che si rivolgono alla massa

III.1.1. Il cartellone

La creazione del cartellone passa attraverso tre stadi successivi: la ricerca del tema generale del cartellone, la ricerca dell'idea e l'esecuzione.

Il primo stadio è di competenza del pubblicitario, il quale deve delineare nel corso di uno studio approfondito a proposito del prodotto della società cliente e del mercato, come questo tema deve rientrare nel quadro del programma generale, o in quello particolare dedicato all'affissione.

In questa fase la committenza può rivolgersi ad un artista il quale produrrà ciò che è necessario considerando gli elementi che il responsabile della pubblicità gli ha fornito. L'artista si troverà, dunque, già nella seconda fase, e dovrà ricercare la logica con cui trattare il tema, disponendo parole, forme e colori.

Il cartellone, rivolgendosi alla folla, non deve dimostrare o convincere, bensì essenzialmente affermare, mostrarsi in un processo di sintesi che deve essere fulminante, di immediata percezione, comprensione e registrazione. Il cartellone è uno e non vi sono fattori, quali il testo, la forma o il colore che possono generare dei condizionamenti vicendevoli. La sua creazione deve essere immediata come la fruizione, perché l'idea è il frutto di un lavoro d'immaginazione pura: questa è migliore se esprime con vigore l'idea-forza del tema che il cartellone deve esporre.

Da quest'idea si passa alla stesura: prima di bozzetti e poi del prodotto finale, che verrà curato sotto ogni aspetto per ottenere un ottima resa.

Ho già parlato molte volte della famosa ruota gigantesca e sbilenca creata da Longoni e vincitrice del concorso del manifesto pubblicitario per la Lotteria del Gran Premio di Monza del 1954, ma quest'immagine ha tappezzato molti muri delle città italiane, ha riempito le pareti dei tram e ha corso sulle fiancate degli stessi. La ricordano gli amici del nonno e mia madre, dicendo che la ruota di Longoni s'incontrava ovunque e con quello sfondo giallino e le linee nere e ben marcate sembrava nascere dai muri scrostati della città. Questo manifesto non urlava,

perché semplicemente affermava l'esistenza della Lotteria abbinata al Gran Premio e il fondo canarino faceva risaltare l'illustrazione, realizzata nel rapporto metonimico che richiama alla mente l'automobile da corsa.

(2) "(...) Pare ormai inaugurata l'era del cartellone meramente grafico, quando non sia invece umoristico(...). Molta parte della responsabilità di questo gusto squisitamente, rigorosamente e anche acerbamente grafico, risale agli architetti e ai grafici, né certo se ne farà loro carico, poiché si deve riconoscere che l'attuale rigorismo stilistico tende almeno a chiudere il passaggio ai più marchiani errori e si deve anche ammettere (...) le vicende estetiche del cartellone moderno sono veramente in abili e non dubitose mani.

Soltanto si vorrebbe avvertire che l'esistenza -ormai diventata generale- su un gusto che, per intenderci, si potrebbe chiamare "svizzero" (...) non è del tutto scevra di rischi. Non tanto il rischio della aridità: ma il rischio di una sorta di inutile astruseria, di controproducente, raggelante, soprattutto poco 'parlante' e infine anodina nitidezza.

Si sono visti cartelloni recenti che sono da considerarsi superbi disegni (si ricordi quello bellissimo del Longoni per l'Autodromo di Monza) ma sono del tutto inadatti a 'parlare' su un muro, e tanto meno a 'gridare' o a 'cantare', che poi sarebbe l'ufficio loro".

L'opinione di Guglielmi si genera nella cultura del dopoguerra, nel trionfo della "pittura d'azione", che prende spunto dalla Op Art, Pop Art e Arte cinetica; e si sposa con il punto di vista di Vauxelles, il quale considera che (3) il passante che va, sognante o precipitoso, per la sua strada deve essere colpito dal grido colorato, inchiodato sul posto da un richiamo stridente di fanfara (...). Però per quanto possa non rispettare i canoni estetici del manifesto tipo, il cartellone di Longoni, che manterrà sempre le stesse caratteristiche, mira al sentimento e dal sentimento alla tesi, ed è forse per questo che sono in molti a ricordarsi quella ruota storta, tanto diversa dalle solite illustrazioni sui manifesti pubblicitari e quella tenerezza che ispirava.

Il disegno si unisce alla fotografia nel manifesto pubblicitario per la Cinquecento miglia di Monza del 1958, e se da una parte abbiamo l'immagine realistica della fotografia di due auto da corsa, dall'altra, il disegno di Longoni si allontana sempre

più dal realismo, per originare un circuito automobilistico astratto, deducibile solo dal contesto in cui viene collocato. Si avverte però la sensazione della velocità di un'automobile in corsa, la sua inafferrabilità e la concretizzazione di sensazioni aeree, realizzate con un tratto sottile ed ampi spazi vuoti.

La pubblicità alle manifestazioni e alle fiere ha radici molto antiche: da principio veniva usata la stampa mediante incisione del legno o del rame, ma quando venne scoperta la litografia si cercò di trarne subito un vantaggio domandando ai più abili illustratori di rendere l'avviso il più attraente possibile. L'uso del colore contribuì maggiormente al suo sviluppo e ad un più largo impiego, anche perché i soggetti ben si prestavano a suggerire figurazioni estrose. I primi manifesti di grande efficacia vennero realizzati da grandi artisti quali: Toulouse Lautrec, Chéret, Foraine e Steinlen, i quali potrebbero assolvere ancora oggi alla loro funzione, perché vivi e freschi per richiamare il pubblico ad uno spettacolo o ad una manifestazione.

Il manifesto è il mezzo di pubblicità al quale fanno ricorso principalmente gli enti che si occupano di manifestazioni spettacolari e le rassegne commerciali o artistiche.

Longoni sul finire degli anni Cinquanta e inizi anni Sessanta realizzò due manifesti per la Fiera di Milano. La finalità da raggiungere sul manifesto veniva indicata dai responsabili del settore pubblicitario all'artista, il quale doveva preoccuparsi di raffigurare soggetti che simboleggiassero veramente il carattere della rassegna internazionale di ogni attività industriale, agricola, commerciale e artigiana.

Sono pistoni immaginari, costruzioni a scale ripidissime, i simboli scelti da Longoni per rappresentare queste due rassegne. Queste immagini indiscutibilmente ci riportano ad una struttura meccanica complessa, a quegli enormi macchinari che sorreggono l'economia delle imprese, alle scale dei pompieri, alle ditte dei traslochi. Sono segni che ci lasciano immaginare lo spazio meccanicizzato che ci circonda e le strutture che si muovono grazie a questi complicati congegni; in seguito la fantasia verrà penalizzata, per sostituire il manifesto simbolico al realismo fotografico di un'immagine di un pistone in vero acciaio.

Alla fine degli anni Sessanta, inizi anni Settanta, Longoni crea anche per la Rinascente di Milano dei manifesti pubblicitari, efficaci attrattive per suscitare interesse sulla possibile clientela.

Nel 1968 realizza il manifesto pubblicitario per l'ottava mostra del libro a Roma. Quest'*affiche* consiste in una fotografia in bianco e nero di un enorme graffito di sabbia e tempera, raffigurante un grande albero nel suo interno animato da una quantità di venature che mettono in evidenza il gioco di luci, di ombre e dei libri che lo riempiono.

Uscendo dalla normalità, il messaggio che il manifesto vuole trasmettere dà prova di quelle eccezionali facoltà comunicative che sono proprie dell'opera d'arte; ma deve comunque riuscire efficace e contenere una carica suggestiva e persuasiva per l'osservatore, qualunque sia la sua sensibilità. Quando contenuto pubblicitario e artistico si sposano nel modo migliore, diviene un mezzo universale di richiamo.

Il manifesto è la creazione pubblicitaria nella quale l'apporto dell'artista continua ad avere un peso preponderante e soprattutto anche quando una campagna è terminata da tempo o un certo prodotto è sparito dalla circolazione, resta sempre quell'opera- il manifesto - che ci farà sempre sentire le originarie vibrazioni emotive: distinguendosi così da un comune cartellone pubblicitario.

Il colore, soprattutto nei manifesti e negli annunci, interviene a giocare un ruolo centrale; un colore per lo più localizzato nei toni primari ed esaltato per contrasti timbrici molto accentuati. E' sui toni contrastanti del giallo e del verde che si basa l'illustrazione del manifesto per la rappresentazione di un dramma di Cechov per una compagnia teatrale svizzera. Questa tavola è stata realizzata a metà degli anni Ottanta, su linoleum e per questo motivo disegno e testo sono estremamente marcati, risaltando notevolmente anche per l'ottimo contrasto tonale.

Si potrebbe riprendere l'affermazione di "art pour l'art" considerando la promozione di un evento artistico- quale la rappresentazione teatrale- attraverso l'espressione di un pittore, che intende comunicare ad un pubblico con il suo segno, l'artisticità di un evento.

E' nella piena considerazione del destinatario del messaggio e del committente che Longoni realizza il suo ultimo manifesto pubblicitario per i corsi musicali estivi, presso i Comuni di Baceno e Crodo- estate 1990- organizzati dal Conservatorio di

musica "A. Vivaldi" di Novara. Il delicato contrasto del violetto e del verde acqua, lo svilupparsi di strumenti musicali e chiavi di violino sulle montagne che si uniscono, a loro volta, a infiniti pentagrammi, i quali realizzano un leggiadro dal quale si sprigionano le note immaginarie di un canto illustrato.

In una serie di vignette, Rudi Bass definiva i requisiti necessari dell'*affiche* con precise e incisive parole: *impact, identification, coverage (avoid waste space), "get it over fast", universal appeal, educational values*; osservando i manifesti longoniani, pur allontanandosi dagli "schiamazzanti" cartelloni murali, vengono raggiunte pienamente quelle finalità che il manifesto si propone.

III. 2. I Media che si rivolgono all' individuo isolato

III. 2. 1. La stampa

La stampa costituisce un mezzo di pubblicità che si rivolge all'individuo isolato, operando la persuasione, se si tratta di un annuncio stampa ordinario, o la suggestione, se l'annuncio è di un certo prestigio.

Le ragioni per le quali una ditta predilige l'adozione di un organo di stampa per pubblicizzare un prodotto, deriva da alcune sue caratteristiche relative sia alla diffusione territoriale, sia alla frequenza di uscita della campagna, alla classe sociale- o categoria socio-professionale-dei lettori, al sesso, all'età, alla professione, al grado di urbanizzazione dei lettori ed infine al prezzo di vendita dello spazio.

Il primo approccio alla stampa pubblicitaria di Longoni risale ai primissimi anni Cinquanta, con le tavole che reclamizzavano tessuti e abbigliamento femminile. Si è già potuto constatare nel capitolo precedente, relativo all'illustrazione, il rapporto che Longoni ha instaurato con la moda, sapendo unire in un abile rapporto, la fotografia al disegno e la moda di una stagione all'eternità di un'opera d'arte.

Nel caso delle réclames ai tessuti "Riccardo Mantero- Fabbrica Seterie Como" si ripete lo splendido assemblaggio fotografia-testo. In questo caso l'uso della fotografia viene fatto sia per necessità creativa e sia per mostrare il prodotto

reclamizzato al suo pubblico. Il collage si unisce al disegno e dà vita ad un nobile principe visto dal di dietro, dotato di mantella, collare e cappello piumato bicolore. Non ci sono parole in questa pubblicità- che si rivolge principalmente ad un focus target, visto e considerato che si ritrova esclusivamente su riviste specializzate, quali ad esempio la Bemberg- ma l'elocuenza dell'immagine rende chiaro il messaggio più di quanto le parole possano fare; giocando sul contrasto antico-moderno trionfa il concetto di nobiltà: nobiltà principesca cinquecentesca e nobiltà di un tessuto che dal Rinascimento fino ai nostri giorni continua a primeggiare per la qualità, rinnovandosi sempre, però, da un punto di vista della fantasia e dei disegni.

Di vasta diffusione su tutti i principali rotocalchi italiani sono le tre tavole pubblicitarie realizzate per la "Solgas", nelle quali viene propagandato l'uso della bombola a gas, "ideale sia in montagna, in campagna, in campeggio e nelle abitazioni". Per queste pubblicità riconosciamo subito l'impronta longoniana, tipica delle illustrazioni ed in fondo le tre tavole si comportano allo stesso modo.

Si ritrova anche in questo caso, l'immagine dell'oggetto da proporre al pubblico sotto forma di fotografia, racchiusa nel contesto grafico del disegno d'autore. Sono immagini stuzzicanti che ci trattengono nell'osservazione e nella contemplazione della tavola, perché ci si ritrova catapultati in quel fitto groviglio narrativo tipico della comunicazione iconografica di Longoni. Vediamo persone di ogni genere e di ogni dimensione, intenti nelle più strane occupazioni e persino gli animali, stravaganti anch'essi, compiono azioni impossibili, come ad esempio : gatti fumare una sigaretta.

In questa accozzaglia di azioni così disparate, ma che in fondo riassumono paradossalmente il clima del campeggio e del quartiere popolare, spicca in primo piano l'immagine del prodotto reclamizzato, che si comporta come uno dei personaggi che popolano lo spazio della pagina, diventando il protagonista numero uno, intorno al quale si svolge la vicenda.

Dei primi anni Cinquanta sono le pubblicità ai pneumatici Pirelli, che Longoni ha creato utilizzando esclusivamente il disegno.

La pubblicità ai pneumatici si è legata spesso quasi sempre, fin dagli inizi, a quella dei veicoli che utilizzano il pneumatico. L'esperienza di Longoni, in fondo, è molto simile alla suddetta, perché si è avvicinato alla "gomma" parlando di corse automobilistiche.

I pneumatici si chiamano "pneus" alla francese, ma sono di produzione e di marca italiana: la Pirelli dopo essere divenuta famosa per i suoi cavi, si è dedicato ai pneumatici diventandone la ditta leader in tutto il mondo.

"Solo al traguardo" e "Primo al traguardo" sono le due campagne per la "Stelvio Pirelli", un certo tipo di pneumatico. Mostricciattoli umani e macchine mostruose dotate di una moltitudine di ruote sono i soggetti presenti nella prima tavola, dove la ruota, personaggio principe, viene esaltata come trionfale scoperta del movimento, nell'esagerazione del suo utilizzo. Esagerate sono pure le ruote delle automobili della seconda tavola, che si conformano all'automobile per le sue caratteristiche antitetiche, tra l'animale preistorico e l'astronave extra-terrestre. Sembrano dentati questi pneumatici, per mostrare attraverso un gioco iperbolico l'ottima tenuta del battistrada, il quale è disegnato con precisione tecnica e rigorismo formale.

La Pirelli ha voluto sempre accanto a sé, per pubblicizzare i suoi prodotti, gli artisti, che continuano a creare pubblicità ancora oggi, e a far parlare di sé, nel bene e nel male, stupendoci con le loro tavole.

Nei disegni longoniani è immediata la percezione, da parte del fruitore, della ruota come soggetto da reclamizzare, ma la classica P allungata dell'importante ditta produttrice, disambigua nella maniera più totale il messaggio della propaganda.

Nei primi anni Sessanta, Longoni realizza delle tavole pubblicitarie per la benzina "Agip" e successivamente, a metà degli anni Settanta, per la benzina "Esso". Queste pubblicità, come le precedenti, vennero diffuse assiduamente sui principali settimanali d'opinione ed in particolar modo sulle riviste specializzate che si occupano d'automobili.

La clientela di benzine era ancora limitata nei primi anni Sessanta, ma si era nel pieno del *boom* economico e presto l'acquisto di automobili sarebbe diventato un fenomeno sempre più in crescendo, portando dunque, ad un maggior consumo

di benzina. Le grandi marche si affrettarono ad impiantare distributori ovunque e per farsi preferire iniziarono una pubblicità insistente e spettacolare. Risorse l'AGIP grazie alla scoperta del petrolio di Cortemaggiore e da allora la ditta sviluppò una fitta campagna pubblicitaria, la quale da una reclamizzazione mirata, sempre più tecnica, passò ad una pubblicità metaforica, come è nel caso di quelle di Longoni. Metaforiche perché sono spaccati di vie cittadine, ritagli metropolitani, dove la strada si sviluppa come uno snodarsi di frecce marcate, che stanno ad indicare i percorsi che le automobili compiono grazie al carburante, in questo caso quello reclamizzato dal cane-draghetto a sei zampe, simbolo della ditta AGIP petroli.

Sono città anche le panoramiche che vengono ritratte da Longoni per la benzina ESSO, nelle cui tavole spicca in primo piano la figura del benzinaio e della stazione di servizio pubblicizzata. La città viene vista da Longoni come il luogo deputato per la diffusione di benzina e per la circolazione; in alcuni casi l'oggetto pubblicizzato scompare, lasciando il suo fruitore per un istante a contemplare l'immagine ed indovinarne il soggetto reclamizzato, ma tutto questo avviene in un brevissimo lasso di tempo, perché in suo aiuto interviene il nome e il simbolo della società committente, che nel frattempo si sarà fissato nella mente dei suoi fruitori, grazie all'attenzione prestata alla tavola.

Il compito del grafico pubblicitario è quello di "comunicare" e non esiste messaggio efficace se non è carico di simpatia. Spesso il creatore è condizionato da una situazione prestabilita di "genere" che deve mirare all'esclusivo successo commerciale. Dipende dal grafico l'abbandonarsi o meno a questa china, il serbarsi fedele alla parte schiettamente artigianale del suo lavoro o il seguire sempre più meccanicamente una formula da lui o da altri sperimentata una o più volte con successo. Il fascino di questo lavoro, soprattutto per un artista, consiste nell'operare con spirito libero da schemi in un settore che per sua natura è caratterizzato da schemi, cioè dalle istruzioni impartite da rispettare e da assimilare.

(4) " A lui piaceva lavorare per la pubblicità, però doveva essere di qualità e dovevano lasciarlo assolutamente libero". Ricorda Carlo Castellaneta. "Allora si riteneva la pubblicità non parente delle belle arti, ma doveva servire solo a colpire l'occhio; non c'era come oggi un'attenzione critica per la pubblicità. Lui diceva: 'lo questa cosa la farei così, se vi piace bene, se no, arrangiatevi!' ".

Nel 1976 Longoni disegna per la BeB Italia sette bellissime tavole che pubblicizzano le poltrone "Bambole", "Coronado", "Le stelle", "Baia", "Erasmus" e "Amanta". Longoni identifica nella realtà metropolitana, la società dei consumi dedita all'accumulo e allo spreco. Dedicata una tavola intitolata "monumento" "in ricordo delle poltrone prematuramente scomparse", come recita lo slogan, e in questa logica dello spreco s'inserisce il testo pubblicitario vero e proprio, espresso sotto forma di consiglio o suggerimento, nel quale viene indicata una soluzione a tale problema: acquistare i prodotti BeB perché belli, eterni e migliorano con l'uso. La filosofia della pubblicità risponde alla questione del consumo rimanendo nella logica del consumo.

Le tavole di Longoni mostrano allora catoste di poltrone anticate, rottami abbandonati ai bordi delle città, poltrone ricoperte di stracci: tutto questo per indicare vecchie abitudini ed eccessi comportamentali di noncuranza degli oggetti o il suo inverso. C'è da dire che a metà degli anni Settanta ci si trovava in piena crisi economica e anche il messaggio pubblicitario doveva farsi carico di tale problematica, proponendo di combattere lo spreco e nello stesso tempo, per ristabilire una situazione economica, sollecitare all'acquisto di un prodotto nazionale che risponda in maniera soddisfacente a canoni estetici e funzionali.

Le campagne BeB si prefiggono come uno degli scopi fondamentali la sincerità nei confronti della clientela, tant'è che in una panoramica cittadina; sulle cime dei grattacieli volano, con la mano di Longoni, una moltitudine di vecchie poltrone e lo slogan che fa eco all'immagine sostiene che: "purtroppo, certe poltrone non stanno con i piedi per terra". Un'altra tavola rappresenta una poltrona in soffitta e per ribadire ancora una volta l'eternità del prodotto, s'inserisce un gioco sul piano della lingua che indica, con falsa modestia, che "così in alto le nostre poltrone non saliranno mai". Infine c'è l'ultima tavola intitolata "saldi", nella quale, ancora una volta si punta il dito sul prodotto banale, soggetto ai fenomeni delle mode e di conseguenza ai suoi scadimenti e invecchiamenti. Il messaggio rimbombante di tutte queste pubblicità, in antitesi alla leggerezza dei disegni che comunque occupano la maggior parte dello spazio della pagina rispetto al testo scritto, è che il prodotto BeB Italia "è qualcosa che vale nel tempo". Le tavole di Longoni si sono

trovate sulle principali riviste femminili, riviste d'arredamento, sui settimanali d'opinione e d'attualità.

La scelta della ditta di pubblicizzare un prodotto utilizzando come creativo un artista si presentò una novità e soprattutto lo fu l'uso del disegno in luogo della fotografia, che suscitò un grande successo, in particolar modo per l'interesse che richiamavano gli intricatissimi disegni di Longoni.

Lavorare per la pubblicità gli piaceva e lo sentiva come una delle tante sfaccettature della creazione artistica; cambia solo la committenza e il destinatario, si rivolge a molte persone di ogni classe sociale e si riceve la commissione da una società o da un singolo, che vuole, grazie al lavoro dell'artista, propagandare un prodotto e trarne un vantaggio economico. Ricorda Giorgio Upiglio a questo proposito: (5) "ad Alberto piaceva lavorare per la pubblicità, perché capiva che bisognava trasmettere alla gente l'immagine, non solo sull'altare dell'arte, della galleria o del museo, ma quella che è più utile al mondo dei media, affinché venga guardata da tutti e allora la diffusione diviene più capillare e utile. Purtroppo in quegli anni ha sempre più preso piede il design; ora c'è una ripresa dell'arte nella pubblicità, basti considerare Folon per la pubblicità del metano".

Nel 1963 ed in seguito qualche anno più tardi, Longoni realizzò delle tavole pubblicitarie per la casa farmaceutica Midy.

Questo tipo di propaganda si rivolge ad un *focus target*, vale a dire ad un tipo di pubblico estremamente ristretto e ben mirato, come in questo caso il medico. La propaganda nei suoi confronti ha assunto aspetti vivaci, facendo ricorso ad elementi di richiamo per riuscire a distinguersi, farsi notare e far presa.

Gli stampati artistici pubblicitari hanno dato risultati notevoli, per una ragione ben precisa: il medico riceve ogni giorno decine di stampati di propaganda, li esamina in fretta e trattiene di solito per consultarli con più calma, soltanto quelli che dicono qualche cosa di interessante o quelli che mostrano un'illustrazione pregevole e che spiace distruggere. Se il medico li conserva può darsi ricordi con interesse o con simpatia il nome delle case e dei prodotti che glieli hanno inviati. Spesso accade che questi stampati perdano una parte della loro efficacia pubblicitaria direttamente scientifica poiché l'espedito appare ingiustificato per chi abbia qualche cosa di importante e di serio da dire, ma il timore di passar inosservati e di

non interessare a sufficienza è grande e spinge molti a superare gli scrupoli che consiglierebbero una compostezza rigidamente medica e professionale.

Anche il regalo è un oggetto di pubblicità impiegato in particolar modo in questo settore. L'oggetto offerto deve colpire l'immaginazione delle persone alle quali si rivolge, sia per la sua natura che per il modo in cui esso è presentato e soprattutto ricordare al fruitore il mittente di tale dono.

I rapporti con la Midy Longoni li strinse nei primissimi anni Sessanta ed in particolare con l'allora vice direttore medico Dottor Marco Scolari, il quale si dedicava anche a problemi di marketing.

(6) "Si trattava di lanciare certi prodotti come il Penetracil antibiotico, il Polisilon, il Bronchenolo e l'Enterogermina. Me ne dedicai io completamente, interessandomi a tutti gli aspetti della campagna. Ho creduto di inventare dei nuovi canali di produzione facendo intervenire al mio progetto degli artisti: mi si rivelò uomo di punta Alberto Longoni, perché capì subito quello che volevo fare. Rimase molto entusiasta quando gli proposi di illustrare un Pinocchio, all'interno del quale si doveva abbinare il messaggio promozionale. Longoni creò le tavole, l'agenzia di grafica CNPT ne curò l'impaginazione e ne uscì quello splendido libro che è "Pinocchio".

Il marchingegno era far arrivare il Pinocchio ai medici italiani infilando la pubblicità, intesa come messaggio, ai bambini dei medici, affinché la rimbalzassero ai genitori; ed ha funzionato benissimo. Il messaggio promozionale doveva essere unito al libro e così una sera, mi recai a Crodo e in un lampo Longoni creò quelle sei o sette tavole che per volontà dei signori Midy dovevano essere inserite nel libro. I messaggi promozionali sono scritti a mano da Longoni e raffigurano Pinocchio che sta male, Pinocchio sul vasino e così via. In tutto vennero tirate quarantacinquemila copie: allora i medici erano settantamila e quindi erano in tantissimi a possedere il volume del Pinocchio.

Poi continuai su questo filone e feci fare a Longoni, sempre per pubblicizzare un prodotto, un puzzle. Devo dire però che con il Pinocchio, la Midy, la quale precedentemente veniva considerata soltanto la casa farmaceutica delle supposte, assunse una certa importanza, diventando famosa per il Penetracil, il Bronchenolo e l'Enterogermina.

Per la Midy è stata una novità assoluta quella della pubblicità d'artista(...) .lo rimasi alla Midy fino al 1965 e non venne più continuato il filone artistico pubblicitario".

Sempre per la Midy, tramite Scolari, nel 1964 e poi nel 1965, realizzò due raccolte contenenti cinque stampe ciascuna, raffiguranti "I castelli" e "Le locomotive". Si tratta di raffinatissime tavole che uniscono con precisione architettonica e meccanica il realismo al fantastico e mantengono quel gusto della stampa antica, dal tratto pulito e dal segno chiaro e incisivo. Sul retro, nuovamente propagandati, vi sono i soliti farmaci della Midy.

Anche questo tipo di propaganda ebbe un grande successo, tant'è che mi è capitato di entrare in studi e talvolta abitazioni di medici e scorgervi "I castelli" e "Le locomotive" di Alberto Longoni elegantemente incorniciati e appesi alle pareti.

L'ultima forma di pubblicità che Longoni pensò per il grande pubblico si dimostrò purtroppo un tentativo mancato che non vide una reale applicazione. Mi riferisco alla pubblicità per la casa editrice "Il Milione", per la quale aveva creato cinque tavole a colori che promuovevano la lettura come forma di crescita spirituale e intellettuale. Erano dipinte con i pastelli, sia quelli a cera che le crete e raffiguravano un omino intento alla lettura con uno slogan sottostante, sempre di Longoni, nel quale veniva dichiarato che: "un buon libro è come un amico...vale un tesoro!", oppure un uomo con la testa fatta ad albero ricolmo di mele d'oro e il messaggio era: "la lettura dà i suoi frutti". Insomma si trattava di trovate geniali unite ad un'ottima iconografia di facile percezione e riconoscimento da parte del fruitore, visto e considerato che il soggetto trattato viene raffigurato nell'essenzialità stilistica dell'immagine e dotato di una vivacissima carica tonale per la scelta dei colori e per la loro combinazione.

III. 2. 2.

La pubblicità diretta

La pubblicità diretta si prefigge sia di vendere, sia di creare o stimolare il desiderio di acquisto e sia di mantenere la clientela. Essa consiste nell'invio a

domicilio, sia per posta, sia per mezzo di qualsiasi altro intermediario, di messaggi pubblicitari sotto forma di lettere, dépliants, opuscoli e cataloghi. I vantaggi di questo mezzo pubblicitario sono dati dalla sua facilità di utilizzo (nello spazio, nel tempo, considera le categorie dei destinatari) e dalla facilità di controllo del suo rendimento. Le lettere di pubblicità diretta oltre a rispondere a tutti i canoni prestabiliti relativi alla qualità della redazione del testo, devono possedere delle caratteristiche d'immagine che le rendono interessanti, affinché il destinatario della missiva non la cestini subito, bensì legga interessato il testo. Spesso queste lettere uniscono al messaggio promozionale gli auguri natalizi o pasquali; o più semplicemente la ditta sceglie l'augurio come forma per farsi presente alla clientela, sia vecchia che nuova, ed in questa maniera indiretta si fa pubblicità.

Come dicevo innanzi, il testo da solo non basta per suscitare grande interesse, così tante ditte e singoli commercianti o artigiani, interpellano un artista affinché crei per loro un biglietto d'auguri personalizzato. Longoni ne ha realizzati molti, sia per le grandi imprese che per i privati, e spesso le richieste provenienti dallo stesso committente si sono ripetute di anno in anno, cosicché Longoni ha creato con i suoi auguri un vero "cult" del biglietto d'autore, collezionato dai destinatari ai quali venivano inviati gli auguri.

Mi scrive il Dottor Severino Dal Bo, in una lettera che mi parla dell'amicizia che nutriva nei confronti di mio nonno e dei ricordi che gli riaffiorano alla mente ripensando a lui e ai suoi luoghi, che (7) "nel 1966, quando ero consigliere della Fondazione Serpero"-sicuramente una fondazione per la ricerca medica- "riuscii a fargli commissionare quattro quadri dai quali fossero ricavabili dei biglietti d'auguri. Di questi biglietti ho conservato per ricordo qualche esemplare che le accludo volentieri, pensando che le farà piacere averli. Gli originali suppongo siano in possesso della Fondazione".

Importanti società, quali ad esempio la GANZ Veneta Motori S.N.C. Transelektro, richiesero il disegno di Longoni da abbinare agli auguri e lo stesso fecero imprese più piccole, come l'impresa De Giuli che si occupa del taglio e della lavorazione del sasso a Domodossola. La capacità di Longoni è quella di saper raccogliere nell'immagine del contesto lavorativo, dal quale parte il messaggio augurale, la

trasposizione fantastica della cerimonia, con Babbi Natale, stelle comete, cibo e vino a volontà.

Il disegno di Longoni si adatta a qualsiasi situazione e si muove dal piano della serietà e dalla compostezza formale, adatta all'immagine di una certa impresa, allo spirito più ridanciano e buffonesco di altre, sempre nella più completa eleganza grafica.

Spesso anche il biglietto da visita è da considerare una forma di pubblicità, in quanto viene dato in mano al diretto interessato, che potrà in seguito farne uso in caso di bisogno di prestazioni o di servizi che il mittente fornisce. Dunque, molte persone che fanno uso della propria carta da visita come forma di diffusione del proprio nome, per ottenere poi dei vantaggi da un punto di vista economico, ne curano l'immagine in tutti i sensi, preferendo talvolta unire al nome anche un disegno. Longoni ha creato così dei simpaticissimi e personalissimi biglietti da visita che indiscutibilmente attirano l'attenzione del suo fruitore.

Anche nei dépliant e negli opuscoli si avvicina molto a quella di un annuncio. Il titolo, che figura abitualmente sul primo foglio, ha lo scopo di attirare l'attenzione del lettore e di incitarlo ad aprire lo stampato; i sotto-titoli hanno invece il ruolo di trascinare il lettore alla lettura dell'intero testo; quest'ultimo, infine, deve concludersi con l'incitamento all'azione immediata. Spesso però maggior incitamento lo si trae da un'immagine che risponde ai requisiti del messaggio inviato tramite il volantino o grazie al gioco dell'attrazione e della suggestione che l'immagine ci offre. Il particolare stimolante può essere una stampa d'effetto o un'illustrazione originale, come è il caso delle immagini che crea Longoni, ma senza dubbio è fondamentale anche che tra testo scritto e immagine vi sia una certa rispondenza da un punto di vista stilistico.

Anche il catalogo è una forma di pubblicità diretta. Longoni ne ha realizzato uno, ricchissimo di illustrazioni divertenti e spiritose, per la Zoppas, nel 1958.

Questo catalogo serve a reclamizzare il forno dotato di grill e termoregolatore e il frigorifero, da considerarsi come "le più recenti novità Zoppas". All'introduzione e alla presentazione della cucina ideale della donna moderna vengono aggiunte diverse ricette che verranno senz'altro conservate dalla massaia e la pubblicità sarà costantemente a portata del suo destinatario. Il catalogo contiene sia fotografie

che disegni, quelli di Longoni, che trasformano l'oggetto fotografato in un oggetto nuovo, conforme all'idea. E come sosteneva Taine (8) "così le cose passano dal reale all'ideale quando l'artista le riproduce modificandole secondo la sua idea, ciò accade quando, concependo e cogliendo in esse qualche carattere notevole, altera sistematicamente i rapporti naturali delle loro parti per rendere questo carattere più percepibile, predominante(...). Bisogna che questi caratteri non soltanto abbiano maggior valore possibile ma che, nell'opera d'arte, divengono anche dominanti, se sarà possibile".

Anche per la Lavazza, nel 1979, ha illustrato un catalogo che riassumeva la storia del caffè dalle leggende sud americane alla torrefazione e confezionamento negli stabilimenti della ditta. Questo libricino veniva abbinato alle confezioni di caffè dimostrandosi un simpatico omaggio per la clientela, allettandola con le tavole longoniane.

Il disegno non riproduce bensì interpreta, e ciò che Longoni riesce a compiere con la sua opera è quello spiccato senso del dettaglio spinto fino al punto di rendere percepibile ciò che non lo è. Vengono così sostituite con l'arte in una prospettiva del sentimento la logica e l'intelletto.

NOTE AL CAPITOLO III

- 1) Haas C.R., *Manuale della pubblicità*, Milano, Tecniche nuove, 1990, p. 155.
- 2) Guglielmi A., Pittura pubblicitaria- I primi grandi "cartellonisti" Toulouse Lautrec e Cappiello, "Il popolo di Roma", 1/1/1954, anno 53°, n° 11, p. 13.
- 3) Haas C.R., *ibidem*, p. 266.
- 4) Castellaneta Carlo, intervista, Milano, 17/5/1994.
- 5) Upiglio Giorgio, intervista, Milano, 11/6/1994.
- 6) Scolari Marco, intervista, Milano, 14/3/1994.
- 7) Dal Bo Severino, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Milano, 26/11/1993.
- 8) Taine Hippolite, *De l'idéal dans l'art*, Paris, Vaillère, 1867, p.20 e p. 135.

(1)"La libertà appartiene agli uomini liberi. Si nasce già liberi, non lo si diventa!

La natura costruisce già di suo pugno le persone. Non si va a scuola per diventare poeti o attori, ma lo si è già". (Alberto Longoni)

Come sostiene Luciano Anceschi nel suo libro "Decisione della forma"(4)"il primo atto critico, di fatto, si ha nell'opera stessa, nella sua tensione di perfezione formale, che spesso è implicitamente atto teorico, una cifrata formulazione di principi. Pertanto, da questo angolo della rivelazione della vita dell'arte non c'è lettura più rivelatrice e utile degli scritti degli artisti sulle *artes*". E' estremamente interessante considerare la visione che l'artista ha della critica, scoprendolo appunto mediante i suoi scritti, intervistando gli amici e i colleghi con i quali ha avuto uno scambio di opinioni in proposito, per constatare come ambedue s'incontrino di fronte allo stesso oggetto: il linguaggio dell'opera d'arte.

(5)"Gli artisti spesso non amano la critica, taluno di essi giunge fino a negarne l'esistenza come attività autonoma, a togliere il 'diritto alla parola'; l'assolutezza della visione dell'artista tende a riassorbire la critica nell'atto stesso dell'arte; d'altra parte, il pubblico pretende che il critico 'spieghi'(...)l'arte contemporanea, come se l'imprevedibile dell'arte potesse veramente ridursi ad una sorta di magica formula che apre tutte le porte; e quando non si intenda, ecco la colpa è ancora tutta della critica. Se il discorso sarà rigoroso, saldo nei suoi elaborati strumenti, attento a sue ragioni profonde legate alle coerenze di un invisibile metodo, ebbene, si dice allora, la critica è incomprendibile, iniziatica(...); se essa tenta di esercitare il suo diritto e dovere di stabilire certe preferenze e gerarchie, ebbene essa è faziosa e disonesta, quando non è addirittura 'nemica dell'arte'.

IV. 1. La critica d'arte sentita da Alberto Longoni

Anche Longoni, come sostengono gli amici, ed in base al ricordo che riaffiora alla mia mente a proposito delle sue considerazioni sulla critica, non ne ha un'opinione totalmente positiva, ma non ha neppure "il dente avvelenato", come generalmente accade per la maggior parte degli artisti. Longoni non sopporta la figura del "verosimile critico", quel personaggio inquadrato da Roland Barthes in una maniera molto precisa, definendolo il critico dell'ovvio (6)"che resta al di qua di ogni metodo, perché, al contrario, il metodo è l'atto di dubbio con cui c'interrogiamo sul caso o sulla natura (...). Al verosimile critico piacciono molto le 'evidenze' ". La sua critica si muove nella più completa soddisfazione del pubblico all'interno di una logica intellettuale entro cui non è dato contraddire quanto proviene dalla tradizione e soprattutto dall'opinione corrente.

Purtroppo a fianco di una critica moderna si cela ancora la vecchia critica, logorroica e chiassosa, formulatrice di discorsi che si sviluppano in un coacervo di termini vuoti, senza senso, che continuano a non esprimere un giudizio oggettivamente motivato, ma restano legati ad un gusto che si configura come (7)"una comoda transizione tra il Bello e il Bene, confusi discretamente sotto la specie di una semplice misura". Longoni aveva incontrato una critica così e provava un grande rammarico nel vedere che un individuo che si definisce critico non avesse capito niente del suo lavoro, o meglio non avesse sentito nulla, e si domandava come fosse possibile che persone così ignoranti e insensibili potessero avere un tale potere all'interno delle amministrazioni pubbliche, organizzando mostre e creando cataloghi parlanti con parole mute. S'infuriava all'idea che per poter esporre in certi locali è necessario sottostare al giudizio di persone incompetenti e trovava che la satira televisiva sulla critica, caratterizzata dal personaggio il "Criticatutto" aveva fatto centro, e aveva colto appieno l'imbastardimento della critica generatrice di pseudo critici. Purtroppo, questa amarezza provata da Longoni nei confronti della critica si accentua negli ultimi anni della sua vita. Si sentiva avvolto principalmente da un senso di sconforto e di insoddisfazione per un mancato riconoscimento adeguato a quella che egli

riteneva la sua bravura e competenza, in rapporto soprattutto alla panoramica dell'arte contemporanea trionfa dei propri successi commerciali, e di critica. Non provava invidie e gelosie, ma solo una forte sensazione di abbandono, accentuato dall'isolamento psichico e fisico con la città e con il mondo attivo che segue l'opera d'arte quando l'arte, quando l'artista ormai l'ha completata. Un isolamento dovuto certamente a problemi di salute, ma anche per una questione d'orgoglio ed un forte senso d'indipendenza che lo teneva lontano da mercanti e critici, i quali avrebbero potuto aprirgli molto di più la strada.

Alberto Longoni sostiene in uno scritto personale trovato in un diario che : (8) "un artista che ha un contratto con un mercante e che deve produrre tot quadri o sculture o disegni al mese è come un uomo che lavora ad una catena di montaggio. La collaborazione è solo possibile se il mercante è intelligente e non pone dei quantitativi e limiti di consegna all'artista. Solo in questo modo può esistere la collaborazione mercante/artista.

Ho imparato di più conversando con una persona umile (contadino, pescatore...) che non con il critico o l'intellettuale. Anche i viaggi mi sono serviti molto di più (parlo dal punto di vista umano-sociale)che la lettura di molti libri".

Viene ribadito questo pensiero in una lettera datata 29 luglio 1960, indirizzata a sua moglie Lidia, quando si trova all'isola di Polvese, sul lago Trasimeno, per la realizzazione di una piscina in collaborazione con l'architetto Porcinai.(9)"Cara Lidia, all'isola tutto bene. Sabato viene Porcinai e allora si sapranno i risultati del lavoro che si sta facendo. I massi sono enormi e per spostarli occorre l'ira di Dio.

Io sto bene veramente e il vitto è eccellente. Abito in una casetta molto bella ed accogliente e la mia camera è pulita. La padrona è gentile (oggi mi ha ripulito l'abito blu e me lo ha anche stirato) il marito è pescatore, anche lui gentilissimo.

In questo piccolo paese di pescatori, la gente è serena e guadagna pochissimo. Sono cordiali e sorridenti. All'isola vado al mattino alle otto e torno a pranzo alle dodici e trenta; ritorno al lavoro alle quattordici e trenta sino alle diciotto.

Domani è venerdì e sabato mattina arriva il PROFESSORE a fare il PROFESSORE. Vedrò allora se restare o rinunciare definitivamente. Ho pensato per il compenso di accettare le sue condizioni per evitare di perdere tutto, però

non assumerò altri lavori di sorta. Sono quasi convinto che la grotta non sia piaciuta alla sua cliente. Ho questo sentore.

Statemi bene, in buona salute, mangiando molto e spendendo moltissimo, trovando tanti funghi.

Bacioni Alberto."

Longoni era insofferente a qualunque forma di costrizione, perché gli sembrava che il suo spirito libero potesse risentirne e non permettere alla sua arte di esprimersi.

(10)"Longoni era profondamente umano", dichiara Franco Fossa,"e lo si vede anche dai suoi disegni. Quando l'ho conosciuto era un periodo in cui c'erano molti movimenti artistici, ma lui è rimasto fedele al suo modo di interpretare per immagini, raffigurando le persone umili. E' forse per questo che non veniva considerato tanto dall'alta critica. Le persone pompose, che vorrebbero sembrare quello che in realtà non sono, non le poteva digerire. Era una ripulsa verso questa situazione per dedicarsi di più all'aspetto umano delle persone.

Noi non parlavamo dei nostri lavori, ma lui mi mostrava quello che lo colpiva nella realtà, mi ricordo un giorno che mi fece vedere una casa in via Senato, con due scale: una era ampia, bella, di marmo, l'altra piccola, malconcia, di granito, e mi disse: "Vedi Fossa, per di qua vanno su i signori e dall'altra i cani e la servitù!" Erano queste visioni che si realizzavano poi nei suoi disegni, perché lui viveva e sentiva queste differenze sociali e lui le criticava. Le tavole di Longoni di allora mi ricordano i film del Neorealismo, dove il problema esistenziale si basa su questa critica, una critica sociale. C'era un intendimento tra di noi sincero e profondo, ci bastava raccontarci dei fatti particolari e sapevamo che ci avrebbero influenzato nella creazione di prossimi lavori".

La critica di Alberto Longoni si estende agli enti pubblici e alle associazioni di pittori, ritenendo false e interessate le proposte di partecipazione agli incontri e questo ce lo dimostra anche un suo scritto in risposta ad una lettera-invito dei pittori Ossolani, presso la Comunità Montana Valle Ossola, nella quale Longoni esprime ancora una volta il suo rammarico per una mancanza di vera sensibilità artistica. (11)"Ho ricevuto il vostro invito per l'incontro del 30/1/1991, non ho la

possibilità di spostarmi per motivi di salute, comunque discutere di problemi culturali in questo ambiente è quasi impossibile.

I paesi erigono monumenti obbrobriosi a chi vogliono loro, scegliendo gli artisti che loro stessi reputano i migliori, senza fare concorsi nazionali, e senza interpellare critici validi e responsabili, conosciuti in campo internazionale.

I Comuni non vogliono chiedere pareri o consigli. Loro si sentono abbastanza forti per rovinare le piazze italiane, vediamo ad esempio il monumento allo scalpellino, dove figura anche la firma del fornitore della pietra. Vediamo anche il monumento De Gasperi a Trento. Si potrebbe continuare ma le chiacchiere non servono. I grandi capi politici e no, che comandano la pseudo-cultura, dominano tutti gli ambienti, o quasi tutti.

Qualche anno fa, ho ricevuto l'invito di mandare un'opera per la mostra sulla Resistenza. Disgraziatamente ho accettato. Si trattava di una terracotta incisa, che ho fatto in occasione della preparazione di un bozzetto per il lavoro da me eseguito nel Museo del deportato politico e razziale dei campi di concentramento a Carpi.

Dopo la mostra la ceramica è rimasta in un deposito e più tardi è finita all'ingresso della Comunità Montana".

La lontananza di Longoni da Milano e questa solitudine interiore dovuta ad una mancata integrazione negli ambienti ossolani, dove dilagano circoli "culturali" estremamente chiusi, riservati a poche élites d'indigeni, e soprattutto l'essere ignorati nella maniera più completa, gli facevano rimpiangere quell'amata città, ricca di spirito e di vita, dove la solitudine era da ricercare e che lui stesso amava trovare per esprimersi attraverso il disegno o la pittura.

(12)"Longoni era un isolato, come lo ero io-e lo sono tuttora-", afferma il pittore Franco Rognoni, suo amico di vecchia data, "negli anni Cinquanta/ Sessanta, c'era ancora quella pittura sociale, delle mondine e delle biciclette e poi c'erano gli astratti -astratti, ma quelli dipingevano diversamente da Longoni, lui assimilava di più da Munari. Certo che se un artista non si dà da fare e non va tra le gambe dei critici e dei mercanti, non va avanti. Longoni era un po' come me, infatti anch'io, pur avendo continuato con la mia opera, sono stato trascurato dalla critica ufficiale; anche lui stava isolato parecchio.

Quando si andava all' 'Oca d'oro', si stava tutti insieme; in quegli anni si parlava solo di pittura, adesso de ci si vede, più che parlare di mercato e quotazioni non si fa ed è per questo che preferisco starmene solo.

Della critica si parlava per lamentarsi, perché ci trascurava e il Longoni è stato molto trascurato dalla critica, poteva emergere molto di più perché era uno di quelli che aveva i numeri.

Allora i giovani artisti andavano col quadretto sotto il braccio dai collezionisti, e Palazzoli, il proprietario della Galleria Blu, glieli comperava per cinquemila lire, che per l'epoca era già una sommetta e i collezionisti, quando comperano il quadro, hanno tutte le loro buone ragioni per far emergere gli artisti, perché vogliono che questi acquistino di valore. E io e lui questo non l'abbiamo mai fatto.

Esisteva una certa stima tra di noi, perché ci trovavamo sulla stessa lunghezza d'onda e non avevamo bisogno di compiere disquisizioni sulla nostra opera, avevamo questa stima reciproca per il lavoro dell'uno e il lavoro dell'altro".

Longoni era un grande estimatore dei veri artisti, quelle persone dotate di sensibilità che sanno esprimere attraverso forme e immagini le loro percezioni, senza ricorrere a lunghi discorsi e a critiche personali sapeva dimostrare il suo compiacimento e se non amava i lavori di un pittore, gli diceva comunque di andare avanti a lavorare, forse pensando ad un'eventuale possibilità di miglioramento.

(13)"Nelle nostre discussioni", ricorda Franco Fossa, "parlavamo degli altri pittori. Noi parlavamo della valorizzazione di alcuni movimenti o di alcuni artisti e al contempo esprimevamo il nostro disaccordo nei confronti di coloro che non ci piacevano.

C'era un gruppo, quelli della Galleria Bergamini, che analizzavano di continuo il proprio lavoro e quello degli altri, e analizzando gli altri analizzavano se stessi. Noi non eravamo così. Nel momento in cui è nata l'arte astratta, si è voluto seppellire il Neorealismo; nel momento in cui Consagra puntualizza e valorizza l'arte astratta, noi ci siamo trovati in prima istanza in disaccordo: non per il movimento di per sé, non perché ci sembrava che il movimento mancasse di basi filosofiche, ma per la realizzazione dell'opera stessa, per determinati risultati che noi non accettavamo".

Il problema della critica veniva sentito da Longoni, già negli anni Cinquanta, come un grosso ostacolo da superare, e una frustrazione che tormentava gli artisti dell'epoca.

Carlo Castellaneta sostiene che (14) "allora esisteva una critica molto ufficiale-oggi è già un po' cambiata la situazione- ci sono critici più aperti...allora la critica guardava quei nomi e basta e quindi Alberto si era un po' rassegnato a non contare sulla critica. Il fare per una soddisfazione su un piano personale del lavoro non basta e la critica non lo gratificava. D'altra parte era incapace di frequentare i posti dove andavano i critici e farsi notare".

Il suo senso di libertà si traduceva anche in un totale allontanamento dai luoghi e dalle persone che potevano fargli fare carriera, da una parte per non farsi depauperare delle sue opere e dall'altra perché la critica, soprattutto nei primi anni d'artista, si è spesso dimostrata impreparata di fronte alle tavole longoniane.

(15) "Negli anni cinquanta si è tentato di fare in Milano qualcosa che andava al di là dell'ufficialità pittorica. Noi non eravamo maligni nei confronti degli altri pittori, perché era più forte lo spirito di corpo che il giudizio sulla qualità. Sì, si guardava di cattivo occhio il dentista che dipingeva e dicevamo: 'Ma che faccia il dentista!' (...).

I critici li consideravamo un po' dei pirla, e forse lo erano anche. Erano vecchi, più vecchi di noi, perché se noi lo eravamo in quanto non rientravamo nella logica del profitto, i critici erano superati e noi non li consideravamo.

Noi non parlavamo della nostra opera, non esisteva un rapporto con l'operazionista; tutta la comunicazione verteva sul 'che cosa faremo', ma non sull'opera fatta. Non ci consideravamo degli artisti con la A maiuscola, eravamo molto più di cultura operaia che di cultura accademica. Eravamo degli artigiani con il senso del lavoro come un artigiano. Si andava in crisi quando non si lavorava, ci si accontentava della bricioline della società.

Non c'era il mercato del disegno grafico, c'era un mercato della grafica multipla, mancava in particolar modo un discorso critico, che non c'è tuttora, sul significato del disegno relativo alla grafica originale".

Un'espressione tipica della critica svizzera che Longoni non accettava e non poteva sopportare era la definizione di *Nord italienischer Maler*. Alle sue orecchie suonava come una formula ottusa e riduttiva nei confronti dell'arte in generale,

poiché l'arte è l'espressione più libera che ci sia, è una forma di comunicazione che oltrepassa i confini territoriali, e quindi sentiva costrittiva l'affermazione di *pittore dell'Italia del nord*; perché per lui, in Italia, non ci dovevano essere barriere e federazioni da Lega Lombarda, specialmente perché il Meridione è sempre stato fonte di grandi geni artistici e questo fatto doveva essere un vanto per l'Italia intera. Ringrazia però più volte la Svizzera, per la fiducia che ha avuto in lui, già a partire dai primi anni della sua carriera e in questa difficile impresa la critica gli è stata comunque vicina, e lo ha notevolmente sostenuto il Professor Walter Ruppen e i galleristi Franz Kohlbrenner, Wiesner e Willisich, di Briga e Zurigo. Ne da testimonianza di questa gratitudine una lettera indirizzata alla Signora Feichenfeldt, sua estimatrice e collezionista: (16) "(...) la sua lettera mi ha ricordato Zurigo: la città della mia prima mostra alla "Palette", dove ho trovato le persone coraggiose che, pur avendo un misero guadagno nelle vendite dei miei lavori, mi hanno capito e sostenuto. Gioacchino ha spesso con grande volontà e amore voluto incontrare i pastori e conquistare la loro fiducia, ma i montanari temono questi avvicinamenti e hanno paura di disturbare, sono dei timidi".

IV.2. L'ottimismo nei confronti della critica

Alla fine degli anni Sessanta, Longoni comincia a guardare alla critica con maggior distacco e forse con un senso di superiorità; prendeva atto di quella realtà di artisti-portaborse e di detentori della "cultura", senza più bisogno di arrabbiarsi, la osserva con il suo occhio ironico e senza sentire la necessità di giudicarla.

Emerge quel tipo di ironia nei confronti di questa micro società in un suo racconto Longoni intitolato "Esposizione", trovato in un quaderno risalente agli inizi degli anni Settanta: (17) "La recente mostra ha avuto il successo di critica e di pubblico che si meritava. Tra le cornici vuote s'intravedevano i visitatori. Tra i molti il critico responsabile della galleria, il responsabile del critico, il gallerista pieno di entusiasmo e di pulci. Il compratore preparato e danaroso e molti altri. Al centro

della sala il signor gallerista teneva tra le mani due catenelle d'argento dorato: la prima finiva al collo del critico che sorrideva compiaciuto e la seconda, meno elegante della prima, arrivava alla gamba sinistra dell'artista che inspiegabilmente continuava a lamentarsi sputando in aria". Longoni con questo scritto ci fa chiaramente capire che il mercato dell'arte premia l'artista, ma forse non nella maniera adeguata allo spirito dello stesso, in quanto tende a mostrare delle vistose esibizioni di premiazione piuttosto che celebrare la sua opera, perché veramente capita ed apprezzata. L'artista, anch'esso, viene guardato con ironia da Longoni: la delusione nei confronti di questa realtà è effettivamente vissuta da lui, ma nello stesso tempo si tratta di un gioco delle parti, dove per forza di cose l'artista non potrà mai accettare il ruolo del critico e del mercante, e continuando a vivere con questo senso d'insoddisfazione l'artista va avanti con la sua opera, ignorando questo mondo.

Ci sono stati dei critici che hanno saputo illuminare lo spirito di Longoni, perché si sono dimostrati capaci, a suo avviso, di descrivere la logica dei sensi prodotti dalla sua opera, senza pretese chiarificatrici o di "traduzione" dell'opera stessa in parole. Ce lo dimostra in uno scritto del 1971 indirizzato al Dottor Cerastico, critico responsabile del libro "AutoRE".

(18)"Dottor Cerastico, AutoRE è un libro riuscito. Piace alle persone che lo vedono. Ma il merito di questo non è tutto mio, ma devo dire che molto è suo. Non voglio farle un elogio, ma un appunto di merito. Lei mi ha capito e ha realizzato egregiamente questo mio lavoro. E poi mi ha dato un libro bianco e ancora un altro e mi ha proposto un graffito. Grazie della sua fiducia".

Nell'intervista al critico e amico Franco Passoni, egli afferma che (19)"Longoni era un uomo talmente distaccato che non aveva delle ragioni per essere 'avvelenato' contro i critici-come in genere posso riscontrare nella maggior parte dei pittori-i quali sono convinti addirittura che la critica abbia rovinato tutto, e tutto questo avviene perché i pittori non sanno mai fare il dovuto distinguo.

La critica è una disciplina storica, una disciplina storica, è una disciplina che ha delle regole molto precise e se c'è della gente che non segue le regole, questo non è colpa della critica, ma di chi invece si arroga questo diritto che non dovrebbe essergli consentito, non solo, ma poi, la critica d'arte è molto inquinata dalla

letteratura d'arte che ha sempre avuto un ampio spazio sui media. I media danno molto spazio a tutto quello che è letteratura anziché critica, allora succede che i problemi critici vengono sempre messi al confine e sono in mano a determinate persone, mentre i problemi delle mode, i problemi di tutto questo bailamme, che vediamo nel mondo attuale, creano una confusione tremenda e sono dovuti ad una mancanza di struttura critica seria e ben organizzata su un mestiere che è necessario, perché ha delle finalità precise. Noi vediamo il critico che è presente nei tribunali e nelle società con determinate funzioni; è coinvolto anche da ragioni politiche, ma le sue ragioni politiche non devono mai prevalere sulle sue concezioni e sulla sua professionalità. Io, per una forma di deontologia, ho sempre voluto fare il pubblicitista, per non avere padroni, perché così non era il direttore a determinare il mio lavoro, ma ero io che scrivevo e facevo il mio lavoro; il direttore doveva solo o accettarlo o negarlo. Questa è stata la mia visione dell'arte, questa è stata la mia fratellanza con gli artisti. I miei veri amici son sempre stati gli artisti, ho vissuto con loro, nei loro studi, e ho sempre cercato di assimilarli e conformarli, però indirettamente, perché parlando insieme ci si dava dei preziosi consigli e delle indicazioni, perché attraverso lo scambio, la comunicazione, tutto questo è possibile.

Io credo, che il mondo di oggi viva in un grande equivoco. Nell'Ottocento c'è stata una prevalenza della parte letteraria sulla parte *faber* e tutto questo ha generato un sistema che ha portato ad una critica cialtrona, affabulata, compromissoria, interessata, la quale costringe gli artisti a fare delle opere a seconda delle correnti e a seconda delle mode. Questo è assolutamente criminale, perché l'artista ha il diritto di scegliere lui il suo linguaggio.

Io, allora, ero un teorico dell'astrattismo, però adoravo i lavori di Longoni. La cosa più importante è rispettare il linguaggio degli artisti, e loro soltanto hanno il diritto di scegliere la forma di linguaggio, che può essere figurativo, astratto o concettuale, perché hanno il diritto di fare una loro ricerca, hanno la possibilità di farla se mai gli lasciano la libertà di farla; e la libertà dell'arte sta proprio in questo. Noi possiamo invece fare le persone che scelgono. Dalle nostre scelte vengono fuori, attraverso la decantazione del tempo, i dati storici e critici.

Io credo innanzitutto nella continuità dell'arte(...). Di Malaguti, che mi ha fortemente influenzato, condividevo il concetto di continuità dell'arte, perché l'arte non ha delle fratture, è sempre una continuità. Coloro che sono fuori da questa continuità sono fuori dal mondo dell'arte.

Ne "La perdita del centro" di Sadmar, si presenta l'avvenimento dell'arte di oggi, in quanto il Dadaismo ha creato una confusione, per me, enorme. Il Dadaismo ha avuto una sua giustificazione storica nel momento in cui ha agito, però al di là di questo, gli altri hanno sempre copiato dai dadaisti e hanno creato delle confusioni tremende, fino ad arrivare alla perdita del concetto di manualità-e il concetto dell'arte è legato alla manualità dell'individuo- altrimenti, se andiamo avanti con questo permissivismo di genere artistico, come è stato impostato da alcuni teorici, si slegano dal mondo dell'arte, possono fare qualunque cosa, potendoci rispondere: 'e che cosa vogliono da noi che siamo artisti?'

Il modo di come io concepisco il fare arte è uguale al modo in cui l'artista concepisce di fare il suo lavoro. Nel mio lavoro, senza avere mai invaso il campo degli artisti, io mi sento un artista, un creativo come loro. Da queste opinioni è applicabile il concetto di scientificità, che deve essere pulito però da tante aberrazioni. Se c'è una cosa che detesto sono i *tuttologi*: sono loro che stanno distruggendo tutto, e poi, più di ogni altra cosa, il nozionismo. Se Mike Buongiorno sapesse quanto male ha portato nel mondo della cultura con la sua figura, e con la sua professionalità! Ha creato una distorsione nelle persone, e facendo dilagare il nozionismo ha distorto il concetto di cultura, perché cultura è sapere, conoscere le ragioni per le quali si fa una determinata cosa, e sapere significa verificare continuamente; infatti i rapporti che c'erano tra me e Longoni, perché erano così solidi? Perché io mi introducevo nel suo mondo e lui si lasciava introdurre da me, c'era uno scambio continuo, dove fantasia e immaginazione si mescolavano continuamente, e si finiva col trovare le nostre possibili situazioni, ognuno nel proprio lavoro. Ciò ci era utile per il nostro lavoro. Longoni mi è stato utile, come io sono stato utile a lui. Dentro al suo lavoro ci sono molte cose che sono mie, mie per gli scambi di opinione che avvenivano, non per plagio, mie in questo senso.

Quando si ha questa meravigliosa comunione di spirito, ecco che si costruiscono veramente delle cose importanti e si fanno delle cose che sono utili all'umanità e, diciamo, al mondo".

Il rapporto di amicizia e di fiducia nella professionalità di critico, che legava Longoni a Passoni, gli permetteva di esprimersi liberamente a proposito della sua opera, fatto peculiare perché con gli amici o con i colleghi artisti, forse per una questione di umiltà, o di timidezza, non avveniva; aspettava ansioso il giudizio di Passoni, sia di consenso che di disapprovazione, per legittimare o meno il suo lavoro.

Non amava per niente frequentare gli artisti troppo sicuri di sé e della propria abilità artistica, poiché per lui era fondamentale l'umiltà e il genio, dove quest'ultimo si poteva generare solo in un terreno puro, ricco di idee, fantasia e amore per l'arte. Le parole, in realtà, erano inutili, perché i segni che si generavano sul piano del foglio andavano oltre, comunicando una moltitudine simbolica di realtà, percepibili soltanto attraverso l'osservazione. Quando un pittore parlava troppo del proprio lavoro, gli sembrava che fosse di pochi fatti e poca sostanza; preferiva allora la solitudine alle compagnie troppo "loquaci". Franco Rognoni, alla mia richiesta sull'esistenza di un'eventuale corrispondenza tra lui e Longoni, mi risponde: (20)"non avevamo l'abitudine di scriverci lettere, come alcuni nostri colleghi facevano con la malcelata ambizione che fossero lette... dai posteri. Per questo non è rimasto nulla di documentato delle lunghe discussioni sull'arte che avvenivano in certe notti passate tra un calice di vino e una 'Caporal' ". Questo era lo stile che si confaceva di più al pensiero sull'arte di Longoni, il miglior modo, soprattutto per quegli anni, di riflettere sull'arte.

Franco Passoni ricorda che (21)"Longoni si esprimeva a proposito della sua pittura sempre con molto entusiasmo e devo dire che questo era anche divertente perché, di carattere era anche abbastanza chiuso, non era aperto, o solo con pochissimi amici, perciò con noi si sentiva felice per una comprensione e condivisione di opera e di soggetti; questo gli dava la carica ed era ciarliero al massimo, ma se c'era qualcuno si metteva in un angolo e non diceva più niente, aveva quest'alternanza di carattere".

Alberto Longoni si è legato in amicizia, a partire dai primi anni Sessanta, anche con il critico d'arte Luigi Cavallo, e ha passato parecchi momenti della sua vita in sua compagnia, trascorrendo insieme anche periodi di vacanza all'isola d'Elba. Secondo Cavallo, in un'intervista rilasciatami il 27/4/1994, (22) "Longoni amava parlare di quello che facevano gli altri e poco di quello che faceva lui. Esprimeva la sua fatica dicendo: 'Vedi, io a questo acquerello ho lavorato tanto, ci ho sputato sangue!'. Cercava di evitare di entrare nell'argomento artistico, per rimanere piuttosto sul piano dell'artigianale, e questo dimostrava la sua grandezza creativa e quanto pudore avesse della sua creatività. Quello che lui intendeva per arte erano un po' tutte le manifestazioni della sua propria esistenza, persino la sua malattia era una manifestazione artistica. Dal punto di vista della critica, a Longoni era sufficiente esser conosciuto da qualcuno, non ricordo che abbia parlato male dei critici. Gli interessava la poesia, non le analisi tecniche; era attento alle discussioni riguardanti la poesia".

E' questo amore per la poesia che lo strinse al critico Raffaele Carrieri, per il quale provava un'immensa stima e ammirazione; nella doppia veste di critico e poeta, che contraddistingueva Carrieri, prevaleva, forse, quella del poeta su quella del critico, e Longoni, per tale motivo, lo sentiva molto vicino a sé: un critico capace di cogliere lo spirito di Longoni e tradurlo nuovamente in opera d'arte, facendo scorrere i suoi pensieri sul filo della poesia. (23)"Il poeta e il pittore arano lo stesso prato aspro, sprofondano nella stessa maniera, sfaccettano gomito a gomito, gli stessi grezzi diamanti, sullo stesso bancone. Si comprendono, si aiutano, sono grati l'uno all'altro di quel che si offrono: arrivano a scambiarsi gli strumenti(...). Una colleganza che non sia stabilita sul piano delle tendenze, degli interessi di gruppo e di corrente, ma sul rapporto ampio e libero, al di là delle occasioni d'incontro che deve esistere tra artista e artista. In questo senso dobbiamo dire che il poeta amico della pittura e dei pittori non è un personaggio della moderna tradizione culturale italiana".

In una pagina di diario, datata 24/12/1975, ho trovato uno scritto dedicato all'amico pittore Fabio Massimo Solari, morto suicida qualche tempo prima, con il quale aveva sempre condiviso la profonda stima per Raffaele Carrieri.

(24)"Parlando di critici, mi ricordo tu dicesti: 'Darei una gamba o un braccio per uno

scritto, due righe di Raffaele Carrieri! . Di recente, ho conosciuto, tramite un amico, questo nostro poeta, che mai noi avremmo osato avvicinare, anche solo per parlargli. Assurde paure? Raffaele Carrieri mi ha dedicato, di recente, per un mio libro, una poesia. Ti rendi conto? Fabio, caro amico mio, ho tutte e due le gambe e così pure le braccia! Tu credi che me lo meriti?

E' un uomo semplice, semplicissimo. Parla il suo dialetto come un pastore, un contadino della sua terra. Ne è rimasto legato così profondamente...Questa è la vera cultura?".

Agli occhi di Longoni è paradossale il comportamento di Carrieri: un uomo di così alta levatura, il critico di tutti i più grandi pittori contemporanei, comportarsi e parlare come un uomo del popolo. La domanda all'amico scomparso, "se è questa la vera cultura", è ciò che in realtà Longoni sente, è come se desiderasse avere una conferma della sua opinione. Per Longoni, il sentire è il *feeling* degli inglesi, è quel legame misterioso che unisce due persone che comunicano anche utilizzando canali e codici diversi, ma che riescono comunque a comprendersi sempre perché parlano la lingua dell'arte e dell'anima. Carrieri vive la pittura e partecipa intimamente al lavoro del pittore percorrendo lo stesso cammino d'invenzione dell'immagine, o del segno, o del colore, facendo poesia con lui. La sua critica è continua generatrice d'immagini poetiche.

(25) "La poesia allora coglie insieme, e illumina a vicenda, l'opera e chi l'ha dipinta, svela i legami viscerali, segreti, tra il quadro e la personalità del suo creatore, fonde i motivi della fantasia del pittore a quelli del poeta, in un accordo magico. Nella parola di una poesia Carrieri restituisce l'immagine che un pittore ha formulato, e nello stesso tempo il carattere umano del personaggio, e la sua collocazione storica. Nelle figurazioni e nelle forme, egli segue e scopre i sentimenti e i sogni dell'artista che accomuna ai propri".

IV. 3. La critica come ha visto Longoni

Se l'opera d'arte è da considerare un segno, o un complesso segnico, uno dei compiti della critica sarà quello di stabilire la natura di tale segno e la natura di ciò che da esso viene designato. L'artista, avvalendosi di un medium, gli farà assumere il valore di un'esperienza significante; e l'opera che ne deriva, ha come icone, la proprietà che il valore designato è incorporato nell'opera stessa. Nella fase percettiva il fruitore dell'opera d'arte ne coglie subito il valore e da qui ne deriva la definizione di arte proposta da Gillo Dorfles (26) "come quel linguaggio che serve alla comunicazione di valori". Il valore estetico diviene elemento fondamentale della catena perché è da considerarsi l'unità di misura del piacere estetico. (27) "In questi casi il valore", secondo Jan Mukarovsky, "è stabilizzato dalla norma, questa regola generale che deve essere applicata in ogni concreto caso che ricade nel suo ambito. L'individuo può non essere d'accordo con questa norma e anzi sforzarsi di cambiarla ma non può negare la sua esistenza e la sua obbligatorietà collettiva nel momento in cui valuta, sia pure in contrasto con la norma".

La norma si fonda sull'antinomia dialettica di una validità senza eccezioni e una potenza soltanto orientativa che implica la possibilità della sua violazione; pertanto vivono in seno ad essa due direzioni contrastanti, tra i cui poli si svolge il processo della sua evoluzione. Osservando la storia dell'arte queste regole non vengono rispettate e vi sono periodi, movimenti o autori che tendono ad una sistematica violazione per un'autonoma ricerca di piacere. Così, confrontando l'opera di Longoni con la panoramica artistica contemporanea, dai primi anni Cinquanta fino al 1991, anno della sua morte, possiamo constatare questo atto di violazione di norme estetiche che Longoni mette in atto nei suoi lavori, non facendoli rientrare in alcun modo nei canoni estetici prestabiliti dalle correnti e dai movimenti che facevano tendenza.

Longoni l'isolato: definizione che costituirà un *trait d'union* tra le critiche che hanno seguito la sua opera, e che effettivamente rispecchiano sia la sua natura interiore che quella prettamente artistica nei riguardi del suo operato.

Quando un'opera viene giudicata positivamente in tempi diversi, l'oggetto della valutazione è un oggetto estetico ogni volta diverso. L'opera di Longoni non ha avuto un riconoscimento da parte della critica che l'abbia reso famoso a tutto il mondo e a tutti i livelli della società, ma si è ricavato un posticino nella storia dell'arte facendo parlare di sé, in un modo raffinato e delicato, i suoi critici, occupando sempre, fin dall'inizio, un posto molto in alto sulla scala del valore estetico. Se il valore estetico obiettivo lo si ritrova nell'artefatto materiale che perdura, mentre l'oggetto estetico è variabile, mi auguro che l'opera di Longoni possa essere sempre giudicata al meglio e che possa continuare a parlare in eterno.

IV. 3.1.

La critica negli anni Cinquanta

Un elemento che avrebbe potuto agevolare l'avvicinamento di Longoni alla critica di massa con la sua opera grafica è la pittura, ma questa parte di storia, che riguarda la sua prima fase pittorica, concernente l'uso della tempera e dell'olio, l'ha sempre tenuta nascosta; alla critica e al pubblico in generale giungeranno, soltanto agli inizi degli anni Sessanta, le prime opere a colori: in particolar modo gli acquerelli e i pastelli, ma non mancheranno qualche olio e la sua invenzione tecnica basata sull'uso di sabbie.

(28)"Allora erano anni in cui c'era la scoperta del cubismo e della grande pittura francese, che noi non avevamo conosciuto, perché c'era il fascismo; quindi era la scoperta di tutti questi movimenti, dal dadaismo al surrealismo; e Longoni era un giovane che lavorava ancora presso un'impresa e dipingeva la notte, la domenica- come io scrivevo di notte e di domenica"- ricorda Carlo Castellaneta durante una mia intervista: "allora ci unì quel doppio binario che eravamo costretti a fare; pur amando l'arte potevamo praticarla soltanto nelle ore libere(...). A me interessavano molto i suoi disegni, con questa forte capacità poetica, surrealista, di sogno. Longoni più che un pittore era un poeta, scriveva invece che con le parole con i

2

segni. Un poeta nel senso che era un grande sognatore, un grande ingenuo, era un cuore puro, era veramente un artista per questo. Non frequentava mai nessuno per calcolo, non sapeva calcolare niente(...).

In Italia, se parliamo della fortuna di Longoni, non è mai stato apprezzato abbastanza: prima di tutto perché non c'è in Italia un forte interesse per la grafica, era più apprezzato all'estero che in Italia; e secondo, lui era incapace totalmente a promuoversi, incapace anche ad amministrarsi ed imporsi.

Si fa presto a dire: 'bé l'arte viene fuori però'..., viene fuori quando uno è morto. Tantissimi casi di artisti hanno dimostrato che soltanto dopo la morte hanno ottenuto meriti, e ci si chiede: 'ma non lo vedevano prima che era bravo?' E poi ci vuole fortuna, oppure un bravo mecenate. Longoni però, che era un carattere molto orgoglioso, non era capace di frequentare mecenati perché lui diceva: 'Ah no, io non voglio leccare i piedi a nessuno!' Un altro handicap sul piano del successo di mercato era che quando lui aveva venduto un po' di cose, spariva, andava al mare, a fare un viaggio. Non organizzava il suo lavoro come un progetto. Lui viveva in un modo sconsiderato sotto l'aspetto del proprio lavoro e quindi del proprio successo. Lui poi ha finito per isolarsi e poi è subentrata la malattia.

In Italia, nelle gallerie, non è mai esistito il disegno puro e semplice, a meno che non fosse Giacometti; veniva però dall'estero. Non c'era nessun interesse per il disegno e si poteva comprare un disegno di un artista contemporaneo, affermato, anche per poche lire. E anche per questo lui ne ha risentito. Si sono unite due circostanze negative: la sua incapacità di pubblicizzare il suo lavoro e lo scarso interesse che c'era per la grafica".

In quest'ambiente culturale dove, così difficilmente poteva inserirsi il disegno come opera d'arte, Alberto Longoni entra in scena sulla punta dei piedi, facendosi conoscere dai primi anni Cinquanta con il suo manifesto vincitore della Lotteria di Monza. Una parte di critica lo sostiene reputando la sua opera dicotomica, perché innovatrice e arcaica al contempo, in quanto utilizza il semplice tratto, la pura linea, coniugando mondi avveniristici a realtà contemporanee urbane.

Nel 1954, viene inaugurata la sua prima mostra a Zurigo, e sempre nello stesso anno a Parigi. Scelse la Svizzera come luogo deputato alla presentazione dei suoi disegni. In quegli anni Longoni mostrava al suo pubblico esclusivamente tavole in

bianco e nero, poiché il suo tratto pulito e rigoroso poteva, per il momento, essere accolto soltanto da un pubblico abituato ad una concezione estetica austera, un po' di stampo calvinista.

(29)" Nur auf den ersten Blick erscheinen seine Blätter als Karikaturen- Longoni hat zwar Humor, aber keinen, der uns zum Lachen bringen will; seine großartig beherrschte, einen genialen Zug aufweisende Kunst wächst über das Witzige hinaus ins Unheimlich-Groteske, ins Dunkel-Makabre und Phantastische. Da auch er tematisch dem Großstadtleben den Vorzug gibt, Bettler, Straßenmusikanten und Dirnen in ihrer ausweglosen Misere festhält und sie zu Gestalten eines finsternen Traumes, ja eines beklemmenden Alpdruckes macht, könnte man den Italiener vielleicht am ehesten mit dem Deutschen Georg Grosz vergleichen, nur daß ihm zu seinem Glücke das Kalt- Zynische und Erbarmungslose des Berliner fehlt, daß er aus einem reichen Vorrat an Einfällen schöpft und daß er nie bei der sozialen Ankalage endet. Longoni zeichnet mit grimmiger Entschlossenheit, mit imponierender Furchteosigkeit, selbst wenn er auf das Abgründig-Dämonische, auf unnenbare, heillose Grauen trifft. Und wie bewundernswert gehorcht sein Stift seinen Ideen, mit welcher vollendeter Sicherheit übersetzt er des Künstlers zwar von außen angeregte, aber noch viel reicher von innen her genährte Visionen ins Sichtbare". (Di primo acchito le sue tavole sembrano caricature. Longoni possiede un umorismo che non fa ridere nessuno di noi; il suo grandioso dominio dell'arte, di una geniale inclinazione, supera l'arguzia nell'infinitamente grottesco, nello scuro, nel macabro, nel fantastico. I suoi temi hanno spunto dalla vita delle grandi città, per cui mendicanti, suonatori ambulanti, prostitute, nella loro miseria senza scampo come personaggi di un brutto sogno creanti affannosi incubi; l'italiano potrebbe essere paragonato al tedesco Georg Grosz, ma per sua fortuna gli manca il freddo cinismo e la crudeltà del berlinese.

Egli attinge da una ricca fonte di idee e non termina mai con accuse sociali. Longoni disegna con rabbiosa risolutezza e con imponente incisività solo quando incontra voragini demoniache e innominabili orrori. E in quanto degno di ammirazione, il suo stile ubbidisce alle sue idee con una completa sicurezza atta a tradurre in nutrite visioni della realtà, esternamente nervose, ma tanto più ricche nel contenuto.) .

Dopo Zurigo, Parigi, e poi ancora Kopenhagen, finalmente approda nel 1956 a Milano, alla Galleria del fiore e alla Totti; nel 1957, alla Galleria Blu.

Presenta Ernesto N. Rogers i venti disegni esposti alla Galleria del fiore, testo critico che si trova in un libro- raccolta che comprende le venti tavole esposte. (30)
"A un certo punto di questo scritto, nomino due grandi artisti: Grosz e Steinberg; non è con l'intento di fare impossibili, inutili e, forse dannose gerarchie tra essi e l'artista di cui si parla, ma solo per stabilire certe coordinate nel tentativo di situare quest'ultimo nella sua posizione originale. Con tale premessa, spero, che il resto sia chiaro e legittimo.

Quando incontro- e ho la fortuna che mi capiti spesso- Alberto Longoni, pallido, gli occhi chiarissimi, infossati, l'andatura da poeta pensoso e patito, mi si delineano sullo sfondo le sue architetture, le sue macchine, i suoi personaggi: quanto lui emanciati e patetici.

Con l'aspetto e l'opera pare che ammonisca: ' vedete come sono e come siamo?; tanti uomini hanno rughe, le case fessure e polvere e ragnatele; gli ingranaggi inceppature, ruggine, artigli, rumori'. Non si possono guardare questi disegni senza compiere immediatamente un atto di riflessione, di costrizione; e se le nostre guance appaiono un pò più colorite vorremmo che fosse proprio perché siamo arrossiti, mossi dalla simpatia- cioè dal 'patire insieme'- dall'intima partecipazione più che dall'aver dato sfogo alle valvole di una confessione accomodante.

Nessuna invidia né imprecazione è in queste denunce stilate con linea sottile, controllata, precisa, abile, insinuante, ma solo il risultato di un'onesta testimonianza.

Il privilegio non è fustigato col rappresentare i ricchi crapuloni-alla maniera di Grosz- nella loro miseria morale, però col mostrarci la povertà dei poveri, la quale è ben sufficiente a farci sentire la miseria di tutta la società.

Eppure questo guardare dentro alle cose, per quel che sono, con religiosità penetrante più che con slogans politici, non impedisce a Longoni di aprire qualche spiraglio alla critica, attraverso un sorriso tremulo ma continuamente presente, come una nota tenuta, sulla quale il motivo principale della tristezza riesce a campire, senza mai diluirsi, divagando.

Opposto a Steinberg- che, anche quando coglie i più drammatici aspetti della vita contemporanea sollecitandoci al sorriso e, perfino, alla risata, nasconde una lacrima - Longoni può essere annoverato, tuttavia tra gli umoristi; perché, pur elencando le virtù della sofferenza, mostra implicitamente che questa non è sufficiente a liberarci, se non acquista coscienza di sé, se non la si pungola, al fine di scuoterla.

Così il suo umorismo diventa lo strumento del moralista che, dagli spiragli, tenta di aprire varchi onde il sentimento artistico sfoci nell'azione redentrice del concreto miglioramento sociale. Ricorre alla mente la sarcastica rampogna zavattiniana "I poveri sono matti" che, anche qui, è piena di affetto e va accolta come un impulso costruttivo".

Disegnatore dell'imprevedibile e dell'assurdo, è la definizione che dà di Longoni il critico Mario Fin, del quale mette in evidenza ancora i tratti marcati e grotteschi che caratterizzano il suo disegno degli anni Cinquanta. (31)"Alberto Longoni non poteva non trovare nell'esperienza kafkiana un'occasione per meglio riproporre, con serrata organicità, la sua tematica e il suo stile. Dai racconti di Kafka, Longoni ha ricavato lo spunto per alcune tavole dall'intento dichiaratamente illustrativo, dove è facile rinvenire il filo dello sviluppo logico di una vicenda cui il titolo esplicitamente rimanda: Le metamorfosi, La colonia penale, I miei undici figli, Il fratricidio, Un medico di campagna etc. Il disegno di Longoni è composito, ridondante, pieno di effetti e suggestioni quali forse ad un narratore icastico come Kafka non conveniva: ma vi è trasfuso, con la sofisticazione del segno, un ardore da neofita, l'impeto di chi sa rivivere gli incubi e le trasfigurazioni oniriche dello scrittore. Longoni ha più di una giustificazione, in sede umana ed artistica, a questa sua esuberante natura, a questa violenza di racconto: le difficoltà obiettive che ha incontrato ed incontra nel suo lavoro si risolvono in altrettanti stimoli cupi per una trasposizione figurativa che è già predestinata dalla scelta di un testo da illustrare o di un motivo che egli coglie in un genere dalla vita reale, una realtà osservata come una lente trasparente e fluida e singolarmente deformante. Una serie di tavole Longoni ha dedicato ai lavoratori: diversi uomini colti nello sforzo fisico o nella caparbia perizia del loro mestiere. Ignorando completamente i risultati dell'esperienza realistica di questi anni, l'artista ha bizzarramente scomposto le

figure, alterate le prospettive perché non avesse risalto la poesia del lavoro, ma il dramma, il suo significato atavico di 'maledizione'. Longoni fa anche dello humour, osserva e ricrea da certi spunti di realtà: ma ha sempre il sopravvento nei suoi disegni la carica emotiva interiore su qualsiasi suggestione provenga dall'esterno, perché Longoni non fa che creare e distruggere se stesso. Per raggiungere una più rigorosa e precisa scansione formale, un'adesione sempre più completa all'irta problematica morale che lo affascina e sollecita nella creazione, basterà a Longoni imporsi una più rigorosa disciplina dell'io, una scelta definitiva tra un pessimismo conseguente e umanizzato ed un malumore superficiale".

IV. 3.2. La critica negli anni Sessanta

La relazione Longoni/critica è da definirsi costante, in quanto le attenzioni che gli vengono rivolte sono dagli inizi della sua carriera fino alla fine della sua vita in un equilibrato rapporto quantitativo-qualitativo; vale a dire che non viene sommerso da una valanga di testi analitici sulla sua opera, ma i critici che si interessano al suo lavoro ne parlano sempre con grande entusiasmo e raffinatezza, scrivendo testi di qualità. E questa è la caratteristica che si ripete sempre. La critica è attenta alle evoluzioni e modificazioni grafico-pittoriche e alle innovazioni tecniche delle tavole di Longoni e costruisce quel filo conduttore che unisce epoche e tematiche diverse, che stanno alla base della continuità artistica.

(32)" Chiuso, riflessivo e instancabile: disegna, dipinge e modella con entusiasmo ed una cocciutaggine che rivelano la forza dell'artista d'eccezione: ALBERTO LONGONI, poeta per immagini, racconta nel disegno, nelle tele, nelle sculture le cose universali della vita umana, le vicende dell'amore e dell'odio, della pace e della guerra: attimi, sensazioni o epopee, raccontate con il rigore formale di uno stile inconfondibile, con la libertà di espressione di uno spirito vivo".

Gli anni Sessanta sono caratterizzati da ricerche tecniche e innovazioni tematiche, ed è soprattutto il boom della città moderna, dagli immensi palazzi e da una moltitudine infinita di persone.

(33) "Alberto Longoni", scrive Eligio Cesana, "ha ereditato sapienza e pazienza, levità di spirito e di mano dagli antichi miniatori di codici. Il suo amore per il disegno lambisce gli argini e sembra sempre al punto di straripare in una luminosa follia. Riempie carte e tele con migliaia di segni minuti, al limite del percepibile, ciascuno pensato e denotato con assoluta precisione. Così tesse immagini che vibrano ad ogni modo; come un fabbricatore di arazzi, colloca ogni nodo al punto giusto.

La precisione, la destrezza, la tenacia ispirata dalla poesia levitano e si trasformano per lento miracolo in evento d'arte.

Longoni guarda il mondo da una mongolfiera. Con occhio distante e affettuoso, vede la giusta proporzione delle cose ed ha il tempo di smontarle e ricucirle amorosamente, sollecitato da una fantasia che non perde di vivezza per il lento fluire.

Guardando dall'alto, apre le prospettive come una scatola e annota, definisce, riferisce ogni particella. La città di Longoni è una metafora ironica e gentile della metropoli smisurata, dove gli edifici si sviluppano come erba in un prato; dove le finestre creano una galassia di tessere microscopiche: dove cuspidi, camini e antenne spazzolano l'aria irti come setole. Dove nugoli di uomini sciamano colle dimensioni e la frenesia di formiche mentre i veicoli s'infilano simili e diversi, come una collana di coleotteri.

Quello di Longoni non è l'occhio del fotografo che documenta né del sociologo che giudica o dell'urbanista che suggerisce ma è quello limpido e parziale del poeta che vede, capisce, ama e trasforma per raccontare sé stesso attraverso le cose.

Il disordine architettonico diventa una miniera di occasioni meravigliose: la possibilità di ricamare una trina di guglie, di portali, di balaustre, di cornici per modulare la tessitura senza fine degli alveari. La sproporzione tra il gigantismo degli edifici e le dimensioni degli uomini insetto, offre il destro per notazioni amabilmente grottesche o sottilmente patetiche.

Ad ogni modo l'immagine racconta, commenta, ironizza, blandisce, graffia. Il fruitore percorre lentamente il cammino tracciato dalla penna e il timore di smarrirsi nel labirinto dei segnali si rivela presto infondato: il discorso infatti è preciso, continuamente vivo e sorprendente. Variazioni imprevedute, illuminazioni improvvise, notazioni argute o commosse seguono senza stanchezza da un capo all'altro dell'immagine.

Un itinerario tutto da godere, cogli occhi e colla mente: che ha la facilità e la felicità inarrivabile dell'estro naturale, la freschezza della favola e la pregnanza della poesia".

IV.3.3. La critica negli anni Settanta

Gli anni Settanta sono stati anni di grande attività per Longoni, ed ha saputo creare opere di straordinaria bellezza che non hanno potuto non sensibilizzare la critica, attenta sempre ad individuare le modificazioni stilistiche e grafiche che possono insinuarsi nelle nuove tavole di Longoni. Questo fatto lo testimonia un saggio critico apparso sul "Neue Zürcher Zeitung" del 6/1/1971.

(34)"Jedesmal, wenn Alberto Longoni hier mit neuen Aquarellen, Grafiken, Zeichnungen erscheint, entdeckt man Eigenartiges in gewandelter Form. Diesmal mag auffallen, daß auf den großen Tafeln, die mit einem Kaum vorstellerbar dichten Gewirk von Federstichen bedeckt sind, die Textur der Zeichnung noch enger, un unterbrochener geworden ist. Man muß lange hinschauen, bis man die Vergegenwärtigung von Themen wie 'Il Sacro monte', 'città', 'fabbrica' und andere meterhohe Blätter in ihrer Raffiniertheit und subtilen Entmaterialisierung des Tatsächlichen ausgekostet hat. Es waltet ein gewisser Humor in diesem optischen Spiel mit altvertrauter Wirklichkeit, die der Künstler durch tagelange Feinarbeit des Zeichnerischen ehrt. Bei den Klar überschaubaren Abstraktionen der Aquarelle herrscht dagegen ein beruhigender Einklang zwischen einfacher linearer Rhythmik und harmonischer, oft stark leuchtender Farbigkeit. So etwa bei den

Reise-und Sommererinnerungen". (Ogni volta che Alberto Longoni si presenta qui con dei nuovi acquerelli, incisioni e disegni, scopriamo dei particolari che hanno assunto forme diverse. Questa volta è possibile scorgere sui grandi quadri coperti da una fitta rete di tratti tracciati a penna, immaginabili appena, la tessitura di un disegno diventa ancora più fitta, ininterrotta, continua e incessante. Bisogna guardarli per molto per poter assaporare interamente la rappresentazione di temi come 'Il Sacro monte', 'città', 'fabbrica' e di altri grandi fogli, in tutta la loro raffinatezza e smaterializzazione sottile del vero. C'è dello humour in questo gioco ottico di una realtà ben conosciuta, familiare, alla quale l'artista fa onore, come intermediario di un lavoro preciso, realizzato per giornate intere passate a tracciare segni .

Per quanto riguarda gli acquerelli, astratti, chiaramente ben realizzati, noi possiamo riscontrarvi, al contrario, l'armonia pressante tra la ritmica è semplice linearità, caratterizzati da colori fortemente brillanti e armoniosi, come ad esempio in "ricordi di un viaggio d'estate".

Se per anni al nome di Longoni si è sempre associato il termine di disegnatore, perché conosciuto solo per i suoi bianchi e nero, Luigi Barbieri si oppone a tale definizione affermando che: (35) "(...) non sia il caso di presentare Longoni disegnatore. Perfezione tecnica, inventiva, umanità, creazione di un mondo che é suo ma anche di tutti noi: qualità che ormai-da Milano, Roma, Parigi, Liegi, Londra, Zurigo, Monaco, Kopenhagen, Varsavia, New York- sono state illustrate ed esaltate dai critici più esigenti e dal pubblico più qualificato(...). Se dunque il Longoni disegnatore non è più da scoprire, da interpretare, c'è un altro Longoni - nuovo, forte, eccezionale- da far conoscere: il Longoni acquarellista. Non è certo scomparso il disegnatore. Anzi. Ma è un altro Longoni. A parte la tecnica - che è veramente nuova e rappresenta il risultato di una ricerca che è durata anni- troviamo un artista che non guarda più agli altri, non osserva più un'umanità sofferente che egli interpreta in una chiave simpaticamente umoristica (ed il *simpaticamente* ha un significato essenzialmente etimologico). Longoni negli acquerelli interpreta Longoni. Interpreta un uomo che ha sofferto, che soffre, che riporta sulla carta le sue sensazioni, i suoi dolori, le delusioni, i sogni di tutti noi.

Guardate l'acquerello 'Nella stanza': quelle lettere dure, in un'audacissima riproduzione grafica, in una stanza creata dalla fantasia. Duro il disegno nell'intreccio delle lettere (corpi) ma incredibilmente dolce, sognante l'atmosfera. Longoni soffre tutte le delusioni dell'uomo: e le trasforma pittoricamente in dolore-gioia. Gioia del sogno, gioia del desiderio, dolore della realtà. Nel disegno realtà collettiva, nell'acquerello realtà dell'uomo. Dell'uomo solo. Un discorso che si dovrà riproporre".

La critica continua ad apprezzare Longoni soprattutto per il disegno, a scapito talvolta delle altre tecniche e soprattutto dell'acquerello tanto che, in un articolo di Marco Valsecchi, sul *Giorno* del 10/10/1973, egli si spinge a dire che (36) "gli acquerelli sono una faccia diversa e meno originale di questo artista. La perizia non manca nemmeno qui; però si avverte troppo la sigla di Paul Klee che sta alla loro origine".

Klee è stato il "padre" di tanti artisti contemporanei, cito ad esempio Folon, ma ciò non vuol dire che un artista copia Klee perché ne utilizza la stessa tecnica. (37) "Determinati risultati sono condizionati dalla tecnica; tecniche diverse danno dei prodotti diversi. Il disegno è molto diverso dall'acquerello, ma sono della medesima persona, ne emerge la sua personalità, l'essere artista in quella fase lì".

Franco Passoni dichiara che (38) "Longoni è stato, e lo è tuttora un grande isolato perché non esiste una corrente che lo possa assimilare, se le sue origini possono ricordare per certe ragioni di segno il lavoro che ha fatto Klee, ma Klee aveva una tendenza di carattere più scientifico, mentre nel disegno e nel segno di Longoni c'era una ricerca di profondità e di ironia; perciò era veramente su un universo completamente diverso da quello di Klee. A qualcuno, vedendo la sua opera, poteva venire in mente Klee, per questa schematizzazione delle cose, ma Longoni si riferiva invece ad una realtà, e la trasformava con la sua fantasia - come un po' è stato negli espressionisti, questo bisogno di deformare i personaggi; ma quello che lui deformava era sempre il dato ironico, il dato fantastico; non era mai la ricerca di scientismo o di realtà scientifica o di realtà di tipo neorealistic. No, lui era sempre nel campo della fantasia e in questo lui era un pittore di radice fantastica.

(39) "(...) Nelle complesse operazioni di Longoni", è sempre Passoni che parla, "non esistono momenti separati o aspetti dell'essere che possono venire

considerati estranei rispetto al lungo racconto che lui svolge creativamente. Nella sua copiosa produzione figurano l'insieme delle regole e delle tecniche estetiche più raffinate, che tutte insieme determinano una continua analisi introspettiva della coscienza dell'uomo, e che ne accompagnano la fantasia e la visionarietà eccitata.

Accanto a proposizioni musicali, a temi illustrativi, a preziose annotazioni relative alle invenzioni formali, a volte persino volutamente ironiche, grottesche o paradossali, si ritrovano nelle sue composizioni memorie di letture, momenti vissuti drammaticamente, premonizioni emblematiche, una presa di posizione contro il dilagante consumismo, che danno corpo a dei temi in cui ogni cosa e ogni oggetto sembrano trovare il loro giusto posto nello spazio del supporto.

Le sue idee fondamentali sono dunque collegate all'esistenza del reale, anche se per raggiungere le sue finalità adotta tutte le possibilità del dramma, della vacuità, dell'effimero, per raggiungere traguardi gratificanti. Le sue immagini divengono così unitarie, fuse, proprio perché si esprimono a livello comunicativo con immediatezza e spontaneità, dominate dalla logica dei valori e apprese direttamente dalla vita. Sono stupende certe sue osservazioni visive o psicologiche, espresse con candore e meraviglia.

Si osservi la purezza incontaminata della sua linea continua, un segno uniforme che svolge i suoi temi con assoluta padronanza, si notino le varietà delle sue immagini e l'astrazione del suo pensiero che più lo coinvolge nelle situazioni, più sembra mantenerlo distaccato dalle cose, per favorire la costruzione riflessiva, evocativa e fantastica. L'insieme di questi attributi lo hanno così portato a un'invidiabile ricchezza che è caratteristica dei veri maestri, dove gli stessi piani non seguono una successione prospettica dello spazio, così come ribalta il concetto di tempo. Tutto in lui avviene nella logica delle eventualità possibili, passate o sognate.

C'è in Longoni l'instabilità riflessa e continua dei mutamenti; le suggestioni delle metamorfosi, gli incanti della favola, che mantengono vivo il suo agire umano per non sconfinare nella vacuità dell'irreale.

Già in passato, Ernesto N. Rogers, aveva intraviste nelle sue opere certe possibilità e lo paragonava per certi versi a Grosz o a Steinberg per la ferocia nel rilevare la falsità del costume borghese nella società del tempo.

Secondo un mio punto di vista, il tentativo di Longoni è meno eversivo, ha cioè la scoperta volontà di ricostruire i fenomeni del mondo a un livello consapevole, più meditato liricamente, per ricondurlo alle destinazioni e alle qualità del vivibile attraverso il vissuto. Per questo è sempre presente, lucido, consapevole, anche se tutta la sua opera è permeata da una velata tristezza, da una indefinibile melanconia che lo rende toccante come pochi e convincente.

Prima di chiudere la presente nota mi si permetta di rilevare il rigore cromatico dei suoi acquerelli che, a mio personale giudizio, raggiungono traguardi difficilmente superabili".

IV. 3. 4.

La critica degli anni Ottanta

Gli ultimi dieci anni di vita di Longoni sono stati i più sofferti. La malattia, con l'avanzar degli anni, lo costringeva sempre più alla permanenza a casa, e il trasferimento a Crodo, in quella casa di montagna, lontana da Milano e dagli amici cittadini, con i quali aveva condiviso moltissimi momenti della sua vita.

Luigi Cavallo, durante l'intervista che mi ha rilasciato il 27/4/1994, afferma che (40) "Longoni è un disegnatore e parlare di pittura è sfalsare appena l'obiettivo. Non è certo riduttivo dire che Longoni è un disegnatore, un incisore, un acquarellista. La pittura vera e propria, per Longoni, è del tutto un sottordine; non è l'oggetto del suo interesse. Io parlerei di Longoni di un artista e di arte, e non di pittore e pittura". A tale definizione, io comunque mi oppongo, perché Longoni era un pittore e si è sempre sentito tale, e non settorialmente un disegnatore, o un acquarellista, o un incisore. Ha sempre dipinto, anche se ha tenuto nascosto al pubblico e alla critica le sue produzioni pittoriche degli anni Cinquanta, preferendo mostrare i bianchi e nero.

Lui era il "pitur", come si dice a Milano, perché il termine artista gli sembrava troppo pretenzioso, troppo vicino all'intellettualismo preguo di concetti.

(41)" (...) Longoni non si sentiva contemporaneo dei contemporanei; lui viveva in questo mondo avendo per tavolozza la fantasia e come superficie l'invenzione. Tutto era un'invenzione che doveva richiamare l'interesse e la fantasia dell'uomo fanciullo; lui parlava ai fanciulli, o agli uomini che guardando le sue opere tornano ad essere fanciulli(...). Lui ha delle derivazioni limpide da un filone che incrocia letteratura e pittura, come se fosse un letterato che disegna. Lui in più aveva questa perizia grafica di far diventare forme e ambiente delle immagini fantastiche, non surreali, perché lui ha sempre come dato, un dato di realtà; se anche non troviamo un inserimento specifico di Longoni nell'arte contemporanea, è l'arte contemporanea che deve deviare per accaparrarsi Longoni nel suo filone".

La critica è giunta a definire Longoni un poeta e un favoliere, per quella follia e quell'irrazionalità che li contraddistingue, che si sprigiona dall'essere generando mondi fantastici e metamorfici.

Cavallo sostiene ancora che (42)" Longoni ha una possibilità in più del pittore: riesce a dare colori inattesi a un filo d'inchiostro nero, e senza mutarne lo spessore o l'intensità. Da qui cominciano le sue storie evanescenti, inconcluse per scelta, aperte ai loro contrari. Anche quando le sue architetture leggere si arricchiscono di luci e di toni, di ocre e di verdi acquarellati, anche la zona colorata, la sfumatura, la gradazione liquida rimane segno, come un filo, come un'ondulazione del pennino. L'opera di Longoni ha qui, nella complessa valenza che resta segno, il suo attributo di valore e la sua misura unica, emozionante, impossibile da confondere o da evitare".

Dario Gnemmi vede (43)" nei risultati dell'arte di Alberto Longoni, il rapporto tra la soggettività che percepisce sensibilmente e intellettualmente, e l'altro da sé, cioè l'insieme dei fenomeni, è risolto con l'assunzione della favola (narratologica) onirica e ironico-grottesca, quale sunto categorico di conoscenza. Interpretata secondo gli schemi di una positività di pensiero in bilico tra intenzione e razionalità, la favola permette che all'oggetto si sostituisca la sua simulazione, e che la fabulazione del pensato prenda il posto del pensato stesso.

Seguendo questa linea, Longoni mira a deformare e annullare le categorie semantiche, o il contenuto diretto, con una tecnica di similitudine speculare(in cui l'apporto tematico ha un valore di rimando) sia nelle espressioni ad olio che nelle

variazioni grafiche: un gioco segnico che si espande in narrazione assolutamente ironica".

La ricerca critica si muove nel tentativo di ritrovare tutta una serie di trasformazioni ben regolate, posizionate su catene molto estese, effettuando collegamenti tra realtà anche differenti, purché leciti, affinché l'opera d'arte possa essere interpretata mediante molteplici unità di lettura, in modo ragionato. La critica si comporta allora come l'artista, crea a sua volta un testo, affrontando un oggetto che non è l'opera stessa, ma il suo linguaggio. Ed è per questo che ci sono tanti tipi di critica, perché rappresentano i diversi modi di vedere e parlare a proposito dei segni delle opere stesse, svelandone le numerose catene simboliche.

- 24) Longoni Alberto, manoscritto dedicato all'amico Fabio Massimo Solari, Milano, 24/12/1975.
- 25) Russoli F., Ibidem, p. 25.
- 26) Dorfles Gillo, "Simbolo e metafora come strumenti di comunicazione in estetica" in, *Il pensiero americano contemporaneo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1958, p.64.
- 27) Mukarovsky Jan, Ibidem, pp. 61-62.
- 28) Castellaneta Carlo, Ibidem.
- 29) Laufer H., Zürcher Kunstgalerien, "Tages-Anzeiger", Donnerstag, den 21 Januar, 1954, p.3.
- 30) Rogers Ernesto Natan, *Venti disegni di Alberto Longoni*, Milano, Galleria del Fiore Editore, 1956.
- 31) Fin Mario, presentazione della mostra alla Galleria Blu, Milano, 1957.
- 32) Consigli Luciano, Mantegazza Tinin, presentazione della mostra alla Galleria La Muffola, Milano, 6/4/1961.
- 33) Cesana Eligio, presentazione della mostra alla Galleria Stefanoni, Lecco, 9/11/1967.
- 34) K.H., Alberto Longoni, "Neue Zürcher Zeitung", 6/6/1971, p. 3.
- 35) Barbieri Luigi, presentazione della mostra alla Galleria Fregoso, Fregoso in Garda (VR), 17/7/1971.
- 36) Valsecchi Marco, Le città fantastiche di Longoni, "Il Giorno", mercoledì, 10/10/1973, anno XVIII, n° 241, p.3.
- 37) Fossa Franco, Ibidem.
- 38) Passoni Franco, Ibidem.
- 39) Passoni Franco, saggio critico per la mostra alla Galleria Radice, Milano, Febbraio 1975.
- 40) Cavallo Luigi, Ibidem.
- 41) Cavallo Luigi, Ibidem.
- 42) Cavallo Luigi, saggio critico, senza data.
- 43) Gnemmi Dario, presentazione della mostra al Palazzo Municipale di Baceno (NO), Agosto 1990.

NOTE AL CAPITOLO IV.

- 1) Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, senza data.
- 2) Mukarovsky Jan, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi, 1971, p. 105.
- 3) Ragghianti Carlo L., *Arti della visione, Il linguaggio artistico*, Torino, Einaudi, 1979, vol. III, p. 164.
- 4) Anceschi Luciano, *Decisione della forma*, Bologna, Clueb, 1993, p. 41.
- 5) Ibidem, pp. 21-22.
- 6) Barthes Roland, *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 1969, p. 19.
- 7) Ibidem, p.25.
- 8) Longoni Alberto, manoscritto, senza data.
- 9) Longoni Alberto, lettera alla moglie Lidia, Isola di Polvese, 29/7/1960.
- 10) Fossa Franco, intervista, Rho (Mi), 16/6/1994.
- 11) Longoni Alberto, lettera all'Associazione Pittori Ossolani, Crodo, 30/1/1991.
- 12) Rognoni Franco, intervista, Milano, 9/5/1994.
- 13) Fossa Franco, ibidem.
- 14) Castellaneta Carlo, intervista, Milano, 17/5/1994.
- 15) Mantegazza Tinin, intervista, Milano, 13/4/1994.
- 16) Longoni Alberto, lettera indirizzata alla Signora Feichenfeld di Zurigo, Crodo, 4/2/1988.
- 17) Longoni Alberto, manoscritto, senza data (presumibilmente dei primi anni Settanta).
- 18) Longoni Alberto, lettera al Dott. Cerastico, Milano, 14/12/1971.
- 19) Passoni Franco, intervista, Milano, 27/4/1994.
- 20) Rognoni Franco, lettera a Michela Cerizza, Milano, 30/11/1993.
- 21) Passoni Franco, ibidem.
- 22) Cavallo Luigi, intervista, Milano, 27/4/1994.
- 23) Russoli F., Il poeta malato di pittura in, "Bolaffiarte", n° 40, anno V, Torino, Bolaffi e Mondadori editore, maggio 1974, p. 24.

CONCLUSIONI

(1) "Io non ho mai desiderato essere né famoso, né ricco, ho semplicemente anelato alla serenità, alla dolcezza, alla poesia, all'amore vero, puro ed eterno.

Alle Terme di Caracalla c'è un epitaffio su di una lastra di marmo sulla quale vi è scritto: 'Ora e sempre

ovunque tu sia,
vicino o lontano,
finché io vivo ed oltre'".

In questa sua dichiarazione Longoni dà conferma di un atteggiamento che ha sempre mantenuto nel corso della sua vita e che attraverso le sue opere, abbiamo potuto constatare e riconoscere.

Abbiamo visto con quanta umiltà l'artista parla del suo lavoro e quanto sentimento ripone in esso.

L'amore è in ogni sua opera, sia in quelle che si presentano come inni di gioia alla vita e sia in quelle che parlano della sua drammaticità, dei suoi aspetti più crudeli e pietosi, perché guarda e ritrae i suoi personaggi, che vivono questi momenti, con grande affetto e compassione. Sono sentimenti che si estendono ai paesaggi urbani, alle città visitate, ai ricordi di viaggio, alle persone conosciute e amate.

Le realtà quotidiane si assopiscono ed in sogno incontrano il pittore, che le ritrae durante un viaggio onirico: tutto diventa più bello e si vela di fantastico; gli oggetti si animano e raccontano fiabe infinite, nelle quali rientra la sua esistenza personale e quella di tutti gli uomini, uniti da esperienze e sentimenti comuni.

Longoni guarda all'arte come ad una scienza e come ad un gioco, nella quale la sperimentazione è l'elemento vitale, stimolo per una continua ricerca, intesa a sviluppare nuove idee, nuove tecniche e nuove creazioni.

L'arte è una missione, secondo l'artista, che serve a comunicare degli ideali agli uomini parlando una lingua universale, che si esprima in tutti i settori ove gli sia possibile, passando dalla galleria alla casa editrice, dalla stamperia alla pubblicità.

In ogni ambito, dove Longoni ha prestato la sua opera, è possibile constatare quanto questa si distacchi, rispetto alla panoramica artistica contemporanea, dalle

opere degli altri pittori rivelando un isolamento collegabile sia al carattere dell'artista che alle sue produzioni.

Si è potuta constatare la timidezza di quest'uomo che lo porta a operare in solitudine, senza legarsi a nessun gruppo, in quanto in questi ambiti vengono realizzate delle creazioni che non rispondono ai suoi ideali, sia da un punto di vista pragmatico, dunque per il tipo di pittura e per lo stile che vengono portati avanti, che per i contenuti riposti in essa.

Longoni è un isolato perché sostiene il figurativo in un contesto in cui trionfa l'astrattismo ed esalta il bianco-nero mentre viene elogiato il solo colore; e lo è anche perché non è capace e promuoversi o a legarsi ad un mecenate.

Longoni vive e crea nella libertà parlando della libertà, perché è soltanto con questo spirito che può far nascere le sue opere e parlare della sua arte. Tutto questo rientra nella sua poetica: in ogni sua espressione artistica parla d'amore, di libertà e di sofferenza perché questa è la vita e Longoni si esprime in proposito con passione ed entusiasmo, confermando quel forte legame che lo stringe ad essa.

In questa tesi ho analizzato l'opera e la poetica di un artista che a mio avviso merita di essere maggiormente apprezzato e riconosciuto.

NOTE ALLE CONCLUSIONI

- 1) Longoni, Alberto, manoscritto dell'autore, s.d. .

BIBLIOGRAFIA GENERALE

A- Testi di Alberto Longoni

- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, s.d. .
- Longoni, Alberto, manoscritto dell'autore, s.d. .
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, s.d. . (presumibilmente dei primi anni Settanta).
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore : "Omaggio a Ducci Sisani", s.d. .
- Longoni Alberto, lettera indirizzata alla moglie Lidia, Isola di Polvese, 29/7/1960.
- Longoni Alberto, lettera indirizzata all'Associazione Pittori Ossolani, Crodo, 30/1/1991.
- Longoni Alberto, lettera indirizzata alla Signora Feichenfeld, Crodo, 31/1/1990.
- Longoni Alberto, lettera indirizzata alla Signora Feichenfeld, 30/5/1990.
- Longoni Alberto, lettera indirizzata alla figlia Elisa, 2/1/1974.
- Longoni Alberto, lettera indirizzata alla figlia Elisa, 12/2/1974.
- Longoni Alberto, lettera indirizzata alla figlia Elisa, 4/1/1979.
- Longoni Alberto, lettera indirizzata al Dottor Cerastico, Milano, 14/12/1971.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, marzo 1988.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore dedicato all'amico Fabio Massimo Solari, Milano, 24/12/1975.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore indirizzato al Professor Walter Ruppen, ottobre 1976.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 7/4/1951.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 27/12/1952.

- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 3/9/1953.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 10/1/1960.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 6/7/1960.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 20/4/1961.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 12/1/1964.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 31/12/1972.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 10/10/1975.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 6/1/1978.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 14/1/1978.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 14/3/1978.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 18/11/1979.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore, 15/1/1991.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore: Viaggio in Austria, agosto 1975.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore: Ricordi siciliani, 18/7/1971.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore: Ricordi di Vieste, s.d.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore: Città sommersa, 4/5/1985.
- Longoni Alberto, manoscritto dell'autore per la BeB Italia, s.d. (presumibilmente 1974, anno di collaborazione con la BeB).
- Longoni Alberto, *Abbecedario*, Milano, Giorgio Lucini editore, 1978.
- Longoni Alberto, *AutoRe*, Milano, Cerastico editore, 1971.
- Longoni Alberto, *Beppe e il pescatore*, Milano, Giorgio Lucini editore, 1968.
- Longoni Alberto, *Chronick einer Baßtrompete*, Zurigo, Buchergilde Gutenberg, 1960.
- Longoni Alberto, *De Caliga*, Giorgio Lucini editore, 1974.
- Longoni Alberto, *Dodici cartoline dialettali*, Milano, Bassoli, 1966.
- Longoni Alberto, *Il volto della città*, Milano, Grafica Uno, 1971.
- Longoni Alberto, *Italia gastronomica*, edizioni Del Ponte, 1966.
- Longoni Alberto, *La filastrocca di Nasona*, opera inedita, 1991.
- Longoni Alberto, *La storia del soldato e la ragazza*, Milano, Bassoli, 1967.
- Longoni Alberto, *Lonriver*, Milano, Grafica Uno, 1974.
- Longoni Alberto, *Monologo alla luna*, Milano, Multipliarie, s.d.
- Longoni Alberto, *Tenerife*, Thiene (VI), Martini, 1975.

Longoni Alberto, *Tre fogli(e) sull'Elba*, Milano, Giorgio Lucini editore, 1975.

Longoni Alberto, *Venti disegni di Alberto Longoni*, Milano, edizioni Galleria del fiore, 1956.

B- Testi illustrati da Alberto Longoni

Anonimo giapponese, *Il tagliapietra*, Milano, Emme edizioni, 1970.

Carpi Pinin, *Il paese dei maghi*, Milano, Vallardi, 1974.

Carrieri Raffaele, *Qualcuno mi crede fumo*, Milano, Lucini, s.d. .

Castellaneta Carlo, *Parole come carte*, Milano, Emme edizioni, 1976.

Collodi Carlo, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Vallardi, 1964.

Hesse Hermann, *Il gioco delle perle di vetro*, Milano, Mondadori, 1956.

Hope-Simpson Jacynth, *The curse of the dragon's gold*, New York, edizioni Doubleday, 1969.

Kirkland Jessica, *The story of Giovanni Fideli*, New York, edizioni Doubleday, 1971.

Porzio Domenico, *Lill Marleen*, Arese (MI), Edizioni Gipico, 1976.

Redi Francesco, *Bacco in Toscana*, Milano, Edizioni dello scoiattolo, 1967.

Sanesi Roberto in, Longoni Alberto, *AutoRe*, Cerastico editore, Milano, 1971.

Soldati Mario, *Il polipo e i pirati*, Milano, Emme edizioni, 1973.

Uccello Antonino, *Janniattini*, Siracusa, Ediprint, 1986.

C- Scritti su Alberto Longoni

Archinto Rosellina, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Milano, 29/11/1993.

AA.VV., *Catalogo VI° Biennale dell'Umoreismo nell'arte*, Tolentino, Grafica Mari editore, 1971.

AA.VV., Pagine d'arte, "Il bollettino", Milano, anno IX, n° 35, marzo 1990.

Barbieri Luigi, Presentazione della mostra di Alberto Longoni alla Galleria Fregoso, Fregoso in Garda (VR), 17/7/1971.

- Bassoli Raffaele, intervista, Milano, 27/4/1994.
- Benvenuti Gilberto, lettera indirizzata a Michela Cerizza, 17/11/1993.
- Biassoni Marco, lettera indirizzata a Michela Cerizza, 10/11/1993.
- Bignamini Marcello, lettera indirizzata a Michela Cerizza, 17/11/1993.
- Busnelli Federico, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Novedrate (CO), 10/12/1993.
- Caratsch Claudio, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Ginevra, 28/11/1993.
- Carpi Pinin, Un costruttore di città, "Linea grafica", 25/6/1972, col. 57.
- Castellaneta, Carlo, Fiabe per grandi di Alberto Longoni, "Via!", Milano, Aci editore, aprile 1956, p. 22.
- Castellaneta, Carlo, Taccuino di Porta Garibaldi, "Via!", Milano, Aci editore, settembre 1954, p.19.
- Castellaneta Carlo, *Una lunga rabbia*, Milano, Feltrinelli, 1961.
- Castellaneta Carlo, intervista, Milano, 17/5/1994.
- Cavallo Luigi, intervista, Milano, 27/4/1994.
- Cavallo Luigi, saggio critico, s. d. .
- Cesana Eligio, presentazione alla mostra di Alberto Longoni alla Galleria Stefanoni, Lecco, 9/11/1967.
- Cogliati Annamaria, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Michela Cerizza, Milano, 9/2/1994.
- Colombani Franco, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Maleo (MI), 12/12/1993.
- Consigli Luciano, intervista, Milano, 27/4/1994.
- Consigli Luciano, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Milano, 22/12/1993.
- Consigli Luciano, Mantegazza Tinin, presentazione alla mostra di Alberto Longoni alla Galleria 'La muffola', Milano, 6/4/1961.
- Dal Bo Severino, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Milano, 26/11/1993.
- Dal Pozzo Silvia, Le favole dei grandi, "Panorama", Arnoldo Mondadori, 16/1/1979, anno XVII, n° 665, pp. 62-65.
- D'Ambrosio Gaetano, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Treviso, 17/11/1993.
- Denti Roberto, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Milano, 30/11/1993.
- E. C., Art corner, "World news, The latest news summary", Milano, S.E.D.D., anno 1°, n° 76, thursday, 27/9/1973

- Ferrio Alfonso, s.t., "Marzotto-Rassegna Aziendale", Verona, Mondadori, febbraio, 1954.
- Fin Mario, Presentazione della mostra di Alberto Longoni alla Galleria Blu, 1957.
- Fossa Franco, intervista, Rho (MI), 16/6/1994.
- Fossa Franco, lettera indirizzata a Michela Cerizza, 16/12/1993.
- Gnemmi Dario, Presentazione alla mostra di Alberto Longoni al Palazzo Municipale di Baceno (NO), agosto 1990.
- Gnemmi Dario, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Domodossola, 28/12/1993.
- Guglielmi A., Pittura Pubblicitaria. I primi grandi "cartellonisti" Toulouse-Lautrec e Capiello, "Il popolo di Roma", 11/1/1954, anno LIII, n°11, p.13.
- Gutierrez Faly, presentazione alla raccolta di incisioni di A. Longoni "Tenerife", Thiene (VI), Martini editore, 1975.
- K. H., Alberto Longoni, "Neue Zürcher Zeitung", 6/6/1971, p.3.
- Kohlbreuner Franz, Lettera indirizzata a Michela Cerizza, Orbe (CH), 23/4/1994.
- Lanterio Franco, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Segrate (MI), 11/11/1993.
- Laufer H., Zürcher Kunstgalerien, "Tages-Anzeiger", Donnerstag, den 21 Januar, 1954, p. 3.
- Lionni Leo, lettera a Michela Cerizza, Radda in Chianti, 23/11/1993.
- Mantegazza Tinin, intervista, Milano, 13/4/1994.
- Marras Piero, intervista, Segrate (MI), 18/7/1991.
- Passoni Franco, intervista, Milano, 27/4/1994.
- Passoni Franco, saggio critico per la mostra di Alberto Longoni alla Galleria Radice, Milano, febbraio 1985.
- Patani Osvaldo, *Le lucertole blu*, Milano, Edizioni d'arte Grafica Uno, 1974.
- Pohribny Arsen, presentazione della mostra di Alberto Longoni al Milan Art Center, Milano, 25/9/1973.
- Pozzi Giancarlo, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Castellanza (VA), 18/11/1993.
- Pozzi Giancarlo, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Castellanza (VA), 24/12/1993.
- Rapetti Giovanni, lettera a Michela Cerizza, Domodossola, 31/1/1994.
- Rognoni Franco, intervista, Milano, 9/5/1994.

- Rognoni Franco, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Milano, 30/11/1993.
- Ruppen Walter, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Brig (CH), 20/3/1994.
- Scolari Marco, intervista, Milano, 14/3/1994.
- Soavi Giorgio, lettera indirizzata a Michela Cerizza, Milano, 19/11/1993.
- Soavi Giorgio, intervista, Milano, 18/4/1994.
- Stanis Dessy, Come e perché è nata la "mostra delle incisioni italiane". Un'arte che in Sardegna è di casa. "La nuova Sardegna", sabato 26/6/1971, anno XXIII, n° 174, p. 18.
- Upiglio Giorgio, intervista, Milano, 11/6/1994.
- Valsecchi Marco, Le città fantastiche di Longoni, "Il Giorno", mercoledì 10/10/1973, anno XVIII, n° 241, p.7.

C- Testi di metodo e teoria dell'interpretazione

- Anceschi Luciano, *Decisione della forma*, Bologna, Clueb, 1993.
- Anceschi Luciano, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Modena, Mucchi, 1983.
- Anceschi Luciano, *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, 1985.
- AA.VV., *Civiltà delle macchine-Antologia di una rivista, 1953-1957*, Milano, Scheiwiller, 1988.
- AA.VV., *Pinocchio e la sua immagine*, Firenze, Giunti e Marzocco, 1981.
- AA.VV., *Le origini della psicoanalisi dell'arte*, Torino, Paravia, 1979.
- AA.VV., *Milano com'è: la cultura nelle sue strutture dal 1945 ad oggi*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- AA.VV., *Cinquant'anni a Milano- 1917/1967*, Milano, Tipografia Maestri, 1968.
- Ballo Guido, *Pittura italiana dal Futurismo ad oggi*, Roma, edizioni Mediterranee, 1956.
- Ballo Guido, *La linea dell'arte italiana dal Simbolismo alle opere moltiplicate*, Milano, s.c.e., 1964.
- Barilli Renato, *L'arte contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Barthes Roland, *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 1969.

- Birilli Zeno (a cura di), *Letteratura, Arte: i miti del Novecento*, Milano, edizioni Pac e Idea, 1979.
- Brandi Cesare, *Teoria generale della critica*, Torino, Einaudi, 1974.
- Brilli Attilio, *Dalla caricatura alla satira*, Bari, ed. Dedalo, 1985.
- Calvino Italo, *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1985.
- Carlson Marvin, *Teorie del teatro*, Bologna, il Mulino, 1988.
- Chiggio Ennio, *Illustratori italiani*, Conegliano (TV), Quadrangolo libri, 1978.
- Citati Piero, *La regina marmotta*, Milano, Emme edizioni, 1979.
- Dorfles Gillo, *Il pensiero americano contemporaneo*, Milano, Edizioni di comunità, 1958.
- Dorfles Gillo, *L'estetica del mito (da Vico a Wittgenstein)*, Milano, Mursia, 1967.
- Dorfles Gillo, *Il divenire della critica*, Torino, Einaudi, 1976.
- Faeti Antonio (a cura di), *Il libro per ragazzi. Storia e sperimentazione*, Cervia, Maggioli, 1985.
- Faeti Antonio, *Guardare le figure*, Torino, Einaudi, 1972.
- Faeti Antonio, *Dacci questo veleno*, Milano, Emme edizioni, 1980.
- Faeti Antonio, *La bicicletta di Dracula*, Firenze, La nuova Italia, 1985.
- Grasso Sebastiano, Sembra Cotelle, stampatore di Toulouse-Lautrec, "Il Corriere della sera", 9/12/1979, p. 22.
- Haas C.R., *Manuale della pubblicità*, Milano, Tecniche nuove, 1990.
- Hemingway Ernest, *Il toro fedele*, Milano, Emme edizioni, 1980.
- Hodgart Matthew, *La satira*, Padova, Franco Muzzio editore, 1991.
- Lionni Leo, *Alessandro e il topo meccanico*, Milano, Emme edizioni, 1970.
- Mukarovsky Jan, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi, 1971.
- Pallottino Paola, "Illustrazione" in, *Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell'arte*, Roma, UNEDI, vol. di supplemento all'Enciclopedia Universale dell'Arte, in c.d.s., 1975, pp. 486-488.
- Pallottino Paola, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988.
- Pansera Antonio, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi, 1978.
- Patani Osvaldo, *Atelier Upiglio 1962-1985*, Milano, Allemandi edizioni, 1986.
- Petri Stanislao, *Illustrazioni per il libro italiano*, Bologna, Ratta editore, s.d. .

- Ragghianti Carlo L., *Arti della visione. Il linguaggio artistico*, Torino, Einaudi, 1979, vol. III.
- Rank Otto, *L'artista*, Milano, Sugarco, 1986.
- Rinaldi Amalia, Stampa libri da non vendere, "Il tempo", anno XXVI, n° 13, 29/3/1974.
- Russoli Franco, Il poeta malato di pittura in, "Bolaffiarte", n° 40, anno V, Torino, Bolaffi e Mondadori editore, maggio 1974.
- S. A., I creatori condizionati, "Rivista Pirelli", Milano, Mondadori, anno XIV, n° 4, agosto 1961, pp. 46-79.
- S. A., Un mondo folle per bambini, "Panorama", Milano, Mondadori, 12/10/1976, anno XIV, n° 547, p.22.
- Santin Paolo (a cura di), *Disegno grafico in pubblicità*, Görlich editore, Milano, 1962.
- Sauvage Tristan, *Pittura italiana del Dopoguerra (1945-1957)*, Milano, Schwarz, 1957.
- Scheiwiller Vanni (a cura di), *Cinquant'anni di cultura a Milano, 1936-1986*, Milano, Scheiwiller editore, 1986.
- Soavi Giorgio, *L'apprendista stregone*, Milano, Emme edizioni, 1980.
- Steinberg Saul, *L'arte di vivere*, Milano, Mondadori, 1954.
- Steinberg Saul, *Derrière le miroir*, Paris, Maeght édition, 1971.
- Taine Hippolite, *De l'idéal dans l'art*, Paris, Vaillère, 1867.
- Villani Dino, *Cinquant'anni di pubblicità in Italia*, Milano, L'Ufficio moderno edizioni, 1954.
- Villani Dino, *Storia del manifesto pubblicitario*, Milano, Omnia editore, 1964.
- Wiener, *Introduzione alla cibernetica*, Torino, Einaudi, 1953.

ELENCO DELLE TAVOLE

- 1- A. Longoni, La foresta, disegno a china, 1986.
- 2- A. Longoni, Fotografia dell'autore inizi anni Cinquanta.
- 3- A. Longoni, Copia di un quadro fiammingo, tempera, 1950.
- 4- A. Longoni, Dalla finestra di via Lentasio, tempera, 1951.
- 5- A. Longoni, Crodo, tempera, 1951.
- 6- A. Longoni, Cartolina pubblicitaria.
- 7- A. Longoni, All'oca d'oro, via Lentasio 7, Milano.
- 8- Manifesti del Concorso VI° Gran Premio dell'Autodromo di Monza- Lotteria di Monza.
- 9- Ibidem.
- 10- Bozzetto di A. Longoni per il VI° Gran Premio dell'Autodromo-Lotteria di Monza.
- 11- A. Longoni, Fotografia dell'autore anni Sessanta.
- 12- A. Longoni, Povera gente, disegno a china, 1952.
- 13- A. Longoni, "Machina per grattà giò i danée del mur" in, *Dodici cartoline dialettali*, Bassoli, Milano, 1966.
- 14- A. Longoni, "Vestii de maegher", ibidem.
- 15- A. Longoni, *La storia del soldato e la ragazza*, tav. VI, Bassoli, Milano, 1967.
- 16- A. Longoni, ibidem, tav. VII.
- 17- A. Longoni, Palazzo, Disegno a china, 1956.
- 18- A. Longoni, L'Opera, Disegno a china, 1956.
- 19- Longoni, Cassani, Fossa, Il labirinto dei ragazzi di Saul Steinberg, X Triennale di Milano, 1954.
- 20- Longoni, Cassani, Fossa.
- 21- Lanzani, Arch. Belgioioso, Arch. Rogers, Longoni, Steinberg, Cassani, Fossa, Arch. Peressuti.
- 22- Steinberg, Cassani, Fossa, Longoni.
- 23- Steinberg, Il labirinto dei ragazzi.
- 24- Steinberg, Il labirinto dei ragazzi.
- 25- Steinberg, Il labirinto dei ragazzi.

- 26- A. Longoni, P. Porcinai, Piscina, Isola di Polvese.
- 27- A. Longoni, Fotografia dell'autore, 1955.
- 28- A. Longoni, Cà d'Oro, disegno a china 1952.
- 29- A. Longoni, Graffito, 1970.
- 30- A. Longoni, Graffito, Museo del deportato-Carpi.
- 31- A. Longoni, Graffito, Museo del deportato-Carpi.
- 32- Pubblicità moderna numismatica, "Il Corriere della sera", martedì 9/4/1974, anno IC, n° 70.
- 33- Bigliettino augurale.
- 34- A. Longoni, Ricordi di viaggio: la Sardegna, disegno a china, 1972.
- 35- A. Longoni, Emo, incisione, 1973.
- 36- A. Longoni, Ricordi africani, incisione, 1973.
- 37- A. Longoni, Viaggio in Sicilia, incisione, 1972.
- 38- America, Disegno a china, 1971.
- 39- A. Longoni, *AutoRe*, incisione, 1971.
- 40- *L'abecedario*.
- 41- A. Longoni, Mein Uhrmacher, disegno a china, 1952.
- 42- A. Longoni, Il giardino, disegno a china, 1969.
- 43- A. Longoni, G. Upiglio, fotografia seconda metà anni Settanta.
- 44- A. Longoni, G. Upiglio, fotografia seconda metà anni Settanta.
- 45- A. Longoni, via Lentasio, tempera, 1951.
- 46- A. Longoni, Ritratto di Elisa, tempera, 1951.
- 47- A. Longoni, Personaggi, graffito, s.d.
- 48- A. Longoni, Innamorati a Milano, graffito, s.d.
- 49- A. Longoni, Don Chisciotte, pastello su fondo a tempera, 1962.
- 50- A. Longoni, Macchina per cavare il ragno dal buco, acquarello, 1970.
- 51- A. Longoni, In viaggio, acquarello, 1969.
- 52- A. Longoni, Saltimbanchi, scultura in ceramica, s.d.
- 53- A. Longoni, Innamorati, scultura in ceramica, 1961.
- 54- A. Longoni, Composizione sulla sabbia, 1974.
- 55- A. Longoni, Volto, formella in ceramica, 1963.
- 56- A. Longoni, Scultura, granito, 1972.

- 57- A. Longoni, L'uomo, collage, s.d. .
- 58- A. Longoni, Milano, disegno a china, 1956.
- 59- A. Longoni, L'idraulico innamorato, disegno a china, 1964.
- 60- A. Longoni, La città, disegno a china, 1970.
- 61- A. Longoni, La pace, olio su tela, 1975.
- 62- A. Longoni, La famiglia in barca, incisione 50x70, 1971.
- 63- A. Longoni, Città sottomarina, acquarello, s.d. .
- 64- A. Longoni, Personaggi musicali, acquarello, 1972.
- 65- A. Longoni, La via dei canarini, incisione 50x70, 1974.
- 66- A. Longoni, La bananera, incisione 50x70, 1974.
- 67- A. Longoni, *AutoRe*, incisione 30x25, 1971.
- 68- A. Longoni, Copertina per la rivista "Marzotto Rassegna Aziendale", Milano, Mondadori, anno 28, febbraio 1954.
- 69- A. Longoni, Partenza formula 7x, "Via!", Milano, ACI editore, luglio 1953.
- 70- A. Longoni, Autodromo di Monza 13 Settembre 1953, "Via!", Milano, ACI editore, luglio 1953.
- 71- A. Longoni, Città, "Via!", Milano, ACI editore, agosto 1956.
- 72- A. Longoni, Porta Garibaldi, "Via!", Milano, ACI editore, settembre 1954.
- 73- A. Longoni, Copertina "Rivista Pirelli", Milano, Mondadori, n° 6, Dicembre 1962.
- 74- A. Longoni, Quando si incomincerà a fare sul serio?, "Quattroruote", Milano, editrice Domus, dicembre 1956.
- 75- A. Longoni, I doveri di chi ha visto-L'esibizionista, "Quattroruote", Milano, editrice Domus, aprile 1956.
- 76- A. Longoni, Venezia, "Per la sposa", Milano, Colombi, edizione 1960.
- 77- A. Longoni, L'ufficio, "Abitare", Milano, edizioni Segesta, marzo 1975.
- 78- A. Longoni, Demit, "Humor Graphic", Milano, Atierregrafica, n°7-8, ottobre 1966- gennaio 1967.
- 79- A. Longoni, Casanova, disegno a china, s.d. .
- 80- A. Longoni, "Il carabiniere" in, *Le avventure di Pinocchio*, di Carlo Collodi, Milano, Vallardi editore, 1964.

- 81- A. Longoni, "La balena " in, *Le avventure di Pinocchio*, di Carlo Collodi, Milano, Vallardi editore, 1964.
- 82- A. Longoni, "Il gatto e la volpe travestiti da fantasmi" in, *Le avventure di Pinocchio*, di Carlo Collodi, Milano, Vallardi editore, 1964.
- 83- A. Longoni, "La sconfitta del drago" in, *The curse of the dragon's gold*, di Jacynth Hope Simpson, New York, Doubleday, 1969.
- 84- A. Longoni, "L'incontro" in, *The story of Giovanni Fideli* di, Jessica Kirkland, New York, Doubleday, 1971.
- 85- A. Longoni, *Il tagliapietra*, anonimo giapponese, Milano, Emme edizioni, 1970.
- 86- A. Longoni, "Il vascello pirata "in, *Il polipo e i pirati* di, Mario Soldati, Milano, Emme edizioni, 1974.
- 87- A. Longoni, "I maghi mattinieri" in, *Il paese dei maghi* di, Pinin Carpi, Milano, Vallardi, 1974.
- 88- A. Longoni, "Il mare" in, *Parole come carte* di, Carlo Castellaneta, Milano, Emme edizioni, 1976.
- 89- A. Longoni, *Il gioco delle perle di vetro* di, Hermann Hesse, Milano, Mondadori, 1956.
- 90- A. Longoni, *Tutte le poesie di Trilussa* di, Trilussa, Milano, Mondadori, 1962.
- 91- 92- A. Longoni, Novelle del *Decamerone* di, Giovanni Boccaccio, op. inedita.
- 93- A. Longoni, *Bacco in Toscana* di, Francesco Redi, Milano, Lucini, 1967.
- 94- A. Longoni, *Janiattini* di, Antonino Uccello, Siracusa, Ediprint, 1986.
- 95- A. Longoni, Disegno bianco-nero in, *Venti disegni di Alberto Longoni*, Milano, Galleria del fiore, 1956.
- 96- A. Longoni, *Chronick einer Basstrompete*, Zurigo, Buchergilde Gutemberg, 1960.
- 97- A. Longoni, "Emilia" in, *Italia gastronomica*, Milano, edizioni Del ponte, 1966.
- 98- A. Longoni, *Beppe e il pescatore*, Milano, Lucini, 1968.
- 99- A. Longoni, *AutoRe*, Milano, Cerastico editore, 1971.
- 100- A. Longoni, *Il volto della città*, Milano, Grafica Uno, 1971.
- 101- A. Longoni, *Lonriver*, Milano, Grafica Uno, 1974.
- 102- A. Longoni, *Lonriver*, Milano, Grafica Uno, 1974.

- 103- A. Longoni, "Il cimitero degli Inglesi" in, *Tenerife*, Thiene (VI), Martini editore, 1975.
- 104- A. Longoni, *De Caliga*, Milano, Lucini editore, 1974.
- 105- A. Longoni, *Monologo alla luna*, Milano, Moltiplicarte, s.d. .
- 106- A. Longoni, Manifesto per la Fiera campionaria di Milano, s.d. .
- 107- A. Longoni, Manifesto per l'ottava Mostra del libro a Roma, 1968.
- 108- A. Longoni, Manifesto per la rappresentazione teatrale del "Giardino dei ciliegi" di Cechov, 1984.
- 109- A. Longoni, Pubblicità per la Solgas, s.d. .
- 110- A. Longoni, Pubblicità per i pneumatici Pirelli, 1956.
- 111- A. Longoni, Pubblicità per la benzina AGIP, s.d. .
- 112- A. Longoni, Pubblicità per la BeB Italia, 1974.
- 113- A. Longoni, Pubblicità per la BeB Italia, 1974.
- 114- A. Longoni, Pubblicità per la Midy farmaceutici dell'Enterogermina, 1963.
- 115- A. Longoni, Pubblicità per la Midy farmaceutici: "I castelli" di A. Longoni, 1964.
- 116- A. Longoni, Pubblicità per la Midy farmaceutici : "Le locomotive" di A. Longoni, 1965.
- 117- A. Longoni, Pubblicità per la casa editrice Il Milione, s.d. .
- 118- A. Longoni, Bigliettino augurale per la ditta De Giuli di Crevoladossola (NO), 1985.
- 119- A. Longoni, Illustrazione per il catalogo Zoppas, 1958.
- 120- A. Longoni e F. Passoni, *Fotografia*, 1975.
- 121- R. Carrieri, *Fotografia*, 1969.
- 122- A. Longoni e Carlo Castellaneta, *Fotografia*, 1974.
- 123- S. Steinberg, *Fotografia*, 1954.
- 124- A. Longoni, *Disegno augurale*, 1989.

INDICE

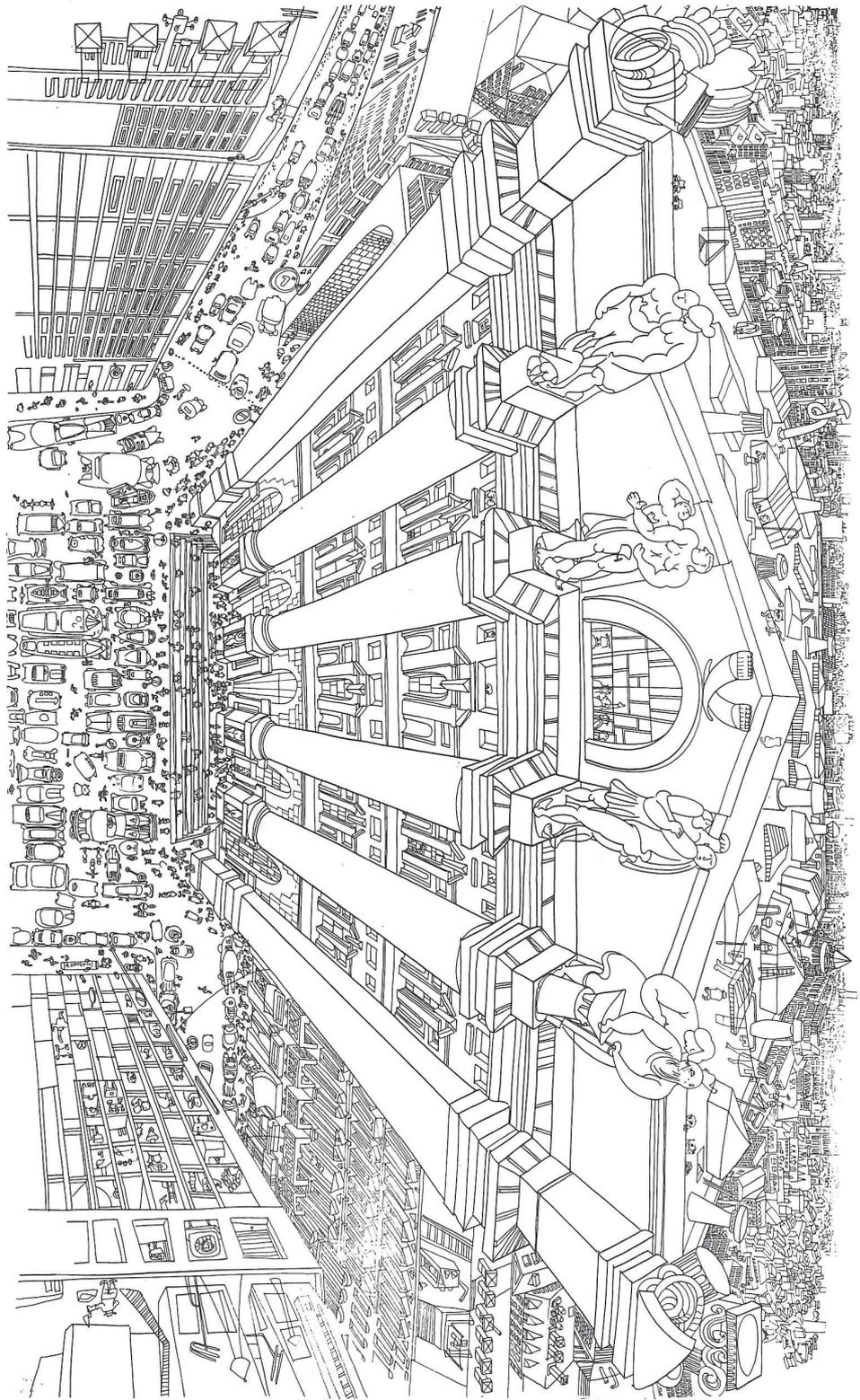
<u>Introduzione</u>	p.11
CAPITOLO I.- LA POETICA DI ALBERTO LONGONI	p.62
I.1. Le tecniche	p.62
I.2. La città e i suoi personaggi	p.81
I.3. La crisi	p.93
I.4. L'amore	p.100
I.5. I viaggi	p.104
I.6. L'ecologia	p.113
CAPITOLO II- ALBERTO LONGONI ILLUSTRATORE E AUTORE	p.119
II.1. Longoni illustratore	p.120
II.2. Longoni autore	p.180
CAPITOLO III- ALBERTO LONGONI E LA PUBBLICITA'	p.203
III.1. I media che si rivolgono alla massa	p.206
III.2. I media che si rivolgono all'individuo isolato	p.213
CAPITOLO IV- ALBERTO LONGONI E LA CRITICA	p.237
IV.1. La critica d'arte sentita da Alberto Longoni	p.238
IV.2. L'ottimismo nei confronti della critica	p.244
IV.3. Come la critica ha visto Longoni	p.253
<u>Conclusioni</u>	p.272
BIBLIOGRAFIA GENERALE	p.278
ELENCO DELLE TAVOLE	p.286







7

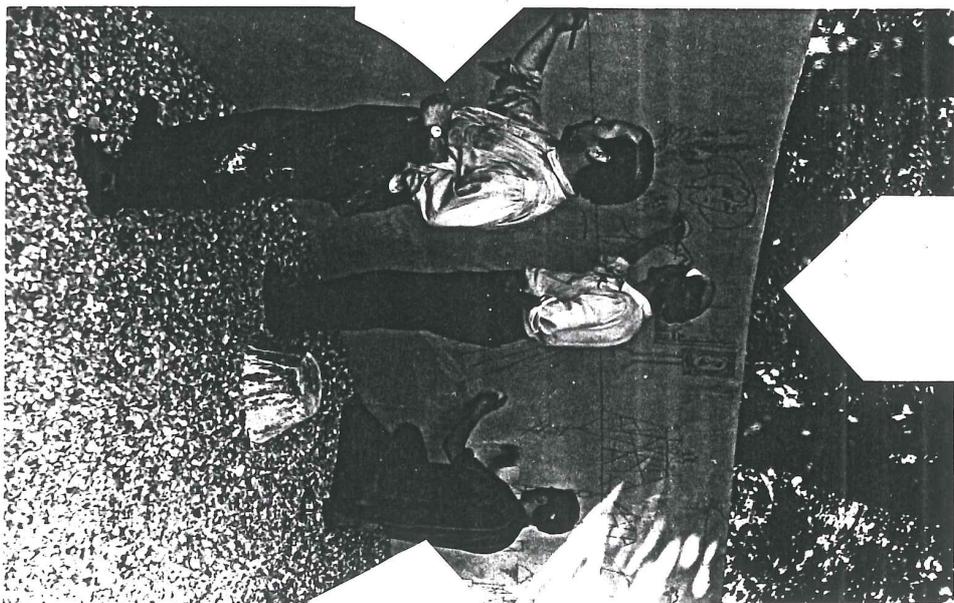


TAV.17



TAV.19

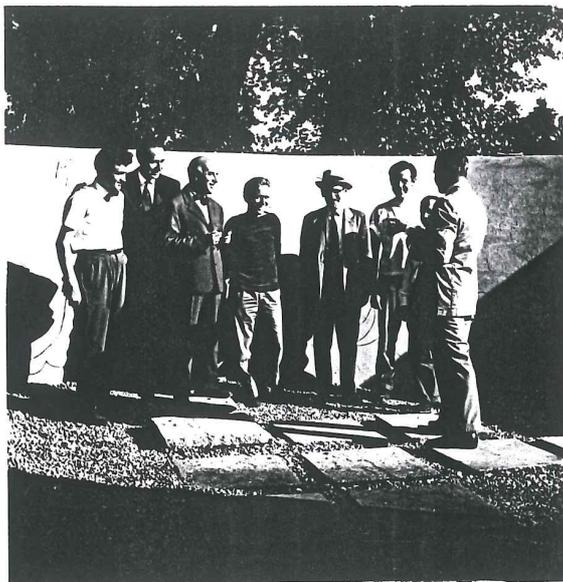
Fossa



LONCONI

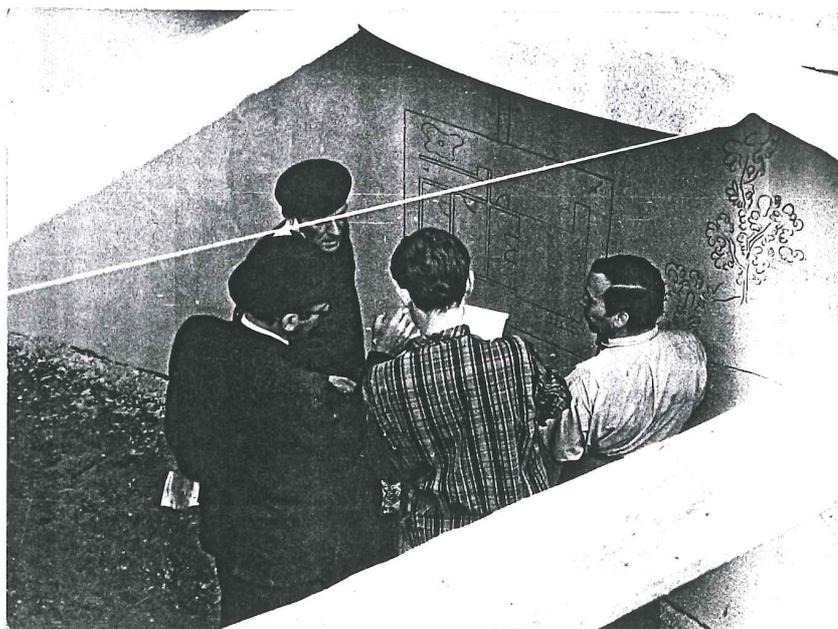
CASSANI

TAV.20



LANZANI
ARCH. BERTOLINO
ARCH. ARMI
ROGERS
LONGONI
STEINBERG
CASSANI
FOSSA
ARCH. PERESSUTI

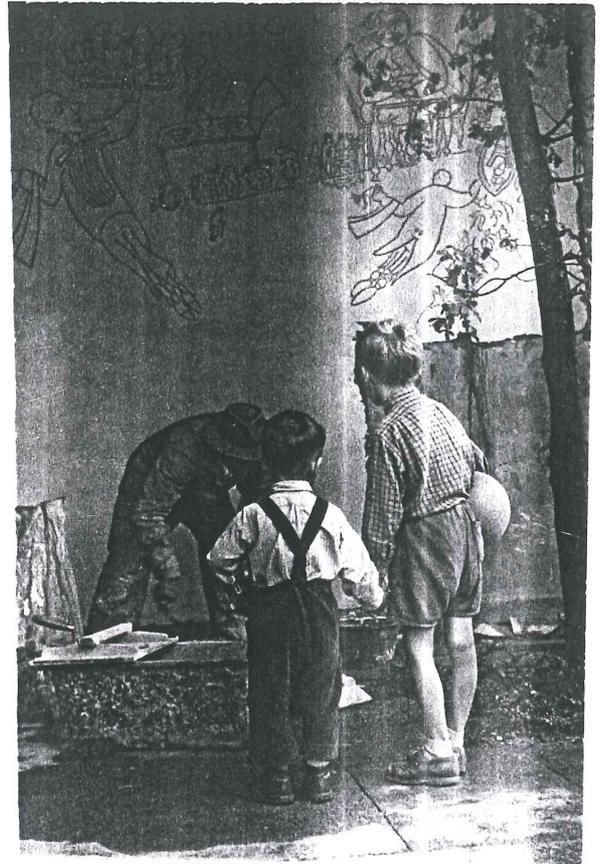
TAV.21



TAV.22



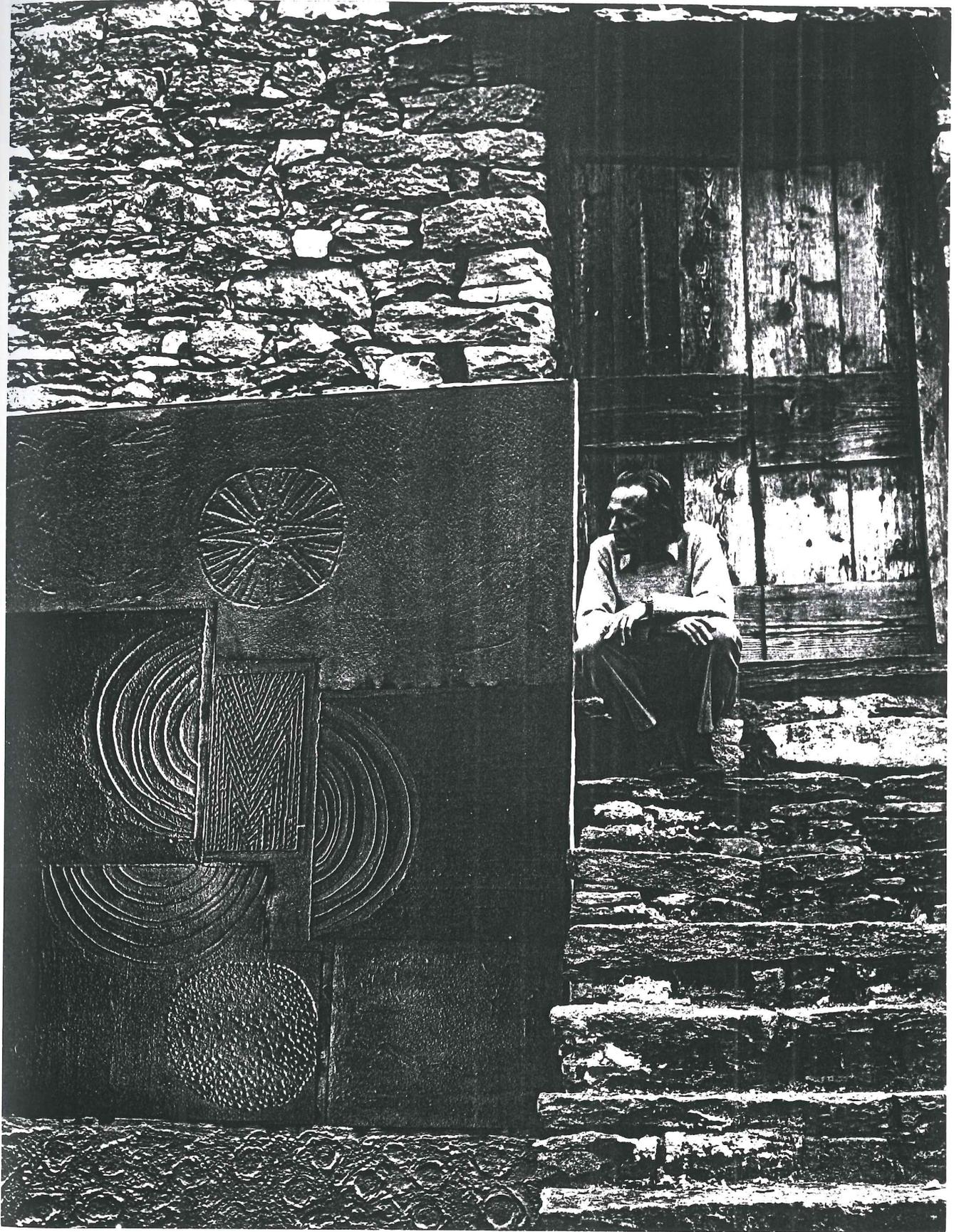
TAV.23



TAV.24



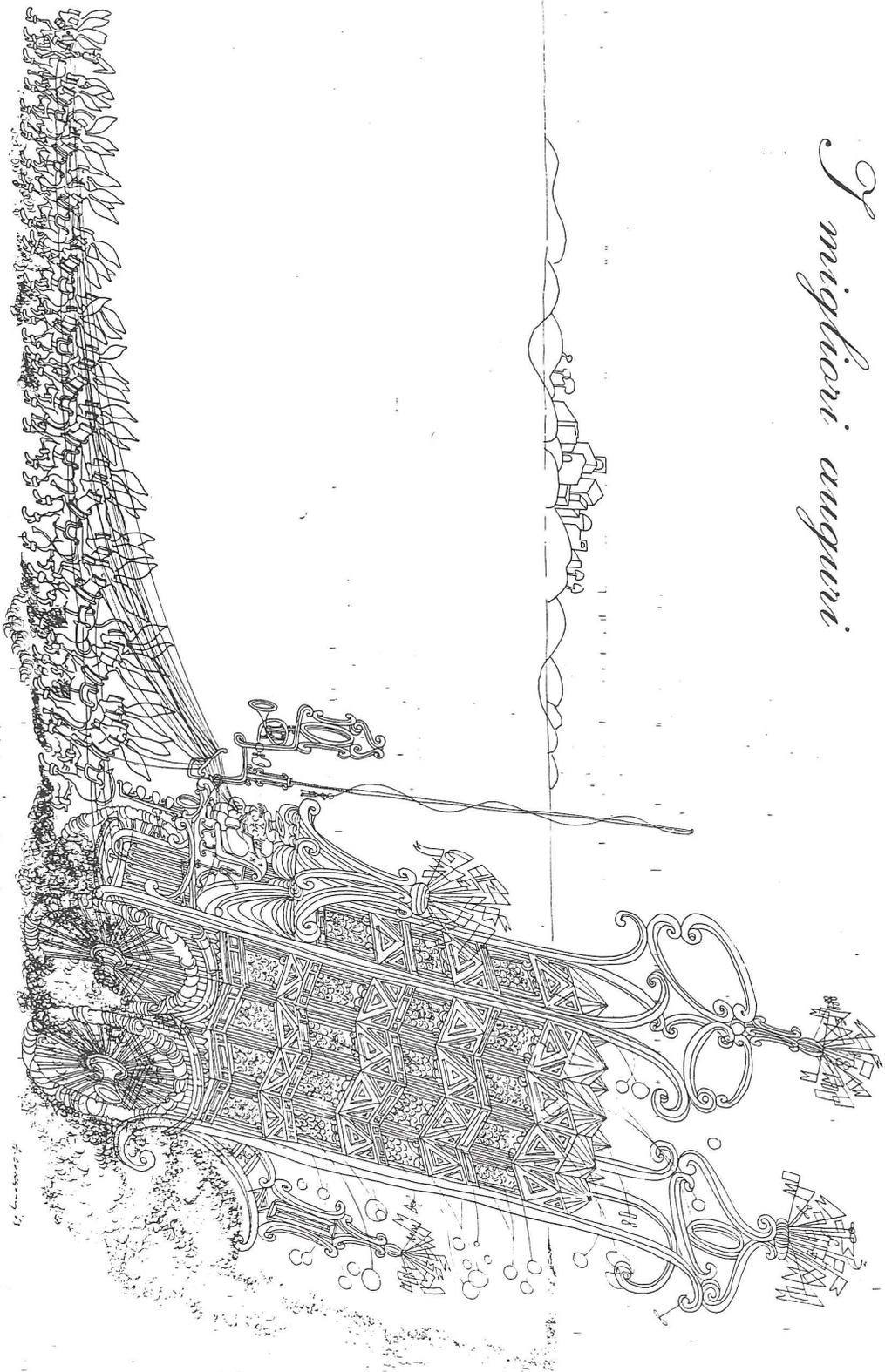
TAV.25

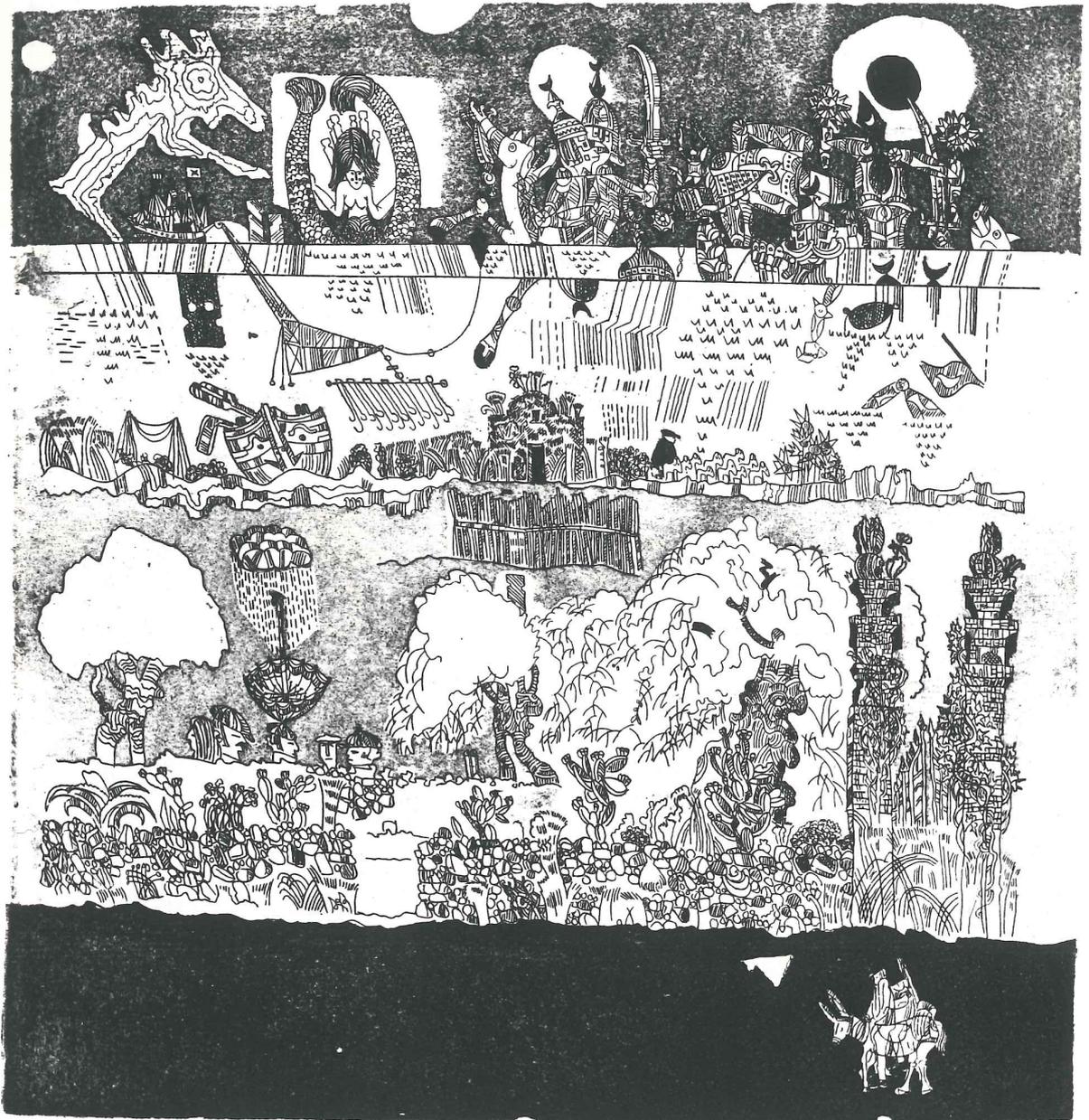


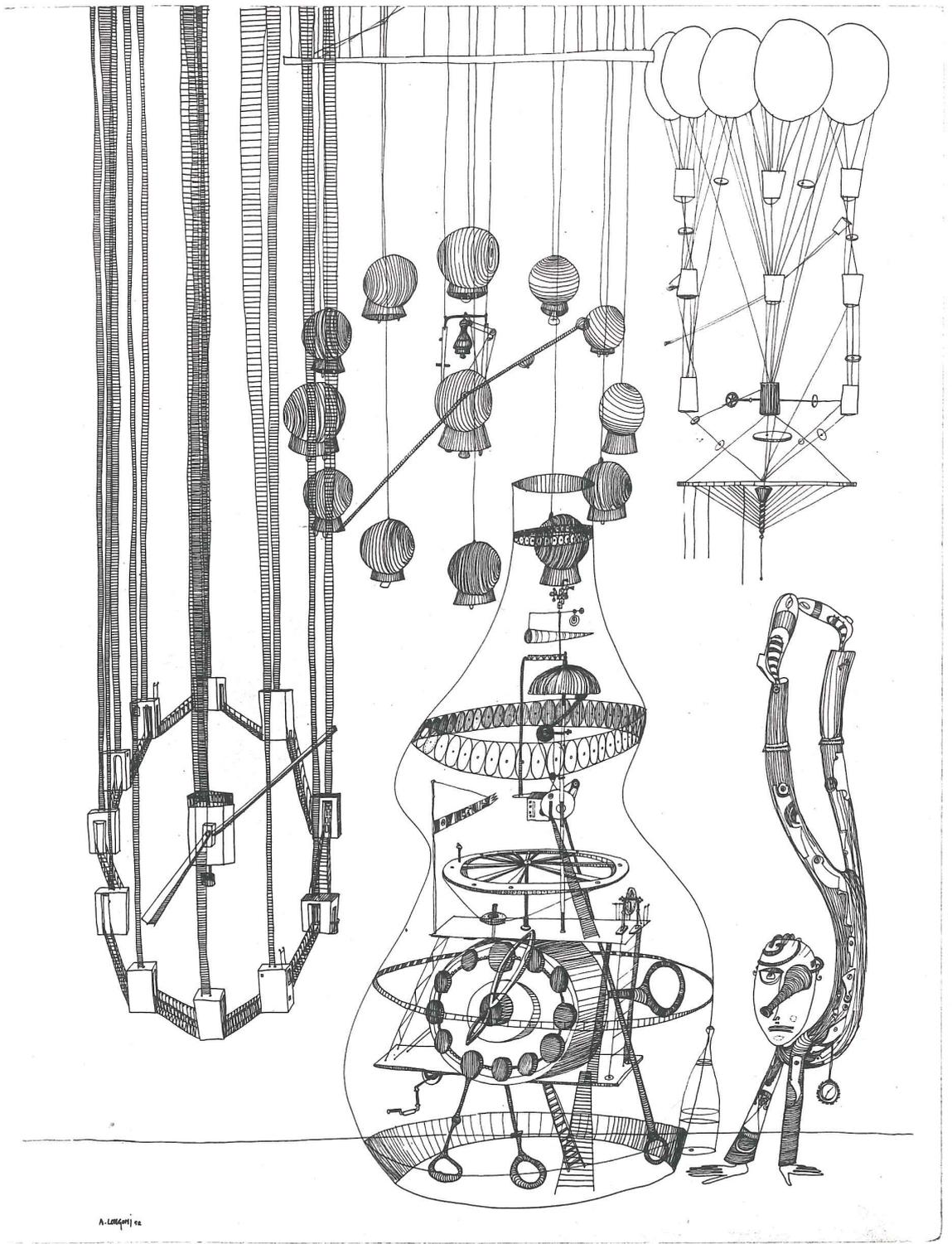


Compagni, sta
lavoro dal p
Non ansia di
e rabbia con

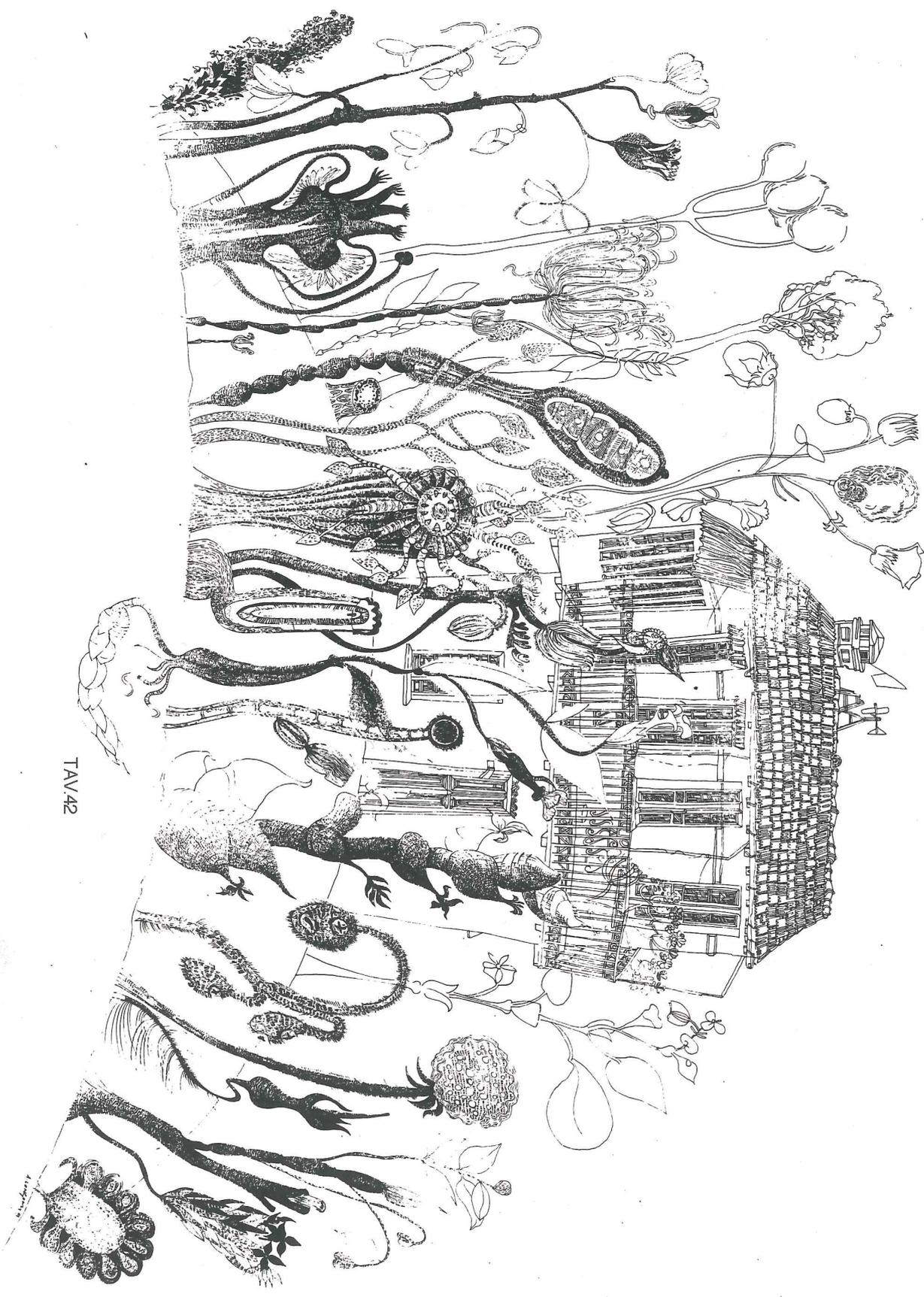
T miglicini auguri







TAV.41



TAV.42

