

Valter Rosa

Conversazione sulla pittura di Goliardo Padova, con Florenzio Padova

Museo Diotti, Sala Didattica, 19 maggio 2007

Questo incontro è dedicato all'opera di Goliardo Padova e alla mostra che è stata allestita nel nuovo padiglione del museo, ovvero lo Spazio Rossari, e in parte in questo Laboratorio didattico. Prima di introdurre l'ospite, inizierei con una brevissima relazione, giusto un rapido commento ad alcune immagini, che mostrerò, per sottolineare l'importanza anche di questo secondo evento, a distanza di circa una decina d'anni dall'antologica dedicata al pittore dalla città di Casalmaggiore, sempre in questo stesso spazio. Nel 1999 la mostra di Padova inaugurava un'attività espositiva che ha avuto una sua continuità nel tempo - ricordo che prima di allora questo luogo era stato una biblioteca; ora la nuova mostra di Padova inaugura il Museo.

Casalmaggiore per circa 30 anni si è dimenticata di Goliardo Padova: praticamente da quando la famiglia si è trasferita a Parma (1962), salvo qualche rarissima presenza di suoi dipinti in occasioni particolari come potevano essere le antologiche a tema, le famose mostre sul Po, la sua opera è rimasta lontana da questo luogo, anche se nel cuore e nel ricordo dei cittadini di Casalmaggiore la figura di Padova è ben presente, anche perché ha insegnato per anni presso la scuola media o presso la Scuola di disegno "G. Bottoli" (tra il pubblico è presente un allievo della scuola Bottoli, il pittore Tarcisio Bosoni che ha voluto così omaggiare il suo maestro). A parte questi ricordi soggettivi, individuali, la città ha dovuto aspettare parecchio tempo prima di tributare un omaggio significativo all'artista, e questo è avvenuto appunto nel 1999: una mostra che, pur con tutti i limiti delle mostre fatte un po' artigianalmente, ha segnato una svolta negli studi critici, come è stato riconosciuto anche recentemente da Arturo Carlo Quintavalle, uno dei primi estimatori di Goliardo Padova. Soprattutto il saggio in catalogo di Claudio Zambianchi ha aperto una prospettiva nuova che ha consentito anche di cogliere uno spessore dell'artista inatteso, anche su un piano dove non si pensava di doverlo cercare. Della sua pittura Goliardo Padova ha sempre lasciato parlare gli altri, i poeti prima di tutto, gli scrittori e i critici d'arte. Si è scoperto però che in circostanze private, meno pubbliche, quella parola se l'è presa in prima persona, scrivendo delle cose molto importanti e profonde, sia sulla sua pittura sia sulla pittura degli altri, affidate soprattutto a lettere scritte agli amici più intimi. Quindi è emerso questo lato "teorico", narrativo, che non si sospettava, che nessuno pensava potesse appartenere all'artista interamente votato al linguaggio della pittura. L'altro importante contributo di quella mostra riguarda la questione dell'appartenenza al

chiarismo: si è accertato finalmente che il pittore non è figura di secondo piano rispetto a maestri conclamati e riconosciuti del chiarismo, quelli i cui nomi compaiono oramai nei manuali di storia dell'arte, ma assume invece il ruolo di comprimario. Questo lo abbiamo ribadito tirando fuori documenti, mostrando opere non viste prima di allora, perché legate a collezioni private, dimostrando inoltre che non c'è un Padova "parmigiano" o un chiarismo parmigiano piuttosto che un chiarismo mantovano, ma che c'è stato un fenomeno, che non era un movimento, che non era legato a un manifesto, ma semplicemente a un lavoro di squadra in un periodo determinato, e che di quella squadra faceva parte Goliardo Padova. Di lì, con grande fatica, non dico mia, ma di chi ha collaborato a questa mostra (c'è stato un fondamentale contributo, anche per reperire le opere, da parte dell'Archivio Padova, fondato dalla figlia Fiammetta Padova e coordinato dall'ing. Bongrani, che è stato fonte preziosissima per scoprire dipinti di cui si ignorava l'esistenza) si è riscontrato un corpus pittorico, compreso fra la metà degli anni '30 e i primi anni '40, che ha rivelato questo apporto dentro la grande pittura della Milano di quegli anni, una Milano che vedeva un fermento culturale molto forte, legato sia all'iniziativa pubblica (le mostre dei littorali, quelle sindacali interregionali, ecc) ma anche all'iniziativa privata (cito ad esempio l'importanza che ha avuto in quegli anni una galleria come il Milione). Così abbiamo potuto sbarazzarci di tante inesattezze che sono state accumulate sul pittore, e ora finalmente il Padova chiarista è stato restituito a pieno titolo alla fase storica centrale di questo momento fondamentale della nostra pittura del XX secolo. Aggiungo inoltre che, mentre quasi tutti i suoi compagni di squadra sono rimasti per così dire ancorati a questa formula che per loro è diventata uno stile da cui non sono più riusciti ad uscire, Goliardo Padova, non solo per la sua ricettività pronta ai mutamenti, ma proprio per un suo intimo sentire che già si manifesta sotto la pelle chiara della pittura chiarista, ma che pian piano emerge in maniera sempre più forte via via ci avviciniamo agli anni '40, si esprime costantemente attraverso sensibili mutamenti di linguaggio verso quello che è stato definito il suo naturalismo informale.

L'*Anitra muta* è un'opera di importanza capitale che, come tante altre presenti in mostra di notevole qualità, consente di colmare alcune lacune dell'esposizione del '99. Si tratta delle opere che l'artista ha custodito gelosamente per tanto tempo, a cui teneva in modo particolare, e che hanno avuto poche occasioni di visibilità. L'*Anitra muta*, del 1946, documenta appunto una delle prime importanti svolte dell'artista in direzione dell'appropriazione del colore e della materia pittorica: di questa fase è stato scritto che il pittore si era avvicinato molto al gruppo di "Corrente" e anche alla Scuola Romana e che



Sandro Angelini, *Acquatinte*, da "Corrente di Vita Giovanile", 15 gennaio 1939.

era anche molto attento a quello che avveniva od era avvenuto qualche decennio prima nel panorama artistico europeo, mi riferisco all'École de Paris e in particolare a Soutine e ad altri pittori che tutta la critica ha citato come probabili riferimenti.

Per quanto riguarda il suo avvicinamento al gruppo di "Corrente", giusto per rispolverare un po' di storia, ricordo brevemente cos'è stato "Corrente": una rivista innanzitutto, fondata da Ernesto Treccani, che inizialmente si chiamava "Vita giovanile", quando è uscita nel '38, poi "Corrente di vita giovanile", e infine ha perso questo primo titolo ancora di vago sentore fascista, divenendo semplicemente "Corrente" negli ultimi numeri del '40. Ho aperto una pagina a caso, inquietante per l'argomento, che certamente imbarazza molto, soprattutto per una rivista come questa, che nel '39 era ancora espressione del cosiddetto "fascismo critico", ovvero rappresentava una posizione intermedia, che non poteva eludere comunque il confronto con il fascismo, ma che, soprattutto sul piano delle scelte poetiche e artistiche, era già un'alternativa molto forte al Novecento sarfattiano e a tutto quello che di decisamente più truce e propagandista il fascismo della fine degli anni '30 andava proponendo. Però, come vedete bene, anche un titolo come questo - *Pratica attuazione del nostro razzismo* - in una rivista comunemente considerata espressione dell'antifascismo sul piano artistico e letterario, crea qualche imbarazzo e più di un interrogativo. Se però scorriamo le pagine di questo numero, che è del 15 gennaio 1939, alla sesta pagina troviamo alcuni articoli, uno di Guttuso e un altro di Lattuada, ma soprattutto quell'immagine in alto, che è un'acquaforte di Sandro Angelini, incisore di origine bergamasca, che raffigura un pollo morto, un'opera che ricorda molto da vicino un disegno di Goliardo Padova del 1952 donato dagli eredi allo CSAC di Parma. Lo ricorda proprio da un punto di vista iconografico, anche se accostamenti come questi sono un po' facili e non è detto che siano probanti



Goliardo Padova, *L'anitra muta*, 1946, olio su tavola. Collezione Florenzio Padova.

di alcunché. Certo nel 1952 questo tema fa riflettere sotto vari profili: sappiamo dalla biografia di Goliardo Padova che dal 1948-49 al 1957 il pittore smette di dipingere, per una forte crisi esistenziale, oltre che artistica. Dopo quella prima ripresa successiva alla guerra, di cui abbiamo visto un'opera molto rappresentativa come *L'anitra muta*, c'è una lunghissima pausa che dura sino al '57. Però il pittore non ha smesso completamente di dipingere: in mezzo ci sono anche cose come questi disegni, e c'è un'opera che bisogna infine sottrarre all'aneddotica del folklore paesano, ovvero quel ciclo di affreschi che Padova realizzò nel suo allevamento razionale di polli a Casalmaggiore. Su questo singolare lavoro avevano già messo gli occhi naturalmente i primi estimatori di Padova, come il poeta Attilio Bertolucci o lo storico e critico d'arte Quintavalle, cogliendo l'importanza e la singolarità del tema stesso affrontato. In quel ciclo di affreschi Goliardo Padova rappresentava, lui allevatore di polli, la storia dell'allevamento, la storia degli animali: ecco, già essersi posto questo problema che gli animali abbiano una storia e che non solo l'uomo sia portatore di una storia e di una temporalità, ma anche l'animale, nel suo rapporto con l'uomo, è veramente una pensata geniale. Al di là del fatto che lui artisticamente in quel momento fosse coinvolto, in una sorta di rivisitazione personale di tutta la storia della pittura, dalle avanguardie, dal Cubismo e dal Futurismo in particolare, al di là dell'esito artistico, il fatto stesso di aver creato un ciclo, una narrazione sul tema della storia degli animali è qualcosa che fa pensare, anche per l'importanza che l'animale riveste nella pittura di Goliardo Padova. Un soggetto come questo, quindi, non è da vedersi semplicemente come legato a una ripresa di un tema di grande fortuna nella pittura dell'École de Paris, piuttosto che

presso la Scuola Romana - vedi per esempio questi *Tre polli morti* di Mario Mafai, esposti in una mostra sempre nel '39 alla Galleria Arcobaleno di Venezia, pubblicati sempre dalla rivista "Corrente", oppure ancora, se risaliamo nel tempo e allarghiamo lo sguardo al panorama europeo, questa opera di Soutine, il *Gallo morto* (1926), oppure ancora, se vogliamo seguire questo filone della pittura simbolista ed espressionista, un'opera di Ensor del 1917, dove ancora abbiamo la stessa figura di animale sempre in questa collocazione. In realtà tutti questi quadri non sono che riproposizioni (e lo è a maggior titolo quello di Goliardo Padova) del tema della pietà, sono rivisitazioni profane del



Chaim Soutine, *Il gallo morto*, 1926. Chicago, The Art Institute

tema ultrasacro della pietà cristiana. Anche il rapporto con l'animale, con il gallo ucciso, con questi elementi che tornano più volte nella pittura di questi artisti, ha a che fare con questo discorso.

Dopo l'interruzione, finalmente nel 1957 Goliardo Padova ritorna alla pittura, dapprima con una serie di tempere. Ringrazio il figlio Florenzio Padova per aver donato al museo questo piccolo, ma preziosissimo catalogo della mostra del 1958 a Milano. Io già lo conoscevo in fotocopia, così come il testo di presentazione scritto per quella occasione. Ma tenendo l'oggetto in mano, a lungo, ne ho capito finalmente l'importanza. Questa è veramente una pietra miliare in tutto il percorso di Goliardo Padova. Intanto il luogo della ripresa: Padova torna ad esporre la propria pittura non in una piccola galleria di provincia, ma alla galleria Cairola, e il nome stesso evoca una storia importante. Stefano Cairola è stato il maggior gallerista di Genova dalla metà degli anni '30 fino ai primi anni '40, e la sua galleria era il punto di riferimento del Gruppo di Corrente. Presso di lui, a Genova, espongono gli artisti più importanti di Corrente e tra questi anche Sandro Cherchi, di cui il Museo Diotti, grazie agli Amici di Palazzo Te, possiede ora una bella scultura.

Comunque Cairola a un certo punto comincia a trasferire la sua attività a Milano, dapprima subentrando al Gruppo di Corrente nella loro galleria in via della Spiga, poi aprendo uno spazio proprio, dopo che la Galleria di Genova (che aveva questo nome) era stata bombardata durante la guerra.

Padova dunque riprende dopo questo periodo, che sembrava un periodo perso, riallacciando questo filo, questa continuità molto importante che passa attraverso la Galleria Cairola. In copertina è riprodotta un'opera non so se scelta da lui o dal poeta Bertolucci che lo presenta in questa occasione. È stata scelta proprio l'opera che vedete esposta in questa sala, una delle opere più belle e più riuscite, la n. 10 della serie delle *Ruspe in terra di golena*, tema veramente originale e nuovo, un tema di grandissima attualità: immagino che molti di voi abbiano visto l'ultimo film di Ermanno Olmi, *Cento chiodi*, un film bellissimo girato da una persona che veramente conosce la nostra terra, la terra di Po intendo, e conosce la sensibilità della gente, uno che potrebbe benissimo capire la pittura di Goliardo Padova quando Padova raffigura i terrazzieri, la gente che lavora sul Po. Ecco, il film di Ermanno Olmi si chiude in maniera abbastanza drammatica con queste ruspe incumbenti che distruggono le rive del fiume.

Questo tema, questo rapporto di violenza fra la macchina e la terra che lui amava tantissimo, aveva già scosso in maniera molto forte Goliardo Padova. Questo si traduce con una pittura estremamente energica, dove il disegno, il contorno, la linea vorticoso fa a gara con il colore; all'inizio domina la linea, in quelle che hanno la numerazione bassa,



Catalogo della personale di Goliardo Padova alla Galleria Cairola di Milano, 1958.

fino ad arrivare a *Ruspe in terra di golena n. 10*, che è stata scelta per la copertina del catalogo, dove finalmente la linea stessa diventa colore e tutt'uno con la matassa cromatica con cui lui ha costruito questa figurazione molto mossa.

Apriamo il catalogo, dove troviamo un ritratto dell'artista e due opere tutto sommato accostabili a un dipinto presente in mostra che rappresenta sempre il Po con le barche, oltre al profilo biografico molto breve, ma significativo, scritto da Bertolucci: "Goliardo Padova è nato nel '9 a Casalmaggiore, il margine ultimo della provincia di Cremona, fra l'umidore arborescente del Po con le sue lanche e l'espandersi della campagna verso il mantovano. Ha studiato a Parma all'Istituto d'arte, poi a Milano, a Brera dove in seguito ancora giovane ha svolto attività di insegnante. Dal '30 al '42 risiedette a Milano e in quel periodo partecipò a varie mostre regionali e nazionali, poi venne la guerra, la prigionia. Ora dopo un lungo silenzio ha ricominciato a dipingere". Ebbene, davanti a queste opere, e per questo sottolineo l'importanza dei dipinti che sono stati riuniti in questa mostra, Attilio Bertolucci molto profeticamente scrive queste cose: "Nel primo tempo della sua ripresa, Padova ha dipinto esclusivamente a tempera, quasi temendo che altre tecniche potessero tradire la sua intuizione fiammante del mondo [bellissima questa espressione]. I quadri di questo periodo svariano come stendardi in lode della vita. Ma negli oli ultimi la vena non s'è perduta, s'è approfondito il discorso. La naturale evoluzione del pittore ci promette una stagione ricca di frutti. Auguriamogli, auguriamoci che si svolga con felice continuità. È giusto che Padova riacquisti gli anni della prigionia, giusto che questi anni non siano stati del tutto buttati via: la sofferenza d'allora avrà servito a dargli quella tempra morale che gli ha fatto superare i pericoli dell'inardimento e quelli ancora più pericolosi della facilità". Una cosa davvero va sottolineata: la pittura di Padova non è una pittura facile, che si possa amare con un'occhiata superficiale, ma, così come è stata concepita con una pazienza di visione, come ha scritto bene Paolo Fossati,



Goliardo Padova, *Ruspe in terra di golena n. 10*, 1957, tempera su carta. Collezione Florenzio Padova.

allo stesso modo richiede una pazienza di osservazione. Ma poi scorriamo rapidamente l'elenco dei dipinti esposti: troviamo dei titoli di opere che sono confluite allo CSAC di Parma, ma anche un certo numero di opere presenti in questa mostra, tra cui sottolineo anche *Mia madre in cucina*, del '57, oltre alla serie delle *Ruspe in terra di golena*. Dopo questa mostra, a quanto mi risulta, queste opere non sono più state esposte, quindi è veramente un privilegio per Casalmaggiore e per chi verrà a visitare la mostra approfittare di questa occasione per scoprire un Padova importantissimo, ma quasi inedito. Altra opera poco vista, a cui il pittore teneva moltissimo, è questa *Lanca*, eccezionale per le dimensioni, ma soprattutto per questa ricerca cromatica. Si tratta di una vera e propria invenzione figurativa. La lanca non è solo un elemento paesaggistico legato al Po, è la scena primordiale, è la scena della creazione con tutti gli animali radunati attorno, animali che, per quanto in apparenza fantastici o favolistic, in realtà Padova ha visto concretamente: ecco gli aironi cinerini, animali che ancora adesso, se si ha un po' di fortuna, si possono incontrare nelle poche lanche in terre golenali risparmiate dalle ruspe. Anche gli insetti che Padova dipinge dalla metà degli anni '60 in poi, quegli insetti stranissimi che poi diventano giganti, li ho proprio incontrati visitando la sua casa sulle colline parmensi: questi insetti, verso sera, ti saltano addosso, girando in maniera caotica e vorticosa e hanno quell'aspetto che si vede nei dipinti di Padova. Il pittore certo trasfigura la realtà, ma parte sempre da un rapporto molto concreto, molto diretto con le cose. E ritorna ancora la figura dell'animale, sul cui spessore simbolico varrebbe la pena di riflettere, di indagare. Penso la stessa cosa guardando i *Cardi*: ho sempre pensato da bambino ai cardi come a dei non-vegetali, a dei vegetali un

po' animali. C'è qualcosa di familiare, ma anche d'inquietante nella figura del cardo: il cardo ritorna spesso nei dipinti degli anni '60 del pittore e sono quasi sempre dipinti molto belli, anche dal punto di vista dell'uso della materia, delle luci. Chiudo questa rapidissima panoramica su Goliardo Padova con la *Gatta di notte*: è un nero su nero, ma in realtà è molto di più di questo, - e nessun confronto con pittori del Novecento ci appare a questo punto convincente -, è un porsi dalla parte della cosa amata, dell'animale, verso cui l'artista prova compassione, prova pietà, interrogandosi anche su come ci si può mettere dall'altra parte. Solo i grandi pensatori del secolo scorso, penso ai grandi scienziati come Einstein, ai grandi poeti o ai grandi pittori, hanno potuto pensare alle cose come sono senza di noi. Questa domanda, questo interrogativo il pittore se lo pone in questo modo, cioè togliendo completamente la luce (cioè togliendo ciò che è essenziale per il pittore, ciò che è vitale per la sua pittura), lasciando solamente filtrare quel poco di luce che è prodotta in realtà dall'effetto tattile della pittura, dal suo rilievo. In questo azzeramento della luce Padova recupera questa intimità, questa vicinanza con le cose, non violata appunto dallo sguardo dell'uomo.

Ringrazio Florenzio Padova per la sua disponibilità, sia per aver concesso per un lunghissimo prestito le opere che si possono ammirare in questa mostra, sia per aver accettato, lui abbastanza restio ad esporsi in pubblico, di partecipare a questo incontro. Mi sono preparato all'ultimo momento qualche domanda, di cui Florenzio Padova è del tutto all'oscuro, perché non volevo che questo dialogo avesse il sapore della minestra riscaldata.

Florenzio Padova: Volevo fare alcune precisazioni. Ringrazio innanzitutto lei,

professore, le persone presenti e la dottoressa Ronda che oggi non ha potuto partecipare a questo incontro. Io devo ringraziare voi perché senza la dottoressa Ronda e il prof. Rosa non ci sarebbe stata questa mostra in un posto che - io penso - Goliardo non avrebbe potuto desiderare migliore, vista la luce, visto tutto questo verde, queste case che erano le case che lui amava, non certo i condomini che vedo anche a Casalmaggiore, va beh, è il progresso! Il nostro è stato un incontro molto cordiale di persone che, ho notato, avevano piacere a fare questa cosa, mentre altre volte ho visto mostre che... non so, forse era meglio non venissero fatte.

Lei ha dato un appellativo a Goliardo, chiamandolo "allevatore di polli": fin per carità, professore, lui mi si rivolta nella tomba, perché lui odiava i polli! Era là che dipingeva, ma se avesse potuto, secondo me, avrebbe tirato il collo a tutti... Non esiste un quadro con un pollo: ha fatto tanti animali, ma i polli sono entrati solo nel ciclo che ha dipinto in due estati: si alzava prestissimo al mattino, alle 9 smetteva perché si crollava dal caldo e riprendeva la sera. Quando abbiamo lasciato la casa, il prof. Quintavalle si era attivato con la Soprintendenza di Verona perché il pollaio non venisse abbattuto, ma delle brave persone, i proprietari dell'immobile, venute a conoscenza della cosa, in tre giorni hanno distrutto tutto. Riguardo al signor Cairola, sarà stato pure un grande gallerista, ma con Goliardo è stato un gangster, perché Goliardo in questa mostra, quando era andato a smontarla, ha notato che mancava una tempera e pensava che fosse stata venduta. In realtà era stata rubata, e allora non esistevano le assicurazioni come ora. Per Goliardo è stata una grossa delusione e l'inizio di quel cattivo rapporto con i galleristi che forse è stata la sua fortuna. Così è riuscito a dipingere e a tenersi di più i quadri, visto che lui li amava i suoi quadri: non li faceva per venderli, ma per tenerli. Poi è stato costretto anche a venderli, perché nella vita senza i soldi...

Valter Rosa: Visto che siamo in tema, affrontiamo il problema della mancata fortuna critica di Padova. È veramente incredibile come un pittore, che ha avuto la ventura di incontrare poeti come Attilio Bertolucci, critici del livello di Roberto Tassi, di Quintavalle, di Fossati, Arcangeli e di tanti altri, non sia mai riuscito ad entrare in una grande sintesi dell'arte italiana, penso ai manuali di storia dell'arte italiana che pure accolgono nomi come quelle di Morlotti e di Cassinari, artisti grandi per carità, ma nei confronti dei quali Padova non doveva assolutamente restare in secondo piano. Sicuramente il rapporto difficile con il mercato è un elemento chiave per capire le ragioni di questa assenza; sicuramente il fatto di essersi ritirato in provincia per un arco di tempo abbastanza significativo della sua vita ha avuto il suo peso, anche se in provincia i grandi critici di cui si diceva lo frequentavano, quindi non era una posizione



La casa di Goliardo Padova a Casalmaggiore con la torretta-studio (1960 circa).

di isolamento quella che lui ha vissuto negli anni trascorsi a Casalmaggiore. Certo le ragioni del mercato sono implacabili e portano a vere e proprie censure: la sua esclusione dal gruppo maggiore dei chiaristi io non me la spiego se non proprio in relazione a questo. Insomma non si capisce perché Goliardo Padova, citato da Carrà, citato da Sinisgalli e da altri come il più significativo dei chiaristi, debba essere relegato in un'appendice del chiarismo mantovano e non messo vicino a De Rocchi, Del Bon e Lilloni: questo veramente è incomprensibile.

F. P.: Come del resto la collocazione a Palazzo Bagatti Valsecchi [n.d.r. la mostra su *Il Chiarismo lombardo* del 1986], dove Goliardo era messo fuori, con la nebbia che aleggiava attorno ai quadri, quando dentro c'erano dei pittori come Sassu. Allora io sinceramente mi sono chiesto che mostra del chiarismo fosse quella, perché c'erano dei rossi, c'erano dei verdi, c'erano dei gialli... Ma se queste cose le noto io, sono il figlio e chiuso, ma queste cose le ha notate e le ha scritte il prof. Quintavalle, in un articolo dedicato alla mostra dove su quattro colonne due erano su Goliardo. Sono tutte quelle cose che negli anni si sono ripetute: "dobbiamo, dobbiamo", ma poi... La morale è molto semplice: Goliardo non aveva un mercante. Di quadri di quel periodo ce n'erano pochissimi: i quadri erano di tutti gli altri pittori, quindi quella mostra era servita a muovere una certa cosa dove c'erano degli interessi. Dietro all'arte ci sono i soldi: dei galleristi, dei critici, che guarda caso parlano sempre bene di tutti. Allora sono tutti dei grandi pittori. Io non ho mai letto qualcuno che avesse la forza di dire: beh, questo può essere meglio di quello. Sono tutti bravissimi. Ma se tu ti leghi a qualcuno, allora cominci a fare il

commerciante e smetti di essere un pittore. Quindi io ringrazio mio padre di non essere stato un commerciante, di avere continuato a fare quello che si sentiva di fare senza nessun tipo di legame economico. La riprova è che di tanti altri pittori ormai è stato visto tutto, mentre nella mostra ora qui al Museo Diotti su 29 opere ce ne sono 23 che, tranne pochi amici (e qualcuno è presente) che le hanno viste su da me a Tizzano, nessuno aveva mai visto. E chiudo la faccenda ricordando che nessun critico, prima, quando mio padre era in vita, e dopo, si è mai preso la briga di dire "andiamo a vedere cosa ha fatto Padova negli anni '60-'70, perché tutti i critici che lei prima ha nominato (e non ho paura a dirlo), bravissimi per carità, ma amici no, eh professore, perché l'amicizia è un'altra cosa. E di amici ne ha avuti pochi: il prof. Quintavalle lo ha scritto "non permetteva se non ad amici critici e intellettuali di avvicinarlo": l'unico è stato Giuseppe Tonna. Il prof. Tonna è stata la persona che, dopo la crisi del dopoguerra, gli ha permesso e gli ha dato la forza di ricominciare perché ci credeva, non perché aveva degli interessi. E ci credeva lasciandogli fare tutto quello che lui voleva fare. Io ricordo quando veniva lì a Casalmaggiore, finita la scuola: Goliardo gli faceva vedere queste opere sul cavalletto in modo quasi timoroso, lui le guardava dall'alto della sua statura (era il doppio di mio padre) e gli batteva la mano sulla testa dicendogli: "Goliardo, te li mangi tutti!". Per lui questa è stata una forza che non ha saputo trasmettergli nessun altro. In quei momenti venivano giù, mangiavano e bevevano... È un po' come il quadro che ho su io e che le ho fatto vedere: "Dove sono gli amici del Po?". Era la stessa cosa: venivano giù, andavano all'Eridanea, mangiavano e bevevano, però lui già da allora era il primo ad essere consapevole che il Po lo stavano distruggendo. Adesso stanno

lanciando gli allarmi, ma ormai è tardi: lui l'ha visto 50 anni fa cosa stava succedendo. Il discorso è molto semplice: lui ha deciso di dipingere, mentre ci sono pittori che hanno deciso di dipingere, ma anche di arricchirsi e a quel punto non puoi fare quello che vuoi, devi fare quello che vuole il mercato. Diceva che servivano due generazioni dalla morte del pittore prima che si potesse dire se aveva fatto qualcosa di valido o meno: sono passati 28 anni dalla sua morte, una generazione è qui, aspettiamo la seconda e poi si vedrà quello che succederà. Però io vedo una persona come lei che si è avvicinata a mio padre senza averlo conosciuto, sensibile: mio padre cercava persone come lei, non quelle che scrivevano sui grandi pittori, i grandi articoli, perché erano spinti da altre ragioni: è per questo che la voglio ringraziare ancora.

V. R.: Sicuramente, da quanto ho capito, suo padre ha avuto un rapporto privilegiato con i poeti e gli scrittori piuttosto che con i critici, un rapporto più diretto, anche di amicizia, come giustamente diceva lei, però non vorrei cadere nell'atteggiamento opposto di non riconoscere il lavoro molto importante di chi lo ha studiato sul versante della critica d'arte e della storia. Mi riferisco ad esempio alla prima grande mostra curata allo CSAC di Parma da Vania Strukely e dal prof. Quintavalle, che è risultata determinante per la riscoperta dell'artista.

F. P.: Forse se l'avessero aiutato un po' prima... Io sono contento così, però resta il fatto che questi rapporti che ha avuto con Bertolucci e con Tonna sono stati rapporti molto più sentiti, perché lui diceva che i suoi quadri andavano visti con il cuore. Adesso io non posso nominare un grande critico, che ha scritto molto su mio padre: mi ha sempre detto che, per ragioni di un suo lavoro precedente, le opere le vedeva più con il cervello che con il cuore. E mi aveva chiesto un parere su un ultimo articolo che aveva scritto: queste cose però non le scriveva quando era in vita Goliardo, forse se l'avesse fatto... Goliardo non ha avuto questo aiuto, però lui è andato avanti per la sua strada. Se c'è un pittore che non ha scopiazzato come è successo per diversi, è lui: le cose son lì da vedere, le carte bisogna metterle giù sul tavolo. Degli altri si conosce moltissimo, di Goliardo si conosce molto poco perché lui amava le sue cose e amava tenersele: pian pianino stan venendo fuori, grazie anche a persone come lei. Voglio solo fare una precisazione: il dott. Tassi quando venne a casa mia a fare la scelta per le opere da inserire alla mostra della Permanente, non si era ancora reso conto che gli insetti (e lo fece notare Zambianchi) li aveva fatti dieci anni prima di Sutherland. Questo significa aver seguito o imitato un pittore? No, non mi sembra. Goliardo non era quello che andava a cercarli, non l'avrebbe mai fatto per il suo carattere, però apriva le porte e il cuore a chi ci andava.

V. R.: Lei ha mai osservato suo padre mentre dipingeva? E lui glielo permetteva?

F. P.: Non lo ha mai permesso a nessuno. Nessuno ha mai visto mio padre dipingere, perché lui a Casalmaggiore aveva il suo studio nella torretta e appena sentiva qualcuno che saliva sulla scala e apriva la bottola d'ingresso, lui smetteva. Addirittura nei due studi di Parma, a Borgo delle Colonne e prima al Borgo del Naviglio, aveva una tenda dove dipingeva. Non c'erano campanelli, per cui era impossibile andare là a disturbarlo. Se andava qualcuno di noi certamente ci accettava ben volentieri, ma non dipingeva sotto i nostri occhi. Non so cosa volesse dire questo atteggiamento, probabilmente era molto geloso di quello che stava facendo.

V. R.: Magari qualche volta sbirciava nello spazio di lavoro di suo padre?

F. P.: No, avevo un rispetto totale, anche dopo che è mancato, per parecchio tempo, perché so quanto ci teneva che le cose fossero tenute in un certo modo, che non si rovinassero.

V. R.: Noi possiamo ancora ammirare i suoi cavalletti e i suoi strumenti di lavoro. In questo museo abbiamo un po' enfatizzato questo aspetto del lavoro dell'artista, non certo perché siamo convinti che tutto il lavoro dell'artista risieda nella dimensione puramente materiale del mestiere. Tuttavia prestare attenzione al modo concreto di lavorare, di costruire l'opera, a partire anche dagli strumenti stessi della pittura ci è sembrato che, in un luogo come questo che è stato la casa-studio del pittore Giuseppe Diotti, potesse essere un elemento interessante da sottolineare, da farne quasi una sorta di traccia, di guida, di questo particolare museo di provincia. Così abbiamo chiesto a Florenzio Padova di prestarci due cavalletti, uno da studio, largamente usato dal pittore come si può notare dalle incrostazioni di colore, e uno più antico, da campo, che lui non usava, ma che si vede in una sequenza del film *Prima della rivoluzione* girato nel 1964 dal regista Bernardo Bertolucci, figlio del poeta Attilio.

F. P.: Eravamo presso la lanca di Agoiolo, piena di ninfee. Gliel'avevamo trovato noi quel posto: io ci andavo a pescare, lui veniva di fianco a me perché aveva il terrore che io potessi cadere in acqua; io e mio padre stavamo là delle ore, io a pescare, lui stava fermo, si guardava questi aironi... Ricordo che dopo il primo giorno di ripresa del film sono stati tutti in albergo, si sono rifiutati di continuare a girare il film perché erano tutti colpiti dalle zanzare! Ci ha chiesto Bernardo come mai non avevamo punture: "Sarà perché voi venite da Roma!" Dopo hanno dovuto cospargersi tutti con prodotti, tipo Autan, però non vedevano l'ora di finire quella scena, perché erano stati assaliti!

V. R.: Immagino che il pubblico presente in sala abbia visto quel film – forse i più giovani no – dove c'è una sequenza abbastanza lunga in cui si vede il pittore, seduto su uno sgabello molto basso, che finge di dipingere davanti a quel cavalletto che è in mostra: ora sappiamo che non avrebbe mai dipinto sul

serio non solo davanti a una cinepresa, ma neanche in presenza di un osservatore.

F. P.: Non voleva neppure apparire, ma poi Bernardo ha insistito, e probabilmente grazie al papà con cui aveva un rapporto bellissimo... Ma anche con lui aveva ottimi rapporti: era un ragazzo, agli inizi della sua carriera, e parlava della famosa ranina [n.d.r. la lenticchia d'acqua]. In pratica quel film è un altro grido di allarme e la prova è che questo budrio dove c'erano tutte quelle ninfee non c'è più. Ora capisco perché a Goliardo piaceva venire lì. Quando siamo entrati in questa lanca (ci si entrava passando sotto a tutta una vegetazione folta), Bernardo e tutto il resto della troupe sono come impazziti: capirai, abituati a Roma, gli sarà sembrato di entrare nella foresta amazzonica.

V. R.: Si diceva della casa di Casalmaggiore frequentata dagli amici scrittori e critici: era frequentata anche da altri artisti, suoi compagni di strada?

F. P.: Forse lei professore non sa perché Goliardo ha cominciato a essere frequentato dai vari Tassi, Bertolucci, Artoni, Carlo Mattioli... e se lei legge un articolo, una presentazione di Ubaldo Bertoli scritta per una mostra, trova la spiegazione: Carlo Mattioli disse a questa gente: se volete, vi porto a casa sua, vista l'amicizia fra Mattioli e mio padre, cosa molto strana, eh. La mattina del funerale di mio padre, prima che arrivassimo io e mia madre, c'era Carlo Mattioli alle 7.30 dentro la camera mortuaria, per dire il rispetto che aveva Mattioli per mio padre. Ed è stato lui che dicendo questo ha organizzato questo primo giro da Parma a Casalmaggiore: sono venuti giù, hanno incominciato... dopo non so se Mattioli sia stato contento di questa cosa! Quando c'è stata l'inaugurazione della mostra nell'89 della donazione allo CSAC, dopo qualche giorno sono passato di là e ho incontrato il prof. Quintavalle, il quale prendendomi da parte, mi ha detto: "Florenzio, posso dirle una cosa che dovrebbe farle molto piacere? La mostra è stata visitata l'altro giorno dal pittore Carlo Mattioli, non era mai successo che una volta fatto il giro delle Scuderie venisse da me e mi dicesse "Complimenti, gran bella mostra"; questo è il più bel complimento che poteva ricevere Goliardo, perché detto da Carlo Mattioli, che già è venuto pochissime volte". Mi aveva fatto molto piacere, insomma, detta poi dal prof. Quintavalle, non dal primo che passava per strada!

V. R.: Vi sono stati altri artisti che hanno frequentato la casa? Anche la casa di Parma, naturalmente...

F. P.: L'artista che l'ha frequentato di più è stato Bruno Zoni, un suo grande amico. C'è stato un periodo che era lì da noi una sera sì e una sera no e facevano delle risate pazzesche perché Zoni, a differenza di Goliardo, non poteva vedersi con Mattioli e lui raccontava delle cose (vai poi a sapere se erano vere o meno) talmente assurde che diventavano quasi delle barzellette. Mio padre, che non ho mai sentito ridere in quel modo, si divertiva

un mondo: io delle volte dormivo già, perché erano magari le due di notte, e gli dicevo “Ma, Goliardo, che cos’hai da ridere così?” “Ma vieni a sentire cosa ha detto...!” E lui si divertiva. Lui era una persona così. Io non ho mai sentito mio padre parlare male di un pittore, né come persona né come pittore. Poi lui le sue idee le aveva sicuramente, però non ha mai avuto delle discriminazioni per uno o per l’altro, diceva che ognuno aveva i propri occhi e ciascuno doveva guardare con i propri occhi la pittura degli altri pittori.

V. R.: Vorrei affrontare l’argomento del trauma della prigionia in Germania, nel campo di concentramento. Sappiamo quanto questo abbia inciso anche sulla sua pittura e sia stato elaborato in vari modi; ma nella vita quotidiana, nel rapporto anche con la famiglia, nei racconti che lui può aver fatto, è trapelato o filtrato o è stato comunque tenuto dentro? Magari anche a distanza di tempo...

F. P.: Io sono nato nel 1947. Io non l’ho mai sentito narrare qualcosa sulla prigionia tranne il mangiare *kartofen* (odiava le patate), il fatto che avesse dovuto cedere un bellissimo Omega, con cronometro d’oro, con fasi lunari e il resto, visto che, negli ultimi momenti, era ridotto allo stremo, perché era 37 chili (alla fine è arrivato a 55 e mi diceva “Florenzio, ho messo su la pancetta da commenda!” “Oh, ma quanto sei?” “55” “Ah, cavoli! - gli dicevo - occhio che sei ingrassato proprio!”). A quel punto aveva preferito donare a una delle guardie questo orologio in cambio di qualche pasto come tutti gli altri. E poi hanno continuato a incontrarsi, quelli che sono riusciti a venire a casa: ogni due anni facevano una cena (una l’avevano fatta anche al City), si ritrovavano i superstiti di questo campo. Però le posso dire: quando c’erano, negli anni Sessanta, i film sulla guerra, lui appena vedeva alla televisione uno di quei film (io da piccolo non lo capivo, l’ho capito dopo), non batteva parola e si ritirava in un’altra stanza. E non sopportava le reti, tanto è vero che su a Tizzano c’erano recintati i due lati in confine con quello che ha la casa di sopra, ma non verso la strada, dove invece adesso ho recintato per il mio cane. Ma lui di recinti meno ne vedeva e meglio era. Ma non è stato senz’altro l’unico trauma della sua vita, eh, professore, perché il trauma di venir via da Casalmaggiore come è venuto via, - io ne so qualcosa anche se avevo solo 14 anni - è stato un trauma non piccolo. È andata bene che l’anno dopo ha trovato quel posto lì in montagna, ha fatto questa casetta e via, dove è andata quella grande “lanca” che è in mostra che non è mai stata esposta perché l’ha dipinta nel ’61 e nel ’62 l’ha messa in quella sala dove l’ha vista lei, da dove non si è mai spostata, e di questo sono sicuro, perché adesso poi ci abito stabilmente. Quindi, secondo me, quella è stata un’altra cosa che lui ha patito molto: il distacco dalla sua casa, dal suo ambiente, dal suo paesaggio, non detto da me, per carità che sono l’ultimo a dover parlare, ma detto da Fossati, da Mendogni e da altri. Ecco, Mendogni è stata

un’altra persona che mio padre ha apprezzato molto: non un critico puro, ma un letterato. Lui aveva trasportato i suoi colori della Bassa sull’Appennino: è andata bene che è riuscito a ritrovarsi... E qualche tempo dopo: “Non mi ha neanche detto grazie il comune di Casalmaggiore”. Perché poi bisogna interpretare la persona sulla sua sensibilità: ci sono persone per cui fatti del genere sono una cosa normalissima, ci sono persone come Goliardo con una sensibilità tale che penso si veda dalle opere che ha fatto, perché altrimenti non sarebbe passato da quello che ha passato...

Tornando alla mostra da Cairola, il fatto di quella tempera per lui è stato un dolore enorme, una grossa delusione; dopo quella mostra, sì, ne ha fatte altre. Però a Parma, alla Ruota, è successo ancora di peggio. Vede, bisognerebbe saper tante cose per comprendere perché Goliardo non ha avuto questo famoso mercato: Brando Bocchi, pace all’anima sua, dopo avere fatto le prime due mostre andate meglio di tutti gli altri pittori del ’900, perché alla Galleria La Ruota nel ’60, sono passati tutti i più grandi pittori del ’900 (Goliardo alla prima mostra, la sera dell’inaugurazione - me lo ricordo come fosse adesso - aveva venduto metà delle opere, grazie a Bocchi - ed è stato lì che Parma ha conosciuto mio padre, preparata naturalmente dai vari Tassi, Bertolucci eccetera), acquistò un certo numero di oli di Goliardo. A parte che mio padre non ha quasi più visto una lira di questi quaranta oli, ma a un certo momento questo Bocchi ha litigato con la sua compagna e la galleria è andata a zero: le opere (e me ne sono trovate anch’io facendo un lavoro tutto diverso) sono state disperse a dei prezzi ridicoli, perché lui aveva l’acqua alla gola... Quindi ci sono state tante cose che hanno ferito Goliardo, non solo la guerra. La guerra poi l’aveva passata, perché basta vedere i suoi dipinti della ripresa: uno dopo 10 anni non avrebbe avuto la forza, 50 anni fa, di fare queste cose. E poi ci sono tante altre questioni, ma lasciamo stare, perché entriamo in temi troppo particolari...

V. R.: Aggiungo una piccola cosa a commento di quello che lei ha appena detto. La storia non si fa con i se e con i ma, eppure la storia di Goliardo Padova, pensando a quello che gli è capitato, poteva anche essere diversa: senza la persecuzione degli ebrei (sono documentate le angherie subite, anche a Brera, a causa di un cognome scomodo) e senza l’internamento in Germania, avrebbe guadagnato anni cruciali. Non dimentichiamo che nel secondo dopoguerra, nel periodo in cui smette di dipingere o quantomeno di esporre il proprio lavoro, si delinea un profilo dell’arte italiana intorno a un certo numero di autori che vengono lanciati dalla critica, promossi da grandi mostre, e sono poi gli artisti che si vedono anche alle Biennali di Venezia. Si tratta di mostre che fanno il punto sull’arte italiana in quegli anni cruciali, gli anni ’50 dell’arte italiana, e non avervi potuto partecipare vuol dire effettivamente

aver perso un treno formidabile, che avrebbe potuto facilmente trainarlo dentro la storia con la S maiuscola.

F. P.: Non aveva voluto legarsi a dei partiti.

V. R.: Altra cosa: aver vissuto anche eventi sociali e politici non dico con distacco, ma con una partecipazione personale non legata a delle bandiere, anche questo gli ha precluso le scorciatoie, se non le vie... Effettivamente la sua storia avrebbe potuto svolgersi in altri modi, con altre forze. Avrebbe potuto anche non essere il pittore del Po, secondo me, al di là di questo legame iniziale con la terra e che in genere sentono tutti quelli che hanno trascorso la propria infanzia sulle rive del fiume. Bene o male questa cosa entra dentro ed è difficile sbarazzarsene. Però negli anni in cui lui ha vissuto a Milano ed è diventato anche un promotore di mostre altrui, perché parte attiva nell’organizzazione delle più importanti rassegne degli anni ’30, non era particolarmente legato al paesaggio del fiume. Il fiume entra dopo, in un secondo momento della sua pittura, e anche comunque avendo alla fine dipinto il Po, ha dipinto qualcosa di più universale e che non possiamo confinare nel localismo, nel folklore. Dipingendo il Po, o la collina intorno a Tizzano, Goliardo Padova ha dipinto temi universali. Il suo modo di vedere trasfigura la natura.

F. P.: Penso abbia dipinto quello che amava, e penso che questo sia un grande valore, se un pittore riesce a dipingere quello che ama dipingere, non quello che viene imposto per qualche motivo.

Trascrizione di Letizia Frigerio