Mario Ramous

Scritti sull'arte del Novecento

Con un inedito su Giorgio Morandi

a cura di
Pasquale Fameli

Novecento e oltre

Urbino University Press



01

1506
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO CARLO BO
UUP
URBINO UNIVERSITY PRESS

La collana “Novecento e oltre” intende proporre volumi che indagano il ricco e articolato immaginario culturale (dalla letteratura all’arte al cinema) di un secolo che ha trovato nella “complessità” la sua cifra costitutiva. In tal senso si darà spazio all’edizione di testi essenziali per comprendere la pluralità dei punti di vista che hanno animato il dibattito delle idee e delle forme, e alla pubblicazione di saggi e miscellanee al fine di fornirci nuovi elementi per aggiornare le correnti chiavi interpretative, o per trovarne altre.

Mario Ramous

Scritti sull'arte del Novecento

Con un inedito su Giorgio Morandi

a cura di
Pasquale Fameli

Mario Ramous

Scritti sull'arte del Novecento
Con un inedito su Giorgio Morandi

a cura di
Pasquale Fameli

Direzione scientifica
- Carlotta Castellani (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)
- Salvatore Ritrovato (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)

Comitato scientifico
- Carlotta Castellani (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)
- Luca Cesari (Accademia di Belle Arti di Urbino)
- Claudio Pizzorusso (Università degli Studi di Napoli "Federico II").
- Salvatore Ritrovato (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)
- Paolo Rusconi (Università degli Studi di Milano Statale)
- Evanghelia Stead (Université de Versailles Saint-Quentin-en Yvelines - UVSQ)
- Silvia Zoppi (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli)

Progetto grafico
Mattia Gabellini

Referente UUP
Giovanna Bruscolini

[Print] ISBN 9791257650476
[PDF] ISBN 9791257650452
[ePub] ISBN 9791257650469

UPI UNIVERSITY PRESS ITALIANE il volume è stato sottoposto a revisione in doppio cieco secondo il protocollo UPI

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY, il cui testo integrale è disponibile all'URL:
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:
https://press.uniurb.it/index.php/UrbinoUP

© Gli autori per i testi, 2026
© Urbino University Press per la presente edizione
Pubblicato da: Urbino University Press | Via Saffi, 2 | 61029 Urbino
Sito web: https://uup.uniurb.it/ | e-mail: uup@uniurb.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da StreetLib (https://www.streetlib.com/it/)



Sommario

9 Un altro quadro da appendere
Michele Ramous Fabj

13 Percorso critico di un intellettuale bolognese
Pasquale Fameli

37 Nota del curatore

Attorno al narcisismo novecentista

41 L'inganno di Sciltian
45 Moralità e immoralità nei premi di pittura
53 Qualche meditazione su una generazione finita
57 Mostra Korompay-Caviglioni
59 Brevi spunti su due generazioni di pittori. Conversazione a Reggio
93 Il futurista Carrà
97 L'insegnamento di Morandi
101 Picasso, Morandi e Braque
107 Miti arcaici di De Chirico e Carrà
113 Arte in lotta contro il narcisismo
119 Morandi e Moore
123 Relazione al Convegno delle Arti, Milano 25-28 maggio 1949
131 I disegni di Giorgio Morandi

L'avventura neocubista

139 Rinascita artistica a Bologna
143 Immagine di Ciangottini
147 Piccola personale del pittore Corsi
151 Antitesi e continuità. La pittura a Modena
159 Due pittori – Baldinelli e Borgonzoni

163 Cammino di Barnabè e Ciangottini
167 Violenza di Cassinari
171 Primitività di Chighine
175 Testimonianze di un cammino
181 Aldo Borgonzoni e la pittura di parete
185 Fronte Nuovo
189 Incontri
193 Realismo e cubismo
195 Sergio Romiti pittore severo
199 Contributo per Cassinari
203 Eugenio Guglielminetti

Primitivismo rivisitato

209 Ingenuità di Utrillo?
213 Il *Nudo biondo* di Modigliani
219 Arte come religione: Georges Rouault
223 Affetto per Gino Rossi
227 Itinerario di Chagall
231 Rouault, Chagall e Kokoschka alla Biennale
237 Un pittore racconta [Domenico Cantatore]
239 Motivi di Bruno Saetti

Il confronto con la scultura

245 Manzù a Milano
249 Insegnamento di Martini
251 Omaggio a Martini [firmato M. Burkhardt]
257 Luciano Minguzzi a Milano
259 Ha rischiato il suo cielo il toscano Marino Marini
263 Ama la pittura lo scultore Cappello
265 La verità di Martini
269 Maestri alla Biennale. Marini e Moore
273 Scultori alla Biennale [Maillol, Manzù, Martini, Wotruba]
277 Presenza di Marino Marini
281 Immagine di uno stile

Interferenze del segno sulla forma

293 Gianni Dova
299 Carlo Ramous
301 Rodolfo Aricò

307 Michael Badura
311 Vincenzo Satta
313 Clara Scarampella
315 Per Andrea Cascella
323 Interferenze nella pittura di Capogrossi

Rileggere i maestri del primo Novecento

331 Appunti per Sironi
335 Per Giorgio De Chirico
339 Morandi nel fuoco della restaurazione

Apparati

351 Nota biobibliografica
359 Bibliografia
367 Indice dei nomi

Un altro quadro da appendere

Michele Ramous Fabj

Mario Ramous e l'arte.
Papà e l'arte.
Da che io ricordi, l'amore che l'uno provava per l'altra è sempre stato più vivo che mai. Prova ne sia che in casa i muri sono sempre stati affollati di quadri.

Quando rientrava con una nuova opera e doveva collocarla, quasi sempre mi coinvolgeva: tiravamo giù i quadri dalla parete, li sistemavamo sul pavimento. Da lì, come in una scacchiera, lui cercava di ricomporli in una nuova disposizione e solo quando ne era completamente soddisfatto tornavamo ad appenderli.

Tra i suoi amici c'erano molti artisti, galleristi, critici; ogni tanto transitavano per casa, magari rimanevano a pranzo o a cena e a quel punto iniziavano a ridere, a scherzare, a immergersi in discussioni di cui capivo poco.

Il sabato pomeriggio era il giorno consacrato alle inaugurazioni delle mostre. Io lo accompagnavo sognando di diventare un giorno un artista. Ricordo che, da una galleria all'altra, ci si muoveva come in una transumanza artistica degli opposti: da una mostra noiosa a una piena di stimoli; da una alla portata di tutti a una destinata a pochi eletti. Non esisteva selezione: lui le vedeva tutte. E insieme ai quadri, incrociava persone, discorreva e, di tanto in tanto, mi spiegava un qualcosa rimasto fino ad allora misterioso.

C'è chi conosce Mario Ramous come poeta, chi come traduttore di classici latini, chi come italianista, chi come direttore editoriale della casa editrice Cappelli, chi come docente universitario. Non tutti sanno, invece, che all'inizio del suo percorso, prima di diventare tutto questo, è stato un critico d'arte.

Fu un suo amico di sempre, Sandro Bolchi, fondatore a Bologna del Teatro La Soffitta e divenuto celebre come regista teatrale e televisivo, a presentargli il direttore de "Il Progresso d'Italia", quotidiano bolognese con cui collaborava. È così che papà inizia a curare, nell'immediato Dopoguerra, una rubrica di critica d'arte. Nel 1947, a ventitré anni, gli avevano consegnato il tesserino di «critico artistico». E sempre nello stesso anno usciva il primo (e forse unico) numero di "Cornice. Periodico d'arte della Cupola", di cui lui era direttore e – credo – anche unico redattore.

In quegli anni Mario Ramous anima molti convegni ed entra così in contatto con diversi artisti e intellettuali. Esemplare in tal senso il *Convegno delle Arti* del maggio 1949, presieduto dal grande italianista Francesco Flora (di cui divenne talmente amico da chiedergli di essere il mio padrino) e vivacizzato dai contributi di celebri personalità, da Luciano Anceschi a Carlo Carrà, da Aligi Sassu a Domenico Cantatore, da Mario Sironi a Giò Ponti, da Gillo Dorfles a Guido Ballo, da Giulio Carlo Argan a tanti altri.

Il suggello del legame fra Mario Ramous e l'arte è rappresentato dal primo libro pubblicato a suo nome: *I disegni di Giorgio Morandi* (Cappelli, Bologna 1949). Credo sia anche il primo volume dedicato a questa forma espressiva del Maestro bolognese.

Non so come papà lo conobbe, ma sono certo che nutrisse per lui un'ammirazione sconfinata. Mia madre mi ha raccontato di interminabili discussioni al Caffè Zanarini fra papà e vari giovani artisti: lui ne argomentava la gran-

dezza, definendolo senza mezzi termini, a differenza degli altri, «uno dei massimi artisti del Novecento».

Il secondo suggello del legame tra papà e Morandi nasce per caso. Una volta, mentre erano insieme nello studio di via Fondazza, il Maestro chiese a mio padre di prendere qualcosa da una cassapanca. Lui la aprì e a quel punto vide sul fondo un foglio giallino, piegato in due. Lo tirò fuori e lo aprì:

«Maestro, ma questo disegno è meraviglioso!».

«Ti piace? Portalo pure a casa... No, aspetta: ha tutti i bordi rotti, attacchiamolo su un cartoncino».

E in che modo si poteva attaccare un disegno nel 1948? Ma con lo scotch, naturalmente! Se ne vedono chiaramente le tracce. Anche se, guardando attentamente, in basso, si vede anche qualcos'altro: una macchia blu lasciata dalle dita di Morandi sporche di colore!

Quel disegno, datato 1915, è rimasto attaccato alle spalle della scrivania di papà per tutta la vita.

Un terzo suggello del legame tra mio padre e l'arte sono i vari volumi in cui lui si è avvalso di amici pittori per "illustrare" gli altri ambiti di conoscenza che nel tempo andò ad esplorare. Il suo primo libro di poesie (con alcune traduzioni latine), *La memoria, il messaggio*, edito da Cappelli nel 1951, contiene sei tavole di Marino Marini. Nel 1952, invece, escono i quattro volumi di traduzioni di Esopo – *Le favole del lupo, del leone, dell'asino e della volpe* (Cappelli, Bologna) – illustrate dai disegni di Pirro Cuniberti. Negli anni Sessanta e Settanta pubblicò vari libri d'arte a tiratura limitata, con sue poesie o traduzioni latine affiancate a litografie di artisti: Virgilio Guidi, Bruno Cassinari, Emilio Scanavino, Sergio Romiti, Concetto Pozzati. Conservo le dediche lasciate da questi artisti su alcune opere e da tutte emerge chiaramente l'amicizia e la stima che provavano per lui.

In vita mio padre non è riuscito a riunire i suoi scritti di critica d'arte (Pasquale Fameli mi ha fatto notare che parla

del progetto in una lettera a Marino Marini, senza data) o, forse, non è capitata l'occasione.

Ho ritrovato solo una bozza creata con fotocopie e intitolata *Qualche esempio di CRITICA D'ARTE,* ma contiene solo quattro articoli pubblicati su "Emilia" nel 1950 e 1951, tutti dedicati all'arte antica, e quattro presentazioni a mostre, due del 1968 (Mario Sironi e Giorgio de Chirico), una del 1969 (Gianni Dova) e una del 1976 (Rodolfo Aricò).

Aveva conservato tutto il materiale: libri, ritagli di giornale, cataloghi delle mostre, in alcuni casi anche i manoscritti o i dattiloscritti; gli originali sono ora custoditi e catalogati a Casa Carducci a Bologna e al Centro Studi Mario Ramous, e il materiale digitale è consultabile sul sito della Biblioteca dell'Università di Urbino.

Questo volume intende colmare questa lacuna. E se possibile imprimere un altro suggello.

Percorso critico di un intellettuale bolognese

Pasquale Fameli

È nota la distinzione tra intellettuali 'tradizionali' e 'organici' elaborata da Antonio Gramsci nei *Quaderni del carcere*: i primi pretendono di capire la realtà osservandola dall'alto, gli altri invece ritengono che non esista un punto di vista privilegiato e che sia necessario agire dentro la realtà, guidarla e assumersi la responsabilità delle scelte[1]. Mario Ramous rientra senza dubbio in questa seconda categoria. I suoi studi sulla poesia antica e la sua attività di traduttore dei classici latini non lo hanno portato a chiudersi in un isolazionismo elitario, ripiegato su se stesso: accanto a questi interessi Ramous ne ha coltivati tanti altri, rivolti alle trasformazioni culturali del presente, senza pregiudizi o preclusioni[2]. L'arte contemporanea è tra questi e persiste lungo tutto il suo percorso intellettuale ma assumendo differenti configurazioni: a un iniziale impegno come cronista d'arte e critico militante tra la fine degli anni Quaranta e i primi Cinquanta segue una ventennale attività rivolta alla promozione dell'arte novecentesca in campo editoriale, con

1 Si veda Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi 1975, vol. III, pp. 1550-1551.

2 Per una visione complessiva della multiforme attività intellettuale di Ramous si veda *La memoria del futuro. Mario Ramous. Un intellettuale a Bologna, dal Dopoguerra agli anni Novanta*, a cura di Maura Pozzati e Michele Ramous Fabj, Bologna, Scripta Maneant 2022.

la pubblicazione di volumi dedicati a nomi significativi del panorama italiano e l'illustrazione di sillogi poetiche. Questa attività continuativa è puntellata da saltuari interventi critici in riviste, cataloghi di mostre e opuscoli che rivelano non soltanto la pluralità degli interessi maturati verso i linguaggi artistici coevi ma anche una disponibilità alla verifica e alla rivalutazione continua dei propri strumenti interpretativi. Se nella prima fase della sua attività si rileva la più assidua partecipazione al dibattito coevo, nella seconda si assiste a una presa di distanza sempre maggiore dalle tendenze del momento per dedicarsi a una variata lettura di apporti individuali, lontana dalle urgenze morali della militanza. Da una lettera non datata a Marino Marini si apprende che Ramous avesse intenzione di realizzare una raccolta dei propri scritti sull'arte[3]. Il presente volume soddisfa quella volontà disattesa, tentando di ricostruire la fisionomia di un pensiero che, nell'irregolarità del suo sviluppo, ha illuminato aspetti tutt'altro che secondari delle vicende artistiche novecentesche.

Attorno al narcisismo novecentista

Ramous esordisce come critico d'arte su "Il Progresso d'Italia", quotidiano fondato a Bologna nel marzo 1946 dagli scrittori Antonio Meluschi e Renata Viganò con l'intento di contrastare la preminenza di fogli moderati come "Il Corriere dell'Emilia". Il tesserino da giornalista rilasciato dal "Progresso" il 21 maggio 1947 qualifica Ramous come «critico artistico». L'invito a scrivere sulla neonata testata arriva da Sandro Bolchi il quale, una volta stabilitosi a Bologna, affianca l'impegno giornalistico a quello teatrale, fondando poi il Teatro La Soffitta nel 1948. L'attività di Ramous sul periodico bolognese, svolta con assiduità fino al 1949, è contornata da interventi su altri periodici quali "Arte Contemporanea" o "Emilia" (con alcuni scritti

3 Bologna, Biblioteca Casa Carducci, Fondo Mario Ramous, busta 8, fasc. 90, s.d.

sull'arte antica) e testi di presentazione per mostre personali di vari artisti in gallerie private. Sin dai primi articoli emergono interessi ben precisi: superare l'impasse novecentista, sostenere la svolta neocubista dell'arte italiana e rileggere talune personalità di inizio secolo attraverso il filtro delle vicende artistiche coeve. La consapevolezza di trovarsi al centro di un cambiamento emerge soprattutto da un articolo del settembre 1947 in cui Ramous accusa tutta la generazione di artisti precedente alla sua di stare chiusa in un accademismo sentimentale mentre fuori «c'è un'umanità che impazzisce» per il dolore, per il disorientamento e per l'impossibilità di una determinazione. Di fronte a questa situazione, gli artisti devono assumersi, per Ramous, il compito di «chiarire al mondo il suo senso, la nuova misura in cui gli oggetti assumono valore» e rifondare le basi della cultura partendo dalle accuse che autori come Federico García Lorca e Pablo Picasso hanno mosso alla civiltà europea[4]. Da queste affermazioni si intuisce chiaramente che l'interesse di Ramous per il fenomeno neocubista italiano non si limiti a questioni di aggiornamento stilistico, ma tenga conto del quoziente umano e morale che lo alimenta. È ciò che emerge anche dalla recensione al Premio Modena dell'aprile 1947, in cui l'intellettuale afferma che il narcisismo decadente della generazione passata è stato finalmente rimpiazzato da «una visione più completamente umana»: all'interno di questa visione, «il rifiutato preziosismo assume un valore morale e permette il confronto con una realtà palpitante di avvenimenti e inondata del più attuale sole»[5]. Proprio i premi di pittura appaiono però a Ramous come contesti problematici, all'interno dei quali i giovani non riescono a emergere, oscurati dalle scelte conservatrici delle

4 Mario Ramous, *Qualche meditazione su una generazione finita*, "Il Progresso d'Italia", 6 settembre 1947.

5 Mario Ramous, *Antitesi e continuità. La pittura a Modena*, "Il Progresso d'Italia", 17 aprile 1947.

commissioni[6]; è ciò che emerge dall'articolo pubblicato nel giugno 1947 sull'unico numero di "Cornice", rivista di cui il giovane intellettuale è direttore e redattore.

È solo pochi mesi dopo, nell'ottobre dello stesso anno, che Ramous ha l'occasione di illustrare in modo più sistematico le sue posizioni critiche, nell'ambito di una conversazione sull'arte tenuta a Reggio Emilia[7]. Congedato ogni idealismo di stampo crociano e riprese le teorie di Konrad Fiedler, l'intellettuale riafferma il valore autonomo dell'arte e dichiara l'esigenza di indagarne i risvolti fattuali, tenendo conto non della sola bellezza né del solo pensiero, bensì del contributo che l'opera fornisce alla conoscenza. Tale contributo non va considerato universalmente valido ma, al contrario, rapportato alle circostanze storiche e misurato sui mutamenti del tempo. L'opera d'arte 'valida' o 'riuscita' è il frutto di una sintesi equilibrata tra sentimento e intelletto assestata su una base morale irripetibile, perché legata alle contingenze storiche e sociali. È in questa prospettiva che il classicismo, inteso appunto come sintesi dei due poli, può tradursi nell'abile alternanza di arsi e tesi sui valori oggettivi delle forme. Per lo stesso motivo Ramous assegna un ruolo centrale al tema dell'opera d'arte, considerato quale primo agglomerato materiale di valori intellettivi, morali, ambientali e distinto dal soggetto strettamente inteso, che può essere imposto dalle contingenze della committenza o fungere da pretesto per richiamare ulteriori significati. Da Cézanne in poi l'arte si focalizza sulla rivalutazione delle leggi e dei principi astratti che sono alla base di una resa plastica degli oggetti, nonché sull'enunciazione dei puri valori costruttivi della forma e del colore. Il limite di queste soluzioni sta per Ramous nella riduzione dell'arte a un puro gioco intellettualistico, trascurando le componenti pari-

6 Mario Ramous, *Moralità e immoralità nei premi di pittura*, "Cornice", I, 1, 1947, p.n.n.

7 Mario Ramous, *Brevi spunti su due generazioni di pittori. Conversazione a Reggio*, ciclostilato, 27 ottobre 1947.

menti valide e necessarie della sensibilità, dell'inconscio e del sentimento. È in opposizione a questo «restringimento narcisistico» manifestato da tanta arte di primo Novecento che si pone per Ramous l'arte giovane, volgendo al riesame di presupposti morali utili a una «preparazione umana» e quindi a una determinazione sia collettiva sia individuale.

Secondo Ramous gli artisti che hanno alimentato e attraversato l'esperienza novecentista si sono chiusi in un individualismo romantico e hanno ridotto la rielaborazione della pittura antica a poco più che sterili formalismi. Durissima è la condanna di Carlo Carrà, tacciato di «romanticismo decadente»[8] per l'ambizione futurista di fondare un'arte basata sulla pura sensibilità e accusato, insieme a Giorgio de Chirico, di una eccessiva letterarietà nella fase di recupero dei miti arcaici seguita al periodo metafisico[9]. Alle 'colpe' di Carrà si aggiunge inoltre l'incoerente rovesciamento stilistico degli anni Trenta, in cui riecheggia il sentimentalismo di un certo Ottocento lombardo[10]. Addirittura 'ingannevole' risulta poi la pittura di Gregorio Sciltian, al centro di un dibattito che lo vuole maestro di astrazione e realista magico al contempo, per il quale smisurato appare l'attributo di 'metafisico': si tratterebbe semmai di un realismo melenso e patetico, privo di significato morale[11]. Peccano inoltre di retorica leziosa, di mancanza lirica o di stilismo decorativo artisti come Massimo Campigli, Felice Casorati, Achille Funi, Ardengo Soffici, Arturo Tosi e il già citato De Chirico. Più equilibrati sono invece i giudizi su Filippo De Pisis, le cui visioni a segni rapidi e minuti sembrano dare per risolto ogni problema di ordine morale, e su Scipione, che riafferma invece l'esigenza di rivedere i presupposti morali della civiltà europea affidandosi però a

8 Mario Ramous, *Il futurista Carrà*, "Il Progresso d'Italia", 15 dicembre 1947.

9 Mario Ramous, *Miti arcaici di De Chirico e Carrà*, "Il Progresso d'Italia", 4 settembre 1948.

10 Mario Ramous, *Brevi spunti su due generazioni di pittori*, cit.

11 Mario Ramous, *L'inganno di Sciltian*, "Il Progresso d'Italia", 15 maggio 1947.

un lirismo ancora troppo raffinato e aristocratico. Decisamente positive le parole spese per Giorgio Morandi e per Mario Sironi, artisti sui quali, non a caso, Ramous tornerà a scrivere nei decenni successivi, confermando e precisando posizioni già assunte in questa fase. Insieme a Virgilio Guidi, i due artisti sono tra i pochi esponenti di quella generazione che, a detta di Ramous, hanno compreso quanto fosse necessario superare i limiti delle derive novecentiste e rinnovare la coscienza morale nell'arte.

L'avventura neocubista

La condanna dei vari novecentismi risente del dibattito ideologico legato alla situazione neocubista che Ramous segue e commenta con attenzione negli ultimi anni Quaranta. Il fenomeno esplode in Italia a metà del decennio grazie all'attività di vari artisti che, superata l'esperienza di Corrente, confluiscono poi nel Fronte Nuovo delle Arti[12]. La definizione di 'realismo cubista' fornita da Egidio Bonfante nel 1945 sintetizza perfettamente l'intendimento della nuova pittura come impegno morale e civile in continuità stilistica con le più aggiornate soluzioni plastiche d'oltralpe[13]. Il *Manifesto del realismo di pittori e scultori*, lanciato in occasione della mostra *Oltre Guernica* allestita al Caffè Brera di Milano nel 1946, chiarisce i termini di tale rapporto, indicando nell'opera di Picasso un modello plastico da ampliare sul piano concettuale e contenutistico. Nelle città di Roma, Milano e Venezia si formano gruppi di artisti che lavorano sulla rielaborazione di motivi cubisti, realisti ed espressionisti senza raggiungere tuttavia uno stile unitario. A Bologna nasce nel dicembre 1945 la gal-

12 Per una visione complessiva del fenomeno si rimanda a *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia*, a cura di Enrico Crispolti, Luciano Caramel, Luca Massimo Barbero, Vicenza, Neri Pozza 1997. Si veda inoltre il più aggiornato e dettagliato studio di Chiara Perin, *Guttuso e il realismo in Italia 1944-1954*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2020.

13 Si veda Egidio Bonfante, Juti Ravenna, *Arte cubista*, Venezia, Ateneo 1945.

leria di Cronache, legata all'omonimo settimanale diretto da Enzo Biagi, presso la sede del Partito Liberale in Piazza delle Mercanzie. All'interno di questo spazio si susseguono mostre dei soci fondatori, cioè Aldo Borgonzoni, Carlo Corsi, Pompilio Mandelli, Luciano Minguzzi e Ilario Rossi, insieme a quelle di tanti altri artisti italiani, con il coinvolgimento di critici quali Francesco Arcangeli, Nino Bertocchi, Corrado Corazza, Lamberto Priori e altri[14]. Nel 1946 Giovanni Ciangottini apre inoltre la galleria La Cupola, che si pone sin da subito in stretta relazione all'attività di Cronache. Le due gallerie si impegnano rapidamente nella promozione del fenomeno neocubista ed è proprio attorno a queste esperienze che appaiono i primi interventi critici di Ramous. Un'ampia collettiva che riunisce artisti rappresentativi delle due gallerie, cioè Duilio Barnabè e i già citati Borgonzoni, Ciangottini, Mandelli e Rossi, costituisce per Ramous il primo sforzo bolognese di aggiornarsi dopo anni di chiusura e di scacciare il «sentimento narcisistico di malattia» imputato ai novecentisti «per allargare i polmoni su strade più sane»[15]. Da questo momento e per i successivi due anni, Ramous segue, in diversa misura, i percorsi di questi artisti, rendendo conto dei rispettivi apporti alla causa di un'arte intesa come impegno umano e civile.

Sono Barnabè e Ciangottini i due artisti ai quali Ramous si dedica maggiormente, sia sulle colonne del "Progresso" sia sui pieghevoli di mostre personali tenutesi al Cavallino di Venezia e al Naviglio di Milano. Ciangottini rappresenta per Ramous uno degli artisti più impegnati in quel momento a «svincolarsi da un lirismo monocorde» per avviarsi a una «convalescenza morale» e «trovare una

14 Su questa esperienza si veda soprattutto *Artisti di Cronache. Borgonzoni, Ciangottini, Mandelli, Minguzzi, Rossi. Opere dal 1934 al 1952*, a cura di Francesco Arcangeli, Bologna, Alfa 1970. Utile anche la lettura di Paola Sega Serra Zanetti, *Arte astratta e informale in Italia (1946-1963)*, Bologna, Clueb 1998, pp. 87-95.

15 Mario Ramous, *Rinascita artistica a Bologna*, "Arte contemporanea", gennaio-febbraio 1947.

sistemazione di rapporti nella realtà». L'acquisizione di un rinnovato stato di salute passa qui per un trattamento crudo e vibrante della materia alimentato da un cromatismo acceso di «primitiva impressione»[16]. È solo forzando gli schemi derivati dalla lezione di Guidi che Ciangottini giunge infatti a un brusco confronto con la realtà, sollecitando «un maggiore interesse umano e pittorico»[17]. Il merito principale di Barnabè, con il quale Ramous stringe anche un rapporto di amicizia[18], sta invece nella più sicura determinazione degli oggetti mediante una risoluzione cubista «scabra ed asciutta di colore» che stemperi il tonalismo morandiano ancora avvertibile[19]. È per questa via che l'artista giunge a un «controllato processo di coordinazione delle immagini», affinato mediante un ritrovato senso del ritmo e della costruzione. La maturazione morale della pittura di Barnabè risiede perciò per Ramous nella definizione di una «meccanica di volumi finalmente illuminata e logica» che riaffermi i valori primitivi della sensibilità umana[20]. Del gruppo di Cronache sono soprattutto Borgonzoni, Corsi e Minguzzi a suscitare l'interesse dell'intellettuale bolognese. L'allentamento degli schemi cubisti per un'interpretazione commossa del quotidiano è ciò che permette al primo artista di trasformare i soggetti scelti in simboli universali del dramma umano[21]. Il secondo si distingue invece per la capacità di aderire alla realtà nonostante la sua appartenenza generazionale, di rifuggire la «velenosa influenza» che l'intimismo dei suoi coetanei esercita ancora nella Bologna

16 Mario Ramous, *Immagine di Ciangottini*, in *107a Mostra del Cavallino con opere del pittore Giovanni Ciangottini*, Venezia, Galleria del Cavallino 1947.

17 Mario Ramous, *Cammino di Barnabè e Ciangottini*, "Il Progresso d'Italia", 23 ottobre 1947.

18 Si veda in proposito Mario Ramous, *Amicizia con Barnabè*, "Il Progresso d'Italia", 29 maggio 1947.

19 Mario Ramous, *Cammino di Barnabè e Ciangottini*, cit.

20 Mario Ramous, *Testimonianze di un cammino*, in *27a Mostra del Naviglio con opere del pittore Duilio Barnabè*, Milano, Galleria del Naviglio 1948.

21 Mario Ramous, *Baldinelli e Borgonzoni*, "Il Progresso d'Italia", 12 ottobre 1947.

in quegli anni[22]. La sensualità espressionistica del terzo artista è infine indicativa di una salutare ribellione sia alle rigidità della tradizione sia all'acerbità dei tempi[23]. Tra gli altri neocubisti attivi in città è soprattutto Sergio Romiti ad attirare l'attenzione di Ramous, per il carattere «severo» del suo «neorealismo», volto a mitigare gli schemi della sintassi picassiana[24]. Una particolare attenzione è riservata anche ad Angiola Cassanello, presentata in due occasioni veneziane[25], con ammirazione per la capacità di declinare affettuosamente i temi del quotidiano. Ma i suoi interessi non si limitano al solo contesto bolognese: osserva ed elogia infatti la «violenza del sangue ritrovato»[26] di Bruno Cassinari, la severa «primitività»[27] di Alfredo Chighine e la riconosciuta «intelligenza sottile»[28] di Ennio Morlotti, senza trascurare gli apporti di Renato Birolli o di Renato Guttuso, chiarendo sempre più la sua preferenza per il realismo cubista e i nuovi espressionismi.

Con la mostra del Fronte Nuovo delle Arti alla XXIV Biennale di Venezia del 1948 si inasprisce il dibattito tra i sostenitori del realismo e quelli dell'astrattismo. Ramous prende le distanze dalla linea astrattista e bolla le proposte di Antonio Corpora, Armando Pizzinato, Giulio Turcato ed Emilio Vedova come esiti di un formalismo ormai superato, incapace di produrre più attuali significati. Il critico riafferma così la posizione già assunta di fronte alla mostra *Pittura italiana d'oggi* organizzata da Mario Guido dal

22 Mario Ramous, *Piccola personale del pittore Carlo Corsi*, "Il Progresso d'Italia", 10 aprile 1947.

23 Mario Ramous, *Luciano Minguzzi a Milano*, "Il Progresso d'Italia", 16 novembre 1947.

24 Mario Ramous, *Sergio Romiti pittore severo*, "Archi. Quaderni di lettere e arti", 4, 1950, pp. 35-36.

25 Si vedano Mario Ramous, *Dialoghi di Angiola Cassanello*, in *Angiola Cassanello*, Venezia, Galleria del Cavallino 1948 e Id., *Incontri*, in *Angiola Cassanello*, Venezia, Galleria "Antico Martini" 1949.

26 Mario Ramous, *Violenza di Cassinari*, "Il Progresso d'Italia", 4 gennaio 1948.

27 Mario Ramous, *Primitività di Chighine*, "Il Progresso d'Italia", 11 gennaio 1948.

28 Mario Ramous, *Fronte Nuovo*, "Il Progresso d'Italia", 26 settembre 1948.

Monte e Stefano Cairola al Palazzo del Turismo di Riccione nel luglio 1947[29]. La *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea* organizzata dall'Alleanza della Cultura nel Salone del Podestà di Palazzo Re Enzo a Bologna nell'ottobre 1948 segna una frattura decisiva all'interno dello stesso dibattito che porta allo scioglimento del Fronte Nuovo. La collettiva raduna i principali esponenti dei gruppi sorti nell'immediato Dopoguerra e suscita la pesante critica di Palmiro Togliatti il quale, in un articolo pubblicato su "Rinascita", sotto lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia, accusa l'astrattismo di essere incapace di comunicare con il popolo[30]. La posizione di Ramous risulta stavolta più moderata: egli individua in quasi tutti gli artisti, astrattisti compresi, la ricerca di un rinnovato impegno morale, benché la situazione appaia ancora fluida e instabile[31]. La predilezione per il realismo cubista e quindi per un equilibrio tra ricerca formale e impegno morale si riconferma tuttavia nel commento all'articolo di Mario De Micheli sul 3° Premio Suzzara, apparso su "Emilia" nell'ottobre del 1950[32]. Qui De Micheli afferma di non credere che «la via al realismo debba necessariamente passare sotto l'arco del cubismo»[33] ed è su questo punto che l'intellettuale bolognese non concorda, poiché tale affermazione «non trova una corrispondenza precisa nella realtà dei fatti, cioè nella storia della pittura contemporanea e soprattutto a una qualsiasi valutazione empirica della storia»[34]. Segnalata l'instabilità della nozione di realismo, Ramous indica un pericoloso limite metodologico: il ten-

29 Mario Ramous, *Pittori a Riccione*, "Il Progresso d'Italia", 17 agosto 1947.

30 Roderigo di Castiglia [Palmiro Togliatti], *Segnalazioni. "Prima mostra nazionale di arte contemporanea". Alleanza della Cultura. Bologna, 17 ottobre – 5 novembre 1948*, "Rinascita", V, 11, novembre 1948, p. 424.

31 Mario Ramous, *Arte in lotta contro il narcisismo*, "Il Progresso d'Italia", 26 ottobre 1948.

32 Mario De Micheli, *Il III Premio Suzzara*, "Emilia", II, 11, ottobre 1950, pp. 319-322.

33 Ivi, p. 320.

34 Mario Ramous, *Realismo e cubismo*, "Emilia", II, 12, novembre 1950, p. 378.

tativo di ridurre la storia dell'arte e, in particolare, quella recente, a una sola linea interpretativa, ignorando la pari dignità del processo dialettico e dei fattori umani e sociali che hanno generato tutte le altre. Tornando sulla pittura coeva l'intellettuale sottolinea poi il «profondo valore umano» che la stacca dal Cubismo storicamente inteso: la ricerca di Guttuso, pittore tra i più stimati da De Micheli, viene indicata quale esempio lampante di una vivificazione dei valori cubisti atta ad assecondare queste «nuove necessità figurative»[35]. La posizione di Ramous risulta così in linea con le idee espresse nel *Manifesto del neo-cubismo* lanciato nel 1946, in cui Guttuso e gli altri firmatari dichiarano di voler riprendere la lezione cubista per «educazione, disciplina e coscienza formale» senza tuttavia «cedere ad astrazioni» che trascurino la «realtà» e l'«uomo»[36]. Le considerazioni dell'intellettuale confermano perciò quanto dichiarato già nella conversazione reggiana del 1947, ossia che l'opera d'arte debba costituirsi quale sintesi equilibrata tra intelletto e sentimento, come ricerca formale e costruttiva assestata su una solida base morale e umana.

Primitivismo rivisitato

L'attenzione che Ramous dedica ad alcuni artisti di inizio secolo legati alla temperie primitivista-espressionista si deve probabilmente all'evidente influsso che questa ha esercitato in tanti esiti della figurazione anni Trenta e Quaranta, quella di Borgonzoni o di Cassinari, ma anche della grafica di Marino Marini o della pittura di Domenico Cantatore e di Bruno Saetti, per quanto più meditata appaia la costruzione delle sue immagini[37]. L'analisi di quelle esperienze così diverse e sfaccettate, viste come le più appropriate forme

35 *Ibidem*.

36 *Antonio Corpora, Pericle Fazzini, Renato Guttuso, Sante Monachesi, Giulio Turcato*, Roma, Galleria del Secolo 1948.

37 Si veda Mario Ramous, *Bruno Saetti*, "La Biennale di Venezia", 12, 1953, pp. 20-23.

di ribellione alla tradizione, risponde perciò all'esigenza di ritrovare e rafforzare per altre vie le radici della nuova situazione artistica. Nella prospettiva critica dell'intellettuale l'espressionismo di inizio Novecento e le sue prosecuzioni si costituiscono come atti di reazione alla calcolata freddezza dei vari astrattismi: quelle soluzioni provvedono infatti a reimmettere nel circuito dell'arte i valori della sensibilità umana, del sentimento e dell'inconscio proscritti dall'altra linea di ricerca[38]. Dal confronto tra i testi e gli artisti trattati emerge chiaramente che Ramous osservi le soluzioni primitiviste ed espressioniste di inizio Novecento al di qua di ogni condizionamento storiografico, focalizzandosi sugli apporti forniti da vari autori di area francese e italiana spesso considerati come casi di difficile inquadramento storico-critico. Proprio l'attenzione a queste personalità suggerisce la visione eroica che intende assegnare loro nella riaffermazione di valori utili a risanare lo spirito di un'umanità devastata dalle vicende belliche. Dalle sue analisi emerge infatti un'oculata valutazione del grado morale presente in ciascuno degli artisti presi in esame per riconsiderarli rispetto alle esigenze del clima culturale vigente. Pertanto, se le opere di Maurice Utrillo esposte al Salone Annunciata di Milano nel 1947 indugiano troppo su questioni di abilità formale per risultare di una qualche attualità[39], il *Nudo biondo* (1918) di Amedeo Modigliani si distingue per la capacità di condensare un patimento umano universale nel perfetto equilibrio tra i valori della linea e quelli del tono[40]. Meritano poi attenzione la «violenza affermativa»[41] con la quale Georges Rouault ha saputo interpretare lo spirito cristiano e la più pacata re-

38 È quanto scrive in Mario Ramous, *Brevi spunti su due generazioni di pittori*, cit., p. 13.

39 Mario Ramous, *Ingenuità di Utrillo? Un distillato cinese di saggezza e di poesia*, "Il Progresso d'Italia", 27 aprile 1947.

40 Mario Ramous, *Il 'Nudo biondo' di Modigliani*, "Il Progresso d'Italia", 22 maggio 1947.

41 Mario Ramous, *Arte come religione: G. Rouault*, "Il Progresso d'Italia", 15 giugno 1947.

ligiosità della pittura di Marc Chagall, tutta affidata a una «immaginazione sognante»[42]. Ma non meno rilevante è il contributo di Oskar Kokoschka, visto insieme agli altri due alla Biennale di Venezia del 1948 e apprezzato per le polemiche sociali apertamente trattate in molti suoi dipinti[43]. L'artista che però condensa, per Ramous, tutti i valori della propria generazione è Gino Rossi, indicato come cantore di una «disperata ribellione»[44] tesa a rinnovare moralmente la realtà. Il suo insegnamento risiede infatti nell'opporsi a una cultura che ha tradito i suoi stessi principi per regredire a una stasi irreversibile. È un senso di affetto quello che Ramous dichiara di avvertire per Rossi, da intendersi non tanto come sentimento di attaccamento o di tenerezza, ma come affinità di inclinazione morale.

Il confronto con la scultura

Un aspetto non trascurabile nel percorso critico di Ramous è l'attenzione rivolta alla scultura, da porsi in relazione con l'attività del fratello Carlo[45]: gli autori sui quali interviene a più riprese, ossia Giacomo Manzù, Arturo Martini e i già citati Marini e Minguzzi, sono infatti figure determinanti nella formazione del giovane scultore, avvenuta tra l'Accademia di Belle Arti di Bologna, dove insegna Minguzzi, e quella di Brera a Milano, sotto la guida di Marini e di Manzù. Questa rete di relazioni dirette si completa poi con la

42 Mario Ramous, *Itinerario di Chagall*, "Il Progresso d'Italia", 4 aprile 1948.

43 Mario Ramous, *Rouault, Chagall e Kokoschka alla Biennale*, "Il Progresso d'Italia", 26 giugno 1948.

44 Mario Ramous, *Affetto per Gino Rossi*, "Il Progresso d'Italia", 29 giugno 1947.

45 Benché risalente a un periodo successivo, la corrispondenza tra Carlo e Mario Ramous conservata presso la Biblioteca Casa Carducci di Bologna permette di riconoscere al primo autore un ruolo di raccordo tra il fratello e altri artisti e critici anche per la progettazione di riviste e monografie. Per una visione complessiva della produzione dello scultore si rimanda a *Carlo Ramous. Attualità e percorsi*, a cura di Vittorio Fagone, Milano, Charta 1993; *Carlo Ramous. Storia di una collezione*, a cura di Chiara Gatti e Michele Tavola, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2016; *Carlo Ramous. Scultura, architettura, città*, a cura di Fulvio Irace e Luca Pietro Nicoletti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2017 e *Carlo Ramous. Leggere le opere*, a cura di Gunther Patscheider, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2021.

lezione indiretta di Martini, assimilata per «evocazione fervorosa» nella fase iniziale del suo percorso[46]. Va ipotizzato quindi uno stretto confronto con il fratello nella scelta di soffermarsi su questi autori, in anni in cui i maggiori critici e storici dell'arte dimostrano ancora un interesse pressoché esclusivo per la pittura. È una situazione particolarmente visibile a Bologna, con l'attività condotta da Roberto Longhi e dalla sua scuola sia sull'arte del passato sia su quella del presente. Considerando la ricerca di Minguzzi come «la nota di volta della nostra scultura dopo Martini, Marini e Manzù»[47], Ramous sembra sottintendere la presenza di connessioni tutt'altro che trascurabili tra questi quattro autori. I fattori in gioco sono il superamento della ricerca sulla luce di Medardo Rosso per una ridefinizione dei rapporti tra i piani e i volumi e l'applicazione di una misura umana e morale all'interno di una concezione primitiva del ritmo e della forma. Si aggiunge anche il graduale ammorbidimento delle angolosità espressioniste presenti nelle prime fasi di ciascun artista. Marini gareggia con Martini già alla fine degli anni Venti, quando rigonfia i volumi inizialmente schiacciati sul piano senza mai giungere a definirli, a precisarli del tutto, come dimostra anche la sistematica tendenza a tumefare gli arti. Manzù smussa invece le anatomie rozze ed elementari degli inizi per ottenere volumi più essenziali e immediati, indicativi dell'esigenza di controllarne l'intensità lirica e la partecipazione sentimentale. Lo stesso vale per Minguzzi il quale, nell'inviluppo delle sue figure mutile, stabilisce un dialogo a distanza con Marini. Le soluzioni arcaizzanti di tutti questi artisti si costituiscono perciò per Ramous come antidoti ideali al narcisismo novecentista ormai sclerotizzatosi. Ma ciò vale anche per uno scultore estraneo alla tradizione italiana quale Henry Moore, accostato a Marini per la comune ricerca di un lin-

46 Come riferisce Marco Valsecchi, *Carlo Ramous*, Bologna, Cappelli 1960, p.n.n.
47 Mario Ramous, *Fronte nuovo*, cit.

guaggio autonomo, riconnesso all'«ingenua sapienza dei primitivi»[48], capace di veicolare valori umani universali. La riflessione di fine anni Quaranta sulla scultura si completa con un articolo dedicato a Carmelo Cappello, del quale Ramous sottolinea il particolare interesse per la pittura: ciò permette di collocarlo lungo la linea di ricerca che va da Medardo a Manzù. Tale posizionamento riconferma la coerenza dei parametri valutativi adottati da Ramous per l'analisi della scultura italiana coeva. Di Cappello, lo colpisce soprattutto il contrasto tra la violenza espressionistica della sua prima produzione e l'esigenza di un «controllo severo sui limiti della scultura»[49]. Ma è già evidente, per Ramous, l'orientamento di Cappello verso un rassodamento e una solidificazione dei volumi che di fatto segneranno anche l'evoluzione aniconica della sua produzione successiva.

Interferenze del segno sulla forma

Con l'esaurirsi dell'esperienza neocubista Ramous allenta notevolmente l'attività critica per dedicarsi in misura maggiore alla poesia, alla linguistica e alla traduzione dei classici. La sopraggiunta stagione informale, che trova il suo principale promotore bolognese in Arcangeli, non sembra suscitare l'interesse di Ramous, forse per l'eccessivo ripiegamento della nuova tendenza sull'analisi esistenziale, a scapito di ogni impegno morale e civile. I contatti con il mondo dell'arte contemporanea restano tuttavia stabili e continuativi: lo dimostrano la direzione data alla collana *Documenti* della casa editrice Cappelli di Bologna già a partire dalla sua ideazione avvenuta nel 1949 e le numerose collaborazioni con artisti quali Pirro Cuniberti, Luciano De Vita, Concetto Pozzati, Emilio Scanavino o i già citati Cassinari, Guidi, Marini e Romiti per raccolte di poesie e volumi il-

48 Mario Ramous, *Maestri alla Biennale. Marini e Moore*, "Il Progresso d'Italia", 2 luglio 1948.

49 Mario Ramous, *Ama la pittura lo scultore Cappello*, "Il Progresso d'Italia", 21 marzo 1948.

lustrati[50]. A ciò si aggiungono poi le frequentazioni e i rapporti di amicizia stretti con questi e con molti altri artisti italiani[51]. Più radi, ma non assenti, anche i rapporti con altri critici d'arte quali Umbro Apollonio, Alberto Boatto, Giovanni Carandente, Gillo Dorfles o Giuseppe Marchiori, come emerge dalla corrispondenza conservata presso la Biblioteca Casa Carducci di Bologna. È solo sul finire degli anni Sessanta che si registra nel percorso di Ramous una ripresa dell'attività critica, condotta stavolta in maniera discontinua, ma per tutti gli anni successivi: al fervore cronistico dell'immediato Dopoguerra subentra l'esigenza di una più distesa riflessione che si ponga oltre ogni adesione alle tendenze del momento. Senza dubbio, la direzione della collana *Documenti* favorisce un allargamento della visione sull'arte contemporanea che porta Ramous a confrontarsi con poetiche e linguaggi lontani dalla prospettiva militante di vent'anni prima. Questo allargamento di visio-

50 Cfr. Mario Ramous, *La memoria, il messaggio. Con sei incisioni di Marino Marini*, Bologna, Cappelli 1951; Aesopus, *Le favole del leone. Illustrate da Pier Achille Cuniberti*, Bologna, Cappelli 1952; Id., *Le favole del lupo. Illustrate da Pier Achille Cuniberti*, Bologna, Cappelli 1952; Mario Ramous, *Il presente, l'affetto. Con tre disegni di Bruno Cassinari*, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde 1954; Anne Frank, *Il saggio mago e altri racconti. Prefazione di Francesco Flora. Litografie di Giuseppe Ajmone, Felice Casorati, Bruno Cassinari, Alfredo Chighine, Gianni Dova, Agenore Fabbri, Bruno Pulga, Carlo Ramous, Sergio Romiti, Emilio Scanavino, Guido Strazza. Sovraccoperta acquarellata a colori di Bruno Cassinari*, Bologna, Cappelli 1960; Giuseppe Guglielmi, *I provenzali. Con incisioni di Luciano De Vita*, Bologna, Cappelli 1962; Quinto Orazio Flacco, *Il libro delle Odi. Versioni da Orazio. Traduzione di Mario Ramous. Con dodici litografie di Bruno Cassinari*, Bologna, Cappelli 1962; *Dalle Georgiche di Virgilio. Con dodici litografie di Virgilio Guidi*, a cura di Mario Ramous, Bologna, Cappelli 1963; Mario Ramous, *109/26965. Con una incisione originale fuori testo di Sergio Romiti*, Urbino, La Svolta 1965; Id., *Programma n°. Con sei litografie di Emilio Scanavino*, Bologna, L'Immagine 1966; Id., *Dal libro di Catullo. Con dodici litografie di Bruno Cassinari*, Bologna, L'Immagine 1966; Id., *Interventi. Con dieci disegni di Concetto Pozzati e un'appendice di Gianni Scalia*, Bologna, Geiger 1968; *Concetto Pozzati 1962/1969. Poesie di Mario Ramous. Fotografie di Corrado Riccomini*, Bologna, L'Immagine 1970; Mario Ramous, *Battage per Valeria. Con cinque incisioni di Sergio Romiti*, Bologna, Cappelli 1973.

51 Per una panoramica di tali rapporti si vedano Maura Pozzati, *Les fumées du vin*, in *La memoria del futuro*, cit., pp. 37-42 e *Da Morandi a Pozzati. Mario Ramous e l'arte*, a cura di Luca Cesari, Urbino, Arti Grafiche della Torre 2025.

ne emerge chiaramente dall'elenco degli artisti segnalati a Luciano Anceschi per una rassegna voluta dall'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche al fine di documentare le più significative ricerche artistiche emerse in Emilia-Romagna nel corso dell'ultimo decennio[52]. Sfilano i nomi di artisti molto diversi tra loro come Pinuccia Bernardoni, Maurizio Bottarelli, Pier Paolo Calzolari, Marcello Jori, Vittorio Mascalchi, Marcello Landi, Piero Manai, Mario Nanni, Maurizio Osti, Claudio Parmiggiani, Gabriele Partisani, Antonio Violetta e altri[53]. È il segno di un'apertura a tutto campo, senza preclusioni di stile o di linguaggio, ma anche l'indice della sua attenzione alla creatività regionale e nazionale. A questo mutamento di approccio contribuisce anche l'incarico come docente di Estetica all'Accademia di Belle Arti di Urbino, assunto nel 1974 su sollecitazione di Pozzati, allora direttore dell'istituto: un ruolo che porta l'intellettuale a considerare l'arte come campo elettivo per l'analisi delle modalità attraverso cui si manifesta la comunicazione estetica. Gli interventi critici stesi da Ramous negli anni Settanta sono tesi perlopiù a una verifica interna alle strutture stesse delle arti visive mediante nuovi strumenti di lettura mutuati dalle teorie linguistiche in voga. Se nel 1969 vede ancora la figurazione surrealistica di Gianni Dova come una strategia di opposizione alla mercificazione dell'arte mediante morfologie non omologabili, nel 1976 intende la progettualità astratta di Rodolfo Aricò (suo collega all'Accademia urbinate) come analisi critica di processi logico-percettivi. Nei testi dedicati ai due artisti Ramous insiste sul fattore di ambiguità che garantisce la flessibilità identitaria e la vitalità interpretativa dell'opera d'arte: un tema alquanto centrale nel dibattito estetico e semiotico

52 Il riferimento va a *Regesto 70. Percorsi della ricerca artistica in Emilia-Romagna*, Bologna, Clueb 1981.

53 Bologna, Biblioteca Casa Carducci, Fondo Mario Ramous, busta 7, fasc. 10, pezzo 11, 18 giugno 1978.

coevo, sul quale Ramous è evidentemente aggiornato[54]. La questione dell'ambiguità come fattore fondativo dell'opera d'arte emerge anche dai testi stesi per le mostre di Michael Badura e di Vincenzo Satta i quali, con tecniche e modalità molto diverse, lavorano su sistemi segnici chiusi e autoreferenziali senza ottenere risultati predeterminati. E torna poi negli scritti per il fratello Carlo, per Clara Scarampella e per Andrea Cascella, consolidandosi come denominatore comune delle riflessioni di quegli anni. Ma questi e altri testi coevi riflettono anche un momentaneo cambiamento di approccio, un diverso intendimento dell'attività critica: non più il commento dell'opera, ma una enunciazione filosofica o letteraria che fiancheggi l'opera stessa sollecitando interrogativi ulteriori. È il riflesso di una crisi generalizzata nella produzione dei significati che attraversa il dibattito italiano coevo sullo stato della critica d'arte[55]. Tale fattore si conferma anche negli scritti di Ramous basati sul montaggio di citazioni, come per esempio quelli dedicati a Piero Dorazio[56] e a Henry Moore[57]: l'adozione di una metodologia compilativa volta a limitare ogni tentazione interpretativa. Nel saggio dedicato alla pittura di Giuseppe Capogrossi, venuto quasi dieci anni dopo e in un clima culturale

54 Introdotta nel dibattito italiano da Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani 1962 e affrontata anche in Id., *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani 1968, la questione trova una prima trattazione sistematica in Luciano Nanni, *Arte come ambiguità. Teorie linguistiche e semiologiche: un'aporia*, "Il Verri", 12, 1978, pp. 74-118.

55 Si veda soprattutto Germano Celant, *Per una critica acritica*, "NAC", 1, ottobre 1970, pp. 29-30. Per una ricostruzione della questione si vedano invece Michele Dantini, *"Per una critica acritica". Inchiesta sulla critica d'arte in Italia, "NAC" 1970-71*, "TeCLa", 4, 2011, pp. 116-130; Lara Conte, *Comportamenti e azioni della critica negli anni Settanta: attraverso e oltre Roma*, in *Anni 70. Arte a Roma*, a cura di Daniela Lancioni, Roma, Iacobelli 2013, pp. 72-81, parzialmente ripreso in Ead., *Critica come arte della critica. Gli anni Settanta in eredità*, "Scenari", 2, 2015, pp. 110-114; Alessandra Troncone, *Se la critica entra in crisi: il dibattito del ventennio '60-'70*, "Op. cit.", 149, 2014, pp. 53-63.

56 Mario Ramous, *Piero Dorazio*, in *Piero Dorazio e Adriano Perlini*, Bologna, Grafica Studio 1976.

57 Mario Ramous, *Henry Moore*, Bologna, Grafica Studio 1976.

ormai mutato, Ramous torna a riflettere sui fattori costitutivi dell'immagine in termini semiotici, segnalando i limiti connessi al tentativo di omologare le sue tessiture segniche agli schemi della poesia e della musica. Il lessico adottato e l'uso delle nozioni di codice, struttura o messaggio riconfermano l'acquisizione delle teorie linguistiche nell'esercizio critico, mentre le sue argomentazioni risentono del dibattito sull'identità dell'opera d'arte iniziato a Bologna nel decennio precedente ma acuitosi e proseguito fino ai primi Novanta[58]. Le ricerche segniche, astratte e aniconiche interessano perciò la più matura attività critica di Ramous nella misura in cui riflettono logiche e procedimenti speculari a quelli del linguaggio, basandosi su sistemi discrezionali negati però a qualsiasi funzione referenziale.

Rileggere i maestri del primo Novecento

Accanto al confronto con artisti di nuova generazione si apre lo spazio per una rilettura di figure nodali del primo Novecento. Nella primissima fase della sua attività le riflessioni sull'arte di quel periodo si alternavano sostanzialmente tra la denuncia del narcisismo novecentista e l'elogio della brutalità primitivista, mossi dal clima artistico dell'immediato Dopoguerra. Le riflessioni svolte occasionalmente dalla fine degli anni Sessanta in poi provvedono invece a una rivalutazione degli apporti forniti da importanti esponenti del clima anni Venti, primo fra tutti Mario Sironi: operazione audace e apparentemente contraddittoria, considerate la posizione politica dell'intellettuale, le connota-

58 Si tratta dello storico scontro tra Umberto Eco e Luciano Nanni iniziato con *Perché continuiamo a fare e insegnare arte? Corso in nove lezioni*, a cura di Luciano Anceschi, Bologna, Accademia Clementina 1977 (ripubblicato da Cappelli nel 1979) e proseguito con Luciano Nanni, *Per una nuova semiologia dell'arte*, Milano, Garzanti 1980; Id., *Contra dogmaticos*, Bologna, Cappelli 1987; Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani 1990 e Luciano Nanni, *Tesi di Estetica*, Bologna, Book 1991. Sul dibattito tra Eco e Nanni si veda anche il più recente Luciano Nanni, *Come e perché consigliai a Eco e sodali di lavare i piatti*, Bologna, Modo Infoshop 2021.

zioni ideologiche dell'artista e il clima di rivolta che inizia a scuotere la nazione. Già nella conversazione reggiana del 1947 Ramous si era espresso positivamente sulla pittura di Sironi, rilevando una componente di «sensualità umana» da rivalutare al di là delle connotazioni politiche. L'intellettuale aggira con grande disinvoltura l'oscurantismo cui Sironi era stato condannato nel secondo Dopoguerra per analizzare, oltre ogni pregiudizio ideologico, le qualità strettamente artistiche della sua opera: la costruzione delle immagini per scansioni successive, il tono intensamente contestativo del suo linguaggio, la controllata caratura espressionistica. Ma è soprattutto la costante presenza di una tensione morale alla base delle sue intenzioni comunicative a convincere l'intellettuale bolognese della sua grandezza[59]. Anche la riflessione svolta pochi mesi dopo su De Chirico ha il tono di una rilettura, di un recupero che troverà conferme nel dibattito critico degli anni successivi. Contro ogni pigra tendenza della critica a considerare valida la sola produzione degli anni Dieci, Ramous evidenzia come l'atteggiamento di De Chirico nei cicli di rivisitazione del Cinquecento, del Barocco o dell'oleografia popolare sia sostanzialmente lo stesso del periodo metafisico: anzi, sono proprio le fasi più mature della sua pittura quelle che, secondo l'intellettuale, forniscono la chiave per comprendere tutto il suo lavoro precedente[60]. In sostanza, Ramous rileva già l'equivoco interpretativo che Renato Barilli definirà pochi anni dopo come «l'errore ottico del periodo metafisico»[61], basato sul pregiudizio che l'operazione metafisica preveda esclusivamente l'adozione di schemi plastici quattrocenteschi. È un cambio di prospettiva determinante per

59 Mario Ramous, *Appunti per Sironi*, in *Mario Sironi*, Bologna, Galleria Forni 1968.

60 Mario Ramous, *Per Giorgio de Chirico*, in *Giorgio de Chirico*, Bologna, Galleria Forni 1968.

61 Renato Barilli, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna* (1974), Milano, Bompiani 1981, pp. 278-279.

la rilettura di De Chirico, giacché la segnalazione di tale limite è tra i primi motivi di rivalutazione delle varie fasi dell'artista avvenuta nell'arco degli anni Settanta[62]. Chiude questo discontinuo percorso di confronti con i maestri di primo Novecento una rimeditazione sul lavoro di Giorgio Morandi, che Ramous aveva conosciuto e frequentato in giovane età, avviando un rapporto intellettuale proseguito fino alla morte del pittore. I giudizi positivi espressi già alla fine degli anni Quaranta consuonano con l'elogio del maestro bolognese formulato da Guttuso e altri nel *Manifesto del neo-cubismo* del 1946: indicato quale «pittore di educazione cezanniana e cubista», Morandi diventa il punto di raccordo ideale tra l'antica tradizione italiana e la più recente lezione francese. Da lì in avanti, gli interventi di Ramous su Morandi tentano un sistematico distacco dalle letture correnti portando all'individuazione di una diversa chiave interpretativa. Nell'articolo pubblicato nel 1948 sul "Progresso d'Italia" l'autore sottolinea il «rigore preciso» e «l'aderenza esatta del linguaggio all'oggetto» che rivelano «la severità del suo atteggiamento»[63]. Da qui deriva anche la possibilità di opporlo a Picasso non tanto per la maggiore aderenza alla tradizione, quanto per un diverso grado di condensazione della medesima forza emotiva[64]. Nel testo introduttivo al volume sui disegni pubblicato da Cappelli nel 1949 Ramous evidenzia la maggiore libertà formale che questa produzione reca rispetto a quella pittorica: una libertà nutrita di minute e infinite variazioni, di precisi contrappunti, insistendo «sulla ragione umana della loro nascita, sulla loro verità come scioglimento

62 Per una dettagliata ricostruzione del dibattito relativo a questo mutamento di prospettiva si veda Denis Viva, *De Chirico malgré lui. Episodi di fortuna critica dal Sessantotto al Postmoderno*, "Studi di Memofonte", 9, 2012, pp. 166-193.

63 Mario Ramous, *L'insegnamento di Morandi*, "Il Progresso d'Italia", 29 marzo 1948.

64 Mario Ramous, *Maestri alla Biennale. Picasso, Morandi e Braque*, "Il Progresso d'Italia", 18 giugno 1948.

della commozione»[65]. I limiti esatti di queste immagini, scaturite da un'analisi severa del mezzo adottato, portano Ramous a considerarle come rivelazioni del sistema di rapporti che regola la solidità strutturale della sua pittura. Questi disegni nascono infatti da una «cruda esigenza di rigore stilistico»[66] che via via si scioglie in vibrazioni sempre più irrequiete, a tratti partecipate, scandendo sempre più il ritmo fitto e serrato degli inizi. Il testo steso nel 1990, rimasto inedito fino a oggi, nasce invece da una reazione all'impianto critico della retrospettiva tenutasi alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna per il centenario dalla nascita[67], ricorrenza che dà luogo a numerose mostre e pubblicazioni a livello nazionale[68]. Ramous riflette sul posizionamento della pittura di Morandi nel panorama artistico italiano ed europeo rigettando l'interpretazione che lo vuole al centro di un'impresa retrocessiva, di «restaurazione della tradizione», per evidenziare gli elementi che lo legano alla «modernità del nostro tempo»[69]. L'equivoco risiede tutto nell'idea che le forme chiuse adottate da Morandi siano restaurative per costituzione laddove, per Ramous, rivelano la necessità di un confronto critico, quasi di decostruzione della lezione di tanti lontani maestri, da Piero della Francesca a Paul Cézanne. Lo si avverte soprattutto nella «severa razionalità» e nella «complessa intransigenza metrica»[70] delle opere metafisiche che, per Ramous, non condivido-

65 Mario Ramous, *I disegni di Morandi*, Bologna, Cappelli 1949, p. 10.

66 Ivi, p. 12.

67 *Giorgio Morandi 1890-1990*, a cura di Marilena Pasquali, Milano, Electa 1990.

68 Per citarne alcune: *Morandi. Gli acquerelli*, Milano, Electa 1990; *Morandi. I fiori*, a cura di Marilena Pasquali e Vittorio Rubiu, Milano, Electa 1990; Cesare Brandi, *Morandi. Con il carteggio Brandi-Morandi 1938-1963*, a cura di Marilena Pasquali, Roma, Editori Riuniti 1990; *Morandi e Milano*, Milano, Electa 1990; *Giorgio Morandi (1890-1964). Le acqueforti del Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*, a cura di Anna Maria Petrioli Tofani, Firenze, Leo S. Olschki 1990; *Morandi. L'opera grafica. Rispondenze e variazioni*, a cura di Michele Cordaro, Milano, Electa 1990.

69 Mario Ramous, *Morandi nel fuoco della restaurazione*, dattiloscritto, 1990, p. 1.

70 Ivi, pp. 4-5.

no nulla con quella poetica, ma costituiscono l'esito più radicale della sua indagine sulle forme chiuse, volta a una sempre più controllata architettura dei segni e dei volumi. Il tratto distintivo della sua ricerca rispetto a quella metafisica risiede infatti in una tensione spaziale talmente decisa da richiedere una riduzione della tavolozza ai minimi intervalli cromatici. La misura di Morandi è quindi classica, non classicista, perché non resta schiacciata dai modelli precedenti, ma ne inventa di nuovi. Su queste riflessioni si conclude dunque il percorso critico tracciato da Ramous attraverso tanti e diversificati esiti dell'arte contemporanea, frutto di un'elasticità speculativa esercitata fino in fondo.

Nota del curatore

La presente antologia raduna articoli tratti in prevalenza dal quotidiano "Il Progresso d'Italia", sede della più assidua attività critica di Mario Ramous dal 1947 al 1949, insieme a testi apparsi negli stessi anni e in anni successivi su libri, cataloghi, periodici e pieghevoli di mostre personali. Sono stati inseriti inoltre quattro testi inediti: *Brevi spunti su due generazioni di pittori. Conversazione a Reggio* (1947), *Relazione al Convegno delle Arti* (1949), *Per Andrea Cascella* (1979) e *Morandi nel fuoco della restaurazione* (1990). Selezionati perlopiù sulla base del loro spessore critico, gli scritti sono stati suddivisi in sezioni utili a restituire uno schema generale dei principali interessi coltivati dall'autore in oltre quarant'anni di attività. Sono stati esclusi gli articoli di tono più cronachistico, le segnalazioni, i testi basati sul montaggio di citazioni, i brevi profili biografici per Artper, gli scritti sull'arte antica e altri testi su artisti dalla più limitata fortuna critica, tutti menzionati nella bibliografia finale, dedicata esclusivamente alle pubblicazioni sulle arti visive. Per la consultazione di questi materiali si rimanda al Fondo Mario Ramous conservato presso il Centro Studi Mario Ramous e alla Biblioteca Casa Carducci di Bologna. Il fondo è inoltre consultabile in formato digitale presso la Biblioteca dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo. Completa il volume una nota biobibliografica redatta dallo stesso Ramous nel suo ultimo anno di vita, integrata da un elenco delle pubblicazioni postume. Data l'unitarietà del

prodotto editoriale, tutti i testi trascritti sono stati uniformati alle norme redazionali della casa editrice ed emendati da eventuali refusi, preservando tuttavia la coerenza e l'integrità stilistica dei vari testi. I nomi di artisti e autori stranieri sono stati invece uniformati e adeguati ai criteri vigenti.

Attorno al narcisismo novecentista



DISCUTE NON DIPINGE

Una recente fotografia del pittore Giorgio Morandi nel salotto della sua casa di via Fondazza a Bologna, mentre discute con un giovane critico. La foto attesta che l'avversione, un tempo invincibile, di Morandi per l'obbiettivo sta per scomparire. In questi giorni il grande pittore espone quadri nuovi alla « Galleria Annunciata » di Milano.

1. **Mario Ramous con Giorgio Morandi presso la casa del pittore in via Fondazza a Bologna attorno al 1949.**

L'inganno di Sciltian

"Il Progresso d'Italia", 15 maggio 1947.

Questi brevi appunti non hanno una ragione vera di approfondimento, ma colgono motivo solo da un fortuito incontro di artisti e dalla conseguente discussione che ne originava, trattandosi il problema dell'astratto e se l'arte sia necessariamente astrazione. Così, per il gran parlare che se ne è fatto, si riprese anche il nome di Sciltian, pittore che da molta critica viene tutt'oggi considerato un maestro e da qualcuno persino un maestro astrattista mentre per altri egli rappresenterebbe una sorta di «realismo magico» tutto affidato ad una estrema abilità manuale. Evidentemente il grosso problema di una sua valutazione critica era già posto molto chiaramente. Ma prima di continuare, ci converrà chiarire fin dove e in che senso apprezzavamo il vocabolo astratto, dove questo è passibile di svariati equivoci.

Così non astrattismo formale in cui volumi e masse si spogliano di ogni riferimento con la realtà visiva, in una costruzione esclusivamente e rigorosamente matematica; ma invece, una astrazione del sentimento e del pensiero in fatto universale. Cioè ci si voleva porre in antitesi con Wassily Kandinsky, il capo del movimento, che da una astrazione formale pretende di arrivare ad una pittura concreta, rinnovando invece una seconda astrazione meccanica.

Si constatava poi questa astrazione del sentimento essere legata alle espressioni più alte dell'arte ed un esempio, an-

che se relativamente conosciuto, ma non per questo meno valido, potrebbe trovarsi nel De Predis *Ritratto di gentiluomo* della Piccola Brera, dove la carne, i capelli, gli occhi e gli altri elementi si trasfigurano in astrazioni metafisiche del sentimento attraverso una semplificata e geometrica fissità (affermazione di simbolo universale).

Si potrebbe parlare anche di rarefazione lirica, ove si intendesse con questa un superamento di qualsiasi riferimento contingente e quindi l'affermazione di una verità veramente tale per ogni condizione. Questa dunque la nostra posizione, che ribatteva sugli inganni di Sciltian e, naturalmente, non poteva derivarne che un rifiuto della sua rilucente e specchiante abilità. Attribuirgli intenti metafisici sarebbe un concedergli smisurato, che non trova poi corrispondenza nella grettezza delle invenzioni, nella arbitrarietà degli accostamenti cromatici rifatti completamente su tutta una tradizione, nella volgarità dei soggetti resa melensa da un liquido sentimentalismo e da un esasperato barocchismo. Senza considerare che un'astrazione metafisica rifiutava, per noi, la possibilità di un qualsiasi inganno materiale, per l'enunciazione invece di una verità assoluta di vita e pensiero. Perché Sciltian in fondo si conduce ad un autoinganno, che denuncia la incapacità congenita di assumere una posizione chiara e forte di fronte alla realtà.

Si tratta dell'impotenza morale degli estremi decadenti, che nasconde, sotto una cristallina lucentezza tutta esteriore, un disfacimento totale dell'entità uomo. Così è possibile il suo diligente rifare degli oggetti e l'assopirsi di ogni vibrazione lirica in una precisione cronometrica del reale. Ed è un realismo svuotato di ogni significato vero e di ogni ragione d'esistenza, bagnato in più da un romanticissimo sentimentalismo; dove si vede che l'astrazione metafisica viene negata alle basi, per l'impossibilità di trasfigurare in questo senso la materia.

Se anche si volesse poi creare alla De Chirico una metafisica degli oggetti considerati come forme assolute e perfette, allora l'abilità di Sciltian non è più sufficiente e rischierebbe di rivelarsi approssimativa. Più precisione, pittore Sciltian. Qui si sconfina in matematica superiore e il calcolo deve essere necessariamente infinitesimale. Certamente è da escludersi in definitiva una necessità espressiva, che possa determinare questa sua illustrazione di forme e nemmeno gli si può concedere una superiore architettura morale, dove invece è palese solo un compiacimento pesante di abilità manuale. Vera dunque l'acuta osservazione che nel dibattito un artista amico proponeva: Sciltian, filettatore di carrozze.

Moralità e immoralità nei premi di pittura

"Cornice. Periodico d'arte della Cupola", I, 1, giugno 1947.

I discorsi sulla pittura e particolarmente sui premi di pittura degenerano spesso in polemiche di gusto e di indirizzo, così da permettere sottilizzazioni dialettiche troppo accademiche; non vorremmo che una simile posizione si potesse affidare anche a queste parole. Nostro intento infatti sarà solo il desiderio di chiarire gli scopi precipui dei premi d'arte nei confronti delle mostre nazionali di Modena e Alessandria: così appunto perché ci sembra che queste finalità siano state tradite dalle commissioni giudicatrici.

Pretendere che i premi artistici debbano essere aderenti ai tempi ed anzi precorrerli, non è assurdo chiedere, ma anzi il riconoscimento della loro unica e valida posizione. Non sapremmo altrimenti quale valore attribuirgli.

Cioè in ultima analisi, un premio artistico deve convalidare, quando non addirittura rivelare, con la sua autorità, i nomi dei giovani più informati e provveduti, accentrando così l'interesse sugli sviluppi delle forme e del pensiero artistico. Naturalmente il ragionamento apparirà chiaro solo se si consideri l'arte e la cultura come espressioni in continuo sviluppo ed evoluzione, perché una possibile (e non riconosciuta) visuale statica dell'attività umana non permetterebbe che il riconoscimento di una sola espressione storica. Ma

d'altra parte quest'ultima posizione sarebbe tanto ristretta e meschina nel suo assolutismo, da non potersi affratellare con un uomo di cultura e, da parte nostra, non meriterebbe nemmeno di essere presa in considerazione.

Ci si vuole quindi soffermare sul significato morale di un premio indirizzato ai giovani. E spieghiamo: un premio è l'unico riconoscimento ufficiale che proponga veramente un nome sul campo nazionale, perciò impegna l'artista ad uno sforzo completo per conservare la posizione raggiunta e dimostrarsi coerente con la propria personalità; per secondo informa il pubblico (e dico il pubblico, non i critici) sui valori che esistono ed esisteranno nel campo artistico, indirizzando i collezionisti grandi e piccoli (che nel maggiore dei casi sono degli incompetenti) verso determinate figure che nascono; per ultimo dichiara la continuità della cultura, che solo se ha uno svolgimento, rimane viva e non cade in dotti accademismi.

Moralità quindi sia verso gli artisti che il pubblico, moralità che afferma poi la larghezza di vedute dei giudici con la validità della loro posizione e della loro cultura non cristallizzata in schemi ben definiti e che rischierebbero altrimenti di degenerare in accademia, essendo tutte le forme espressive aderenti ad una sola generazione in senso lato e qualche volta ad una sola personalità. Immoralità invece nel caso opposto, ove si volesse premiare un'arte già affermata e ufficiale, perché dimostrerebbe una ristrettezza mentale tutta egocentristica e l'impossibilità a superare la propria visione poetica (il che equivarrebbe a teorizzare una data sensibilità in modo assoluto e ad escluderle una validità vitale) e non aggiungerebbe alcun interesse nuovo alla conoscenza del pubblico, rimanendo sempre di scarso valore anche per gli artisti premiati.

A nostro parere poi, dimostrare fiducia e amore verso i giovani è prerogativa sola dei veri maestri, che rivedono in essi la propria faticosa strada e non temono, coscienti

della propria misura di essere superati o rimpiazzati, anzi ne gioiscono, perché l'arte non trova mai conclusione assoluta nella nostra persona. E sarebbe in fondo ancora una prova della moralità e validità di una posizione.

Chiarito così il nostro pensiero, vogliamo ora particolarizzarlo con un esame snellito dei premi nazionali di pittura ordinati da Modena e Alessandria.

Riguardo al primo sinceramente avevamo sperato in una maggiore chiarezza della commissione. Infatti, i nomi di Morandi, Longhi e Pacchioni potevano richiamare un sicuro affidamento, sia per la loro fama che per la larghezza di una sensibilità unanimemente attribuitagli. Purtroppo non ci è possibile sottoscrivere il loro giudizio in modo assoluto per le ragioni già esposte.

I premiati sono: Cantatore, Maccari e la Levi. Tralasciando quest'ultima, che però in sede di valutazione estetica ci sentiremmo di discutere, noi ci domandiamo quale significato si possa avvertire con la premiazione di Maccari e Cantatore.

Ci si potrebbe opporre che Maccari non aveva ancora ottenuto un riconoscimento come pittore (e a ragione, secondo me, perché non si può parlare qui di vera pittura, piuttosto di sensibilissima illustrazione. Infatti un richiamo a Toulouse-Lautrec, rischierebbe di cadere nell'assurdo, ove si osservi la funzione veramente pittorica dei mezzi espressivi in quest'ultimo e all'incontro la limitatezza superficiale e compiaciuta di Maccari, nel quale il tono, il colore e la grafia si accontentano troppo in un umorismo di sapore letterario e giornalistico per assumere valore di pittura. Sia ben chiaro però, che il nostro ragionamento non vuole infirmare la grandezza dell'artista Maccari, ma solo quella del pittore Maccari).

Dunque un premio di pittura a Maccari ci sembra una svisatura di giudizio, se si considera poi che non propone

affatto un nome nuovo e sconosciuto, ma anzi già fin oltre il suo merito apprezzato.

Tuttavia saremmo anche disposti a sottoscriverlo, quando però non si fosse indicato Cantatore come primo premio, ma il nome di un giovane veramente fornito. E minore sarebbe stato l'inganno, quando fosse stato premiato il meno infelice dei due quadri presenti alla mostra.

Ormai Cantatore è artista conosciutissimo e, aggiungiamo, anche molto premiato. Quale interesse può dunque risvegliare il suo nome? E non ci si vuole addentrare in valutazioni estetiche, perché, quell'eccesso di materia greve e sporca, i ricordi di Marussig, Carrà e Casorati e l'indeterminatezza dei toni, non ci permetterebbero davvero di affrancare il suo nome. Solo si discute l'inutilità di un nuovo riconoscimento a questo pittore, che pubblico e critica hanno già valutato e apprezzato a sufficienza.

Inconsistente poi questo giudizio quando si consideri la presenza a Modena di molti nomi giovani ancora da valutare pubblicamente.

Tralasciamo anche i nomi di Cassinari e Morlotti, forse troppo distanti dalla posizione di Morandi, Longhi e Pacchioni; sebbene ci meraviglia in loro un atteggiamento così limitato di prospettiva e specialmente in Longhi, che come critico e studioso di arte dovrebbe essere aperto a tutte le espressioni, mentre possiamo comprendere (ma non giustificare) la posizione di Morandi, pittore e quindi particolare nel giudizio.

Superiamo perciò i giovani Cassinari e Morlotti, per riferirci solo al romano Afro. In verità non si comprende come possa essere stato dimenticato e con quale leggerezza, il *Ritratto* di Afro, che a giudizio quasi unanime è stato ritenuto il pezzo migliore o perlomeno uno dei migliori presenti a Modena.

Ci hanno riferito anche una certa perplessità della commissione al ricordo dei vagabondaggi formali dell'Afro

di qualche anno fa. E tuttavia chi avesse visto (e i giudici avrebbero questo dovere) la sua personale al Camino di Milano non potrebbe certamente nutrire dubbi sulla sua ormai sicura e costruita posizione, eliminando le riserve su una possibile casualità del *Ritratto* modenese.

Naturalmente prescindendo dalla constatazione che qui non si trattava del Premio Nobel e quindi del riconoscimento di tutta una vita artistica, ma solo di un modesto premio nazionale di pittura, dove era logico si premiasse l'opera migliore, non la vita più conseguente.

Questa la situazione al Premio Modena. Vogliamo ora intercalare ancora qualche considerazione di carattere generale prima di passare all'esame di Alessandria.

Malgrado l'ardore polemico che i giovani milanesi e romani hanno dimostrato attraverso la stampa, le conferenze, la radio e malgrado quel tanto di scalpore che possono aver sollevato per difendere le loro posizioni, malgrado anche il loro valore e il riconoscimento di una parte della critica, malgrado tutto ciò, noi abbiamo assistito nei premi Modena e Alessandria ad un nuovo consolidamento del '900, cioè della pittura ufficiale che va da Carrà a Casorati, da Morandi a De Pisis.

Questa è dunque la dimostrazione palese che tutta la situazione, sia di mercato che di critica, è ancora e sempre più strettamente in mano proprio al movimento del '900. Assistiamo ad una difesa così timorosa di perdere i propri privilegi, che veramente si potrebbe giustificare solo in artisti e critici mediocri e falliti.

Infatti Carrà, accettando il Premio Alessandria, non si è accorto di agire immoralmente e con visuale molto ristretta, mentre si sarebbe dimostrato assai più grande artista rifiutando. E senza prendere in considerazione la poca serietà nel presentare i *Contadini*, opera minore e di diversi anni fa.

Quindi la commissione di Alessandria (Sassu, Torriano, Benzi, Massobrio e Bianchi) ha premiato Carrà, un brutto

Carrà, un Carrà retorico, sporco nei toni, debole nella composizione; dimenticando (forse?) il suo luogo di nascita.

In verità noi abbiamo stimato e ancora stimiamo Carrà, ma una profonda delusione sulla sua persona ci si può concedere senza alcun timore.

E dopo Carrà abbiamo Casorati. Decisamente questi due pittori avevano bisogno di un nuovo premio per consolidare la propria fama. Non crediamo che Guidi, Morandi e Sironi avrebbero accettato altrettanto inconsideratamente un simile riconoscimento. Si ricordi poi che nel lungo elenco dei 14 premi non figurano i nomi di Cassinari, Santomaso, Morlotti e degli altri giovani preparati.

Insomma qui si tratta proprio di questioni morali, perché ci ripugna credere in una incompetenza completa della commissione giudicatrice. E poi qualcuno vorrebbe meravigliarsi delle polemiche aspre che i giovani artisti conducono verso i cosiddetti maestri.

***

Naturalmente tutto il nostro discorso si giustifica nella constatazione che, tanto a Modena che ad Alessandria, i giovani risultano veramente validi e i loro testi indicano già un nuovo mondo poetico. Ed appunto questa loro posizione non si vuole e non si può limitare ad uno sforzo polemico contro il movimento del '900, perché il desiderio di liberarsi da un chiuso narcisismo o da un malato esperimentare formale, non rifiuta i ritrovati della generazione precedente, ma anzi se ne avvale, con valore di mezzi, per un più largo respiro.

Perché non si possono disconoscere in tutto il '900 gli epigoni di un tardo decadentismo che non riesce, malgrado i più azzardati esperimenti stilistici e malgrado l'interesse misurato che questi possono intendere, a rifarsi per una

nuova e sana direttiva morale, rimanendo, sia pure in esemplificati modi, esempio di una malattia insuperata.

Non si vuole per altro diminuire il valore di alcuni nomi come Guidi, Morandi, Sironi e De Pisis, ma piuttosto notare un superamento di queste posizioni in una visione più larga e forte non protetta da amorose tendine di penombra.

In fondo si trattava per questi giovani di ripulirsi da un preziosismo di materia che facilmente può porsi fine a se stesso e così rinsaldare, con parsimonia di mezzi ma non con avarizia, un sentimento totale di blocco, dove il respiro si allarga profondamente in una specie di dinamica morale e nello stesso tempo si raffrena in uno statico e astratto senso delle masse.

Ho parlato di astratto e ne assumo la responsabilità, poiché non s'intende qui una pura formulazione geometrica, che rimane sempre fine a se stessa, ma invece quella astrazione del sentimento o del pensiero in fatto universale, ossia l'uso di quell'esperanto artistico, che pur rimanendo, come vocalizzazione, propriamente del paese di origine, tuttavia offre una possibilità universale di linguaggio.

Vogliamo in un certo senso richiamarci all'*Uomo del guanto* di Tiziano o al Piero della Francesca della Piccola Brera, perché se veramente la pittura è sangue (così afferma il Morlotti), pure essa si trasfigura in materia astratta universalmente intesa.

Naturalmente il nostro non vuole essere un elogio dell'astrattismo puro e simile (vedi De Luigi e Vedova), che non ha, a parer nostro, una giustificazione veramente umana, ma ricade in certe vuote e gratuite esercitazioni del primo '900 non solo italiano, ma anche straniero. Quindi astrazione di un impulso che dell'umanità risenta tutto il calore, e che anzi risulti determinato solo da questa, in forme inamovibili sì, ma dialetticamente dinamiche appunto per l'opporsi dei due fattori (astratto e umano). (Per chi vo-

glia intendere dichiariamo che avremmo voluto preferibilmente parlare di metafisica del sentimento, se il significato di questa parola non si prestasse a troppi equivoci e potrebbe richiamarsi a certe esperienze del '900 che nulla hanno a che vedere con la nostra posizione).

Per concludere si vorrebbe notare la necessità di un terzo polo di sintesi, dove altrimenti si rischierebbe di cadere in facilità espressive. E ancora si vorrebbe rifiutare il quadro cosiddetto dipinto, perché naturalmente ogni vera opera d'arte trova in sé altre giustificazioni, che fanno dimenticare ogni preziosità di materia.

Questa dunque la posizione della pittura giovane, che si affida di conseguenza ad una chiarezza spietata di pensiero e di forme. S'intenda però che le varie esperienze e particolarmente quelle cubiste, si ritrovano ormai superate e al più usate come mezzi espressivi. Quindi una formulazione già costruita di una nuova vera sanità morale.

Qualche meditazione su una generazione finita

"Il Progresso d'Italia", 6 settembre 1947.

Ah, mi sembra sempre più che la gente sia la radice di tutto. Questo rimane però sempre un sentimento immalinconito di non trovarsi sulla vera via, nel senso che sarebbe meglio lavorare nella carne stessa, che nel colore e nel gesso, nel senso che sarebbe meglio fare dei figli piuttosto che quadri o affari.

(Vincent Van Gogh al fratello Theo)

In questo tempo di disperate evasioni dalla vita, quasi che gli avvenimenti col loro gesto troppo crudo e violento inorridissero uomini e artisti, riparlare di carne e di presenza nel sangue può sembrare subito una accusa. E in parte le mie parole vorrebbero proprio assumere questo significato.

La bocca ci duole ancora di urli, le mani ci pesano intorpidite dal dolore e ai limiti della cultura vegetano ancora artisti innamorati del proprio vocabolo, dei propri oggetti, del proprio viso specchiato in un'acqua di morbidi ricordi.

Così questa generazione che non si accorge di essere già sepolta nel tempo, non potrà comprendere le parole di Van Gogh e nemmeno che la propria arte è ormai caduta nell'accademia del sentimento, della distillazione accurata e monotona.

Dire a loro che c'è un'umanità che impazzisce come i cavalli e gli animali per il dolore, dire che la cultura è vita e non cristallizzato sistema o dogma, che se manca la conferma del battito umano l'arte si piega e decade, dire che qualcosa è cambiato oggi nel modo di esistere e di comprendere gli oggetti e gli uomini non serve forse a nulla.

Qui io vedo la distanza che separa la mia dalla loro generazione. Ma non tutto sarebbe perduto se sapessero alzare anche per un momento la testa dalle storie, dagli alambicchi e dalle provette con cui costruiscono i loro fantasmi, le loro larve sentimentali; se sapessero anche per un momento sacrificare l'arte per la vita, se tornassero ad essere uomini che gridano, uomini che amano. Perché in fondo la partecipazione al respiro comune non è altro che un grande fatto d'amore, il sapere allargare le braccia per primi, il saper dire agli uomini la verità che in essi vive latente e ancora sconosciuta.

Ma un atto simile presuppone tutta la rinuncia al proprio privilegio intellettuale, una considerazione di uguale parità morale ed io non credo che chi abbia limitata tutta la propria vita a creare fantasmi di manichini possa oggi ritrovare questo gesto più largo, questo respiro più profondo.

Bisognerebbe che ciechi, storpi, operai e contadini battessero la loro porta e gridassero con la forza di tutto l'universo. Ma probabilmente anche allora tutto riuscirebbe vano come il bussare sul marmo di una tomba non ci rimanda alcun suono. Gli uomini oggi chiedono una parola, chiedono il significato del loro travaglio, di questa impossibile tragedia che hanno vissuto senza comprenderla, chiedono una giustificazione, chiedono che gli intellettuali sappiano vivere.

Oggi il loro significato si è perso, oggi, è inutile illudersi, gli individui non trovano più la loro determinazione di personalità e questo gli artisti e gli uomini di cultura de-

vono ritrovare: devono chiarire al mondo il suo senso, la nuova misura in cui gli oggetti assumono valore.

Questa mi sembra l'indicazione che le parole di Van Gogh possono darci: lavorare sulla carne, senza falsi pietismi, senza pudori romantici o malinconici cinismi.

Le accuse di Lorca e di Picasso alla civiltà europea devono trovare oggi il fervore di ribattere le basi della conoscenza umana, devono permettere un approfondimento della materia entro la quale lavora la cultura.

Bisogna dunque tornare ad essere nuovamente uomini per costruire una cultura: bisogna, e mi rivolgo anche alla generazione passata, dimenticare di essere degli esteti della forma artistica. Forse così potremo imparare ancora una volta a cantare e soprattutto ad essere artisti.

Mostra Korompay-Caviglioni

"Il Progresso d'Italia", 2 ottobre 1947.

Il Sindacato Belle Arti riapre la serie delle mostre con Korompay e Caviglioni. Sarebbe anzitutto opportuno chiarire la posizione di questi artisti per tanta parte tributari del futurismo, ma forse il discorso porterebbe troppo lontano e non vorremmo d'altra parte suscitare una polemica proprio sul futurismo, polemica che già in termini si potrebbe considerare aperta dalle nostre precedenti affermazioni. Ci interessa quindi qui un esame più particolare delle opere prescindendo da qualsiasi condizione nostra di fronte all'estetica. Korompay presenta una lunga serie di disegni acquarellati che intendono astrarre in una versione sognata gli elementi sentimentali della propria personalità. In questo senso egli agisce per mezzo di trasposizioni, di sezioni e di compenetrazioni di architetture e di paesaggi che cercano di determinare il mutevole che svolge il sentimento e che ugualmente può arrestarsi in segno unico e a sé sufficiente. È naturale quindi che la grafia conservi una certa durezza di calco e la costruzione poggi ancora troppo sui valori illustrativi. Ci interesserebbe una maggiore nervosità e una più ravvicinata emozione.

Pure sono interessanti queste visioni che s'alternano in magiche sovrapposizioni ripetendo i nostri più segreti sussulti. Le architetture rientrano veramente con funzione espressiva e nella trasparenza dei volumi spostano il nostro

raggio di percezione su un campo di illuminazione astrale mentre le movenze ritmiche ricamano il nocciolo motore. Soprattutto ci interessano la chiarezza delle immagini e la solidità dell'impianto lineare, che si proietta in prospettiva spaziale sul piano.

Caviglioni invece è ancora più legato alle esperienze dell'aeropittura futurista e il suo interesse si dirige più particolarmente verso un dinamismo della materia che non trova ancora in sé la sua vera ragione di esistenza. Gli oggetti pertanto perdono il loro significato oggettivo nella considerazione del movente emotivo che tutti li concorre ad un unico momento sentimentale. Per questo ci piace considerare più specificatamente l'"ultimo paesaggio' che raffrena il sentimento in una ragione più serena. La materia pittorica non è tuttavia ben approfondita sì che alcuni toni non squillano nel registro dovuto. E così pure la tragicità rimane troppo esterna e forse troppo lieve pretesto per lo svincolarsi delle forme. Ci auguriamo che il Sindacato prosegua felicemente il programma inteso a pubblicare le opere dell'arte contemporanea più viva ed attiva.

Brevi spunti su due generazioni di pittori. Conversazione a Reggio[71]

dattiloscritto, 27 ottobre 1947.

Premessa

Premetto innanzitutto che quanto esporrò era stato sin dagli inizi destinato alla pubblicazione e che, tale essendone l'intento, alla mia lettura non sufficientemente precisa e intonata, qualche punto potrà riuscire oscuro così da costringermi a chiedere una attenzione severa limitatamente, com'è naturale, alla minima importanza del testo.

Mi piace poi chiarire che le proiezioni scelte come documento delle affermazioni che potrò proporre, vogliono solo e per la maggior parte, rinfrescare la memoria visiva che ognuno possiede di opere già lungamente meditate.

Voglio per ultimo informare sui capitoli che compongono questa conversazione: una prima parte riguarda certi problemi estetici di carattere generale che in tempi diversi mi si sono imposti, mentre una seconda ed una terza parte riguardano l'esame più diretto, anche se breve, delle due ultime generazioni pittoriche.

Reggio Emilia, 27 ottobre 1947

71 I brani tra parentesi uncinate alle pp. 73, 76, 83 e 90 erano stati cassati sul dattiloscritto originale e sono stati reintegrati in questa trascrizione per un più completo accesso al testo.

Brevi spunti su due generazioni di pittori

Parte I – Arte come sintesi

Le discussioni che la giovane pittura ha sollevato ci inducono ad un tentativo di inquadrarla nel vasto campo dell'arte moderna italiana.

Per questo ci necessitano prima alcune parole sulla posizione che sosteniamo, ché non si incorra nel pericolo di essere fraintesi come altre volte ci accadde. Quanto mai difficile infatti dimostrare oggi che il nostro sguardo è sereno e alieno da settarismi d'ogni sorta, che l'ardore polemico non ci offusca e teniamo, per quanto ci è possibile, una chiara oggettività di giudizio.

Malgrado l'apporto di diversi studiosi alla chiarificazione, alla impostazione e alla sistemazione del problema estetico o meglio di una filosofia dell'arte svincolato dall'enorme peso di una cultura cristallizzata ormai in modi decadenti e, ciò che maggiormente aggrava, oscurato da preconcetti e da postulati non mai indagati nella loro verità concreta, tanto che si dà il fatto di errate valutazioni ancora dal lontano pensiero idealistico di Platone; malgrado oggi, per qualche parte, ci si sia già maggiormente addentrati nel vero significato dell'arte e ugualmente cadano giorno per giorno, almeno in una 'élite' di studiosi dell'arte e di artisti, tutte le false interpretazioni dell'intento creativo, sia di carattere materiale-naturalistico, che di senso spirituale-idealistico; malgrado tutto ciò ci preme ancora far precedere a questo discorso un breve tentativo di sistemazione del valore autonomo dell'arte attraverso una valutazione più precisa dei compiti dell'estetico e della critica.

Ci piace così riprendere come spunto per l'ulteriore lavoro la dichiarazione di Konrad Fiedler (*Aforismi sull'arte – Teoria dell'arte ed estetica – 3*) che si propone in questi termini: «Estetica non significa teorica dell'arte. L'estetica è volta all'indagine di un determinato tipo di sentimenti,

mentre l'arte si rivolge anzitutto all'intelletto, ed ha a che fare col sentimento solo in secondo luogo. È pertanto un errore affermare che l'arte si limiti alla sfera sentimentale del piacere e dell'avversione, e rientri perciò nel campo dell'estetica». L'interesse per questa affermazione è ovviamente ancora oggi ben vivo, se si rammenti la gran parte che tuttora ha nella formazione critica l'opposta estetica crociana; e tuttavia già è possibile trovare un superamento e uno sviluppo alla proposizione che risulti centro di un equilibrio più stabile. Infatti Fiedler chiarisce poi: «Il valore artistico di un'opera d'arte non ha a che fare col suo grado di bellezza né col suo contenuto di pensiero. Sia le riflessioni che le sensazioni estetiche provocate da un'opera d'arte si differenziano secondo l'individualità dell'osservatore, e non è in facoltà dell'artista produrre in questo campo un effetto di validità universale. Quanto è universalmente valevole, per tutti gli uomini e per tutti i tempi, in un'opera d'arte, è il suo contributo alla conoscenza» (I.c. - 12). Vera dunque anche questa proposizione, ma solo se ci si intenda sul significato preciso da attribuirle, non potendosi affatto diminuirne l'importanza polemica.

Ora non ci sembra possibile sottintendere e tanto meno negare l'esistenza di una categoria di sentimenti di interesse e di comprensione universale che tornano sotto l'indagine dell'estetica. È possibile credere che tale categoria di sentimenti non risenta del mutare del tempo, posto che essi partecipano intimamente della natura umana (amore, odio, dolore, gioia, ecc.). Rimane così all'estetica un campo, sia pur limitato, di sicura pertinenza; poiché è discutibile che l'arte si rivolga anzitutto all'intelletto e solo in secondo luogo al sentimento, mentre è più sicuro sostenere che l'arte si rivolga contemporaneamente sia all'uno che all'altro. Ci riuscirebbe infatti particolarmente difficile sostenere una priorità dell'intelletto o del sentimento postici di fronte all'opera d'arte. Non si sente e poi si intende o si intende e

poi si sente, ma al contrario si sente e si intende con la più certa contemporaneità. Una possibilità diversa rischierebbe di farci ricadere in estremismi pericolosi e arbitrari, e se ci dovessimo incontrare in un lavoro che stimolasse una di queste opposte condizioni, non potremmo che considerarlo imperfetta opera d'arte ed erroneamente inteso nei suoi principi costitutivi. Non deve però meravigliare una risoluzione così partecipe dell'equilibrio quando si osservi attentamente gli sbandamenti della cultura e dell'arte da qualche secolo in qua, posto che appunto l'esame diretto di questi sbandamenti presuppone uno sviluppo in tal senso e solo mediante questo punto prospettico ci sembra possibile ritrovare le basi per un'arte ed una cultura future solidamente costruttive. Così la seconda proposizione di Fiedler che afferma come unico valore universale dell'opera d'arte il contributo alla conoscenza, deve allargarsi e specificare: contributo alla conoscenza sia intellettuale che sentimentale. Non sarebbe infatti, in caso contrario, disingannevole l'attribuirgli la paternità dell'ultima arte astratta, come costruzione intellettuale, che è ormai possibile criticare quale esasperazione di una cultura decadente. Ma la contemporaneità del sentimento e dell'intelletto sia nella costruzione dell'opera d'arte, sia nell'effetto ritratto dall'osservatore, ci suggerisce un altro problema pur intimamente legato a questo: se cioè l'opera d'arte sia lirica malgrado l'oscurità del senso o sia oscura malgrado la liricità del sentimento oppure ancora se non sia chiara appunto perché lirica e non sia lirica appunto perché chiara. È noto infatti che non sempre si sia inteso il valore della liricità e quanto mai lo si è voluto staccare dal rimanente impianto intellettivo che costituisce l'opera d'arte. Si è giunti così, all'assurdo di limitare l'arte ad una pura piacevolezza estetica che fondasse sul lirismo negando e tralasciando tutto il rimanente valore intellettuale. Era pertanto logico in questa posizione considerare l'intelletto come deleterio per l'effetto finale, mentre non si

è inteso che il problema doveva essere rovesciato. È infatti il lirismo che porta alla migliore chiarezza il fondo intellettivo e all'opposto è la chiarezza che spinge il lirismo alla sua migliore effettuazione. Se fosse vero il contrario potremmo affermare come apice di ogni valore artistico una sequenza di suoni, colori, piani e volumi cantanti senza nessun fondo di costruzione intellettuale e pertanto risulterebbe falsa la prima nostra affermazione su questo argomento, che ci auguriamo di aver sufficientemente dimostrato. Da questa breve indagine nasce l'occasione per determinare più da vicino l'intima essenza classica di ogni compiuta opera d'arte. E naturalmente non si tratta di pura classicità formale. Il linguaggio è tributario per la maggior parte, di tutto quel complesso di situazioni che sistemano l'uomo-artista nel tempo ed è quindi direttamente derivato dalla mutevole sensibilità, nel porsi di fronte agli oggetti, che ogni epoca caratterizza particolarmente.

Ma d'altra parte esso si forgia su un equilibrio morale che tenga conto ugualmente dell'intelletto e del sentimento e che di questi due elementi sviluppi una sintesi; sintesi che ogni volta si presenta diversa e arbitrata su situazioni diverse, ma che tuttavia sempre deve considerarsi esatto punto di equilibrio fra l'intelletto e il sentimento. Così i principi astratti (colore, volume, suono, ecc.), che vivono in modi oggettivi e assoluti, trovano sempre un nuovo linguaggio per il diverso intento di essere nel mondo, di considerare se stessi e gli oggetti che ogni epoca e a volte ogni artista denuncia. Si può credere, da qui, falso ogni tentativo di ripetere le risoluzioni formali di altri tempi (si veda il giottismo di Carrà, il neo-classicismo di Canova ed altri moltissimi esempi) perché ogni stile è la conseguenza diretta di una situazione morale-sociale-culturale-religiosa che ben difficilmente può ripetersi nella storia. È quindi inverso il problema che deve invece indagare la situazione morale che ha portato alle varie espressioni formali. Se av-

vicinamento ci può essere fra due fasi storiche, questo è solo per il ripetersi degli intenti costruttivi, che però giungeranno certamente a diverse sintesi per la metamorfosi che il sentimento subisce. Per riassumere: classicismo è la sintesi raggiunta fra intelletto e sentimento, e romanticismo, se si volesse fare un paragone, la supremazia di uno di questi elementi, uno squilibrio causato dall'insofferenza a mantenere una staticità raggiunta. Si vuole proporre quindi l'osservazione che sempre classicismo e romanticismo si alterneranno: il primo come maturità raggiunta, il secondo con funzione dinamica di evoluzione. Può essere che queste definizioni di classicismo e romanticismo siano guardate con diffidenza, ma ciò, a parer nostro, deriva dalle concezioni troppo letterali che si danno ai manifesti ed ai programmi, quando invece si possono considerare i movimenti solo come espressione ultima di una situazione già maturata nel tempo, e le definizioni sempre acquistano l'erroneità della polemica e la costrizione di una dottrina che risulti universalmente valida ed anche, contemporaneamente, di contingente sfruttamento. È vero pertanto che non si possa chiarirsi altro che con lo svincolarsi dal contingente e allargando lo sguardo ad una totale indagine critica della storia artistica.

Abbiamo parlato di sintesi fra materia e pensiero così da impegnarci ad una maggiore chiarificazione. È naturale e spontanea quindi una indagine intorno agli elementi astratti (colore, volume, suono, parola, ecc.) che compongono per primi ogni opera. E da qui ci sembra utile riaffermare la loro vita oggettiva come forme pure e geometriche. Una sfera, un cubo esistono al di fuori di ogni partecipazione della sensibilità umana. Si tratta in fondo di riscoprirne il valore e la funzione. Ma fin qui non è giustificato parlare di sensibilizzazione degli elementi, quanto invece di distinzione critica del pensiero. La vera sensibilità umana entrerà in campo solo con l'accostamento e la compenetrazione

dei vari volumi astratti per mezzo del ritmo che si sviluppa nell'alternarsi di arsi e tesi, di dinamica e di riposo. Qui sì, il lavoro dell'artista risente di tutto il riflesso del tempo, dell'ambiente e della propria specifica sensibilità. Se poi si volesse parlare dell'astrazione ultima di tutta la costruzione artistica, questa non potrebbe mai considerarsi astrazione assoluta, ma solo astrazione del sentimento che col suo respiro ha composto i vari elementi astratti. È notevole tuttavia osservare come l'indagine rivolta verso questi primi elementi astratti abbia generato confusioni sino al punto di creare sostanziali differenze fra le arti figurative e la musica e la poesia. Ma è bene specificare. In un suono abbiamo due distinte prerogative: il timbro del suono e l'altezza del suono. Ora il timbro non ha mai funzione astratta assoluta in quanto rappresenta ciò che per lo scultore si è usi chiamare materia (marmo, creta, pietra, bronzo, cera, ecc.), mentre l'altezza del suono è più specificatamente l'elemento astratto della musica, come i volumi (cubo, cilindro, piramide, ecc.) per lo scultore. E se è possibile considerare sia i volumi che i suoni, in campo puramente matematico, sciolti assolutamente dalla loro materia, essi esistono tuttavia nella natura fermamente congiunti e legati alla materia; vive dunque per l'artista un connettivo inscindibile fra materia ed elemento puro astratto e ciò conferma di passaggio che l'arte è materializzazione, determinazione totale e precisa. Si pensi poi alla funzione dell'intensità, che possiamo applicare sia ad un volume che ad un suono, come mezzo del ritmo, e si vedrà facilmente la mano dell'artista in atto. Come si vede una differenza fra musica, poesia (che anche per questa il ragionamento non muterebbe) e le arti figurative (tolto che le prime si devono considerare arti di moto e le seconde di posa) non ha sostanziali fondamenti e se la si volesse ancora affermare, questa andrebbe a detrimento ed a diminuzione delle arti figurative (in un valore metafisico). Ma da qui il passo al soggetto od al tema è presto fatto e quasi impegna-

tivo. Quanto ci preme confutare a questo riguardo, è l'affermazione, che da molte parti si solleva, per cui: «tutti i temi, vengano scelti o accettati dall'artista, sono sempre estranei all'arte, come tale» e «sempre l'artista li trova fuori del suo mondo più veramente artistico: mondo di colori, di linee, di masse, di piani, di chiaroscuri» (Eva Tea). Allo scopo ci piace ancora una volta un riferimento alla musica, perché crediamo necessario anzitutto chiarire quanto si possa intendere per tema e se invece non sia opportuno distinguere tema propriamente artistico da soggetto imposto ed estraneo. E spieghiamo: soggetto imposto può essere un dato genere di opera musicale (cantata, sonata, quartetto, sinfonia con voci o senza, con strumenti concertanti o meno e via di seguito); il tema al contrario è il primo agglomerato fonico che conduce l'opera, ne propone gli svolgimenti e, insomma, funziona da centro generatore. Non crediamo dunque che il tema propriamente detto si possa considerare estraneo all'arte in quanto è già realizzazione materiata di una data situazione artistica. Ora riportandoci sul piano generale il tema può considerarsi la prima affermazione che sistema l'artista di fronte al mondo dell'arte e nel profondo stesso dell'opera. È una situazione che tutta coinvolge la personalità dell'artista e che pertanto racchiude in sé al completo i valori intellettivi, morali, sensibili, di cultura e d'ambiente (si pensi al tema della *V Sinfonia* di Beethoven o di uno qualsiasi dei concerti brandeburghesi di Bach). Resterebbe da esaminare ora sino a che punto può risultare estraneo all'opera d'arte il soggetto imposto.

La dimostrazione, per esempio, che il soggetto del *Giudizio* sia stato imposto direttamente da Clemente VII a Michelangelo, non comporta affatto che il soggetto debba considerarsi estraneo al mondo propriamente artistico. Se così fosse, il *Giudizio* sarebbe opera fallita e già dagli inizi. Vorremmo che si prendesse in esame solo per un attimo la possibilità di commettere, per esempio, ad un Chopin

una sinfonia con coro, ad un Michelangelo una miniatura, a Saffo un poema epico, a un Renoir una esaltazione degli orrori della guerra e via dicendo. Anche il soggetto dunque non può considerarsi estraneo all'opera d'arte, ma tutt'al più solo il pretesto palese per richiamare in vita una propria visione, il proprio modo di intendere e di vedere gli oggetti e gli uomini. Se avessero chiesto a Michelangelo una esaltazione del peccato o del male (posto che egli accettasse) non ne sarebbe nata alcuna opera d'arte, ma in estremi, forse una buona esercitazione estetica di grafia.

Vorremmo ora aggiungere un paragrafo per concludere questa brevissima e lacunare disamina sui valori astratti dell'arte e precisamente riferendoci alla composizione. Ci è capitato precedentemente di affermare che non era possibile intendere come astrazione assoluta l'esposizione completa della costruzione artistica, ma solo astrazione del sentimento per il fatto che nella composizione entrano anche fattori estranei alla pura ragione matematica, ciò riprendendo la constatazione, che il ritmo, sul quale, per mezzo di arsi e tesi, fonda ogni realizzazione compositiva, è ragione prettamente umana e derivata dall'emotività lirica. È tuttavia bene sviluppare questo concetto per non incorrere in fraintesi. Esistono certamente molti schemi compositivi che, fuori da ogni realizzazione artistica, devono misurarsi per astratti, per cui di buon grado concordiamo con la signora Tea quando riconosce che «dentro uno stesso schema compositivo si possono calare invenzioni disparatissime». Pure questa affermazione vale solo se si consideri lo schema compositivo fuori delle ragioni dell'arte, ché agli effetti ultimi, la composizione è talmente legata alle ragioni umane del respiro da non potersi più considerare schema, ma unico e immutabile mezzo espressivo per la sola opera d'arte in questione.

Avevamo precedentemente pure individuato i veri elementi astratti dell'arte nei volumi, nel colore, nel suono,

ecc., che a sé rimangono anche in un tutto, sempre estranei individualmente alla sensibilità umana. Ora se noi amputiamo un volume, un colore, un suono nella sua estensione, questi elementi continuano a vivere isolati ed anche senza un richiamo alla loro origine (ciò che dimostra il loro valore astratto), mentre se ci capitasse di amputare o di dividere in sezioni una composizione la parte rimanente non può più vivere a sé compositivamente perché privata della logica conseguenza e del giusto sviluppo del ritmo umano.

Questo ci conferma che la composizione realizzata in un'opera d'arte respira attraverso la sensibilità umana e che solo di questa può casomai considerarsi astrazione. Tutto ciò pur rimanendo vere le affermazioni della signora Tea riguardo gli schemi compositivi che non possono considerarsi ancora arte, ma pura esercitazione matematica e che pertanto sono solo formule su cui l'occhio di un artista può esercitarsi, anche perché ogni personalità ha una sua propria ragione compositiva.

Riassumendo potranno forse suonare sgradevoli o almeno inopportune ai sensi di tanta critica estetizzante, attualmente ufficiale, tutte queste nostre precedenti dichiarazioni che impegnano nell'arte l'uomo totale e quindi particolarmente anche la conseguenza morale, ma veramente non ci sentiamo più di sottoscrivere l'affermazione che essa sia prodotto indipendente dalla normale e diuturna attività umana, che cioè, fondata esclusivamente sull'intuizione, si esprime attraverso la facoltà della fantasia e dell'immagine, non trovando nessuna aderenza alla morale continua e alla vita contingente dell'individuo. Si tratterà tutt'al più di una morale più approfondita, più certa, se non di quella spicciola che governa le relazioni sociali, una morale che anzitutto agisca sulla propria persona, ma pur sempre direttiva completa ad ogni attività. E con questa affermazione si tende ad eliminare quella funzione predominante del sentimento che il romanticismo e i suoi epigoni

hanno eletto causa prima dell'opera d'arte. Ma naturalmente non vuol essere il nostro un tentativo, come già detto, di rovesciare le posizioni e di avvalorare solo il termine opposto del pensiero come fattore unico e determinante. Il pericolo di tutte le reazioni a luoghi superati, di tutte le rivoluzioni quindi, è appunto l'inversione dei termini che sfugge ai richiami di un sano equilibrio, per creare una altrettanto falsa e unilaterale atmosfera. E l'arte di questi ultimi cinquant'anni ha appunto affermato opposti valori senza addivenire ad un equilibrio costruttivo. Questi sono in fondo sempre i risultati di un mondo romantico in disfacimento che nemmeno i più violenti oppositori hanno totalmente abbattuto. Si può affermare che non erano sufficienti e assolutamente vitali gli opposti ritrovati formali quando la nuova realtà morale non era ancora stata enunciata. E qui iniziano le ricerche di tutta l'arte giovane. Credere l'arte un veicolo per la comprensione dell'infinito oppure al contrario solo un ritrovato umano per la comprensione umana, non spiega affatto l'unità artistica e come questa possa formarsi e con quale formula, ma invece rimane sempre esame unilaterale e particolarizzato di una situazione già esistente. Non rivela cioè una strada possibile per l'arte da venire, fermandosi alla considerazione di fatti già superati. Può guardare all'opera d'arte, non all'artista per essergli di aiuto. Evidentemente denunciare gli errori di un sistema non giustifica per nulla il collocarsi in posizione diametralmente opposta per sottoscrivere poi uguali errori anche se contrari? Questa è una fase polemica, giammai costruttiva. Per altre vie e ben più vicine alle cause prime doveva svolgersi la ricerca estetica e riscoprire quindi le condizioni morali, intellettuali e sentimentali che permisero lo svolgersi dell'arte classica. Estraneo, ripetiamo, il nostro esame ad ogni possibile rivalutazione del neo-classicismo formale, perché così si cadrebbe negli errori accennati, esaminando gli effetti e non le cause determinanti. Per brevità e per non

essere questo il luogo più adatto, richiameremo ancora solo i pochi punti che interessino un discorso critico sulla pittura italiana contemporanea. Da Cézanne l'arte (intendiamo l'arte migliore, quella che potrà conservare veramente validità oltre la vecchiaia dei tempi) volge la sua attività verso la riscoperta di quelle leggi o principi astratti che, fuori da ogni influenza sentimentale umana, danno vita particolare agli oggetti. Si giungeva perciò all'enunciazione dei volumi puri, del colore puro, del suono puro, ecc. E con ciò si richiamava all'esercizio la facoltà umana dell'intelletto se non poi esacerbarla, per la tara che il decadentismo romantico imponeva, sino alle estreme conseguenze dell'astrattismo. Le condizioni iniziali non erano perciò mutate anche con i valori totalmente invertiti, ma d'altra parte i principi rimanevano sempre validi per un ulteriore sviluppo.

L'arte tornava ad essere concetto, ma è ovvio che non poteva costruirsi sui soli concetti. E una chiara dimostrazione ce la forniva l'espressionismo da una parte e dall'altra tutti quegli artisti che man mano, con le opere e con la parola, si riappoggiavano al fatto sentimentale credendo di potervi scoprire i valori umani e quel tanto di inconscio che ogni opera d'arte contiene per mezzo di un sensibilismo più particolare e perfezionato, più periferico e prezioso possibile. La situazione, come si vede, si manteneva molto fluida, non mai perfettamente individuata anche se le opposte situazioni contenevano ambedue una parte di verità. E questo perché si voleva ridurre l'arte ad un unico principio, non considerando che essa appunto perché prodotto dell'uomo doveva ugualmente determinarsi in sintesi. Sintesi di concetti astratti e di personalità sensibile, costruzione di elementi col connettivo del sentimento. E qui si può riconoscere assolutamente valido che l'arte sia determinazione precisa e matematica, ripetiamo, non arbitrario volo della fantasia senza possibilità di documentazione e di riduzione a concetti. Ma questa nostra presa di posizione

avrebbe bisogno di ben altro spazio e di una trattazione più particolarizzata.

Solo ci interessava affermare qui che l'arte è frutto di un perfetto equilibrio umano fra lo spirito, ossia le facoltà razionali, e la materia, ossia le facoltà sensibili, con l'ultimo risultato di una sintesi. Questa, secondo noi, è la condizione che ha determinato l'arte classica, condizione profonda che non si può mai limitare al raggiungimento di una perfezione formale. Così pure sarà facile ammettere che non si corre alcun pericolo di monotonia espressiva perché i principi astratti di volume, suono, colore, ecc. usufruiscono di una sensibilità completamente differente in ogni artista e quindi possono essere individuati e sistemati con la maggiore varietà possibile, conservando la stessa sensibilità infiniti fattori d'ambiente, storici, momentanei che le producono mutevolezza d'impressione. Non vorremmo essere riusciti troppo oscuri e per questo ci ripromettiamo di trattare l'argomento con maggiore organicità in altro luogo. Bastino queste parole oggi per intendere quanto diremo sulla pittura italiana e per servire di riferimento ai rapporti tra la generazione del novecento e quella che ora nasce all'arte.

Parte II – Pittura del '900

È indubbio che la generazione del novecento (s'intenda non propriamente il movimento del novecento che sarebbe assurdo considerare organicamente esistito al di fuori dell'interesse materiale, ma in senso più largo tutta la generazione pittorica che storicamente e culturalmente partecipa della particolare sensibilità della prima metà del secolo) confermi oggi tutti i germi di un romanticismo insuperato, di una impossibilità a rivedere certe posizioni senza chiarezza di sviluppo. A ben considerarlo infatti, nello stesso gruppo e quindi negli stessi artisti abbiamo assistito ad una inversione di posizioni più o meno dichiarata ma sempre palese nelle opere. Formatosi nel tentativo di riportare al

giusto valore i principi primi della pittura ed arrivando ad estreme conseguenze astratte che fondano sulla rivelazione di morbose intelligenze, il novecento, allarmatosi improvvisamente delle sue stesse affermazioni credeva di rivalutarsi appoggiando la sua costruzione pittorica alla faccia opposta della tradizione ottocentesca. In seno allo stesso movimento avvenne una inversione programmatica che, anche se non pubblicamente dichiarata, vige tuttavia nelle opere. Ora questa revisione di valori e di programmi non poteva non avvenire in quanto il novecento non aveva una necessità morale nemmeno alle sue prime dichiarazioni. Il problema indicava maggiormente un interesse formale astratto e perciò capace di capovolgersi. Non aveva seguito gli intenti la dichiarazione di un nuovo modulo per intendere la vita, di una nuova morale che potesse servire da pista di lancio per una documentata costruzione. Ed infatti anche nel periodo metafisico che, per il tentativo di usare valori pittorici puri, avrebbe potuto rappresentare una condizione più vasta e più positiva per oggettivare l'espressione, la fondamentale accettazione del sentimento romantico non conduceva ad altro che ad un restringimento narcisistico dell'immagine condizionata solo al rassegnato o al disperato formularsi della propria solitudine. Ma forse tutto il più profondo male poteva ricercarsi in quella mancanza del bisogno di dire, di comunicare che racchiudeva i naturali sviluppi individualistici del romanticismo. Questo artista condizionava tutto il suo operato all'imposizione della sua particolare sensibilità che appunto per conservarsi in autocontemplazione non poteva avvertire la presenza del tempo e il battito più vasto della grande umanità. Tuttavia anche questa posizione è storicamente giustificabile quando si pensi che essa agiva, con resistenza passiva, contro le trombe di una falsa situazione sociale, ma non si elimina il fatto che questo limitare lo sguardo alla propria occasione sentimentale se, in senso individuale, preservava alcu-

ni valori da possibili contaminazioni ed asservimenti, in senso sociale, serviva solo a rompere gli ultimi ponti della comunicazione umana, giungendo sino all'estremo sbarramento dell'egoismo >(vedi in parte Morandi)<. Ora questi effetti ultimi, che abbiamo notato, devono attribuirsi appunto alla concezione individualistica del romanticismo che, anche dopo aver riscoperto i principi oggettivi ed astratti dell'arte, se ne serve solo in senso formale, nei casi migliori, senza approfondirne il significato morale. La rielaborazione di certi pittori antichi rimane così solo un avvicinamento formale, non la riscoperta dell'equilibrio e del valore morale che tale pittura avevano determinata >(vedi Carrà)<. Tuttavia da questo procedere si staccano alcuni pochi più costretti da una necessità espressiva e meno viziati da ragioni polemiche. Così subito ci torna necessario un riferimento a Giorgio Morandi, severissimo e misurato nella sua opera solitariamente sentimentale. E però anche in Morandi la rielaborazione dei testi che da Cézanne trovano voce, non significa sviscerarne l'ultimo valore morale, il comprendere cioè le cause intime che, impegnate a costruire un punto prospettico più sano e più vasto, per l'aderenza ai riscoperti valori astratti dell'arte, determinano le opere. Si tratta invece di un semplice appoggio formale usato ai fini della propria sensibilità, che per tanta parte è tributaria, per esempio, di un Chardin. Il tonalismo morandiano è appunto espressione ultima ed esasperata di quel conflitto fra materia e spirito, fra uomo e Dio che, proposto dal romanticismo, non poteva trovare sistemazione finché nel sentimento si individuasse la causa prima dell'arte. Il senso formale tradizionale è sì portato alle estreme e perfettissime conseguenze, ma in funzione di un modo di essere e di considerarsi di fronte al mondo ormai limitato nel suo egocentrismo: l'avvenimento diventa fatto personale e per questo appunto decadente.

Scade anche l'interesse del tempo, non trovandosi più la partecipazione al respiro vasto dell'umanità, ma solo l'ombrato racchiudersi in se stessi per raccogliere le variazioni sottilissime del sentimento. Certamente vi è un vizio d'origine in questa centellinazione formale che non permette di sciogliere lo sguardo oltre la pacata solitudine della propria stanza, delle proprie malinconiche considerazioni. Forse si potrebbe pensare alla rassegnata tristezza di chi non ha più fede nella comunicazione umana e per questo si restringe nella modulata poesia della propria voce che, solo per un brevissimo scarto cromatico, assume significati differenti e a volte persino opposti. D'altra parte è stata invece proposta l'ipotesi che si trattasse piuttosto di un tentativo per riconciliare, dopo la frattura romantica, i valori sensibili con i trascendenti, i valori fisici con i metafisici. Ma si potrà facilmente opporre che in Morandi non si giunge però alle affermazioni ultime di questo equilibrio classico e appunto per la mancanza più vera di una partecipazione alla vita ed agli avvenimenti contingenti, rimanendo la sua solo una esperienza determinata da valori individuali, soggettivi e perciò ancora determinati da una illusoria autosufficienza del momento romantico sentimentale. Ed è vero che nella sua pittura il classicismo si coagula come ultima perfezione ed aspirazione formale del romanticismo, posto che esso non è determinato da reali condizioni di vita; così da potersi anche concedere che simile pesata distillazione sia diretta erede dell'ultima preziosissima poesia francese. Ma altro in fondo si rivela il suo insegnamento. Infatti se per Morandi non si può costruire una personalità classica nel senso morale (appunto per l'estrema affermazione della solitudine umana) non accade altrettanto per la perfezione formale del linguaggio e la sua proprietà agli argomenti, l'aderenza sicura alle sia pur infinitesimali variazioni di significato. E non solo nel ritrovamento della sintassi pittorica consiste il suo insegnamento, ma anche in quel costante e umile svol-

gersi della sua personalità, fedele alle proprie condizioni spirituali, alle prime intenzioni del sentimento, nella conseguenza e coerenza delle immagini sempre determinate da una medesima visione lirica. Questo perché Morandi conserva la bilancia perfetta per il suo alchimistico procedere e qui pensiamo si debba ricercare la sua personale validità espressiva anche riconoscendone i limiti.

Ma procedendo abbiamo accennato più sopra agli intendimenti della pittura metafisica e al decadere quasi immediato di questa in un gioco inventivo e morboso dell'intelligenza; anche De Chirico che di questa pittura era stato uno dei più accalorati sostenitori, dimostra oggi la mancanza di una vera necessità lirica che lo legasse a questa esperienza. Ma il caso De Chirico è assai più grave, ché il suo ritorno formale al neo-classicismo, caduti i ritrovati letterari del primo periodo, scopre l'assenza di una sincera natura pittorica. La pennellata si svolge pesante, il colore sporco, la costruzione lineare anonima e retorica. Forse ricorderemo il suo nome solo per un poco di cattiva letteratura. Qui ci sembra poi opportuno un riferimento a Gregorio Sciltian così variamente esaltato dalla critica, tanto da meritarsi un simile giudizio di Roberto Longhi: «Così come al Caravaggio o al Velázquez giovine, una veracità palmare, un portento di evidenza stanno dinanzi agli occhi dello Sciltian come metro costante della natura e della vita» e l'altro ancora più intemperante di Marziano Bernardi: «Le nature morte di Sciltian ... non solo suggeriscono il ricordo dei veneti del '400, dal Crivelli al Carpaccio, ma di Antonello, di Metsys e degli altri quattrocentisti fiamminghi, di Holbein e di Dürer». Ora è bene richiamarci alla realtà dei testi. Anche attribuire a Sciltian intenti metafisici sarebbe un concedergli smisurato, che non trova poi corrispondenza nella grettezza delle invenzioni, nell'arbitrarietà degli accostamenti cromatici rifatti completamente su tutta una

tradizione, nella volgarità dei soggetti resa melensa da un liquido sentimentalismo e da un esasperato barocchismo.

Senza considerare che una astrazione metafisica rifiuta per noi la possibilità di qualsiasi inganno materiale, per l'enunciazione invece di una verità assoluta di vita e di pensiero. Perché Sciltian in fondo si conduce ad un autoinganno, che denuncia la incapacità congenita di assumere una posizione chiara e forte di fronte alla realtà. Si tratta dell'impotenza morale degli estremi decadenti, che nasconde, sotto una cristallina lucentezza tutta esteriore, un disfacimento totale dell'entità uomo. Così è possibile il suo diligente rifare gli oggetti e l'assopirsi di ogni vibrazione lirica in una precisione cronometrica del reale. Ed è un realismo svuotato di ogni significato vero e di ogni ragione d'esistenza, bagnato in più da un romanticissimo sentimentalismo; dove si vede che l'astrazione metafisica viene negata alle basi, per l'impossibilità di trasfigurare in questo senso la materia.

Anche per Ardengo Soffici >o Primo Conti< il discorso non cambia. Vedere oggi i lavori futuristi del '15 o del '19 può suscitare magari una discreta curiosità, come si trattasse dei resti di un tempo perduto, ma non maggiore di quanta ce ne procuri un osso di brontosauro. In compenso gli animali che ornano le pareti delle caverne preistoriche hanno una sincera e commossa necessità espressiva che in Soffici >e Conti< manca completamente. Il >loro< suo è solo accademico gioco di imbonitore; gioco di intelligenza, di agilità ma non tanto da non potersi presto scoprire.

Ora il trucco è vecchio e forse nulla sarebbe perduto se più in profondo resistesse un ritmo di poesia sia pur allucinata, ma sempre di poesia.

Questa considerazione negativa ci esce a malincuore; non si creda dunque ad un nostro partito preso. È sempre doloroso constatare la mancanza di civiltà pittorica anche se si tratti di artisti minori, ché questi, sotto altre latitudini e altri tempi, conservano almeno un gusto storicamente acquisito.

Funi, con le sue ultime opere, non concede un sia pur breve discorso. L'ingigantita retorica di questo neo-classicismo lezioso è netta conseguenza delle sue prime opere, che tuttavia conservavano una dignità culturale se non artistica e non lasciavano così scoperto il modo incontrollato del sentimento, l'assenza di una coscienza stilistica.

Ma gli aspetti formali del novecento sono diversi e d'altra parte tutti generati da una falsa e superata interpretazione del fatto morale, cioè la persistenza delle condizioni sentimentali che esprimono l'ultimo romanticismo. Così in Gianni Vagnetti, erede del nostro '800, il sentimento incontrollato decade in toni sporchi, in grumosi compiacimenti di materia che perdono il senso più preciso della pittura. Forse la sua opera aspirerebbe ad essere misteriosa, colma di preziosi sottintesi, ma purtroppo non si trova mai superata la bituminosa letteratura d'appendice. Più raffinato invece Bartolini che questo mondo in disfacimento conduce alle ultime affermazioni. I suoi paesaggi, le sue figure contengono già la punta d'ironia di chi non crede più nei suoi personaggi e contemporaneamente non trova la forza di superarli. Narrazione rammaricata la sua, di quanto è ormai cristallizzato nel gusto del tempo che, se non può organizzare una attività qualsiasi, tuttavia vegeta di sognati ricordi. Poesia sognata, non mai vissuta e costruita per cui non ha possibilità di ulteriori sviluppi. Condizione sentimentale che interpreta la parola, il segno; raramente o forse mai i significati più profondi e causali. Per altra via questo gusto del ricordo si appuntisce in stilismo raffinato e decorativo come in Campigli.

E i personaggi diventano gustosi modelli senza personalità definita ma tutti partecipi del mondano e impercettibile gesto degli occhi, dell'eleganza decadente e tradizionalmente distinta. Ma vi è sempre un difetto d'origine: l'assenza del tempo storico che si evolve. Più partecipata la lirica di Tosi, più tributaria del momento vissuto, ma

appunto per questo più occasionale nella onnipresenza dell'impressione esterna. Tosi è un girovago che osserva e ripete le favole udite con un pronto linguaggio; gli uomini, se hanno tempo, le ascoltano come un piacevole riposo. Ma le favole, si sa, hanno già tutte lo svolgimento determinato e sono tutte a lieto fine. Tuttavia le immagini trovano a volte rielaboratori acuti e preziosi; allora la favola si muta in un piacevole gioco intellettualistico e pur non dichiarando un altro svolgimento si illumina di invenzioni raffinate. Certo che la primitiva ingenuità si offusca e il succo degli avvenimenti perde quasi totalmente il suo interesse. Questa la personalità di Casorati viziata da tutto il gelido sapore della nostra cultura. E l'oggetto decade, si annulla nella fiorita invenzione del colore. La favola esiste, ma non ha la minima importanza nel rapporto con la continua ricerca di nuove armonie, di nuovi collegamenti formali. Il gioco intelligente può ripetersi all'infinito: basta spostare un accento, ingrossare una linea, capovolgere i valori coloristici; ma rimane sempre gioco intellettualistico non mai stimolato da una vera necessità umana. Ed è appunto questa mancanza di necessità espressiva, di comunicazione umana che spinge anche Carlo Carrà nella incoerenza stilistica. Non è possibile infatti giustificare il suo svolgimento che, presi gli inizi col futurismo e la metafisica degli oggetti, giunge ora ad un cattivo riecheggiamento del sensibilismo sentimentale del nostro '800 lombardo. Manca una sicura coscienza del problema morale quando si ritorni alle posizioni tanto osteggiate e combattute agli inizi. In fondo Carrà, pur inalberando affermazioni assolute di rinnovamento nel periodo futurista e metafisico, non trova mai in sé una misura veramente nuova, ma piuttosto conduce i presupposti del romanticismo individualista alla più acerba esasperazione. Si veda a questo proposito il suo volume *Guerrapittura*: l'urlo scomposto delle sue parole non è certo la misura di un artista che abbia veramente una sicura constatazione da

proporre agli uomini; la retorica è sempre il miglior indizio di vacuità morale. Oggi, a distanza di tempo, le opere del periodo metafisico possono tutt'al più figurare come raffinate invenzioni di intelligenze addestrate ed agili, ma il fondo morale, nel suo arido egocentrismo, non procede affatto oltre le situazioni di un ammalato decadentismo, tanto che Carrà trova poi il suo naturale sviluppo in una incontrollata affermazione del sentimentalismo.

Documento inconfutabile ne sono appunto gli ultimi paesaggi dolciastri di toni come il peggiore Tosi, dove la sensibilità non è nemmeno così estremamente raffinata (si guardi un De Pisis) da potersi rivalutare per sé sola. E tuttavia anche nel De Pisis di questi ultimi anni non è possibile scoprire che lacunosi accenni della passata costruttività. Ricordare certe sue intensissime tele del periodo parigino, non è semplice indice di un gusto, ma invece severa discriminazione del miglior De Pisis che, se pur sempre irrimediabilmente malato per il decadere della civiltà europea, lì trovava la forza necessaria per costruire un sistema di conoscenza e giustificazione umana. Ora il suo essere pittore si limita ad una preziosa raccolta di immagini esterne che interessano più particolarmente l'occhio che l'accordo umano veramente completo.

Si potrebbe chiamarlo "sensibilità epidermica" questo suo breve soffermarsi agli oggetti e accennarli con rapidi e minimi segni quasi che ogni problema morale e umano fosse già in precedenza risolto e sistemato; pittura che necessita di altri testi per non essere sorvolata, di tutto un riferimento all'impressionismo francese. Appunti, sembrano, di un uomo che ha risolto totalmente la sua posizione non più corroborato da una forza che possa offrire una possibilità di superamento. Ma è evidente che questa generazione non è passata invano e nemmeno si potrebbe affermare che questo bisogno di superamento non sia stato effettivamente sentito e da qualche artista formulato com-

piutamente. Solo ci sembra che i residui dell'ultima civiltà europea ancora troppo gravi sullo spirito del '900, abbiano impedito un ritrovamento della coscienza morale su un piano più sano. E d'altra parte certi partiti presi (più politici che artistici) oscurano ancora oggi il giudizio, per esempio, attorno a Mario Sironi così da permettere un rapporto di convivenza fra le sue opere ed una falsa condizione sociale come il fascismo, che, per la sua particolare condizione non concedeva espressioni artistiche veramente valide. (Si pensi ad un'uguale condanna contro Arturo Martini). Ma altra parte della critica, ancora in sollucchero per i succhi delle pennellate e i grumi di colore, vorrebbe intaccare questa pittura in nome di un distillato di umanità malata e incapace a risolversi, senza considerare che è appunto questa parzialità di sensualità umana che da Rouault a Sironi si cerca di limitare a componente di un tutto e di eliminare come causa prima dell'opera d'arte. Si fa sempre più evidente il contrasto fra chi consideri la pittura espressione sola di un proprio stato d'animo e chi presupponga invece una preventiva costruzione del pensiero che nell'occasione trova riscontro e motivo formale. Evidentemente Sironi non si presta alle divagazioni letterarie di tutta la critica che prende respiro da Benedetto Croce. Motivi assai più profondi bisognerebbe trovare e certamente rifarsi all'affermazione di Goethe per cui l'arte è determinazione assoluta e pertanto sciolta da ogni preziosità e compiacimento di materia. Così se un riferimento e una direttiva è possibile trarre dal '900, queste devono più facilmente scendere da un Sironi che da un Carlo Carrà o da qualche altro. E senza per altro disconoscere che anche in Sironi sono palesi parte dei pesi morti della tradizione sentimentale *fin de siècle*. Ci rimane ora un breve cenno alla pittura di Virgilio Guidi che ancora oggi conserva un suo carattere isolato ugualmente a Morandi, Sironi e De Pisis. Si è a questo proposito parlato di ricerca spaziale basata su colori piatti e di smembramento della

materia pittorica dimenticata completamente nell'approfondimento dell'immagine; tuttavia non ci sembra che ancora si sia giunti alla dichiarazione del movente per questa ricerca, che potrebbe forse individuarsi nel bisogno di una più ampia comunicazione umana, ferma restando però la condizione solitaria dell'artista di fronte al mondo. E Guidi infatti ci partecipa un raccolto sentimento individualistico ma così fermamente determinato da potersi anche assumere come norma per intendere l'esistenza. La sua ricerca poi si svolge per coordinare il massimo numero possibile di argomenti validi alla sua situazione che, se per un lato è di decisa derivazione decadente, per l'altro trova una possibilità di intesa, nel suo apostolato morale, con l'umanità ancora dolente. Ed è esattamente questa stessa umanità intorpidita dal dolore e pur sempre sfrenata di una sensualità avida e allucinata che aveva trovato in Scipione il più dotato rappresentante e forse il pittore più rappresentativo di tutto il '900. Era naturale che da presupposti così amari e, in un certo senso, morbosi, egli dovesse svolgersi verso un melodizzare accorato e commosso di umanissimo rammarico, mentre l'insofferenza alla sua stessa malattia ricreava una accesa allucinazione di fantasmi appena intravvisti e subito dolorosamente svaniti. I personaggi così vogliono sempre riferirsi a un simbolo continuativo che nella denuncia non comporta un superamento, ma piuttosto la dimostrazione della necessità di rivedere i presupposti morali della civiltà europea. Tuttavia la personalità di Scipione rimane essenzialmente lirica e quindi affidata particolarmente alla cadenza del verso, dell'intonazione e l'aristocratica raffinatezza di certi suoi sviluppi tematici ne è la chiara visione. Ora egli commuove ancora più profondamente noi che non abbiamo inteso alcun superamento della condizione umana. Ci piace terminare questa seconda parte del nostro scritto rileggendo quanto altra volta ci capitò di dire intorno a Gino Rossi cui tanto deve la nostra civiltà pittorica. «Rossi

appare simile ad un santo e intendiamo di quella santità in senso lato che accarezza a volte gli artisti. Ora certe situazioni si ripetono spesso negli uomini e la santità del sentimento morale è anche una nostra aspirazione. Diremmo quasi che oggi essa si afferma in necessità impellente come il mangiare, il parlare, il lavorare. E soprattutto perché essa significa un ritrovato ordine morale non disgiunto da una ingenuità d'impressione che ci rassicuri. La nostra generazione è tutta chiusa nella vita di Rossi, nella disperata ribellione che vuole a tutti i costi creare una nuova realtà e quasi inevitabilmente rasenta i limiti della follia. Le sue parole in una lettera a Nino Barbantini sono chiare: "... Ma credi, Nino che, ormai, quello che mi occorre è una sicurezza di vita per me e per mia madre. Bisogna che io vada fuori da questo inferno al più presto. Si direbbe che ognuno goda a sapermi in queste angustie. Pare quasi che io debba scontare come una colpa imperdonabile vent'anni di lavoro e di studio. Mi si insegna la solita morale, come se io non avessi fatto sinora qualcosa di più che delle chiacchiere. Sono stato inutile a me stesso, ma non agli altri. Non si capisce quello che potrei ancora dare e fare di bene. Tutta la buona volontà dei pochi magnifici amici (come giustamente osservi) non può essermi che di giovamento passeggero. Ho finito di essere Gino Rossi. Goda chi può". E ancora noi uomini rifacciamo la sua strada, combattiamo una battaglia disperata. Sono ormai vent'anni che Gino Rossi languisce fra gli urli dolorosi e lugubri dei pazzi e il suo insegnamento sembra disperso. Noi rifacciamo la sua identica strada. Sarebbe pericoloso illudersi. Ma tutti questi atteggiamenti degenerano spesso in violenza, in ribellione assurda e anonima. E qui ancora una volta Rossi insegna. Ribellarsi ad un dato momento può disperdere la nostra forza e perciò bisogna costruire e opporre il nostro nuovo senso morale a tutta una tradizione che ha tradito i suoi stessi principi ed oggi

bivacca all'ombra di una opulenta calma. Ma non credo si possa chiamare questa una serenità conquistata».

Parte III - La giovane pittura

Fallito dunque il tentativo di ribadire un nuovo modo di essere da parte del '900 per la persistenza di una instabile condizione esistenziale, la giovane pittura vuole oggi riesaminare anzitutto i presupposti morali e ciò non per farne motivo d'arte, ma a modo di preparazione umana, di consolidamento della personalità. È indubbio infatti che tutte le opposte divagazioni e invenzioni formali non conducono a risultati stabili, oltre la fase sperimentale e polemica, se non vi sia un fondo morale già pienamente definito, un substrato che di per sé segni i limiti di una nuova coscienza umana. >Non dissimile procedere quindi del rocciatore che si assicura un appoggio stabile avanti di ogni passo (e ci spiace che critici acuti e preparati come Toti Scialoja possano minimizzare questo interiore lavorio sino al punto di denunciarlo in una arbitraria serie di equivoci (immagine n.2 Presentazione di Bruno Cassinari)). Risponderemo in altro luogo a Toti Scialoja perché ci sembra che le affermazioni e gli equivoci elencati nel suo scritto non trovino una sufficiente corrispondenza nelle parole e nelle opere dei giovani artisti milanesi: ma sarebbe discorso troppo lungo.<

In questa revisione dei valori iniziali trova poi riscontro il bisogno critico di una scelta delle immagini, delle occasioni sentimentali che funzionano quindi non più come unico fatto determinante e stimolante, ma solo come materializzazione punteggiata e momentanea per un pensiero più vasto, più intimamente costruito. Ossia l'immagine, la sensazione deve essere vagliata al lume di una proposizione razionale che indichi il rapporto fra l'artista e l'oggetto, che funzioni da polo catalizzatore, che cioè imponga un giudizio critico al mondo esterno e nel contempo lo riassuma in una sintesi totale. Si tratta di ricercare il punto di equilibrio

per un (rinnovato) classicismo morale, di rivalutare nell'artista tutte le facoltà umane. Ragione e sensibilità vogliono e debbono perciò sintetizzarsi nell'artista e conseguentemente nell'opera d'arte come ugualmente accade nell'uomo che esiste appunto in quanto sintesi di materia e di spirito, di sensualità e di intelletto. Ma ci riferiamo soprattutto alla prima parte di questo scritto e riteniamo inopportuno l'insistervi. Ora ci interessa invece il riscontro che le opere dei giovani possono fornire. Così l'intento di affermare una moralità umana più certa e partecipata spinge Ennio Morlotti ad una pittura di violenza che sarebbe falso credere particolare perché niente affatto basata sul solo istinto. Di fatto assistiamo ad una preventiva esposizione di concetti che maturati in sede di esperienze trovano al contatto con la materia visiva il necessario corrispondente, la conferma oggettiva tanto da concedergli un ritorno all'istinto primo del sangue. E l'istinto è altro elemento che la sensibilità, conseguenza anche di tutto un processo di raffinamento culturale; è in fondo la prima facoltà della conoscenza umana. Poi in Morlotti la possibilità di apprezzare criticamente gli oggetti è netta conseguenza di tutto un chiarito processo razionale per cui il colore non deriva solo dall'immagine, ma dalla sintesi di questa immagine con l'antecedente risoluzione intellettiva. Naturalmente la rivalutazione degli elementi pittorici puri concede una maturazione più conclusa dell'umano anche per quel rinnovato bisogno di dire, di comunicare che sfronda ogni eccessivo appoggio alla materia. E di qui può svolgersi un canto che abbia tutte le basi per sostenersi ad un esame particolare. Queste nostre parole non significano l'adesione assoluta alla sua pittura, ché ancora molto resta da determinare, ma d'altra parte il riconoscimento della sanità degli intenti che la guidano. Così pure per Aldo Borgonzoni che sviluppatosi nell'acerbo clima di lotta e inasprito dal rovente dolore dell'ultima grande tragedia umana, aveva per qualche tempo insistito

troppo duramente in dissonanze crude e intemperanti. Attendevamo con interesse una sua più pacata considerazione del soggetto e della materia tanto da non concedergli possibilità ambigue. Oggi infatti le sue opere concedono una più attenta lettura quasi che le immagini nascano attraverso un maggiore travaglio intellettuale che sentimentale, pur senza perdere nulla della vigoria del sangue in fermento. Gli schemi cubisti non vengono più usati nella loro rigida esasperazione, ma leggermente si piegano ad una ragione più umana, commossi dal raccoglimento quotidiano e continuo sugli oggetti. Perciò gli accordi scoprono una consonanza più effettiva, che nel contrasto afferma solo la propria funzionalità e non, come antecedentemente, la disgregazione tonale. La movenza lirica si rapprende e si svolge quindi conseguentemente per sviluppo tematico, mai o quasi mai per variazione frammentaria e in sé conclusa.

Leggermente diversa la posizione di Bruno Cassinari che cerca ancora una conciliazione con la migliore tradizione antica. Il suo essere nuovo, il concepire con metro attuale vorrebbe ugualmente risultare una sintesi di quanto è già stato detto, come certi trecentisti si posero nell'arte del loro tempo. Così la sua gamma espressiva si estende largamente e ricca di concentrazioni vecchie e nuove. Si potrebbe forse credere pericoloso questo itinerario di Cassinari, ma in effetti la costruzione lineare non barcolla mai ed anzi con la sua scoperta e sicura incisività giustifica anche la sintesi degli elementi coloristici. Le dolorose amputazioni dei suoi nudi di donna, per altro impiantati come blocchi acerbi di pietra, possono chiarirci a fondo la sua partecipazione morale al nostro significato di uomini dolenti e feriti. Ma questa aderenza, che poteva facilmente degenerare in motivo sentimentale, vive poi sempre sull'affermazione dei principi oggettivi e astratti della pittura, per cui, se la completa sintesi non è stata sempre raggiunta le sue opere pesano tutte di una forza sicura, necessariamente stimolata alla comuni-

cazione. Il doloroso proporsi alla vita non rimane espediente ultimo per il riconoscimento della propria solitudine e quindi una posizione di dichiarato decadentismo; anzi il rapporto è tutto inverso ed assume un significato assoluto di rappresentazione quando della realtà si afferma una così palpitante partecipazione. E già è proposta una risoluzione a questi nuovi rapporti umani; non si cristallizza perciò in una accusa dissolvitrice, ma afferma una nuova realtà che ha tutta la partecipazione di una umanità dolorante in faticoso riemergere. E la costruzione ne risulta decisa, appena sbozzata, tutta considerata nel blocco unitario del suo peso faticoso; la materia sveltita, ridotta all'essenziale con la veloce sintesi delle ultime esperienze cubiste, che in queste conseguenze tornano giustificate e costruttive in quanto limitate a mezzo espressivo e non più fine a se stesse. In fondo l'opera di Cassinari compendia il gesto largo di chi si pone come anello di congiunzione fra l'umanità e la realtà oggettiva; ne consegue quindi la sana moralità dell'opera sua anche attraverso la compostezza e la misura del gestire. Se vi può essere poi un estremo richinarsi sulla propria intimità, ciò avviene solo in rapporto al resto dell'umanità, quasi per acquistare una nuova forza e così nuovamente offrirsi in completa dedizione, con la carne piena di una chiara, limpida e, diremmo quasi, spietata fede. Per Duilio Barnabè bisogna invece premettere qualche considerazione prima di approfondirsi nei modi della sua pittura e cioè un accenno alle qualità naturali di pittore che gli permettono una rifrangenza immediata delle emozioni visive anche senza impegnare il pensiero in rielaborazioni critiche. E dal pericolo che simile condizione iniziale permetteva, di cadere cioè in una pittura di superficiale impressionismo, affidata solo al momento sentimentale dei sensi, da questo pericolo che tutte le nature pittoriche più dotate avvertono, nasce per Barnabè quel controllato processo di coordinazione delle immagini, il cercare e il rendersi ragione di ogni particola-

rità ritmica, la ricerca accanita di una nuova costruzione morale e infine l'avvicinamento al senso vero del mondo oggettivo attraverso una continuata conquista della maggiore aderenza formale. Tuttavia questo procedere quasi alchimistico verso una ricostruzione molecolare delle immagini, derivazione propria dell'insegnamento morandiano, concedeva, anzi nettamente preannunciava, un secondo maggiore pericolo: la costrizione sempre più categorica del mondo poetico, il suddividersi della sensibilità in preziosismi, l'irrigidirsi del pensiero in poche, solitarie osservazioni. E crediamo non si possano negare in questa penetrazione della sintassi espressiva, comune del resto a tutta la pittura giovane, i germi di un insoddisfatto decadentismo. Era perciò per altre vie la possibilità di una affermazione morale rinnovata e sana. Barnabè, insofferente del limite impostosi nella ricerca formale, non poteva ignorarlo. Si trattava di denunciare la propria prospettiva verso la costruzione universale, cioè di organizzare una poetica di presenza nei confronti del mondo oggettivo, di formulare i rapporti fra sé e gli altri uomini e trovare una giustificazione non però raggelata in sistema. La rivalutazione metafisica del pensiero (non degli oggetti come nel '900) poteva così facilmente usufruire di una approfondita esperienza cubista nel senso costruttivo volumetrico, che Barnabè conduceva risvegliatosi dalla sonnolenza morandiana. Questa la breve e lacunosa storia di quanto noi possiamo aver compreso dalla sua pittura. Ma forse il processo per giungere alla *Donna seduta* del 1947 o al *Ritrattino in verde* pure del '47 non chiarisce che i modi formali della sua pittura, tralasciando in parte i motivi più intimi. E non è facile gioco il ripeterli per quella vibrazione profonda della melodia che si rifrange sul contrappunto costruito in sensibilissime variazioni modali, forse appunto per la semplicità del gesto. Certo è vero che ancora in qualche opera gli nuoce un eccesso di sensibilità, una considerazione troppo acuta del colore per

farcelo completamente dimenticare; crediamo però siano ancora ultimi indizi di un periodo superato che nel tempo, pensiamo, spariranno lasciando luogo ad una pittura decisamente dimentica della bella pennellata, del bel tono, del bel colore. Allora forse Barnabè potrà affermare di aver raggiunto il sano equilibrio morale dei classici e di aver rotto anche gli ultimi ponti con certi *Fleurs du Mal* del romanticismo. Più indeciso ci sembra oggi Guttuso che non ha ancora trovato la funzionalità perfetta del colore in rapporto agli intenti grafici. Lo squilibrio delle stesure piatte dei toni fa pensare alla mancanza di una concentrazione vera del pensiero quasi che la materia fosse distratta da cause esterne e contingenti. Le dissonanze di certe sue opere rimangono affidate solo al momento sentimentale e il lieve impianto tonale di altre non corrisponde all'edificio lineare, quasi riecheggiamento esterno di modi non sufficientemente rielaborati e sentiti. Stimiamo tuttavia che oggi Guttuso sia in fase di esperienza e che prematuro risulti ogni giudizio critico. Al contrario Afro risolve l'esperienza cubista con un contrappunto intenso del colore che dolorosamente considerato si stende misurato e pulito. L'umanità presente si individualizza ogni volta nei personaggi che non si limitano però a particolari fatti sentimentali, ma richiamano al proprio gesto tutto un complesso di ragioni universali così da potersi presentare col valore di simboli. E l'equilibrio fra la conoscenza razionale e lo stimolo sentimentale si increspa e poi risolve in melodia cantata e fortemente costruita nei rapporti e nella conseguenza armonica. Chi non abbia visitato la sua ultima personale a Milano, può nutrire diversi dubbi su questa sua posizione e forse sulla sincerità degli intendimenti, perché da tempo troppo abituato ai suoi abili e preziosi vagabondaggi. Ma ripetiamo, solo chi non ha visto la sua ultima personale dove infatti Afro dimostrava la piena coscienza di questa strada e l'approfondimento che lo rassicurava sul piano espressivo. Le

estreme conseguenze di Braque gli si addicono come abito formale, quando si notino i presupposti che lo incitano. E se appunto la visione iniziale si può ravvicinare a quella di tutta la giovane pittura italiana, la sua sensibilità velocissima e impaziente lo conduce in una pittura più immediata, tutta affidata alla rapidità della pennellata e alla invenzione degli accostamenti che risultano perciò vivissimi. Pittura quindi sciolta alla immediatezza della intuizione ed anche certi schematismi vibranti lo confermano. Pittura, diremmo, partecipata anche epidermicamente oltre che per un bisogno intimo costante.

Qualche avvicinamento formale con Afro presenta dal canto suo Peverelli per quell'impaginare a toppe di colore puro sull'insegnamento di Cézanne, ma la maggiore crudezza dell'immagine e i rapporti più accesi lo volgono subito per altro sentiero. Così pure Corpora che nell'intrico del grafico rivela certamente acutezza e intelligenza di intendimenti, ma non ugualmente chiarezza di equilibrio e rigorosa essenzialità. Vien fatto di pensare che questo pittore ancora non riesca a sfrondare il sostanziale atteggiamento romantico dell'impressione e che forzatamente ricerchi una sovrastruttura lineare per coprirsi. Per Ciangottini invece il discorso è diverso. La reazione al '900 lo spinge in una coraggiosa violenza cromatica che dell'immagine pensata vorrebbe definirne ogni ultimo battito vitale. E tuttavia ci sembra che questo piglio salutare dell'istinto non abbia ancora risolto la sua evoluzione. Forse una considerazione più pacata dell'oggetto subentrerà in un secondo tempo e solo allora si potranno valutare appieno i frutti di queste esperienze. È invece di maggiore interesse notare lo sviluppo dell'intendimento lirico e la serietà dell'atteggiamento, che per altri artisti, si veda Santomaso, non è affatto mutato pur con il maggiore adeguamento del linguaggio. Le pur accese espressioni secessionistiche di quest'ultimo infatti lasciano intravvedere ancora palesemente una

mentalità decadente e malata. Potrà essere atto di coraggio disperato il suo, ma tuttora ancora esterno e non approfondito nella necessità che avrebbe dovuto determinarlo. Anche Martina non sembra aver appieno individuato il segno della sua personalità che, di mostra in mostra, vediamo mutata e opposta. E si potrebbe continuare il discorso con Birolli e Mafai, artisti profondamente decadenti che per diverse vie tentano un aggiornamento morale pur senza riuscirvi. Il loro respiro ha l'ansito doloroso degli individui tarati che cercano con ogni mezzo di accomunarsi al resto dell'umanità. Ne risulta che Mafai perde la primitiva forza per addentrarsi in un mondo di larve che vorrebbero inutilmente apparire umane e Birolli affronta il visitatore con una aggressività coloristica che rimane estranea al movente spirituale e alcune volte arbitraria come un gioco imparato male. È tuttavia con sicura stima che guardiamo ai loro sforzi anche se crediamo sia diverso e ben più profondo il processo di rinnovamento da svolgersi. >Per Brindisi invece, nell'affinamento quotidiano della coscienza morale, il violentare l'immagine visiva assume una volontà più precisa, tanto in sé trova radici profonde la dolorosa comprensione della imperfezione umana. Il tema tuttavia non è mai rotto da femminili singhiozzi, ma finisce largamente nell'accoglimento universale della nostra condizione di individui ancora sollecitati dal bisogno di una nuova plastica morale. La pulitezza e la sicurezza della grafia uccidono poi senza equivoci gli elementi oggettivi riducendoli all'emozione dell'artista.<

La pittrice Cassanello pare al contrario assorta per scoprire le cause intime del nuovo respiro poetico con quella sensibilità minuta e raccolta propria dell'animo femminile. Per questo forse la sua voce conserva in ogni passo avanti, una misura sicuramente intuita. Il merito maggiore invece di Baldinelli sembra svolgersi in un forzare l'armatura formale, che caratterizza il nostro tempo, alle esigenze più

strettamente personali comprendendo giustamente che l'insegnamento non può derivarci dalla personalità Picasso, quanto dall'intento costruttivo del cubismo come teoria astratta. Omiccioli conserva la sua smaltata intelligenza degli oggetti che non ha ancora completamente risolto la posizione morale. Più interessanti Gaspari e Tettamanti la cui voce però non si è ancora pulita a dovere così da permettere, fra le righe, una lettura sottile dei testi francesi. Poi ancora ci sembra necessario ricordare la brillante chiarezza smaltata di Monachesi, la raffinatezza grafica di Purificato, le impressioni sentimentali di Mandelli, la sommessa canzone di tono lievemente elegiaco che commuove Ilario Rossi, gli intrecci nervosi di Savelli, le raffinate campiture tonali di Meloni, le sottili intelligenze di Breddo.

Ora questa breve e frammentaria scorsa fra la pittura dei giovani ci sembra confermi convenientemente il nostro discorso iniziale: un mondo nuovo accende le sue prime affermazioni, un modo di essere fra gli oggetti e di concepirli assai più saldo e sano della generazione passata. Noi fidiamo che quanto i testi ci hanno finora rivelato possa ulteriormente e in modi più definitivi svilupparsi.

Il futurista Carrà

"Il Progresso d'Italia", 15 dicembre 1947.

Altre volte proponemmo i nostri dubbi sulla personalità artistica di Carlo Carrà e tanto ci induce a pubblicare i documenti che interessano le prime esperienze di questo pittore. Le condizioni della cultura italiana sul nascere del primo conflitto mondiale chiedevano senza dubbio la violenza estrema di un movimento antitradizionalista e se questo compito fu assunto in qualche parte dal futurismo, non torna difficile né tanto meno eretico il constatare come poi si risolvesse, forse per insipienza di uomini, in un istrionico carnevale. E sono appunto le antiche parole del trentenne Carrà che oggi danno adito a queste considerazioni.

Forse perché tanto pesiamo il valore umano nel giudizio sull'arte contemporanea o forse per nostra condizione morale che ci allontana, anche inconsapevolmente, da qualsiasi manifestazione imbonitrice forse per tutto ciò un senso di sottile insofferenza ci coglie sempre sull'opera di Carlo Carrà. Ma per spiegarci è opportuno un rapido riferimento al suo volume del 1915 che reca in calce un titolo quanto mai impegnativo. È utile anche premettere che *Guerrapittura* non può considerarsi opera di incontrollata giovinezza mentale ma al contrario espressione di una personalità già ben delineata, a meno che non si voglia fare un'eccezione per l'uomo Carrà.

Sintomatica è così la dedica del libro che si dilunga in questi termini: «Al lurido bordello neutralista e tedescofilo diretto da Barzellotti, Benedetto Croce, De Lollis, Matilde Serao, Giolitti, ecc.». Ci sembra, pure essendogli compagni nel non condividere il pensiero di Croce, per lo meno ingiustificato un insulto così grossolano tanto da non degnare la minima considerazione. Ma più oltre Carrà ci rassicura: «Posso e so fare di tutto».

È naturale quindi che da simili presupposti nascano certi fondamentali equivoci di giudizio che definiscono Botticelli e Watteau «graziosi, teneri sentimentali», Raffaello e Leonardo «borghesi ed accademici». Forse giustamente questa aggressività verbale, sputata per ingannare gli umili e gli impreparati ai valori artistici, trova ragione in un esasperato tentativo di superare la propria incipiente mediocrità tanto da scoprirsi poi, in diversi luoghi null'altro che un'ambizione snobistica.

D'altra parte ci sembra assurdo discutere gli pseudo principi estetici che il volume vorrebbe affermare, quando essi stessi si negano al solo proporsi. Per cogliere un esempio fra i tanti, si guardi al capitolo *Il dinamismo plastico* e particolarmente alla seguente proposizione: «Noi insomma affermiamo un'arte di pura sensibilità». È evidente che ciò non può che individuarsi come esasperata espressione di un romanticismo decadente.

La sensibilità, a nostro parere rimane sempre solo una componente dell'opera d'arte e non certamente la più impegnata, quando poi non si consideri che appunto per essa almeno per concessioni eccessive ad essa il romanticismo si era svuotato nel più bolso decadentismo. Tuttavia Carrà ci concede più avanti il completo formulario per costruire un'opera di pittura e ci piace pizzicare qua e là: «1. I rossi, roooosssssi, roooooossssissssimi che griiiiiiidano. 2. I verdi, i non mai abbastanza verdi, veeeeeerdiiiiissssiiiimi che striiiiidono (mi scusi Carrà se ho dimenticato qualche vo-

cale); i gialli non mai abbastanza scoppianti; i gialloni polenta; i gialli zafferano: i gialli ottone. 12. La linea a zig-zag e la linea ondulata ecc. ecc.». Queste dunque la moralità e la serietà di un artista che dopo tanti urli è tornato alla rielaborazione di un cattivo ottocento pittorico.

Fidiamo che nessuno voglia applicargli il senso del suo detto: «Bisogna quindi sopprimere chiunque in arte abbia superato i trent'anni senza aver dato la prova di essere almeno un genio». E ciò pur riconoscendo l'importanza culturale di certe sue opere.

L'insegnamento di Morandi

"Il Progresso d'Italia", 29 marzo 1948.

La visita allo studio di Giorgio Morandi, consumata preziosamente durante il breve soggiorno bolognese di Salvatore Quasimodo, con il poeta, e le parole che in quell'occasione si son dette m'hanno risvegliato problemi già in passato avvertiti e forse per troppa dimestichezza mai completamente dichiarati e affrontati sulla carta. Soprattutto mi riferisco alla necessità di superare i limiti morandiani. Ma la convinzione sempre più larga, che da simile dichiarazione derivasse una diminuzione alla personalità artistica di Giorgio Morandi mi induce a riprendere il problema.

Anzitutto vorrei ribattere che in arte le generazioni nuove non eliminano mai quanto è stato sino a quel momento prodotto, degno di superare il peso del tempo, e che quindi poeta si aggiunge a poeta, pittore a pittore. Credere diversamente nel nostro caso che Morandi possa venir sminuito all'apparire d'altri pittori significherebbe dubitare dei valori ormai riconosciuti e degli stessi futuri.

La necessità di procedere su strade differenti non è quindi riferibile alla sua pittura e interessa esclusivamente chi nasce oggi all'arte anche se il suo cammino dovrà giustamente toccare l'esperienza tonale. Quanto si è detto m'era sembrato allora e mi sembra tuttora fondamentale per uno sviluppo sicuro dell'arte contemporanea, se si pensi che il discorso vale ugualmente per il cubismo e Picasso in particolare.

In un certo senso si poteva fraintendere, come in parte s'è fatto, l'insegnamento di questi uomini sulla falsariga dell'imitazione succube e superficiale. Mi sembra cioè che non si siano pesati sufficientemente in Morandi il rigore preciso della espressione, l'aderenza esatta del linguaggio all'oggetto, la sua coerenza non solo stilistica, ma umana e morale senza facili compiacimenti, senza divagazioni e sbandamenti polemici, la severità del suo atteggiamento; quando invece si è cercato più un avvicinamento al mondo sentimentale, alla sua posizione storica, a quella inclinazione vagamente narcisistica delle sue immagini. E su questo punto notavo la necessità di un superamento.

Non è infatti eresia credere che l'insegnamento dei grandi artisti risieda non già nella loro personalità sentimentale, nella sensibilità a loro particolare, ma piuttosto nell'intendimento con cui si rivolgono all'arte e, per un verso, nel significato che essi attribuiscono agli elementi astratti.

Ora mi sembrerebbe ozioso riprendere quanto s'è detto in altre occasioni sul valore di questi elementi. Rimane invece da esaminare sino a qual punto è possibile uno svolgimento della posizione morandiana e in qual senso. Non credo così ad un perfezionamento maggiore del suo punto focale: ed è questo il riconoscimento più alto da tributarsi al pittore: la sua espressione ha raggiunto l'esattezza e da questa constatazione nasce la necessità di operare su altre strade. Soprattutto perché le condizioni umane sono ormai mutate nel corso degli avvenimenti e il negarlo potrebbe relegarci fuori dal tempo in una indeterminatezza pericolosissima, equivarrebbe a sistemarci nell'identica posizione morale degli ultimi ottocentisti per i quali il mutare delle stagioni non aveva senso alcuno sordi com'erano ad ogni esigenza della vita e della cultura.

Necessità palese di uno svolgimento dunque. E tanto m'induce a credere che solo in questa direttiva la lezione morandiana assume il valore vero dell'insegnamento e formale e morale.

Credo veramente che fra tante facili polemiche, la coerenza, la severità del suo lavoro, il rigore della parola servano come unica e sicura lezione anche senza un richiamo agli altri contemporanei e quello fondamentale degli antichi. Tanto più ora che mi sembra prossimo e favorevole il tempo per una conclusione delle fertilissime esperienze tentate in questi ultimi cinquant'anni.

Picasso, Morandi e Braque

"Il Progresso d'Italia", 18 giugno 1948.

Se si eccettua Matisse assente questa Biennale allinea certamente i maggiori artisti del nostro tempo. A questi (Picasso, Morandi, Braque, Chagall, Rouault, Kokoschka pittori; Marini, Maillol, Moore, Martini, Wotruba, Manzù scultori) dedicheremo più ampio spazio.

Si è soliti opporre Morandi e Picasso come rappresentanti di due situazioni umane contraddittorie, quasi di due modi inconciliabili per intendere la vita, l'arte, la morale stessa. E forse un inganno sussiste in questa affermazione troppo affrettata troppo categorica tanto che si è giunti a distinguere le finalità: tradizionale per l'uno, antitradizionale per l'altro. E in verità quanto li separa e li induce a differenti linguaggi, a modi formali ben definiti deve nascere dalla lontananza dei caratteri da una formazione umana e culturale avvenuta sotto cieli variamente temperati, ma non così da impedirne la coesistenza. Se infatti la forza emotiva in Picasso esplode, urge e supera i limiti dell'opera accecando ogni possibilità di controllo, in Morandi è condensata, ad una pressione estrema e in un certo senso più pericolosa e temibile.

Nato così felicemente in un clima dove la ribellione faceva testo, tradizione, Picasso è ancora oggi difficilmente accostabile, rifiuta cioè ogni indagine severamente positiva. La critica non possiede ancora i mezzi, l'unità di misura per

poterne valutare appieno l'importanza. Quanto dunque si dice e si può dire intorno al suo nome riflette le illuminazioni di una intuizione più o meno felice, scantonando, eludendo i termini strettamente critici o almeno sfruttandoli parzialmente. Se ora ci rimane una possibilità di accertamento fermo rimane il rigore assoluto che definisce formalmente opere pur lontanissime stilisticamente e poggiate su linguaggi grammaticalmente e sintatticamente in apparenza opposti e inaccostabili; oltre a ciò il miracolo di una permanenza continua negli argini della pittura, che non gli permette mai lo sprezzo della materia ma nello stesso tempo gli concede un superamento, la dimenticanza più chiara e felice del mezzo espressivo. La *Mezza figura* (1907); l'*Interno con dormiente* (1936); il *Gatto* (1938-39); la *Figura su un divano davanti alla finestra* (1939); la *Natura morta con vaso e cesto di frutta* (1942); la *Donna in poltrona* chiariscono assai meglio delle composizioni del periodo futurista la personalità del pittore con quella evidenza visiva che gli è propria. È fuor di dubbio infatti che Picasso ci presenta una realtà scottante con mezzi assolutamente fuori della realtà e forse appunto per questo di comunicativa più pronta, più decisiva, più urgente. Naturalmente l'intelligenza delle sue opere è quanto mai preoccupante e interessante sarebbe osservare la reazione offerta dai contemporanei: da una parte chi, impaurito da una verità così funestamente tragica, si abbandona a consolazioni vagamente sognanti; da un'altra coloro che impreparati o incapaci a comprenderne, a valutarne il significato, l'importanza, aggiornano il proprio linguaggio sulla falsariga di quello per un fatto esclusivo di gusto, di moda; ancora vi sono pochi che, afferrata la cellula motrice più per propria dolorosa esperienza, per coscienza soggettiva del tempo, che per avvicinamento culturale, per rielaborazione di un tema letterario, conducono una ricerca largamente parallela con propri intenti stilistici, con una

particolare posizione umana e morale e fra questi nasce la speranza per un futuro della pittura.

Veramente Picasso spaura per l'esplosione di quella stessa energia che in Morandi si concentra, forse meno appariscentemente ma con altrettanto vigore, ad una tensione estrema. Quanto dunque s'è detto circa una comprensione dello spagnolo, vale ugualmente per l'italiano: il 'morandismo' e il 'picassismo' nascono da una medesima insipienza, sono una comune e fatale malattia ai mediocri: in fondo la comprensione vera di una pittura determina contemporaneamente la necessità di un proprio e definibile intento stilistico. Del resto l'insegnamento di Morandi in questo senso è così evidente e polito da potersi alzare ad altissima insegna morale.

La formazione e il suo sviluppo quasi impercettibile nel quotidiano illimpidirsi delle immagini, si rivelano da una indagine soggettiva individualistica dedicata al segreto dell'intimo e da qui riportata, forse per rifrazione della personalità, ad una 'corale meditazione'. Dal soggetto all'oggetto dall'intuizione alla realtà: inversamente dunque Picasso che dalla realtà, dall'oggetto si inasprisce in una disperata tragica fantasia. E già si immagina che l'adesione di Morandi all'estetica metafisica assai più vera per i critici che per il pittore, in effetti si limiti ad un avvicinamento determinato dal tempo e non da simile condizione umana. Forse appunto per la sua decisione a non forzare i limiti della pittura e per il rigore assoluto di questi termini normativi soli del linguaggio. Per Carrà e De Chirico si tratta in fondo di argomenti letterari troppo spesso sorretti malamente da mediocri qualità pittoriche. E d'altra parte, per quel miracolo che conduce ogni vera opera d'arte oltre la constatazione strettamente fisica, dagli antichi a Giotto da Piero a Picasso, Morandi è metafisico ma in un senso che supera le polemiche, le etichette formali letterarie o culturali: diremmo per condizione propria della personalità. Così la dolente disperazione del nostro tempo tutta condensata nel-

lo scarno rigore della parola riflessa a essenziale poesia dal nudo congegno della ragione. Si guardi la *Natura morta* del 1916 ridotta a due voci ma così efficace nell'avvicendarsi dei personaggi a figurazioni ritmiche precise e risolutive; l'altra *Natura morta* del 1916 proprietà Feroldi; e infine le tre *Nature morte* datate 1918 (nn. 31, 32, 33) che insistono in una coralità più dichiarata, attraverso un contrappunto serrato ricchissimo di invenzioni armoniche e timbriche anche se apparentemente scabro e nudo. Ed è appunto la elementarietà dell'architettura che rende impossibili le toppe di fortuna e nello stesso tempo sottolinea la preziosità del tessuto cromatico. Si guardi soprattutto alla coscienza plastica che determina i personaggi e alla coerenza spaziale della più astratta fra le tre tele citate, retta da un miracolo di equilibrio. V'è dunque da rallegrarsi e profondamente che la Biennale abbia assegnato al suo nome il premio per il miglior pittore italiano. Ed equivoci non potevano veramente sussistere.

Se ora dovessimo segnalare una sistemazione critica per Georges Braque potremmo facilmente individuarla all'incontro dei due pittori che hanno generato più sopra un discorso forse eccessivamente duro e tecnico.

Naturalmente questa posizione di centro non gli deriva per avvicinamenti stilistici, ma da una condizione umana particolare e per ciò ragione di poesia. Venuto dal *fauvisme* e intorno al 1910 fondatore con Picasso e Léger del cubismo, Braque ha chiarito giorno per giorno una lirica più commossa e intima, sugli argini della grande tradizione culturale francese. E ci sembra che appunto questa specificazione del carattere francese sia il più importante cardine per partecipare della sua personalità. Se infatti da una parte essa doveva irrimediabilmente pagare al gusto una dura percentuale dall'altra favoriva la ricreazione di un equilibrio che minacciava di rovinare il cubismo, e intendiamo il cubismo mentale, della ragione, doveva fornirgli l'esercizio

più dosato favorevole per la ricostruzione delle immagini attraverso una meccanica spietatamente logica. L'oggetto riacquistava nella dinamica dei valori astratti il senso preciso della propria formazione, la primitiva essenzialità; e dall'oggetto la composizione ripercepiva la necessità della forma chiusa, risolutiva. Per Braque tuttavia una scuola così tagliente non poteva inalberarsi a insegna di vita: doveva al contrario servirgli come metodica per sviluppi futuri ed in senso nettamente soggettivistico. Gli spigoli vennero perciò man mano temperati con l'inflessione della grafia alla preziosità dell'arabesco con l'ammorbidirsi dell'intensità cromatica in armonie più spente, ma nello stesso tempo più rare e misteriose.

V'è insomma in Braque una rivoluzione diventata tradizione, una rivoluzione ripiegata in tranquilla calma ad osservarsi, una rivoluzione che messasi a sedere si contorni lentamente di gioielli favolosi. E ciò naturalmente non va a detrimento della sua personalità appunto per la persistenza di quel gusto tradizionale francese che ha determinato la medesima serenità e stimolato una ricerca di equilibri più pacati, e armonici. Si vedano la *Tavola da cucina con graticola* (1942); il *Tavolino rosso* (1942); la *Pazienza* (1942); la *Caraffa* (1941); il *Macinino* (1943); il *Biliardo* (1943); e infine la *Cassa* (1947). Apparirà chiaro quanto s'è detto e il lento processo che conduce il pittore ad un avvicinamento sempre maggiore con la realtà e l'oggetto pur conservandosi ugualmente efficace la libertà dell'intelligenza. Per la cronaca la Biennale gli ha assegnato il premio dedicato al miglior pittore straniero.

Miti arcaici di De Chirico e Carrà

"Il Progresso d'Italia", 4 settembre 1948.

Da gran tempo in Italia, e forse non solo in Italia, si fa un gran parlare della pittura metafisica e questa sigla, sotto la quale si son raccolti in uno De Chirico, Carrà e Morandi, ci sembra abbia più intorbidito le acque che chiarirle per un senso nuovo dell'arte. Se dunque, parlandone in particolare, abbiamo già affacciato alquanti dubbi sull'aderenza del termine nel senso comune e letterario al nome di Morandi, conviene oggi affrontarne il significato che assume nell'opera di De Chirico e Carrà. E non vogliamo qui insistere sulla paurosa decadenza che l'arte loro ha registrato oltre questa breve fioritura se pure la scrittura recente sia eccezionalmente favorevole per l'indicazione di un gusto o di un non-gusto.

L'opporsi ad una valutazione forse imperfetta dell'impressionismo, che già altre reazioni aveva potuto segnalare, induce fra il 1910 e il 1921 prima De Chirico e poi Carrà ad un riconsolidamento degli oggetti. E ciò sulla falsa riga di un ripensamento già in gran parte surreale, degli antichi. Ma fu soprattutto un fenomeno d'intelligenza letteraria che non trovava adeguati sortilegi formali appunto perché costruito sulle incerte basi del nostro ottocento pittorico.

Né d'altra parte alla formulazione dei nuovi miti corrispondeva una nuova coscienza morale, infecondità spirituale che già si sarebbe potuta punteggiare nel troppo facile

rifiuto della logica impressionista. Non si comprese ciò che dell'ottocento francese chiedeva un superamento e la necessità di una nuova immagine morale dell'uomo. Per questo i miti di De Chirico e Carrà, pur lontanissimi di tonalità, di modi sentimentali denunciano un medesimo arcaismo letterario che il filtro della precedente pittura italiana doveva più intorbidire che solidificare in meditazioni inedite.

Ed è pur vero, non mi si accusi di formalismo, che qui si doveva trattare di meditazioni esclusivamente pittoriche, quando al contrario le loro suggestioni necessitano di tutta una cronistoria per un completo possesso. Per quel che riguarda strettamente la pittura la loro metafisica segna il ritmo di un nuovo gusto, che appunto perché affondato nelle magie letterarie non riesce che raramente a superarsi.

Così anche fra le righe de *Le muse inquietanti*, de *Il trovatore* e ancora di *Ettore e Andromaca*, forse le opere migliori del De Chirico metafisico, non ci è difficile indovinare un gonfiore in disfacimento, un barocco per eccesso; come del resto il bitume della pittura lombarda riaffiora nelle giunture della *Composizione* (1915), del *Gentiluomo ubriaco*, dell'*Amante dell'ingegnere* e assai meno però della *Natura morta con squadra* che Carrà tuttavia non saprà più eguagliare con un medesimo rigore d'intelligenza. La loro importanza, a nostro parere, trova quindi assai più sostegni nel campo della cultura che in quello dell'arte, come rappresentazione di un particolare gusto.

Diversamente si propongono alla lettura un Campigli e un De Pisis, anche senza una documentazione severa sulla loro formazione. I limiti del primo sono troppo evidenti perché vi si debba insistere e tuttavia rimangono fondamentali per l'apprezzamento della sua elegante misura. E in Campigli l'eleganza del gusto si consolida come prima ragione dell'opera in una raffinata e appena percettibile variazione di motivi. È in fondo una medesima, lunga fantasia che si spieghi dinnanzi ai nostri occhi a un grado medio di

felice piacevolezza, sempre sorretta da una dignità attenta di mestiere e di intelligenza. Un giocoliere in frac, Massimo Campigli, che sa presentare vecchissimi numeri con uno stile inalterato e del resto sempre accettabile. Naturalmente la via della pittura è assai spesso più aspra e spiacevole. Ricordiamo *Donne e vasi* del 1939 e *Gruppo* del 1945.

Per De Pisis un giudizio attuale non può che richiamarsi a un lontano periodo della sua attività e veramente in questi ultimi anni non è possibile scoprire che lacunosi accenni della passata costruttività. Ricordare certe sue intensissime tele del periodo parigino, non è semplice indice di un gusto, ma invece severa discriminazione del miglior De Pisis che, se pur sempre legato alla malattia del nostro secolo, lì trovava la forza necessaria per costruire un sistema di conoscenza e giustificazione umana. Ora il suo essere pittore si limita ad una preziosa raccolta di immagini esterne che interessano più l'occhio dell'accordo umano.

Si potrebbe chiamarlo 'sensibilità epidermica' questo suo breve soffermarsi agli oggetti e accennarli con rapidi e minimi segni: pittura che necessita di altri testi per non essere sorvolata, di tutto un riferimento all'impressionismo. E tuttavia ancora in qualche luogo la magia del suo estro nutre un fascino insopprimibile (si guardino *Il bevitore* e *Il derelitto* ambedue del 1946), un fascino frustato dalla nervosità di una febbre sentimentale, inesausta e corrosiva nella sua lucidità.

In fondo l'inaridirsi del novecento era ben stato avvertito da Scipione nella sua breve disordinata attività. La sua reazione si realizza per questo in un esasperato e sofferto romanticismo che nella stessa formulazione si negava possibilità di sviluppo. L'umanità intorpidita dal dolore e pur sempre sfrenata di una sensualità avida e allucinata ritrova la sua realtà, che sembrava perduta nel dilagare del buon costume a comando, attraverso i miti tormentati di Scipione che in questo senso rappresentò un avvertimen-

to tragico alla cultura italiana. Era naturale tuttavia che da presupposti così amari e, per un certo lato, morbosi, egli dovesse accreditare un melodizzare accorato e commosso di rammarico, quando l'insofferenza alla sua malattia gli ricreava allucinazioni di fantasmi appena intravvisti e subito dolorosamente svaniti.

I personaggi così vogliono sempre riferirsi a un simbolo continuativo che, nella denuncia, non comporta un superamento, ma piuttosto la dimostrazione della morale contemporanea e la necessità urgente di un rinnovamento. E però la sua realtà rimane principalmente ragione di canto, lirica e quindi affidata alla cadenza del verso, dell'intonazione. L'aristocrazia di certi suoi sviluppi tematici, quando non si muti in barocca preziosità o arbitrario sfarfallio, ci conferma.

Di non minore importanza si presenta la retrospettiva di Gino Rossi artista così singolare e preoccupante nell'orizzonte della pittura italiana contemporanea, forse come non altri. E la sua opera ci appare di ancor troppo palpitante attualità per poterla sistemare in un giudizio definitivo o almeno non commosso dalle ragioni umane. Le sue esperienze, che in gran parte superano i limiti del tempo in cui furono vissute, abbracciano con vasta prospettiva un po' tutta l'arte contemporanea e, in un certo senso la scavalcano per quell'originalità che le generava come un filone nuovo, inedito. Ma soprattutto ciò che gli permetteva un ripensamento originale del nostro tempo doveva individuarsi in quella severa misura, in quel modulo che i nostri classici sembravano aver trasfuso nella sua personalità.

Si poteva forse credere un equilibrio rischiato per abilità, per un gioco arduo e sottile, ma in effetti comprendeva ragioni umane assai più costrette e impegnate, si svolgeva da un affetto incredibile, commovente. Per questo le immagini anche se trasportate in una dimensione anormale e imprevedibile, non perdevano nulla della loro efficacia, del generoso tentativo architettonico.

Una storia del suo processo formativo, di quei fortunati incontri con l'arte nata sotto altri cieli, ci porterebbe troppo lontano e forse non gioverebbe al nostro limitato discorso.

Le due ultime personali (Mafai e Maccari) non sono nate sotto una buona stella. Mafai, perduto il filone che alimentava a fianco di Scipione, vaga oggi in un labirinto che ha poche probabilità di condurre alla pittura. La sua formulazione astratta non nasce da una considerazione pausata e severa dell'oggetto così da rischiare l'arbitrario, il facile gioco illustrativo. La stima che gli si deve non permette tuttavia una negazione assoluta senza appello. E forse, lo speriamo, potremo presto occuparci della sua opera con altro cuore.

La personalità di Maccari invece non permette un'agevole lettura per l'enorme numero delle opere esposte (68 in una piccola sala). Così i momenti felici del suo umore affogano in una pleiade di illustrazioni senza nome, la sua piccola verità si riduce alla battuta di spirito. Dieci sole opere scelte accuratamente, ci avrebbero dato assai meglio la misura della sua voce che, a parte le gonfiature, conserva una sua validità accertata. Naturalmente sempre che non si chiami in causa, per giustificarlo, un Rembrandt o qualcun altro. Citiamo il *Nudo* (1948), *Il poeta e le muse* (1948) e la *Composizione* segnata col numero 46.

Arte in lotta contro il narcisismo

"Il Progresso d'Italia", 26 ottobre 1948.

Il Comitato bolognese dell'Alleanza della Cultura ha ordinato nel Salone del Podestà in Palazzo Re Enzo la *1ª Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea*. Ora è bene sottolineare l'importanza dell'avvenimento che Bologna attendeva ormai da troppo tempo. Poiché, malgrado le discussioni anche intense e gli scritti critici, la nostra città non aveva avuto ancora modo di controllare sui testi le diverse opinioni che coinvolgono le giovani generazioni artistiche. E bisogna dire che questo primo scopo informativo è stato pienamente soddisfatto, se si considera che salvo rare eccezioni la rassegna riunisce tutte le forze d'avanguardia che operano oggi sul piano nazionale.

Naturalmente una simile opera non va esente da critiche e noi stessi potremmo sollevarne, ma ciò non basterebbe a diminuire la sua importanza ed anzi servirebbe forse ad illuminare sulle complesse difficoltà che soprassiedono ogni manifestazione d'arte. Pensiamo tuttavia che l'esame diretto delle opere possa più giustamente controllare la verità dei problemi umani e stilistici agitati. È qui innanzitutto opportuno ricordare che le giovani generazioni nascono all'arte come reazione al largo movimento del primo novecento, che indubbiamente conferma oggi l'impossibilità a superare il cerchio chiuso della propria contemplazione, l'amore nel sentimento di Narciso.

Ora le ragioni che giustificavano questa posizione umana e cioè la vita costretta all'isolamento da una società falsamente gonfiata di trombe e insegne, retorica pur nelle manifestazioni minori e quasi familiari, le ragioni della resistenza passiva sono cadute e l'artista, almeno intenzionalmente, si sente impegnato umanamente e moralmente in modo assai più vasto. Abbiamo detto «almeno intenzionalmente» perché raramente questo proposito trova la coscienza e la forza della fede e rischia spesso di diventar nuova retorica verbale.

È naturale d'altra parte che questa situazione umana non possa trovare una soluzione formale definitiva e assolutamente precisata senza correr pericolo di apparire improvvisata o arbitraria. E i fatti d'arte hanno bisogno certamente di lenta maturazione. Tanto più ora che una nuova morale, pur essendo chiaramente individuabile, non ha trovato ancora quella distensione, nella coscienza degli artisti, necessaria ad una severa e misurata realizzazione.

Noi avevamo già avvertito, in altra occasione, che l'arte giovane, dopo le espressioni raggiunte al termine dell'ultimo conflitto, avrebbe dovuto agitare una crisi, o forse meglio riprendere una crisi, che cercasse di superare certi motivi contingenti, esauritisi con gli avvenimenti, per riacquistare un respiro umano più vasto e in un certo senso più possibile di sviluppi. Ora il tempo della crisi conseguentemente formale oltre che umana, ci sembra nella fase più cruda e accesa. L'artista è pienamente cosciente della frattura che si è venuta determinando tra il mezzo espressivo e la sua umanità, ma la possibilità di un superamento è ancora allo stato fluido, intuitivo, appunto perché non rinfrancata definitivamente da una nuova fede morale.

Pure, e non ci stancheremo di ripeterlo, gli accenni a soluzioni impegnate diversamente, le allusioni a questa ricerca sono palesi un po' in tutti gli artisti che espongono a

Bologna, da Cassinari a Guttuso, da Morlotti a Barnabè, da Borgonzoni finanche a Vedova e a tutti gli astrattisti.

Mentre Vedova e Pizzinato accentuano i termini dell'astrattismo sino a portarlo a pura esplosione di forze che nella loro dinamicità sfuggono a qualsiasi controllo pittorico e nello stesso tempo a qualsiasi meccanica compositiva; Afro e Corpora insistono piuttosto in un rigore formale di incastri e di campiture astratte nel senso metafisico, ma è naturale che le loro opere non superino i dati del gusto e, ci riferiamo particolarmente ad Afro vero maestro di misura e di linguaggio, non siano impegnate oltre i limiti dell'alta decorazione.

A questi si aggiungano Cagli e Peverelli che si destreggiano, il secondo allievo del primo, in un surrealismo astratto e metafisico indubbiamente intelligente, ma che rischia la morbosità del calcolo scientifico, della trovata intellettualistica. Poi ancora, ma in tono assai minore, Turcato. Per Corsi al contrario l'emozione è determinata esclusivamente dal colore, che trova una sua vitalità interna brulicante ed allucinata. *Une Saison en Enfer* ci sembra in questo senso particolarmente felice, fecondo non solo di intelligenza ma anche di urgenza lirica. Per gli scultori astrattisti il discorso potrebbe svolgersi ugualmente e di fatto Mirko e Leoncillo non escono dal gusto raffinato di Afro.

Altro gruppo che si oppone direttamente agli astrattisti, pur usando in qualche luogo i loro stessi mezzi espressivi, è il neorealista che da Guttuso giunge sino ai giovani Francese e Romiti. Così se da un lato gli intenti programmatici legano evidentemente Guttuso a Borgonzoni con una dichiarata ragione sociale, le ragioni formali non ci sembrano raggiungere la medesima evidenza. Ciò soprattutto per Guttuso che non crediamo rappresentato nel modo migliore, se si esclude un disegno a colori appena accennati. Di Borgonzoni ricordiamo con simpatia *Le mondine* e *Lo spaventapasseri*. Birolli e Santomaso rappresentano in seno

al neo-realismo una intenzione culturale di sottile, se pur più placata, intelligenza che non rinunciando alle premesse assume modi discorsivi misurati. Specialmente per *La ragazza di Montmartre* di Birolli commossa da intensa mutazione lirica.

Morlotti invece riprende una irruenza del sangue più immediata e in un certo senso più forte, più spinta da una necessità umana. E ciò sempre in termini di buona pittura (si guardi a *Natura morta* in biondo). Francese gli è vicino per certa violenza formale che tuttavia insiste maggiormente in volontà compositive e costruttive. Poi ancora Romiti di un gusto intelligente ed accorto.

E infine Treccani che cerca la evidenza più chiara delle immagini e Chighine di un vigore torbido e forse transitorio. Fra gli scultori neo-realisti Tavernari si costruisce a larghi piani forse ancora un poco acerbi, ma certamente intensi; Ramous in senso simile ma con richiami culturali più evidenti.

Un terzo gruppo raccoglie le esperienze, diremmo di mezzo e si basa sui nomi di Cassinari, Barnabè, Breddo, Gaspari e molti altri. Qui gli interessi formali sono più divergenti anche se conservano un fondo comune.

Infatti se le soluzioni pittoriche sembrano quasi inconciliabili tuttavia è chiara in Cassinari e Barnabè una simile situazione umana che nel primo si svolge in termini misurati di tradizione e nel secondo assume risonanze metafisiche, nel senso morale, e intellettuali più pronunciate. Quel che conta è la decisione comune per una definizione formalmente il più esatta possibile della loro umanità. Breddo e Gaspari si dimostrano più sottili nei rapporti cromatici e negli accostamenti compositivi.

Poi accosteremo a questi Meloni con una bella *Natura morta* anche se in qualche parte fin troppo preziosa e Angiola Cassanello che pur attraversando un periodo di transizione conserva una sua misura e freschezza coloristica; e gli scultori Fazzini e Viani: il primo che anche attra-

verso qualche influenza mariniana riesce a definire una sua aristocratica personalità e il secondo con un *Torso* nobile e chiaro nelle soluzioni, certamente l'opera migliore che conosciamo dell'artista.

Infine sono presenti alla mostra ancora altri artisti che non si possono avvicinare a quelli di cui s'è parlato e che d'altra parte si legano fra loro per certi lati sentimentali, se non di linguaggio. E sono Mandelli che non ha ancora superato una lunga crisi formale e pur presenta una interessante *Figura rosa*; Ciangottini che sembra aver trovato una sua stagione in commosse annotazioni sentimentali mai come ora risolte; Rossi che cerca un ampliamento della sua personalità forse ancora in via di trasformazione. Ricordiamo ancora Pancaldi con un paesaggio misurato, Baldinelli attento a certi richiami del gusto, Martina, Morandi junior, Omiccioli, Tettamanti.

Fra gli scultori, sorvolato Greco non troppo felice, Minguzzi afferma la sua personalità sensualmente espressionistica con un interessante *Baccante*, Cappello si richiama a certi suoi antichi motivi sentimentali con *La romana* di una sensibilità eccitata e Panciera solleva a sottile poesia la sua malinconica ironia tutta ripiegata ad intima conversazione.

Questi gli espositori. Diversissimi dunque fra loro e ugualmente impegnati ad una ricerca umana avvicinabile. L'interesse del resto nasce appunto dal confronto di queste tendenze e ci sembra inutile insistere ancora sull'importanza culturale della rassegna.

Morandi e Moore

"Il Progresso d'Italia", 30 novembre 1948.

I maggiori avvenimenti d'arte che hanno reso quasi accoglienti queste ultime settimane d'autunno, così grigie e anonime, non possono che riferirsi ai nomi di Morandi e Moore. Quello ancora commosso dal dorato calore del tramonto, questi avvolto e forse corroso dal persistere opaco delle nebbie. E anche i luoghi della loro presenza sembrano guidati, scelti da una fortunata coincidenza di clima: Roma per Morandi, Milano per Moore.

Morandi incisore non può rappresentare una scoperta, ma in ogni senso un insegnamento per la comprensione più certa della sua personalità; un insegnamento che riguarda tutto un modo di proporsi all'arte e di seguirla diuturnamente con l'assiduità più esemplare, più convincente. La mostra romana è principe in questo senso per le intenzioni che l'hanno indotta a raccogliere l'opera omnia dell'artista, dai primi esperimenti formali alle ultime intense realizzazioni. Un fatto così si impone immediatamente all'attenzione: come per Morandi la ricerca stilistica del mezzo espressivo proceda parallelamente al giornaliero determinarsi, all'impercettibile svelarsi in modi vieppiù concreti del suo mondo poetico.

È appunto questa sua umile onestà quasi d'antico artigiano che gli permette, nella considerazione severa del linguaggio, di definire rigorosamente la propria commozione

lirica. Soprattutto mi sembra che lo stesso processo dovesse presentarglisi come unico possibile quando si fosse fissata e imposta la scoperta dell'oggetto sul piano della realtà e quindi del suo significato emotivo esterno, assoluto. Le incisioni sono indicative al massimo per questa intelligenza della sua opera, così coerenti negli sviluppi e insistite nella ricerca, pazienti nel persistere di una emozione che non poteva ridurglisi a semplice occasione sentimentale, ma che anzi doveva rappresentare tutta la somma della sua personalità. In fondo sono proprio i suoi primi esperimenti, che ad un occhio disattento sembrano giustificarsi solamente come esercitazioni di linguaggio e appropriamento della materia, sono proprio queste prime lastre che chiariscono in qual senso dovesse misurarsi il suo canto e con quale lucidità.

Milano ha accolto quel temperamento affatto contrario che risponde al nome dello scultore Moore. La mostra comprende, con qualche aggiunta, tutte le opere esposte alla Biennale veneziana e forse solo per questo non potrei che ripetere le parole spese in quella occasione. Tuttavia mi par giusto avvertire su qualche considerazione che questa seconda lettura è venuta via via maturando nelle mie convinzioni. Cioè quanta parte abbia nell'opera dello scultore inglese il dato del gusto e come la sua personalità non possa che venir compresa in una situazione geografica ben determinata. Forse l'una e l'altra proposizione sono vicendevolmente dipendenti e nascono anche da una parallela condizione storica che fa dell'Inghilterra un paese vuoto affatto di notevoli esempli plastici. Moore in queste condizioni doveva necessariamente riprendersi dall'antica saggezza della materia fondamento alla vita stessa dell'opera e alla specificazione dei significati umani. Così pure doveva riferirsi ai documenti delle più svariate civiltà per costruire un linguaggio che potesse aver valore universale e che comprendesse in sé quei principi di valore, astratti e incorruttibili, riscopribili in ogni tempo della scultura. È naturale che

un simile lavoro di assimilazione potesse cedere in qualche parte agli interessi del gusto, ma è bene chiarire come esso dovesse rappresentare una adeguata esercitazione formale e necessaria per un processo di affinamento della sensibilità. Insomma non bisogna dimenticare che una considerazione accertata dei tempi del suo lavoro potrebbe chiaramente dimostrare come cogli anni i casi del gusto vadano lentamente scomparendo per stabilire sempre più i limiti di una situazione umana e poetica.

Relazione al Convegno delle Arti, Milano 25-28 maggio 1949

dattiloscritto, 1949.

Spero che mi si vorrà perdonare l'assenza di ogni preambolo, specialmente dopo alcuni ottimi e vasti sostenuti nella giornata passata. Questo nella speranza che non risulti troppo arduo ricavare dalle mie affermazioni un concetto unitario del pensiero. D'altra parte l'argomento potrà sembrare in qualche luogo estraneo agli interessi di questo convegno e ve ne chiedo venia in anticipo.

Ieri Luigi Rognoni, nella sua felice relazione, ha proposto due concetti dai quali mi sembra interessante procedere: come il giudizio critico si possa formulare fondamentalmente solo in base ad una esperienza conoscitiva, oltre ogni convinzione estetica, e come la difficoltà della comprensione musicale si debba ricercare nei valori astratti di questa arte. Ora è subito avvertibile nella prima proposizione l'arbitrarietà di un simile giudizio che viene a risentire degli umori soggettivi più variabili e soprattutto delle imposizioni che il gusto di ogni stagione arreca alla sensibilità quotidiana. In questo senso verrebbe dunque meglio negare ogni vera possibilità al giudizio, per affidarci, con più o meno cuore, alla sensibilità personale. Non esisterebbe più cioè un criterio oggettivo di valutazione che potesse, con qualche ragione, distinguere fra l'opera d'arte e il prodotto accademico o di falsità. Non potremmo quindi sorridere

alla negazione di un Bach da parte dei suoi contemporanei. Dovremmo ritener valido anche quel giudizio come coerente alla sensibilità del tempo o temere, quasi con certezza, che anche i nostri giudizi non possano superare i limiti angusti del gusto attuale. Potrebbe accadere che un artista ritenuto tale per due, tre, cinque secoli, non dovesse più rientrare in questa categoria alla prima svolta della storia. A che pro dunque formulare un giudizio? Meglio ricorrere al piacere della nostra sensualità nel più assoluto distacco dalla società, per frazionamento minutissimo di atomi, o immersi nel suo gusto e compiaciuti di questo. Ma forse questa proposizione discende indirettamente dalla seconda per la quale la difficoltà della musica consiste nei suoi valori astratti. Ieri Rognoni operò una distinzione netta fra poesia-arti figurative e musica. Una distinzione che in fondo ribatteva sulla consistenza più reale delle arti statiche, sulla loro riferibilità a qualche dato concreto della fenomenologia umana e naturale. Ed è qui principalmente che penso di non poter condividere il suo discorso. Non credo infatti che possano essere questi riferimenti al reale la consistenza stessa della poesia o delle arti figurative. D'altra parte troppe opere testimonierebbero il contrario e l'equivoco si presenterebbe troppo grossolano.

Anche per le arti statiche i valori di perno devono considerarsi astratti, ugualmente alla musica, e in un certo senso di più difficile individuazione, se non si vuol accettare il rischio di scivolare alla superficie della realtà e affidarsi, per queste arti, ad un giudizio solo orecchiato, di gusto cioè.

Ma è giusto il luogo per inserire alcune proposizioni che possono chiarire questa innocente polemica. E scusatemi se la loro formulazione in aforismi, destinata ad altro uso che non il presente, affatica la possibilità di una visione unitaria.

Che soprattutto il problema dell'arte, anzi la sua stessa ragione di manifestarsi, sia un problema di fede umana può essere difficilmente confutato. Naturalmente non si tratta

di fede dogmatica, ma al contrario formata alle intenzioni e alla comprensione più vasta dell'intelligenza. Ed è anche tranquillo che esso riguarda la formazione, la conoscenza umana comune a tutti in una stagione della storia; non il problema particolare del linguaggio che interviene solo quando la coscienza cerca una manifestazione sotto la focalità dell'arte, cioè quando le intenzioni diventano azione. Così il linguaggio non può considerarsi una entità statica e solitariamente determinato nella forma, appunto perché effetto delle diverse prospettive che acquista la fede umana nel tempo. Ciò malgrado, esistono dei principi astratti che regolano l'universalità del linguaggio e servono da fondamento per qualsiasi costruzione d'arte. L'ignoranza di questi principi o valori astratti (p.e. colore, volume, suono, parola...) pregiudica ogni possibilità di superare il soliloquio per farsi intendere da altri individui in modo non contingente e specificatamente elude ogni verità d'arte. Un adeguato esame storico, che ora tralascio per brevità e per non essere questo il luogo adatto, potrebbe chiarire in qual modo e in che senso la fede umana ha generato opere d'arte sotto la focalità di questi valori.

Ma permettetemi ora di inserire una proposizione di Fiedler, che oltre gli stessi limiti della sua teoria, può giustificare parte delle mie parole: «Il valore artistico di un'opera d'arte non ha a che fare col suo grado di bellezza né col suo contenuto di pensiero. Sia le riflessioni che le sensazioni estetiche provocate da un'opera d'arte si differenziano secondo l'individualità dell'osservatore, e non è in facoltà dell'artista produrre in questo campo un effetto di validità universale. Quanto è universalmente valevole per tutti gli uomini e per tutti i tempi, in un'opera d'arte, è il suo contributo alla conoscenza» (Konrad Fiedler, *Aforismi sull'arte*, 12 – 1°). Se ne toglie che esiste una condizione storica alla formulazione di questa o l'altra opera d'arte. Per cui è interessante osservare come si possa distinguere il tempo

della pittura-poesia da quello della musica. Infatti i tempi delle più felici realizzazioni nei due campi (arti statiche e arte di movimento) sembrano essersi alternati nella storia come rispondendo a necessità diverse. Così le ragioni per la felicità del barocco musicale contro il barocco letterario e figurativo si potrebbero individuare nel fatto che la musica, arte di moto per eccellenza, trova nel barocco una possibilità di movenze e di sviluppi altrimenti negatigli e quindi si risolve in felicità espressiva per aderenza alla materia sonora; mentre vengono ad essere negati alla poesia e alle arti figurative gli attributi più precisi della loro materia decisamente statica. Per queste ultime la necessità di movimento, legata al barocco, esorbita dalle loro possibilità espressive. (Un discorso simile si potrebbe riferire al futurismo). Nei contemporanei poi (e già dal secolo scorso) le due esigenze di stasi e di movimento si sono urtate fra loro per ragioni opposte ma ugualmente giustificate. (Di fatto le opere notevoli nei due campi, poetico-figurativo e musicale, si possono segnalare in egual misura). I contrasti umani e morali del nostro tempo non potevano, nella loro disperata volontà, che sollevare una medesima situazione artistica. E nello stesso campo figurativo due urgenze morali, che seguono dalle citate, hanno contrastato l'opera degli artisti. Una volontà distruttiva, di corrosiva denuncia e l'opposta costruttiva, di un ordine rielaborato su diverse basi. La prima ha valore essenzialmente storico, di cultura che si svolge nelle stagioni; la seconda sicuramente d'arte.

Ma il discorso si ritorce ancora una volta sulla necessità di una fede. Infatti ciò che soprattutto minimizza e svaluta gran parte dell'arte italiana nata nella prima metà del '900 dovrebbe riferirsi ad una mancata necessità umana, quando il motivo letterario era unica invenzione figurativa, esercitazione di isolata cultura. La stessa parabola di molti artisti tornati a motivi inizialmente combattuti dimostra l'impossibilità a nutrire di valore umano quelle invenzioni

letterarie. E non può trattarsi qui di fantasie allucinate in senso primitivo (Chagall).

Le invenzioni culturali non possono che esaurirsi in sentimentalismo se manca una necessità umana. Altra dunque la vera metafisica antiletteraria di Morandi contro quella di un De Chirico.

Più che il linguaggio dunque si deve oggi riprendere in esame il principio umano. La crisi del linguaggio segue l'arte dal suo nascere come inadeguatezza all'idea. Assai più vero: crisi dell'uomo per il ritrovamento di una fede. In questo senso le ultime generazioni sembrano aver toccato il giusto tasto rivolgendo il loro interesse alla crisi dell'uomo. Si tratterà di chiarire questa intuizione direttiva. Ed è bene insistere come dal mito di Narciso, dalla valutazione e dalla considerazione del proprio io (regolatore esclusivo dell'emozione lirica) l'arte volga giorno per giorno ad una coscienza umana che abbracci tutto l'universo ribaltando cioè il proprio io alla condizione di tutta l'umanità per l'allargamento e il ritrovamento del senso morale comune. Tanto più che l'arte contemporanea per poter rischiare il confronto con l'antica deve essere «dominata da una concezione della natura tale da creare una nuova epoca» (Fiedler).

Anche per questo la necessità di un nuovo classicismo ci sovrasta. E non si tratta di classicismo esclusivamente formale riferibile ad altre stagioni storiche, piuttosto morale. Non può ripetersi cioè il tempo di Canova. La sicurezza di una nuova fede dovrebbe esserne l'effettivo sostegno. Ma è bene chiarire come l'opera d'arte anche contemporanea è sempre riconoscibile per avvenimento di alta pittura o alta scultura. Non esistono cioè grandi opere d'arte scolpite o dipinte male. E naturalmente in questo caso la materia appare dimenticata appunto perché dominata in ogni particolare, non perché disprezzata o volutamente ripudiata. Più chiaramente: è altrettanto cattiva pittura quella che si compiace della pennellata, del prezioso accostamento cro-

matico, quanto quella che assume la stesura monotona e anonima del cartellonismo come valore pittorico e che rifiuta la logica dei rapporti cromatici.

Arte dunque come misura. Poiché la violenza dei contrasti umani non dispensa l'artista dal ribaltarli ed immetterli in una misura.

Ché altrimenti l'avvenimento rimane insuperabilmente contingente e non entra nella categoria dei valori universali. Il valore storico si giustifica appunto quando supera il contingente per l'universale. Ciò che vale per una assai più profonda comprensione dell'avvenimento e per una sua maggiore validità. L'uso della polemica esclusivamente formale potrà così essere abbandonato. E le polemiche di posizione morale chiedono affermazioni assolutamente precisate. Non bastano gli accenni o le allusioni. Per questo le affermazioni non possono essere che realizzate completamente nelle ragioni dell'arte. Qui non servono cioè linguaggi estranei all'arte. Ma non pochi sono gli equivoci in questo campo. Una poetica di presenza riguarda la partecipazione umana agli avvenimenti, non ancora l'artista di fronte all'opera. Una poetica d'assenza di questo secondo momento non elimina la prima che anzi deve essere completamente scontata e digerita. Una presuppone l'altra come condizione di se stessa e della propria validità. Insomma l'arte è determinazione precisa, concreta.

Anche l'allusivo che ogni opera d'arte conserva in sé risponde a questa affermazione (e ciò è sempre determinato). La realizzazione formale è perciò direttamente proporzionale alla chiarezza delle idee. A realizzazioni vaghe o confuse risponde un'uguale oscurità umana. La crisi, l'insufficienza del linguaggio è quindi spesso crisi e insufficienza dell'uomo.

E lasciatemi chiudere questo mio troppo lungo vagabondaggio fra le incertezze estetiche con un pensiero di Goethe che nella sua saggezza condensa il senso di tutto il mio discorso: «Non conosciamo altro mondo se non in

rapporto all'uomo; non vogliamo altra arte se non quella che è il calco di questo rapporto» (Goethe, *Massime e riflessioni* – Postume 1077).

I disegni di Giorgio Morandi

Edizioni d'Arte Licinio Cappelli, Bologna 1949.

Il significato del segno. Questo l'inizio più facile per chi tracci un itinerario sull'opera grafica di Morandi. E ancora: le preziosità formali, l'esattezza stilistica. Ma è cammino che non conduce al rapporto segreto della sua lirica; forse lo presuppone, in ogni caso lo preferisce già definito. Pure in questi termini si apre per i disegni, una sistemazione diversa nella sua produzione. E il significato si allarga a completare un senso della sua personalità. Forse il punto d'incontro fra il pittore e l'incisore. Che infatti le possibilità distinte di questi linguaggi l'abbiano spinto a indicazioni divaricate di un medesimo mondo poetico, non è necessario chiarire, quando si pensi che i periodi dell'applicazione a questa o a quella disciplina si sono spesso alternati nel tempo. Quasi che lo stesso pensar figurativo mutasse di volta in volta o almeno rispondesse a necessità umane ben definite.

I disegni rappresentano dunque i luoghi del trapasso, il perno di una mutazione sentimentale e sempre, come nello scorrere delle nostre ore, essi ripetono alla trepidazione più incantata delle possibilità liriche, il vertice più acuto d'una partecipazione affettiva. Così più facilmente la loro ragione si apre ai turbamenti improvvisi del ricordo, delle attese; alle distensioni soffocate di pianto; alle meditazioni assenti, come naufragate nel silenzio della commozione. In questo senso i disegni indicano l'inclinazione più sincera di Mo-

randi, l'attività più libera della sua ricerca formale. Né mai o quasi la scansione della parola insiste in volontà di accenti, che naturalmente, segretamente discendono o risalgono una melodia. Ma ancora non si coglierebbe il vero se la si considerasse protagonista solitaria, poiché la semplicità del contrappunto non esclude qui un più perfetto equilibrio di rapporti, una migliore energia espressiva. E anzi la naturalezza del suo svolgersi, senza forzature, senza aridità di artifici, di predisposte risoluzioni; profondamente meraviglia allora che si giunga a scoprirla nella ragnatela delle immagini. Più ancora quando il suo sviluppo è affidato con povertà monacale, al colore o alla grana della carta. Ma quali le variazioni minutissime e appena avvertibili, anche allora in quell'avarizia di linguaggio, non si potrebbero enumerare e solo la persistenza sull'opera consente una lenta illuminazione, tanto più grave e preoccupante quando l'esposizione si presenta elementare, semplicissima e ingenua.

V'è dunque una sapienza precisa del contrappunto, ma una sapienza ormai connaturata con l'istinto, con la sensibilità così da non poterla distinguere senza compromettere l'intelligenza ultima della composizione. Una sapienza che non si avverte se non al termine dell'indagine critica, quando anche la coscienza di una precisione estrema, di una insostituibilità dell'immagine ci sia presente al primo sguardo. Seppure in questo gioca la paziente educazione che Morandi ha imposto alla propria ricerca, come un antico artigiano, fedele al lavoro che compie e in esso compreso senza possibili elusioni. La radice rimane ancora la medesima che regola una tela metafisica e un'incisione di paese, ma altra l'inclinazione poetica dei disegni, anche se la variazione è lievissima, tanto da non poterli scindere, senza pericolo, dall'opera maggiore. Ma di asportarli, di isolarli qui non si tratta; piuttosto di sistemarli nel loro giusto angolo prospettico. E per questo si insiste sulla ragione umana della loro nascita, sulla loro verità come scioglimento della com-

mozione. Se una solidità d'impianto si conserva a regolare la loro struttura, essa è pure condizione acquisita della personalità, ormai unificata con l'istinto. Quasi che l'esercizio grafico, per un misterioso processo, si rivelasse posteriore all'esperienza più strettamente di cavalletto. I disegni permettono cioè, anche nella brevità dell'appunto, la persuasione di una perfezione già raggiunta, di una conquista già affermata nel mutare umano. Sono punti fermi in sostanza, ma soprattutto la liberazione da ogni impegno volontaristico, l'affermazione di una aperta, serena commozione.

Da qui una considerazione: come anche il disegno in Morandi abbia ritrovato l'esattezza maggiore dei propri limiti, la sistemazione più sicura del proprio linguaggio. Ché diversamente non si potrebbe dire per il pittore se non quando si indagasse sulle particolarità di questa sua scrittura, sulle esigenze e il fine del mezzo cromatico. Ma non par tanto ovvia questa distinzione di grammatiche quando per Morandi diventi ragione poetica e per molti altri, nella negazione, una confusione di favelle. Anzi il merito più alto dell'artista, quello da cui discendono le opere forse maggiori dell'arte italiana contemporanea, si vuole appunto attribuire all'analisi severa dei mezzi espressivi, fintantoché essi non fossero riportati alle loro origini, a una precisione infinitesimale. Esattezza che non rischia mai la pedanteria filologica, ma che piuttosto consente i termini per un'adeguata progressione lirica. Ciò che in sostanza significava, almeno per quel che riguarda i dati formali, la liberazione più lontana dalla schiavitù del caso, dalla improvvisazione temporanea, sempre più incerta, incostante che felicemente folgorata. Né si sarebbe data la possibilità che questo processo di severa indagine lo portasse oltre le sponde della poesia, connaturato com'era all'esistenza di una personalità eccezionalmente lirica. E meglio sarebbe aggiungere: all'esistenza di una intelligenza esclusivamente figurativa. Poiché ancora si conferma

la particolare inclinazione del pensar grafico, in ogni caso diverso dal nostro per vocaboli o dal musicale per suoni.

Morandi è da questo un esempio che ancora non ha raggiunto il peso naturale nella nostra cultura. E non mi si faccia l'appunto inutile e ozioso sull'impossibilità del 'morandismo'. Ché proprio in casi simili il suo insegnamento andrebbe disperso senza la condizione pur minima d'essere compreso. Piuttosto un discorso sui disegni chiarirebbe la precisazione del linguaggio e questo s'è tentato di fare, quando più la mano fosse forzata alla commozione poetica dei testi. Ed è pur vero che solo con questo latente bisogno si giungerebbe forse a penetrare l'intima consistenza dei disegni morandiani, se la voce ci bastasse a questo duro compito. Soprattutto per quanto si è detto sulla loro natura sentimentale così sciolta e ugualmente grave di palpiti. Riandare dalla nascita ai nostri giorni, un itinerario serrato come quello dell'artista italiano, non condurrebbe che ad un irripetibile sgranarsi di date, insistente quanto oziosamente presuntuoso, o, nel caso opposto, ad un monotono esercizio letterario che cercasse nel proprio svolgersi, nella propria parola, un riferimento poetico difficilissimo quando non rappresentasse un identico processo della personalità. E rientrerebbe nelle ambizioni sbagliate.

Più cauto, penso, debba essere l'incontro, l'affrontare una conoscenza di questi testi e per lo più con contatti variati nel tempo, lentissimi e misurati. Né d'altra parte si penserebbe di leggere un canzoniere dalla prima all'ultima pagina come per rilevare una trama, che, assai più sotterranea e segreta, oscilla da una quartina all'altra, da verso a verso, da una parola a un suono. Alla fine il senso più autentico e costante di questa poesia andrebbe irrimediabilmente perduto. E forse non solo quello, ma la stessa ragione dei componimenti isolati.

I disegni morandiani hanno dunque una loro precisa esigenza di lettura che solo parzialmente può essere elusa per tracciare un itinerario di progressione. Nati da una cru-

da esigenza di rigore stilistico, da una costruzione pietrosa delle proprie forze entro certi limiti che da Cézanne portano alla metafisica; lentamente il canto li scioglie a trepidazioni più sottili, più preziosamente provate, a distensioni più flessuose e pacate per una serenità che non si concede al riposo, ma più vagamente e incantata indugia nella scoperta della commozione umana e degli oggetti. Sino a cogliere la più recente irrequietezza d'una trepidante ingenuità, incerta e pur sapiente, elementare e pur gravemente complessa, senza timori o pudori per il giudizio; scoperta, indifesa, ma nobile in modo raro ed esemplare.

Ed è questa una traccia, cosparsa di lacune. Quando nel 1915 stendeva i ritmi secchi della natura morta che qui si riproduce all'apertura, Morandi era un esempio. La volontà autentica di penetrare il senso del disegno senza compromessi, ma come per violenza al linguaggio. Poi già negli anni seguenti la forza della sua parola si costringe, si concentra ad una tensione estrema che dall'intuizione definisce la realtà. E non si tratta di una metafisica letteraria o polemica questa di Morandi. È il vertice più tragico della sua progressione umana, dove l'energia sembra tendere e forzare i limiti stessi dell'opera e nel medesimo tempo la scava fino agli ultimi recessi tra una serrata scansione di ritmi e di chiaroscuri. Ma questa rigida definizione formale rappresenta un po' la nostra storia, il significato di quella stagione. Soprattutto un avvertimento. Già si intuiva il volgere della sua parabola in un isolamento di resistenza. E inizia la scoperta segreta degli oggetti, quasi unica verità possibile. I fantasmi si avvolgono di stupore, mitigano la loro secchezza, ma non attenuano che lievissimamente il ritmo della pronuncia, dalle nature morte del 1931 e del 1932, ai paesaggi del 1934, e ancora alla natura morta del 1940 e soprattutto a quella del 1941, inaspettata nella sua architettura ferma, squadrata senza incertezze, senza ripensamenti, come un lucido e terribile presentimento. Verranno altri paesi, altri oggetti sempre

più affidati ad una carezzevole malinconia che sa di memoria ancor prima che l'immagine gli si tolga dallo sguardo. Una rassegnata coscienza di dolore. E la sua presenza continua, sempre più solitaria e oscura, fino agli indugi irrequieti sulle prime carte di quest'anno, commosse da una indifesa, rischiosa incertezza, da una composta umiltà.

Morandi è ancora un esempio, anche e soprattutto se il nostro passo, come deve, volge per altri sentieri.

L’avventura neocubista



2. **Tesserino da giornalista rilasciato a Mario Ramous dal periodico "Il Progresso d'Italia" il 21 maggio 1947.**

Rinascita artistica a Bologna

"Arte Contemporanea", gennaio-febbraio 1947.

Se l'esempio di Ciangottini negli anni precedenti il conflitto, poteva considerarsi solo un tentativo di far conoscere l'arte moderna a Bologna, anche perché l'isolamento della sua galleria nei confronti di tutti gli artisti bolognesi aveva molte pregiudiziali di infruttuosità, pur tuttavia ora, passata la parentesi burrascosa degli avvenimenti, produce in un certo senso i suoi frutti per il bisogno ormai risvegliato di una pubblica posizione degli artisti giovani di fronte al pubblico grosso ed ai critici. Bologna rimasta chiusa per molti anni alle voci nuove anche se in essa vivevano ed operavano artisti come Guidi e Morandi, ha ripreso coscienza della cultura e dell'arte viva oltre che per i contatti con altre città, soprattutto per quel disperato esempio della galleria Ciangottini che proprio molti di questi confronti con tutta l'arte italiana ha reso possibili.

Per questo bisogno è nata l'anno scorso la galleria Cronache che pur nella sua vita breve ha ribadito il bisogno di nuovi incontri e di nuove conoscenze. Cessata questa unica attività di galleria moderna, Ciangottini accentrava ancora una volta intorno a sé le aspirazioni degli artisti più vivi e nuovamente apriva negli stessi antichi locali la galleria La Cupola. Parlare ora di un bilancio vero e proprio della sua attività sarebbe troppo presto ma certamente si può, d'altra

parte, illuminare le strade aperte e raccogliere i primi risultati come segni di sicura promessa.

Per primo Francesco Arcangeli con parole misurate e sicure presentò una personale di Mino Maccari che, pur attraverso qualche incertezza, esponeva opere degne e di una certa severità di impostazione anche se accese dal lampo della più feroce satira. Fu poi la volta di Aldo Salvadori che ben presto presentato da Bertocchi, non riferiva a pieno le sue possibilità e forse nel complesso denunciava qualche stanchezza.

Si arrivava così alla breve chiusura estiva che aveva il merito di sollevare nuove aspettative e progetti ardenti per il futuro.

Infatti nell'autunno De Pisis con un numero sceltissimo e completo di lavori si affermava sicuramente e dava per così dire il tono alla galleria, esemplificando sempre più il suo discorso prezioso e compenetrato di sottili immagini estetizzanti. Raimondi lo presentava ma pur tuttavia non riusciva a nascondere la sua troppo evidente morbosità, per cui specialmente nei giovani, si denunciava la necessità di un rinnovamento spirituale saldamente fondato su basi sane ed aperte.

Ciò nonostante la Mostra non richiamava quell'interesse che un fatto artistico tanto importante doveva risvegliare al di fuori di ogni polemica.

Per ultimo Scialoja presentava con accenti veramente penetrati la mostra di Ciarrocchi. E anche di questo artista l'impressione non era notevole forse per i troppi appigli che la sua arte lasciava scoperti. Questa l'attività della Cupola.

Ma in dicembre un incontro di giovani artisti bolognesi del gruppo della Cupola e di Cronache solleva le polemiche più vive della vita artistica del 1946. Si tratta di cinque giovani (Barnabè, Borgonzoni, Ciangottini, Mandelli, Rossi) che per l'iniziativa del gruppo intellettuali Labriola, espongono un numero notevole e promettente di opere. Se le tendenze sono a volte diverse e si passa da reminiscenze morandiane ad accese esperienze secessionistiche, tuttavia

in tutti è palese lo sforzo per proporsi problemi nuovi e il bisogno chiaramente accennato di altri orizzonti dell'ultimo periodo delle arti figurative. In definitiva si tratta di uscire da un sentimento narcisistico di malattia per allargare i polmoni su strade più sane.

E qui sarebbe necessario un lungo discorso sulla critica bolognese che sembra sorda (salvo l'unica eccezione del "Progresso") ai bisogni ed agli sforzi dell'arte giovane. Insomma a Bologna si combatte ora la battaglia che in tutta Italia si è vinta qualche decina di anni fa. Il discorso di Ragghianti all'apertura della Mostra sulla critica rimaneva voce che grida nel deserto.

Però ormai il nucleo centrale di una nuova corrente si è formato e questo anche in grazie dell'appoggio di uomini di cultura quali Longhi, Raimondi ed Arcangeli.

Per ultimo non rimane che render nota la intelligente iniziativa del comm. Zanarini che, affidando al giovane e valente architetto Ramponi il rinnovamento della sua pasticceria sotto le Logge del Pavaglione, riservava una saletta di ritrovo e di esposizione permanente agli artisti bolognesi.

Il locale che l'architetto Ramponi ha creato è di un gusto fine ed accogliente cosicché facilmente ha potuto divenire un centro di cultura e di polemiche attive ed attuali anche per la fattiva partecipazione di tutti gli esponenti del pensiero bolognese (Morandi, Della Volpe, Raimondi, Mazzetti, Forti, Arcangeli, Fanti, Socrate, Meluschi, Tavernari ed altri). Ma ciò che è più importante, è la mostra permanente dei pittori della Cupola che dà modo di seguire da vicino gli sviluppi della loro personalità.

Insomma nel complesso un risveglio a Bologna denso di promesse.

Immagine di Ciangottini

Giovanni Ciangottini, Galleria del Cavallino, Venezia, 4-15 gennaio 1947.

Presentare Ciangottini può apparire compito abbastanza arduo, non perché i valori umani della sua pittura si prestino ad ambiguità di interpretazione, ma per la sua direttiva formale che, densa di riflessi e di modelli a volta a volta profondamente amati e scontati, si svolge oramai ad una sua vera e costruita personalità. Né d'altra parte è questo il luogo per un ennesimo discorso sull'arte moderna, che apparirebbe certamente un facile accomodamento a non approfondire la sua pittura.

Pur tuttavia alcune considerazioni di carattere generale (in particolar modo sulle ultime espressioni delle arti figurative) si rendono necessarie per individuare con più sicurezza il significato che Ciangottini ci propone con le prove attuali.

È di questi ultimi 3-4 anni una certa frattura ed un bisogno di superamento che la giovane pittura italiana ha proposto e già ben delineato con l'arte immediatamente precedente. Tutto ciò non per un assurdo rinnegamento delle mete raggiunte (che anzi molti sono i ponti formali che legano le intenzioni) ma per il mutare delle condizioni iniziali del fatto artistico e di conseguenza per il proporsi di nuovi problemi. La necessità di questa nuova posizione non è meno valida anche se ha trovato sfogo dagli avveni-

menti contingenti di questi anni, posto che già da tempo se ne possono ritrovare i prodromi.

Ma ci preme qui notare il lato più specificatamente umano che guida questo nuovo sentimento dell'arte. In effetti si trattava di svincolarsi da un lirismo monocorde per affrontare una realtà più decisa e complessa e, se vogliamo, di procedere verso una convalescenza morale da un malato e solitario ripiegamento estetizzante su se stessi.

Togliere al narcisismo la sua ragione d'essere con un raffronto crudo e vibrato a una realtà oggettiva multiforme e tutta concisa nella sua entità. Insomma il ritrovamento di una sanità morale finalmente avulsa da qualsiasi postumo di romanticismo e di decadentismo. E da qui, un diverso intendimento formale che, nel suo allargamento di prospettiva, tende ad un vibrare più violento e ad una crudezza più intensa della materia, come il risolvere i rapporti pittorici su un piano coloristico-cromatico e non più tonale.

Questo quanto urgeva chiarire perché lo sforzo severo di Ciangottini si pronunci nella sua vera luce.

Di un gusto inizialmente triste e fondamentalmente solitario, Ciangottini ha uno svolgimento che diremo lento se non fosse invece indice di una maturazione sicura e perseguita con chiara coscienza delle sue possibilità. Attraverso dunque tutta una gradazione di posizioni, conquistate con una sofferta esperienza giornaliera, egli si pone su un piano di risoluzioni strettamente individuali anche quando accetta problemi che gli derivino da altre personalità. Partito dal sentimento lineare di Virgilio Guidi, accolto quasi ad insegna di un particolare stato d'animo, egli si sobbarcava un ciclo di esperienze, che unite a un certo tonalismo morandiano, lo conducevano alle estreme conseguenze di questa pittura per una strada chiaramente razionalistica.

Insomma i problemi iniziati per un bisogno intimo e a mano a mano individuati e chiariti, non potevano a un

certo punto, che esaurirsi per una mancanza di aderenza vera e propria al suo spirito.

Qui perciò si manifestava a Giovanni Ciangottini il bisogno di trovare non più un campo di esperienze formali, ma una materia che veramente potesse risolvere il suo particolare sentimento di fronte ad una realtà viva e di per sé valida, creando una vivida impressione lirica che ha i suoi contrasti con lo spirito dell'artista in quanto esterna e non ripiegamento di concentrazione puramente individuale. Era dunque la necessità di superare se stesso come entità assoluta e non passibile di rapporti, per trovare una sistemazione di rapporti nella realtà.

Assistiamo, per questo, a quel periodo che ci piace chiamare umbro, dove la partecipazione dell'artista a un sentimento panteistico della natura si afferma in una improvvisa vibrazione del colore, come di fronte ad una primitiva impressione.

E da qui Ciangottini acquista una sua vera voce dove la sanità delle intenzioni si indirizza sempre più a un sentimento coloristico che partecipa della violenza della vita, perché egli stesso sembra essere entrato in un acceso contrasto di sentimenti. Ma, bisogna avvertirlo, non è il suo un cambiamento improvviso con tutti i pericoli della estemporaneità. Anzi la ricerca ritrova in Ciangottini sempre una sicura preparazione e questo torna tutto a suo vantaggio.

Vorrei per ultimo proporre ad una attenta considerazione *La fabbrica colpita* ed alcuni degli ultimi paesaggi emiliani, dove la strada iniziata coi paesaggi umbri trova la sua necessaria chiarificazione, facendo intendere le possibilità di una visuale oramai così aperta.

Bologna, 19 dicembre 1946

Piccola personale del pittore Corsi

"Il Progresso d'Italia", 10 aprile 1947.

Si è aperto domenica scorsa con un gruppo di opere di Carlo Corsi, un ciclo di piccole personali nella saletta superiore del rinnovato Caffè Zanarini. Iniziativa interessante anche se l'illuminazione purtroppo infelice della saletta non permette un esatto approfondimento dei valori cromatici delle opere esposte. Rimane tuttavia lo sforzo generoso di far conoscere, a pubblico ed artisti, la giovane pittura italiana. E abbiamo parlato di giovane pittura anche riferendoci all'anziano Corsi, che così degnamente inaugura questo ciclo, per la vitalità ed in un certo senso la attualità dei problemi considerati, e per quel tanto di esposizione spregiudicata e ardita che si riscontra in quasi tutte le sue opere.

Rifare ora la cronaca della sua formazione artistica sarebbe lungo e fuori luogo; basti ricordare che da un primo periodo fortemente legato a certa cattiva e siglata pittura dell'ultimo '800 italiano (pittura purtroppo che qui a Bologna e non solo qui, fa ancora sentire la sua velenosa influenza), Carlo Corsi, con coraggiosa esperienza quotidiana di proposti e risolti problemi perviene ad un adeguamento, non solo formale, del suo pensiero con la realtà attuale, anche se lo sforzo si limita al raffronto delle posizioni realmente valide e comuni dei due periodi che egli rappresenta; si trattava praticamente di trovare una sistemazione viva e prolifica nel nostro tempo della migliore realtà passata. E

noi crediamo questa necessità realmente sentita (intendi anche in senso morale) non ultimo titolo del suo valore, quando si pensi che nessuna delle esperienze moderne è passata indifferentemente nella sua formazione, ma anzi è stata serenamente vagliata e approfondita nel suo significato più intimo. Né si può minimizzare la constatazione che il confronto con la pittura contemporanea specialmente francese, è avvenimento ultimo e abbastanza recente, per cui egli si avvantaggia sempre di una personalità precedentemente conquistata, così da evitare qualsiasi fenomeno di distillazione del verso altrui e d'altra parte, rivendica a suo completo onore una macerata ricerca di problemi condotta in una solitudine artistica quasi ascetica.

E nasce da qui la sua effettiva validità, in quanto la necessità di affrontare e chiarire il senso dell'umanità contemporanea è bisogno intimo e non solo fatto culturale.

All'opposto gli rimane sempre una preziosità formale non mai sufficientemente superata anche se si debba intenderla in senso ultimo e non particolare. È in fondo la malattia conseguente alla sensualità quasi morbosa che lo affatica nell'unilateralità dei concetti, e se difetto questa si debba considerare (come fardello di tutto un decadentismo purtroppo ancora vicinissimo a noi) è altrettanto vero che in Corsi è completamente giustificata per la dichiarata coscienza del pericolo che egli ne ha. E da qui la necessità (noi intendiamo) di certi piani uniformi che nei suoi nudi si sovrappongono per un intendimento finale di volume e nello stesso tempo di trasparenza cromatica appena accennata e già compiutamente fonte di luce.

E sempre su questo piano è la semplificazione lineare che si regge per la sua funzionalità compositiva, dove per fattore compositivo non s'intenda solo una creazione architettonica astratta, ma maggiormente un significato logico del pensiero e del sentimento. Insomma la magia formale anche se preziosa, non è quasi mai fine a se stessa ma assu-

me variamente il valore di simbolo. E se la semplificazione agisce in questo senso da antidoto, la sovrapposizione delle materie conferma poi per altra via sempre un fondo sensuale, che non si rivolge solo su se stesso, ma cerca di porsi invece quasi come senso informativo di una ricerca.

Qui noi crediamo si debba cercare la chiave della sua pittura; si osservi a tale proposito il raffronto di lucentezze improvvise ai toni opachi ed uniformi generali e le slabbrature di certe stesure chiare su un fondo indipendente e scuro. Ed è poi sempre il contrasto degli elementi sensuali del passato con la realtà presente in una rara figurazione lirica.

Tentativo generoso quello di Corsi e prenderne atto è doveroso oltre che come realizzazione artistica anche come fatto di cultura che non si può disconoscere.

Antitesi e continuità. La pittura a Modena

"Il Progresso d'Italia", 17 aprile 1947.

Pretendere da un premio nazionale di pittura un livello troppo alto sarebbe assurdo ed anche credere che una simile rassegna possa risultare completa sotto tutti gli aspetti; così questo premio Modena si dimostra in fondo degno e dignitoso, anche se non si possono condividere appieno i criteri selettivi che hanno guidato l'accettazione delle opere. Se lo scarto fosse stato maggiore, il tono generale ne sarebbe certamente risultato migliore; e senza considerare certe svisature di valutazione quali i gratuiti Ziveri, Bugli, Perizi ed altri. Vero che il premio è stato disertato da un notevole numero di artisti validi e che nessuno è qui rappresentato dalle opere migliori, per cui una impostazione più costruita sarebbe stata impossibile. Nel complesso però esso soddisfa abbastanza la funzione che più gli conveniva: quella cioè di convalidare l'affermazione che alcuni giovani avevano riportato in altre città d'Italia e specialmente a Milano.

Il superamento del chiuso e narcisistico decadentismo della generazione passata è ormai fatto evidente e ben determinato anche se non compiutamente realizzato sotto tutti gli aspetti. Il respiro si è finalmente allargato ad una visione più completamente e più sicuramente umana, dove il rifiutato preziosismo assume un valore morale e permette il confronto con una realtà palpitante di avvenimenti e

inondata del più attuale sole. E così è se si pensa alla naturale chiarezza di significati che questa pittura propone in un clima quasi estivo di compostezza e cioè negando qualsiasi sottintesa allusione che costringa il lettore ad uno sforzo immaginativo tutto personale, esso stesso creazione artistica. La castigatezza più assoluta dei mezzi espressivi e l'essenzialità di ogni elemento non vogliono mai rimanere solo in funzione di un prezioso ripiegarsi su se stessi, ma anzi sono intese come necessario e classico metodo di un pensiero che non si limita in personale e ristretta atmosfera, ma intende proporsi come valore morale oltre che umano e perciò sicuramente sano e aperto a un sentimento universale del tempo. Rimane quindi a fondamento dell'opera un senso di misura ed equilibrio che ameremmo chiamare classico per l'immobilità delle figurazioni intese come affermazioni assolute (astrazione degli avvenimenti contingenti in valori universali e perciò chiari e realmente validi). E tanto più promettente si dimostra questa giovane pittura qualora si consideri che essa non si pone come movimento distruttore di una tradizione vicina o lontana, ma denuncia solamente la nuova ed unica possibile prospettiva; una granitica risolutezza di fronte alla vita, una posizione morale positiva, problemi affrontati apertamente senza falsi pudori e nemmeno urlanti e scomposte ribellioni, una sanità intrinseca dell'individuo che si afferma nel rapporto con la realtà effettiva e non più perciò la considerazione egocentristica di un assoluto individuale estraneo all'oggetto, infine una forza decisa in atto che non teme e non si limita entro cerchi chiusi di adorazione. Una posizione, si dirà, in netta antitesi con la generazione passata; ma d'altra parte questi giovani non ripudiano le esperienze passate ed anzi se ne avvalgono, dimostrando in fondo la non inutilità di queste. Rappresenta questa corrente un superamento non una inconsiderata rivolta e trae la sua forza e le sue possibilità appunto da questo sereno ed equilibrato giudizio.

Esame sommario

La mostra abbastanza ponderosa (195 opere e 140 artisti) non si presta certamente ad un esame necessariamente sommario come il nostro e vorrebbe una considerazione meno affrettata. Avvertenza abbastanza ovvia e che cercheremo di far pesare il meno possibile, avvertendo che il nostro interesse si è polarizzato in pochi nomi di giovani che riteniamo più validi e più degni di rilievo.

È particolarmente Bruno Cassinari che ci ha più intensamente impressionati: artista che già conoscevamo in opere migliori di queste modenesi.

Tuttavia la sua *Figura* quasi tagliata nella pietra con una forza cosciente delle proprie possibilità, non è immagine che si possa facilmente dimenticare. Il doloroso proporsi alla vita non rimane espediente ultimo per il riconoscimento della propria solitudine e quindi una posizione di dichiarato decadentismo; anzi il rapporto è tutto inverso ed assume un significato assoluto di rappresentazione quando della realtà si afferma una così palpitante partecipazione. E già è proposta una risoluzione a questi nuovi rapporti umani; non si cristallizza perciò in una accusa dissolvitrice, ma afferma una nuova realtà che ha tutta la partecipazione di una umanità dolorante in faticoso riemergere. E la costruzione ne risulta decisa appena sbozzata, tutta considerata blocco unitario del suo peso faticoso; la materia sveltita, ridotta all'essenziale con la veloce sintesi delle ultime esperienze cubiste, che in queste conseguenze tornano giustificate e costruttive in quanto limitate a mezzo espressivo e non più fine a se stesse. In fondo l'opera di Cassinari compendia il gesto largo di chi si pone come anello di congiunzione fra l'umanità e la realtà oggettiva; ne consegue quindi la sana moralità dell'opera sua anche attraverso la compostezza e la misura del gestire.

Se vi può essere poi un estremo richinarsi sulla propria intimità, ciò avviene solo in rapporto al resto dell'umanità,

quasi per acquistare una nuova forza e così nuovamente offrirsi in completa dedizione, con la carne piena di una chiara, limpida e, diremmo quasi, spietata fede.

Altro temperamento, se pur con qualche punto di contatto, la pittura di Ennio Morlotti, dove il sentimento di una nuova visione si pone più spietatamente violento, più essenziale ancora, più scarno. E non si può dire d'altra parte, che Morlotti sia gratuito: ogni pennellata è pesata, sicura frutto di un pensiero ben approfondito, per cui la realizzazione resta solo un fatto di esecuzione manuale. Effettivamente in Morlotti sono più evidenti le reminiscenze cubiste e l'assiduità con Picasso, ma la funzione di questi mezzi (per altro sviluppati oramai su ben più solida e umana strada) si condensa in una valorizzazione umana assai meno intellettualistica e tutta concitata di avvenimenti. La pittura è sangue per Morlotti e non certamente in senso cattivo; un blocco di granito sbalzato a grandi piani con una larghezza di visuale notevolissima; un coraggio sicuro, senza esitazioni. La pittura è sangue e, noi aggiungiamo, sangue buono, fecondo, sangue di tutti gli uomini.

Parliamo di Afro

Parliamo infine di Afro che rappresenta una sua particolare visione in queste giovani correnti; visione che attinge la sua linfa dal cubismo intelligente e anti-scolastico di Braque. Chi non abbia visitato la sua ultima personale a Milano, può nutrire diversi dubbi su questa sua posizione e forse sulla sincerità degli intendimenti perché da tempo troppo abituato ai suoi abili e preziosi vagabondaggi. Ma ripetiamo, solo chi non ha visto la sua ultima personale dove infatti Afro dimostrava la piena coscienza di questa strada e l'approfondimento che lo rassicurava sul piano espressivo. Le estreme conseguenze di Braque gli si addicono come abito formale, quando si notino i presupposti che incitano. E se appunto la visione iniziale si può ravvicinare a quella di

tutta la giovane pittura italiana, la sua sensibilità velocissima e impaziente lo conduce in una pittura più immediata, tutta affidata alla rapidità della pennellata e alla invenzione degli accostamenti che risultano perciò vivissimi. Pittura quindi sciolta alla immediatezza della intuizione ed anche certi schematismi vibranti lo confermano. Pittura diremmo, partecipata anche epidermicamente oltre che per un bisogno intimo costante.

Parlare degli altri artisti specificatamente sarebbe troppo lungo e ci limiteremo ad una veloce rassegna, anche se ciò può comportare svisature di valutazione.

E partiamo da Scialoja sensibilissimo, ma troppo affidato a un preziosismo plastico di materia, che lo richiude necessariamente in un degenerato decadentismo. Il *Pollo spennato* è certamente opera notevole, ma non si può non vederne la fragilità nel compiacimento degli accostamenti. Pezzo di pittura, se si vuole, ma non più di questo certamente.

Intendimenti più profondi vorrebbe esprimere invece Vittorini e se certo non mai bene superato naturalismo non lo confondesse, potremmo anche dargli più credito, quando poi questo naturalismo fosse giustificato appieno.

Medesimo discorso si può portare per Capogrossi, troppo ancora legato a certe tendenze del novecento. Un classicismo non mai bene digerito, eccessivamente formale per essere giustificato e in più appesantito da un compiacimento di materia, che si rivela in fondo fragile dalla facilità e non castigatezza degli accostamenti.

Lo sforzo di Borgonzoni

Breddo è rappresentato da una marina sfasata e non convincente, specialmente per chi conosca la sua ultima produzione. Si potrebbe quasi dire una pittura eseguita solo in funzione del premio. Così poi, anche di molti altri. Non crediamo invece alla abilità di Omiccioli, qui troppo razionale e intelligente da sconfinare in gioco ed altrettanto ag-

giungiamo per Monachesi, dove i colori fortemente smaltati si piegano violentemente alla lucidità della porcellana senza una giustificazione interiore. Anche Martina delude per una confusione compositiva che degenera nella intemperanza. Mediocri poi Birolli, Tomea e Gentilini, quasi che un senso di stanchezza li soffochi. Maccari invece, pur non esponendo le opere migliori, torna sempre vivacemente polemico con una inesauribile freschezza, anche se le immagini concedono troppo al fatto illustrativo.

Rimarrebbe un discorso sulla pittura emiliana e particolarmente bolognese. Borgonzoni ha prodotto il suo sforzo più impegnativo e se gli rendiamo atto del coraggio e della sincerità dei propositi, non possiamo allo stesso modo sottoscrivere i risultati. Opera ineguale queste *Figure sotto la croce* che concede troppo alla facilità improvvisativa, per cui ad una parte superiore veramente bella e rappresa di poesia, non corrisponde poi la parte inferiore generica negli schemi e ondeggiante ancora in certo naturalismo minore. Ciangottini espone il già conosciuto *Lungo il Tevere* che pur non essendo una delle opere migliori, pur tuttavia rimane sempre degna e nella vibrazione dei colori denuncia le possibilità aperte della sua posizione e la fedeltà alla sua vena poetica, che ha sempre una giustificazione di conseguenza.

Nevicata di Mandelli

Interessante poi la *Nevicata* di Mandelli che veramente ci sembra l'opera migliore di questo artista sinceramente convinto della sua posizione, anche se questa, a parer nostro, si profila limitata negli sviluppi. La *Nevicata* è opera sensibilissima e sicura di una forza che finora non conoscevamo in Mandelli. Altrimenti la *Neve in periferia* di Ilario Rossi cui nuoce una troppo dichiarata facilità di pennellata e alcuni particolari (gli alberi per esempio) rimangono estranei alla pittura quali espedienti tecnici.

Anche Barnabè non espone opera che lo rappresenti degnamente e noi che lo conosciamo ben altrimenti, vogliamo difenderlo come valido pittore cui affidiamo molte speranze. Di Corsi, la piccola personale odierna da Zanarini può convincere, per chi non lo conoscesse, che l'opera modenese è veramente minore e che le qualità di questo sicuro pittore sono ben più notevoli.

Fra i modenesi solo Pelloni assume un vero respiro poetico e pur nella sua fragilità conserva un valore veramente umano.

Per la cronaca fuori concorso, sono esposti due normali Semeghini, due brutti Vagnetti, un mediocre Tosi, due Morandi non notevolissimi, una bellissima figura di Guidi ed una sicura e forte composizione di Sironi.

Due pittori – Baldinelli e Borgonzoni

"Il Progresso d'Italia", 12 ottobre 1947.

L'occasione che la galleria della Cupola ci offre con questa prima mostra di due pittori bolognesi, non è senza interesse.

La pittura di Baldinelli segna con questa mostra un piacevole incontro e per non pochi motivi. Forse le rare opere che avevamo potuto conoscere non promettevano un chiarimento così rapido degli interessi che da qualche tempo il pittore proponeva alla problematicità del linguaggio e ciò si rende giustificato per quanto ci è possibile comprendere oggi della sua personalità incisa tutta da un fatto meditativo che pretende una preventiva risoluzione e coerenza intima alla scrittura. Ma questo chiarimento del pensiero non poteva rimanere estraneo ad un allargamento del raggio visivo e ad una appropriata ricerca stilistica. Ne è prova la *Donna che dipinge sulla spiaggia*, per altro ancora acerba e affatto afferrata nel suo significato lirico di colore, ma significativa per la conoscenza del cammino trascorso e per la chiara indicazione delle esperienze incontrate.

Si potrebbe in questo senso notare la valutazione che ancora conservano dell'insegnamento cubista le opere ultime, già ormai svincolate dalla asperità che tutti gli schemi impongono e tuttavia serenamente misurate con una costruttività compositiva non gratuita e peregrina. Ed appunto il merito maggiore di Baldinelli sembra svolgersi in questo forzare l'armatura formale, che caratterizza il nostro

tempo, alle esigenze più strettamente personali, comprendendo giustamente che l'insegnamento non può derivarci dalla personalità Picasso, quanto dall'intento costruttivo del cubismo come teoria astratta. Così la grafia ritmicamente contrastata e interrotta bruscamente quasi da singulti della *Figura in bianco* (1947) agisce contrappuntisticamente sul candore del panno che avvolge con morbido stupore il corpo statico di un dolore forse non determinabile con ragioni evidenti e pur tragicamente pesanti. I volumi degli oggetti, di una astratta esattezza, vogliono quindi agire per opposizione, senza mai perdere il loro significato e però assumendone uno nuovo e particolare nel rapporto. Rapporto poi che s'imposta anche sulla stesura piana del colore; e da qui non poteva ignorarsi per il pittore la pulizia più rigorosa della materia.

Ma ciò può forse dichiararsi più evidente nell'*Autoritratto* e nell'*Espressioniste*, che affidano l'emotività lirica proprio alla centrata lucentezza del colore. Baldinelli è dunque pittore che sicuramente affinerà sempre più il linguaggio appunto per la ricerca strettamente pittorica delle sue opere e se oggi ancora molto può imputarsi irrisolto, ciò anzi ci preannuncia un lungo cammino.

Ora se Baldinelli insegna un procedimento meditato allo svolgimento della sua pittura, avvalorando le considerazioni proposte agli inizi di questo scritto, così pure è certo il riferimento per Aldo Borgonzoni che sviluppatosi nell'acerbo clima di lotta e inasprito dal rovente dolore dell'ultima grande tragedia umana, aveva per qualche tempo insistito troppo duramente in dissonanze crude e intemperanti.

Attendevamo con interesse una sua più pacata considerazione del soggetto e della materia tanto da non concedergli possibilità ambigue. Oggi infatti le sue opere concedono una più attenta lettura quasi che le immagini nascano attraverso un maggiore travaglio intellettuale che sentimentale, pur senza perdere nulla della vigoria del sangue in fermento.

Gli schemi cubisti non vengono più usati nella loro rigida esasperazione, ma leggermente si piegano ad una ragione più umana commossi dal raccoglimento quotidiano e continuo sugli oggetti. Perciò gli accordi scoprono una consonanza più effettiva, che nel contrasto afferma solo la propria funzionalità e non, come antecedentemente, la disgregazione tonale. La movenza lirica si rapprende e si svolge quindi conseguentemente per sviluppo tematico, mai o quasi mai per variazione frammentaria e in sé conclusa. Ne deriva in ultima analisi un concerto sempre più conseguente e di interessi più vasti dove l'umanità non impegna una unica fronte, ma giornalmente si scopre in emozioni diverse e significati impreveduti. È questo il caso del *Partigiano* (1947) che esorbita dal più contingente soggetto e dall'avvenimento particolare, per assurgere a simbolo della continua universale tragedia umana e ciò con una impostazione monocorde, per il tono, che accetta solo variazioni cromatiche brevissime e rare nella stringata e repressa commozione. La composizione pure risente di questo isolamento tonale nella scarnità del gesto e nel raccoglimento estremo del sentimento, che più tragicamente s'impone nel mutismo dei personaggi.

Poi Borgonzoni non poteva non richiamarsi al supplizio del Cristo per chiarire con un simbolo palese il dolore che conturba oggi ogni nostro intento e la *Composizione* (1947) riprende una pulizia tonale da cui traspare la logica commossa degli avvenimenti, creandone ugualmente una possibilità di superamento. Attendiamo tuttavia che gli accenni di questi bozzetti possano trovare una estrema ragione espressiva in opere più impegnative e graficamente più perfezionate.

Oggi non ci resta che sottoscrivere questo acutizzarsi della sensibilità e perfezionarsi del pensiero per sperare in un continuo sviluppo, oggi che egli si è maggiormente avvicinato ad una ragione più specificatamente pittorica.

Cammino di Barnabè e Ciangottini

"Il Progresso d'Italia", 23 ottobre 1947.

Non è questo il primo nostro incontro con la pittura di Barnabè e di Ciangottini e però ci sembra sino ad oggi il più proficuo, non tanto per il linguaggio più perfezionato e appropriato che essi possono inserire nel giudizio critico, quanto per un orizzonte maggiore conquistato forse e principalmente attraverso l'elaborazione del pensiero. Non si creda per altro ad un raggiungimento estremo di risoluzioni ma al contrario e più giustamente alle indicazioni per un cammino da percorrere e solo ora possibile di sviluppi.

Un richiamo alla pittura che qualche anno fa Barnabè conduceva in una sorta di isolamento umano per stesure avare e intristite da una melanconia chiusa ed individualisticamente romantica, non è inopportuno. E la ragione per cui il suo respiro, pulito dalle scorze amare della materia, si sia reso oggi partecipe di una emozione più vasta e profonda del tempo umano che ci modella, può essere il motivo della nostra indagine. Così la ricerca per individuare una sintassi logica, se pur fin troppo raffinata, doveva indirizzarlo all'insegnamento morandiano e a quel suo pesare alchimisticamente la trama e le variazioni del tono.

Naturalmente non era senza pericoli questo punteggiare stilistico e, primo fra tutti proprio l'impossibilità di uno svolgimento che il mondo morandiano denuncia dall'affondare radici in un terreno che continuamente rischia il

preziosismo del gesto e ugualmente il progressivo impoverimento morale dell'entità umana nel suo autoripiegarsi e confrontarsi allo specchio del sentimento. Barnabè doveva chiaramente intendere ciò e a suo merito torna il non aver affrettato conclusioni premature, ma al contrario il procedere lentamente per gradi senza mai distogliere lo sguardo dal parallelo affinamento formale che da qui richiedeva uno sforzo ancor più preciso e doloroso.

Si trattava in fondo di assorbire nel fatto morale tutte le esperienze umane che dalla cultura diramano sino nel problema sociale e religioso. Era questo, e lo è tuttora, un tentativo per raggiungere la completezza classica nella sintesi spirito-materia. Così il primo spontaneo riferimento Barnabè doveva carezzarlo nella costruzione del cubismo oggi testimoniata dalla *Natura morta n. 1* (1947) ancora per molte parti legata al tonalismo morandiano e pur già accennante ad una determinazione maggiore degli oggetti tutta scabra ed asciutta di colore quasi che le nuove rivelazioni l'avessero scoraggiato nel passo ed anche senza togliergli la speranza di un traguardo.

Si poteva forse credere che il canto gli si fosse smorzato in un recitare basso e uguale nell'attesa di chiarirsi a se stesso per procedimento di pensiero e di cultura. Per la verità ci sono due ritratti precedenti che testimoniavano un punto già raggiunto ma altro tempo occorreva per precisare perfettamente la nuova posizione morale. Pure ora un avvenimento nuovo è già intervenuto e ci è possibile dichiararlo nel confronto e nell'assimilazione dei testi francesi, che nell'estrema pulizia raccontano tutta una civiltà pittorica.

Si guardino particolarmente la *Natura morta n. 8* (1947) dove la fluidità del colore steso su piani larghi e cantanti assume il valore di una melodia pura per voce da 'a solo'; e l'altra *Natura morta n. 4* più fortemente corale e ritmata in quell'accalcarsi dei volumi verso una fede unica ed ogni giorno più chiara e razionalmente sufficiente.

Sono opere queste che non permettono una appendice letteraria e, per questo, punti raggiunti in un cammino in pieno sviluppo. Ma vorremmo chiarire quanto ancora chiediamo a Barnabè pittore e poche parole forse ci bastano: una costruzione morale ancor più approfondita. Sappiamo che non possiamo chiedere tanto per ora perché il suo procedere non è mai violentemente arbitrario, ma siamo certi che il programma indicato non avrà a subire rallentamenti per un abbandono troppo amoroso al bel canto.

Lo svolgimento di Giovanni Ciangottini forse per quel carattere aspro e violento che gli dona il coraggio di affrontare a piene mani il problema, lo espone ad un gioco massimamente pericoloso. Anche recentemente ci è stato possibile esaminare l'opera sua più vicina e particolarmente nella mostra di Porto S. Giorgio che ce lo chiariva maggiormente. Non ricordiamo se anche allora ci capitasse di notare l'importanza del gioco, il rischio affrontato e non bene superato in diverse opere. Ma è bene rifarsi a qualche tempo addietro quando Ciangottini, forzati gli schemi guidiani, affrontava il mondo oggettivo bruscamente e quasi per una improvvisa decisione.

La rispondenza formale appariva allora acerba e volutamente polemica ma tuttavia non senza una ragione intima. Erano queste le opere che potevano preparare il terreno adatto per il nuovo incontro con la natura che sapevamo in Ciangottini lungamente atteso e con la malinconia di chi si trovi straniero in terra straniera e contemporaneamente con la fiducia di un uomo dolente che sappia unica essere la strada possibile ed estremamente arrischiata. Così certe urgenze che ritroviamo nelle prime opere dell'ultima stagione estiva ci era venuto spontaneo paragonarle ad un improvviso e troppo cocente traboccare di sensazioni, quasi ad un groppo di affetto.

Poi lentamente Ciangottini riprese il suo interesse costruttivo attraverso una consuetudine più particolare e inti-

ma, ma ci spiace constatare come anche allora egli rischiasse i limiti della pittura tanto da richiamare un maggiore interesse umano che pittorico.

Si guardi così *A sole pieno* e a quel suo immediato rapporto con gli oggetti non più estranei ma centro di un mondo intravvisto umanamente; oppure alla *Marina lunga* così carezzevolmente intuita e non per sensazione ma proprio per convinzione intellettiva, dove il gesto si allarga e si stende in un battito regolare. Certo questi sono solo i primi punti fermi e se non vogliamo affatto approfondirli per valore assoluto è appunto perché ci sembrano le necessarie basi di lancio verso delle vere affermazioni e definitive.

La strada sarà sicuramente lunga e dolorosa ma ci sembra ora individuata e tanto ci interessava in questa sede. Poi chiederemo a Ciangottini una maggiore perfezione di linguaggio, una sensibilizzazione più attenta e frazionata, una aderenza maggiore al suo contenuto che in qualche opera attuale non troviamo ancora trasfigurato come ragione assoluta di pittura, poiché altrimenti, scaduto l'interesse contingente e il nostro particolare fraseggiare allusivo, potrebbe temersi il velo del tempo.

Le nostre parole possono forse apparire troppo crude, ma ci piace chiarire il nostro intento per una precisa lettura dei testi che per altro non ci limitano la fiducia in loro.

Violenza di Cassinari

"Il Progresso d'Italia", 4 gennaio 1948.

Non senza ragione avvengono gli incontri fra gli uomini. Questo è il nostro parere. Oggi infatti il tempo richiede una misura più precisa di valori, oggi che le ragioni polemiche non tornano più sufficienti a sostenere da sole l'interesse per le opere e il bisogno di una pur labile prima sistemazione critica urge con severità sempre maggiore. Forse la considerazione pacata che l'umanità viene giornalmente temprando di se stessa è lo stimolo necessario alla serenità del giudizio e pure alla sua applicazione rigida ed estranea a motivi sentimentali affettivi. Né il possibile accostamento di intenti che riguardino anche la nostra umanità ha per questo solo una voce d'arte. Si precisa dunque sempre più la necessità di svincolare l'arte e naturalmente anche la critica, da temi contingenti di cronaca che si presentino con partecipazione esclusivamente umana. Ed è appunto questo bisogno che ci ha spinto al contatto vivo con le opere e gli artisti, tra le pareti spesso ruvide e povere degli studi, quasi in una sorta di pellegrinaggio ansioso e macchiato di timore per una rispondenza che avrebbe potuto mancare.

Naturale così la visita a Bruno Cassinari e pur difficile per la comunicativa immediata di certe sue opere che sembrano eludere l'ulteriore indagine nel loro moto affettivo. Né potrebbe considerarsi caso raro questo e tanto meno unico se si pensi alla simile situazione sentimentale che ci

coglie sulle opere di un Botticelli, di qualche senese del tre-quattrocento e molto più avanti di un Modigliani. Tuttavia questi non vogliono essere riferimenti di stile o valore. Si tratta di una condizione particolare del lettore. Cassinari però meriterebbe un riconoscimento specifico alla continua serietà del suo lavoro che per condizione intima rifugge da accomodamenti raggiunti ed anzi si travaglia nella ricerca più assidua e, per quanto possibile, meno abbandonata all'arbitrarietà del sentimento. Pertanto gli giova quasi il candore dell'artigiano che non subisca influenze estranee al proprio lavoro. Ciò non vuol dire per il pittore chiudersi in una astratta ricerca formale ma piuttosto filtrare l'urgenza degli avvenimenti umani in ragioni più universali e sciolte da stretta polemica.

Se poi polemica si volesse ancora scoprire questa dovrebbe riguardare solo l'affermazione di una nuova posizione umana che nella sua stessa morale chiarisca l'opposizione con l'ultimo mondo pittorico. Nata con la violenza del sangue ritrovato, la pittura di Cassinari, come tutta quella della nuova generazione che da Birolli si sviluppa per reazione spontanea al novecento, poteva rischiare il contatto succube con gli schemi culturali, che allora ed anche oggi sovrastano tutto il mondo pittorico italiano. Né il sottrarsi a queste sovrastrutture presentava aspetti facili e di poco peso, anche accarezzandosi il pericolo opposto di un abbandono sentimentale al canto, che forse intorno al 1940 sarebbe risultato prematuro. Questo nascere così preoccupante doveva tuttavia servire a Cassinari quasi come banco di prova ed anzi la sua umanità si schiariva nel rigoroso fervore della ricerca decisa a determinare solidamente il gesto lirico.

Ed è appunto un simile consolidamento della materia e del verso che doveva senza dubbi distinguerlo da quanti svaporavano l'immagine in sfilacciati espressionismi amorfi e alla fine sordi di ogni sana umanità. Ora non ci sembra impreciso affermare che la preparazione degli ultimi anni

turbinosi di guerra e l'intento costruttivo conservato gelosamente oltre ogni polemica di stile e di sentimento, abbiano giustamente inclinato la sua pittura al nuovo respiro del tempo presente, così caratteristico in sé e deciso all'equilibrio. Né suonerà eresia constatare la comune aspirazione al ritmo classico, che in Cassinari anche se non completamente liberata da scorie, si sviluppa ora quasi come prima ragione dell'opera.

Non inutilmente infatti la paternità del cubismo si scopre oggi ancora come un formicolare di sangue e maggiormente come direttiva mentale, tanto da poterlo segnare ad esempio per la conoscenza del suo vero significato. Ed è questa l'unità di misura comune a tutta la civiltà pittorica pur rappresentando per il nostro secolo una diversa interpretazione spirituale. È la faticosa dichiarazione di una scoperta intima che nelle brevi ore della nostra vita accosta gli infiniti membri della legge universale. Un levitare interno e doloroso dunque. Per Cassinari poi la prova più esplicita è l'assommarsi di diversi periodi che giunti a maturazione volgono verso altre prospettive pur conservando sempre quel suo inconfondibile tocco di umana sufficienza.

Ora certe rosate carni di pietra che hanno legato la sua opera degli anni trascorsi con le cicatrici di mutilazioni profonde, acquistano riflessi duri di metallo. E i ritratti della madre si irrigidiscono in una severità ancora più immobile. Il pericolo di una preziosità troppo accarezzata ci sembra avvertito. Attendiamo ora il suo nuovo sviluppo.

Primitività di Chighine

"Il Progresso d'Italia", 11 gennaio 1948.

In seno al fervore polemico, che sul grido di manifesti, giornali e mostre ha rivelato un gruppo di giovani artisti milanesi, non era difficile, anche un anno fa quando la nostra personalità era così strettamente e intimamente coinvolta in questo affiorare convulso del sangue da sorvolare premeditatamente una possibile gerarchia di valori, non era difficile, ripetiamo, individuare i temperamenti più naturalmente dotati, più razionalmente costruiti.

Così Chighine, pur nella poca conoscenza che portavamo della sua opera, ci aveva già da tempo assicurato per la serietà profonda degli intenti e per la misura severa del gesto, che, se richiesti, ci avrebbero spinto a nominarlo davanti a molti artisti della sua generazione. Oggi poi il confronto diretto dei suoi con i testi dei compagni di lavoro, avvenuto quasi inavvertitamente al Piccolo Teatro di Milano in una rassegna che riassumeva lo sforzo comune per un miglioramento materiale della giovane pittura e quindi sorvolava le più strette ragioni artistiche, oggi questo confronto può tranquillizzare anche lo spirito critico più severo non tanto forse per i risultati definitivi, quanto per la fondata sicurezza degli intenti.

E infatti, se si escludono Birolli, Cassinari e Morlotti per i quali il discorso dovrebbe svolgersi particolare, non crediamo che gli inganni cerebrali di un Dova, la monoto-

nia espressiva e l'arbitrarietà di un Peverelli, la vacuità di un Brindisi spento ad ogni necessità intima, la leggerezza cartellonistica di un Bonfante e tanto meno i contorcimenti barocchi di un Migneco possano contrapporsi all'opera di Chighine, alla sua statica e dolorosa comprensione dell'umano.

Vorremmo notare anche certe sostanziali differenze con gli altri espositori Ajmone, Francese, Piccoli e tuttavia, non essendo questo il luogo e per la serietà degli artisti citati che impegnerebbe il ragionamento ad uno svolgimento maggiormente spaziato del possibile interrompiamo l'argomento per riprenderlo in un bilancio particolare delle mostre milanesi.

E per la verità Chighine possiede una testimonianza profonda alla sua opera in quel tortuoso e dolorante condurre la vita che ora per ora gli scava il viso olivastro e quadrato. Se da qui dovesse nascere ribellione questa in altro temperamento facilmente potrebbe decadere in retorica gonfia e vuota; intendiamo dire che anche il dolore più scottante non può riprendersi o concretarsi se il fondo umano s'inclini sull'odio tagliente e premeditato e non sulla commozione trepida della comprensione, poiché questo è il caso di Chighine. Così la parola si sofferma in accenti di canto e d'affetto, anche ruvida e timorosa del proprio agire.

S'è chiamata questa pronuncia «primitività di Chighine» e non a torto se infatti così lontane si mantengono le influenze culturali, che in molti, in troppi artisti acquistano sapore d'imparaticcio, di succube accondiscendenza al costume mondano: se le interrogazioni proposte dai suoi personaggi trovano immediata risposta nella loro stessa natura pietrosa: se l'istinto grafico conserva quasi sempre la sua autonomia lirica senza pregiudizi cerebrali e pur tanto conseguente nella logica, che la sintassi ne esce rinnovata come senza precedenti nella storia. I richiami al filone cubista non rappresentano che una collimazione di interessi e non sono perciò mai esclusivi, quasi mai ricalcati; né del resto lo permetterebbe lo sguardo buono della sua umanità

tesa a liberare nello spazio delle creature, non a distruggerle od a mortificarle. Mortificazione esiste, ma di se stesso per il proprio inesauribile scavare nelle piaghe dell'uomo, per l'inascoltato contributo alla soluzione del tempo.

Gli ultimi pastelli e le incisioni vergate per l'editore Einaudi ci chiariscono sufficientemente queste sue intenzioni. Forse qualcosa resterebbe da lamentare nella sua opera, che altrimenti gli avversari potrebbero accusare la prematurità del nostro giudizio: ed anche dopo di ciò non toglieremmo fiducia ad Alfredo Chighine, poiché ancora una volta egli artista paga di persona. Così se ritenessimo di ottenere anche un minimo risultato, richiameremmo gli uomini ai sempre tardivi riconoscimenti elargiti ai loro artisti: ma lo sappiamo perfettamente inutile. Questo in senso generale.

Testimonianze di un cammino

Duilio Barnabè, Galleria del Naviglio, Milano,
17-31 gennaio 1948.

La pubblicazione delle opere, credo, per i casi più severi, vuole considerarsi quasi un riepilogo, tanto da impegnare la critica meno scaltrita ad un lavoro parallelo. È naturale quindi che un Barnabè iniziale susciti quell'interesse particolare che permetta di valutarne giustamente gli sviluppi. Così se un riferimento è chiaro, al suo primo apparire sulla soglia della pittura, questo ha nome dal gesto misurato di Morandi. Altro lume, che testimoni un insegnamento ugualmente rigoroso, non mi sembra individuabile nella geografia pittorica bolognese e maggiormente quando fosse noto il temperamento dell'artista così piegato e deciso ad un linguaggio totalmente affermato. Per Barnabè poi questo itinerario morandiano assumeva il valore di una precisazione, per fondare cioè il proprio lavoro nei limiti più esatti della pittura. Solo in apparenza dunque poteva sembrare questo un servilismo estraneo alla propria personalità, dove al contrario, nello svagato orizzonte della giovane pittura, era esso indice di una serietà non comune, anche se turbato dall'immanenza di pericoli altrimenti mai così avvertibili. E forse per nessuno, che abbia percorso la sua medesima strada, il pericolo di un assopimento del verbo si è appesantito in accenni così estremi, appunto per quell'avvicinamento ultimo, considerabile in alcuni luoghi quasi

identità focale, che di giorno in giorno, con un confronto spietato di testi, il pittore conduceva in zone da altri non mai tentate o per stanchezza d'animo o per servilismo vero e proprio, naturalmente mediocre e incapace a comprendere oltre la superficiale apparenza. Piace, dunque, affermare subito questo suo solitario lavoro come una creatura attiva, non attonita e succube; creatura che, tesa all'approfondimento di una scienza, può, per momentaneo smarrimento, subirla, ma poi sull'ultimo dominarla. Né intendo parlare qui di valori assoluti, ché l'insegna di Morandi potrebbe apparirmi allora in cieli più sereni di quel che gli compete, ma piuttosto di quell'appropriazione formale che Barnabè solleva grado a grado dal tonalismo morandiano.

Non è stato quindi un freddo elenco di termini questa sua prima stagione e chiaramente se ne avvede chi l'osservi intento al passo successivo, già per larga parte umanamente individuato e composto in una sua sintassi che, anche se lacunare ed acerba, possedeva le armature vitali. V'è dunque un parallelo maturarsi dell'umano alla scienza e non facile, non affrettato e gratuito. La costrizione dell'alchimia morandiana non permetteva vaste interrogazioni, non concedeva il lampeggiare dello sguardo oltre la solitudine ombrata delle quattro pareti quotidiane, dei dieci oggetti polverosi che s'addossano agli angoli; se poi gli accadesse di tentare, con questi elementi, amplificazioni più ardite, i personaggi non superavano il fantasma, il sapore di argomento sognato estraneo alla propria conoscenza personale, come per uomini di clausura il mondo vivo e affaticato. In sostanza, se una maturazione umana non fosse avvenuta, sarebbe impossibile oggi accreditargli una personalità dove non troveremmo che un allievo scrupoloso ed assopito. Questo perché mi pare che troppo lungamente si sia frainteso il suo lavoro nell'appartarlo sotto un'orbita sempre scontata e forzata già dagli inizi. È certo infatti che l'indipendenza della sua coscienza non è mai mancata,

anche quando certi modi risolutivi potevano, ad un lettore affrettato, stimolare l'inganno, anche quando l'identità dei soggetti poteva far supporre una medesima condizione umana, anche quando, infine, il riferimento al primo verso della lezione poteva far prevedere un uguale svolgimento e non quello che gli era particolare ed unico. Sarebbe oggi un utile esercizio il confrontare le opere per rendergli testimonianza di quel suo lento ma inflessibile allontanarsi dal primo testo, di quella determinazione sicura e graduale del proprio uomo poetico. Forse potremmo risalire a periodi inaspettatamente lontani e, a quel tempo non compresi nelle ragioni più intime, per miopia umana.

Il tonalismo, così utile e preciso per Morandi, non costituiva l'unico pericolo col suo assottigliamento dell'atmosfera alla rivelazione di Barnabè; esisteva cioè quella rifrangenza immediata delle emozioni visive, avvertita da tutte le nature pittoriche più dotate, che permette il cedimento verso un gusto di superficiale impressionismo, di sentimentale abbandono.

Naturalmente l'opposizione di questi pericoli è più apparente che fondamentalmente vera per quell'assommarsi di termini, anche lontani, rivolti ugualmente ad un suo danno interiore e risolvibili solo con un concretamento più attento della personalità. Nasce quindi per Barnabè quel controllato processo di coordinazione delle immagini, il cercare e il rendersi ragione di ogni particolarità ritmica, lo sforzo accanito per una nuova costruzione morale e infine l'avvicinamento al senso unico del mondo oggettivo sulla spericolata lama dell'aderenza formale. Lo stimolo a superare la crisi gli deriva dallo stesso allargamento umano che tutta una generazione, più o meno felicemente, ha tentato. Ma è bene intendersi che certe compiacenze laterali di polemica, certa acre e gratuita violenza non si addicono alla voce di Barnabè. Questo perché oggi troppo facilmente gli urli scomposti pretendono un riconoscimento scaduto

con le stesse ansie della lotta, mentre il senso ritrovato della costruzione richiede un impegno assolutamente più severo. Una classicità nel senso morale, per Barnabè significa ricerca aliena per sua natura dalle contraddizioni arbitrarie della polemica e intendo, polemica fine a se stessa, dissolvitrice, sforzo stagionale per superare gli interessi finiti. Così la stessa partecipazione sociale supera i limiti dell'avvenimento in un respiro più largo e senza dubbio più lungamente considerabile.

Se ce ne fosse bisogno e non fosse chiaramente naturale, dopo quanto s'è detto sul suo itinerario, si dovrebbe annotare l'importanza dell'innesto cubista, contemporaneo e conseguente alla nuova affermazione morale del pittore. La sintassi sino allora accarezzata non trovava più ragioni d'esistenza, così duramente avara e frazionata, così limitata nel raggio d'azione. Lo stesso vocabolario chiedeva accenti nuovi, anche se non estranei al suo discorso iniziale. Bastavano forse i chiarimenti di un ritmo diverso e più largamente comprensivo, ma non era, questa, conquista di un'ora. In altri termini si trattava di condurre la sua sensibilità, così sottile ed attenta, ad affermazioni di valori puri, primitivi; v'era la necessità di una meccanica di volumi finalmente illuminata e logica, razionalmente sufficiente al lume di colori decisivi, senza ambiguità d'impasti o rigidità d'accademia. E il riportarsi alla complementarità dei colori poteva essere l'esercizio acconcio per una futura sicurezza di linguaggio. Naturalmente la dosatura del passaggio chiedeva a Barnabè il preventivo smantellamento della materia pittorica e, se una ventata parigina accelerò i tempi, non si può dire che la sua rimanesse una passiva attesa. Forse l'abbandono al canto, al sentire amoroso fu il tributo pagato alla liberazione del verso, tributo che, se oggi ci conserva qualche amarezza, fu tuttavia per il pittore un atto di fede, la testimonianza d'un cammino ritrovato.

Ora, mi sembra, alcuni dati di fatto sono giunti a documentare le parole. La narrazione potrebbe subire una sosta, quindi. Forse per lasciare il lettore ad una indagine più limpida e libera, forse perché la valutazione non necessita mai di commenti. Quest'ultima stagione è stata proficua per Barnabè. La commozione non gli deriva ora che da una consuetudine aspra di pensiero, quando solo a distanza di pochi anni gli si formava per moto sentimentale, per impressione rapida e fuggevole. Se un riferimento mi è concesso, vorrei indicare le ultime figure così dolorosamente quadrate, così pesate nello stretto ambito del discorso pittorico. Certe stesure mi sembrano tuttavia decisive ancor più per la chiarezza umana, che per un rapporto cromatico di emozioni; certe modulazioni sembrano oggi finalmente individuate, quando tutta l'opera precedente ne accennava la promessa, ne lampeggiava rare frazioni. E non mi pare difficile l'ammettere che, per esempio, *L'uomo in rosso e verde* segni l'apparizione nel mondo pittorico italiano di un personaggio da cui, parallelamente ai nudi di Cassinari, ai paesaggi morlottiani, alle figure di Afro, non si potrà prescindere in una storia futura dell'arte contemporanea. Se poi l'organizzare la propria vita nei limiti più severi ha un merito, penso che a Barnabè spetti con sicurezza. Basterebbe la figura citata così rigorosa nei mezzi espressivi, nella delimitazione della personalità e pur cantata con un respiro incredibilmente tenuto e commosso; basterebbero poche altre tele. L'umanità repressa e francescanamente avara sembra aver scoperto oggi il proprio grido. Sarà forse il primo grido, la prima parola per alcuni. Pure la severità della sua ragione inclina ad una fiducia chiara e ferma. Di questo gli rendo atto e della fatica assidua e cruda per consolidare le sue fondamenta.

Epifania 1948

Aldo Borgonzoni e la pittura di parete

"Il Progresso d'Italia", 24 luglio 1948.

Non accade spesso di poter parlare ai nostri giorni, così aridi e staccati da necessità di arte, malgrado il fermento e la fecondità d'opere che turbano gli artisti; non si presentano frequentemente i motivi per un discorso sull'affresco e in genere sulla decorazione di parete. Indagare qui le cause di una tale apatia umana, ancora più che estetica, sarebbe troppo lungo e costringerebbe le nostre parole in un terreno inadatto e straniero alle intenzioni. Basterà forse ricordare che essa trova non ultime radici in quella frattura fra pubblico ed artisti determinatasi già il secolo scorso al tempo della polemica impressionista e via via aggiornatasi con le esperienze più ardite. Se si escludono dunque certe forme di gigantismo retorico che, pur avendo, fra le due guerre, stimolato innumerevoli opere, soffocarono ogni lievito d'arte: i documenti del nostro tempo rimangono frammentari e vaghi. In un certo senso il bisogno di ricostruire il linguaggio, che affanna le ultime generazioni artistiche, si adatta più facilmente ad una pittura di cavalletto dove i termini grammaticali e sintattici si svolgono in una elementarità più decisiva e si possono teoricamente possedere con più sicurezza. Questa considerazione ed altre che coinvolgevano particolarmente il pericolo dell'illustrazione, diffidarono la pittura contemporanea da tentativi seriamente impegnativi.

Ora Borgonzoni, nel por mano alle tempere nella Casa del Popolo di Medicina, non doveva ignorare quanto s'è detto e le difficoltà per inserirsi sul piano dell'arte senza compromessi e l'impegno morale, oltreché pittorico che simile lavoro gli richiedeva. Soprattutto doveva preoccuparlo il tema destinatogli (gli avvenimenti di questi ultimi anni e i presenti e i futuri) che richiamava esempi pessimi di retorica: doveva preoccuparlo l'aderenza al soggetto e contemporaneamente la sua resa sul piano universale astratto libera da ogni legame contingente, da ogni polemica letteraria.

E il problema poteva chiarirsi con la necessità di porsi inizialmente sul piano della pittura. Per questo egli doveva dividere e chiudere la narrazione in episodi a sé sufficienti e vitali e indipendenti come valore, imperniando il linguaggio sul significato e sul sentimento umano dei vari momenti. Poiché infatti importava che si adeguasse ad una misura umana più che storica, lasciando a quest'ultima una forma allusiva generale. E in effetti la necessità di suddividere l'emozione lirica in episodi validi entro i propri limiti ma contemporaneamente non indipendenti ed estranei alla totalità della composizione, trovava in Borgonzoni una felice risoluzione con la geometria aspra di un muro squadrato prospetticamente che oltre a separare i vari quadri serve in alcuni di essi come provvidenziale quinta astratta. D'altra parte il muro che si ripete con insistenza ostinata invariabile nel suo significato geometrico ma continuamente costretto a mutazioni sentimentali nel colore, serve giustamente quale accordo fondamentale della composizione che ad ogni esposizione acquista un nuovo timbro, risolvendo la scena precedente e quasi introducendo quella che segue. Si sarà compreso fin qui che le tempere si svolgono come una grande fascia sulle quattro pareti e che quindi il motivo geometrico di cui s'è parlato risulta perfettamente aderente anche ai valori decorativi.

È facile avvertire che questo accordo conduttore poteva ridursi ad una piacevole scoperta decorativa se non avesse informato tutta l'opera di un significato astratto e se l'intonazione stilistica si fosse mantenuta nei quadri estranea a questo carattere. Che appunto un pericolo fra i molti consisteva nel cedere, per chiarezza di narrazione letteraria, ad un naturalismo eccessivo ed ingiustificato.

Sotto questo punto di vista, salvo alcuni particolari elementi di narrazione non ancora ultimati e ad ogni modo insostituibili, Borgonzoni ha salvato e riscattato le intenzioni stilistiche con una ingenuità visiva in alcuni luoghi ammirabile e conservando per questa l'unità compositiva dell'opera. Le angolazioni astratte influiscono gradualmente sul significato e sull'intelligenza totale, quando si pensi che le immagini limitate in toppe di colore e per cenni grafici allusivi non perdono così nulla della loro trasparenza e in un certo senso della loro immaterialità. Addentrarsi ora, ad opera non ancora ultimata, in una indagine particolare sarebbe a nostro giudizio prematuro e bastino perciò questi pochi cenni illustrativi dell'impostazione stilistica. L'impegno del pittore è stato ed è serio; ciò conforta per l'ultimo risultato. Ancora ci sembra giusto accennare all'intelligenza e al coraggio estetico di quegli esponenti popolari che a Medicina, liberi da pregiudizi, hanno affidato l'esecuzione della decorazione ad un pittore d'avanguardia come il bolognese.

Fronte Nuovo

"Il Progresso d'Italia", 26 settembre 1948.

Venezia ci presenta con larga prospettiva quel Fronte Nuovo delle Arti che raccoglie sotto le sue insegne alcuni degli artisti più dotati e promettenti delle nuove generazioni. Intendiamo parlare soprattutto di Morlotti, di Guttuso e ancora di Birolli, di Santomaso. E si correrebbe facilmente il rischio di essere fraintesi se non si avvisasse subito che un giudizio critico, per quanto misurato, sulle loro opere rimane ancora prematuro e parziale nell'attuale incertezza dei loro sviluppi formali.

Per questo il consiglio a non considerare letteralmente il programma del gruppo e i testi oggi pubblicati come definitivi, potrebbe apparire ovvio se pur ugualmente utile ad una parziale comprensione. Quanto dunque interessi in queste tele è l'allargamento della prospettiva umana che potrebbe preludere ad una nuova stagione figurativa. Naturalmente le conclusioni formali ci sembrano ora troppo affrettate e commerciate senza la considerazione del senso originale, insostituibile, non trasportabile che ogni opera d'arte racchiude in sé come condizione essenziale di valore. E non gioverebbe riprendere quel discorso, così caro agli artisti in parola, sull'artigianato e il suo significato morale.

Così appunto abbiamo tralasciato i nomi di Turcato, Corpora, Pizzinato e Vedova perché i loro assunti rasentano eccessivamente l'imitazione, influenze troppo de-

terminabili e non digerite. Tuttavia Morlotti e Guttuso specialmente lasciano intravvedere possibilità espressive fortissime fra le immancabili oscurità e le incerte valutazioni formali. Il loro processo potrebbe individuarsi nel tentativo di equilibrare esattamente quella nuova dimensione umana che non aveva trovato voce nella loro precedente produzione in un certo senso e per questo assai più definitiva della presente. E non nascondiamo che la nostra fiducia trova più appigli in Morlotti per quell'intelligenza sottile che egli conserva della pittura e per il rifiuto che oppone a certo cartellonismo di Guttuso.

Un ultimo rammarico tormenta l'esame del Fronte: una monotonia espressiva in certi casi disperante. A questo gruppo si può allacciare per alcuni interessi umani e formali Aldo Borgonzoni che pur con una sola opera intona giustamente i termini della sua personalità. Un discorso a parte chiedono gli altri pittori più intenti ad una loro isolata definizione. Cassinari che un paio d'anni fa rappresentò l'indice più risolto di un particolare momento storico acremente affranto e doloroso come altri mai, ripiega oggi in una crisi che da umana si tramuta in formale e lascia intravvedere fra le connetture sintattiche diversi riferimenti all'ottocento lombardo sofferti per un superamento non ancora possibile. E sarebbe inutile avvertire che da ciò la costruzione architettonica rischia la propria solidità per una preziosità minuta della materia a volte dispersa e fragile. Per alcuni cenni tuttavia ci sembra già possibile prevedere una risoluzione più esatta e consistente.

Altre le intenzioni di Barnabè che considera attentamente l'efficacia di un largo equilibrio metafisico anche se a Venezia non gli corrisponda quella puntualità che le opere più recenti indicheranno alla pubblicazione. Il suo processo non registra sbandamenti pericolosi, e la sicurezza di una sua voce futura acquista sempre nuovi documenti.

Breddo al contrario non riesce a superare la sua preziosa fragilità anche se la commozione di certe immagini riesca a riscattargli l'accento poetico; Ajmone affronta l'incanto del sentimento; Tettamanti insiste in ricerche compositive.

Nei neo-realisti milanesi trova contatti Ciangottini che espone due paesaggi avvolti da un sapore di leggenda aspramente tragica: Ciri Agostoni che ricorda le grandi promesse della sua purtroppo breve esperienza umana; e ancora Peverelli qui non troppo felice, Crippa, Dinon, Galvano, Martina che conserva una sua attenta misura, Paulucci, Italo Valenti, Levi Montalcini, Scroppo, Baldinelli assai meglio nelle xilografie. Ricordiamo poi Migneco sempre più barocco e gonfio, Zigaina, Gaspari, Mušič, Rosi, Bargheer.

Un discorso a parte meriterebbe Mandelli forse oggi in fase sperimentale, Ciarrocchi che ripiega giorno per giorno su abusate consuetudini formali. Ilario Rossi pur attraversando un periodo di assestamento, presenta una *Donna che si spoglia* che ci illumina sulle sue ricche possibilità future; Meloni non ci sembra felicemente rappresentato, come del resto Angiola Cassanello. E poi ancora Tursi, Sassu, Stradone, Brindisi, Caffè. Nel gruppo degli astrattisti Carlo Corsi segnala un rigore formale che non trova confronti e meraviglia del mezzo silenzio che circonda la sua figura così singolare e così ricca di variazioni tematiche. Non con questa numerosa citazione di nomi potremo parlare della scultura. In generale la Biennale non offre un panorama soddisfacente in questo campo. Minguzzi, che con Panciera rappresenta la nota di volta della nostra scultura dopo Martini, Marini e Manzù, presenta un interessante complesso di opere che tuttavia ci sembrano ancora indicative di una esperienza in atto e che chiede una vasta risoluzione formale individuata senza possibili richiami di sorta. Forse perché l'impegno è stato minore, le opere di Panciera si presentano assai più definitive. Così Cappello che a loro si potrebbe accostare, non ha ritrovato l'antica felicità espres-

siva preoccupato da problemi di stile in un certo senso più coscienti dei valori volumetrici e plastici ma ancora troppo vaghi per riuscire efficaci.

La generazione più giovane ci sembra debba insistere sul nome di Chighine misurato in una ricerca architettonica di severo significato umano. Poi ancora citeremo Regosa, Calò e Mazzacurati. Bertagnin e Paganin pur per ragioni diverse non hanno trovato oggi una chiarezza stilistica che li tolga dalle fumosità dell'esperimento. Più interessante la scultrice Genni, mentre Viani rischia il ridicolo nel confronto con Moore e Leoncillo Leonardi non supera il valore della ceramica decorativa.

Incontri

Angiola Cassanello, Galleria "Antico Martini", Venezia, 23 luglio – 6 agosto 1949.

Non so se la ragione degli incontri ci si rivolga come il segno di una necessità sentimentale e trovi così, più spesso del prevedibile, innumerevoli possibilità di aderenze e di sviluppi. Certo è che una continuità imponderabile regola il nostro mutare nel tempo, quasi per una destinazione nativa; e ugualmente le stazioni del nostro itinerario rispondono ad una ignota imposizione della natura, ignote esse stesse sino al punto di apparirci, non in una sola occasione, estranee o peggio in contrasto con le nostre più ferme convinzioni intellettuali. Vien forse da giudicarle un riposo necessario o meglio il rivelarsi di quegli elementi che ci rendono un equilibrio tanto lungamente invocato e il più delle volte, quando crediamo fermamente di possederlo, estremamente lontano da noi.

Questo è per me la pittura di Angiola Cassanello. Dunque un chiarimento che le dovevo. Per onestà, forse; ma più perché la constatazione decide conclusioni che mi sono care. La nostra consuetudine nel tempo, ormai così precisa, irrevocabile quasi, rischia ora per ora le sottili insidie del monologo, le barriere preziose del silenzio, se ci accadesse di rifiutare ancora il riposo di questi porti sentimentali, il candore di questi improvvisi innamoramenti. Poiché le sue tele proprio questo propongono a noi e a lei stessa, credo, all'artista.

Un ritmo lieve di canto che si leva senza pregiudiziali, senza forzature programmatiche, ma per commossa trepidazione di immagini più sognate che reali, anche se di questa realtà conservano tutti i riferimenti, i luoghi d'incontro.

E veramente incontri vorrei chiamare le sue parole, il proporsi della sua strofa. Incontri con la schiva realtà della nostra coscienza, che si riscuote stupita alla modulazione della propria immagine più segreta, fors'anche sconosciuta. Ma sarebbe troppo facile fermarsi alla sua condizione iniziale, senza cogliere gli sviluppi che dolcemente degradano da questa sua scoperta degli oggetti e degli uomini. E s'intende. Il confronto immediato, bruciante avrebbe potuto corrompere i rapporti naturali del suo sentimento, come per soverchio calore. Un pericolo saggiato, or non è molto: come se, assopito il sogno, la magia dell'intelligenza, per l'aspro labirinto d'una verità razionale, avesse raggelato anche la sua nativa qualità d'intuizione, la possibilità di illuminare le parole con rifrazioni inedite. Un passo falso, ma credo, più necessario e proficuo di infiniti altri, per la conferma che conteneva al suo sentiero di sempre. Ma non facile a superarsi per un temperamento diverso, che non possedesse la sua sconcertante ingenuità, la pulita innocenza della propria destinazione. Ricostruire il castello degli affetti quando questi si siano corrosi nell'abbandono, non è forse dato ad altri che agli umili artigiani delle parole consuete. Per questo anche, la pittura le si sveglia in cuore come una disposizione al canto. Un canto monodico, insistito; ma sempre variato negli accenti e prezioso naturalmente, non per raffinamento di cultura. Prezioso per sensibilità rarefatta, estremamente sottile e commossa. La pennellata si libera leggera, ma senza precipitazione, come controllata da una misura consueta di gesti e di movimenti, che non concede nulla al calcolo, ma discende da uno spontaneo adeguarsi dell'animo. Gli elementi formali le si propongono ora più accorati d'un tempo, forse qua e là ancora strappati e feriti, ma (è quanto ci

consola) anche più fortemente sognati, più sciolti e liberi, in una concentrazione più intensa della visione; in sostanza più coscienti della propria occasione. Né questo significa un decadimento della sua casta ingenuità. Al contrario. Se dunque qualcosa ci commuove nelle sue opere per una verità limpida ed immediata, è questo il tributo d'affetto con cui abbraccia fiori e paesi e a noi concede quelle parentesi sentimentali di cui si è parlato forse un po' a malincuore.

Realismo e cubismo

"Emilia", II, 12, novembre 1950, p. 378.

Caro Bergonzini,
leggo nel numero 11 della tua rivista il saggio di Mario De Micheli sul terzo Premio Suzzara e, a parte l'interesse preciso delle sue parole, penso che alcune sue argomentazioni possano essere messe proficuamente in discussione. Ho creduto perciò opportuno proporti alcuni temi che spiccano nel discorso di De Micheli e che altri, se crederà, potrà più ampiamente sviluppare.

Prendo atto della impostazione critica di De Micheli in senso esclusivamente realistico, sebbene mi sembri essa troppo limitativa e premeditatamente unilaterale, soprattutto per la definizione ancora troppo incerta del vocabolo «realismo» tentata da un settore ben qualificabile della critica attuale e ancora per l'assenza finora di un'opera d'arte compiutamente realizzata in questo senso. E sarebbe una imperdonabile leggerezza critica, De Micheli ne converrà, credere la storia delle arti figurative costretta in un'unica direzione e il ridurre ad una sola interpretazione estetica le opere più disparate e nate con diverse necessità umane e sociali. Del resto la storia dell'umanità svolge contemporaneamente diverse facce che è assurdo ignorare e che tutte sono giustificabili e necessarie proprio nel processo dialettico degli avvenimenti.

Comunque, superate queste considerazioni e accettata la chiave critica di De Micheli, in nome anche di una autentica necessità del realismo nel corpo dell'attuale cultura e più del ritrovamento di determinati valori umani, noto alcune inesattezze proprio in questo senso. Lo scrittore in sostanza dichiara di non credere che «la via al realismo debba necessariamente passare sotto l'arco del cubismo». Proposizione questa che sul piano astrattamente teorico è esatta e inconfutabile, ma che non trova una corrispondenza precisa nella realtà dei fatti, cioè nella storia della pittura contemporanea e soprattutto a una qualsiasi valutazione empirica della storia.

Ora dopo queste considerazioni non vedo come possa essere ignorato e con quale valore, il cubismo che è storia recente sì, ma validissima e che nei momenti immediatamente successivi alla fredda enunciazione teorica e, se vogliamo, di derivazione ci ha pur dato opere di alto valore figurativo e soprattutto, caro De Micheli, di profondo valore umano. Del resto io sono convinto che il nostro tempo abbia oggi diverse esigenze che non fossero quelle presenti alla nascita del cubismo, ma che per tali ragioni la nuova pittura possa ignorarlo, non lo credo fecondo e indice di validità.

Lo stesso Guttuso, a parte ogni valutazione critica in un senso più vasto, ha realizzato le opere migliori proprio in conseguenza di questa indagine valutativa e non malgrado essa, quando cioè distinti i veri valori del cubismo, li ha in sé vivificati e resi trampolino di nuove necessità figurative.

Cordialmente, tuo
Mario Ramous

Sergio Romiti pittore severo

"Archi. Quaderni di lettere e arti", 4, 1951, pp. 35-36.

È di qualche anno ormai il nostro primo incontro. E felice veramente solo oggi ad avvenimento trascorso. Il pittore mi presentava allora certi disegni di una sottile meccanica espressionista che, superate le esagitate polemiche di questo dopoguerra, si potranno riconsiderare in ambiente più pacato, parallelamente a tanta produzione del 1945 e 1946 (vedi i disegni di Morlotti forse l'espressione più alta di quegli anni). Già allora e il pittore lo affermava con frasi troppo definitive perché non dipendessero dalla sua naturale timidezza, egli delineava quell'accertamento sulla possibilità di un linguaggio postpicassiano, cioè oltre i limiti formali e umani posti da Picasso e soprattutto attraverso il filtro della nostra diversa sensibilità e di una mutata ragione storica, che per molti artisti, e non solo dei minori, si ridusse col tempo inavvertitamente al ruolo scolastico della copia. E pure allora già intravvedeva il pericolo che questa ricerca degenerasse nella cabala del numero, nel freddo calcolo stilistico dei rapporti, nella contrazione arida e staccata dei ritmi: pericolo che Romiti, in modo più o meno riconoscibile, e anche nelle opere migliori, porta sempre con sé quasi un avvertimento. Ma d'altra parte un pericolo che gli concede, quando la partecipazione umana si faccia più sentita e commossa, di raggiungere un rigore stretto, serrato di espressione, una immediata definizione dell'assurdo,

insomma una tensione precisa e scandita del suo mondo poetico. Poiché soprattutto in una dialettica estremamente scarna e puntuale egli ritrova la possibilità per comunicarci il senso della disperata realtà che ci sommerge. Forse ancora con una sintassi troppo meccanica e razionalmente logica, ma pure con un'apertura diversa e più ampia dell'abituale.

Allora entro l'orbita del disegno espressionista, ma già con una complessità di contrappunto che gli appartiene; poi lentamente svolgendosi fra le soluzioni di un più dichiarato cubismo sino alle attuali purificazioni in un realismo astratto, che sempre conferma i rapporti con la verità oggettiva e forse più palesemente degli inizi.

Cammino il suo ingannevolmente contorto ma in sostanza precipuamente lineare e conseguenziario, tanto che esso coincide per il pittore con la scoperta giornaliera del colore e quindi di una realtà più vasta e decantata. Certe angolosità grafiche, certi richiami superflui alla verità fisica degli oggetti, certa sistemazione a toppe, a campiture indipendenti del colore, si vanno lentamente, ma sicuramente placando, risolvendo in un respiro più sereno e contenuto, se pure più fortemente drammatico nella maggior tensione che lega i termini dell'opera.

Dunque un 'neorealismo' questo di Romiti che si libera volontariamente di ogni approssimazione nel tono severo e a volte persin monastico dell'espressione; un 'neorealismo', che insiste nella definizione degli oggetti oltre la consistenza propriamente fisica, per ragione di rapporti pittorici che in definitiva equivale ad un più profondo significato umano.

Vero è che Romiti non sempre conserva questa coscienza dei valori umani, piegandosi al piacere del gioco accademicamente gustoso e perfetto, ma è pur vero che queste zone di divertimento sono compensate e largamente dalle opere migliori, quando il sentimento del proprio impegno morale lo costringe più profondamente alla comprensione

del nostro tempo. Allora gli sarà facile giungere all'intensità del *Nudo sulla branda* (1949), costruito in un'aspra, dolorosa gamma di viola, grigi e azzurri senza concessioni di gusto, immerso in un'atmosfera secca, tagliente, eppure in sé tutta conclusa da un grado estremo di allucinata tensione. O alla *Natura morta* (1949), così importante per considerare le possibilità ritmiche del pittore. È in questa tela infatti che maggiormente Romiti riesce a scandire la logica delle nervature in rapporto all'esaltazione della dialettica cromatica. Ai suoi viola, azzurri e grigi (successione che veramente gli appartiene) si oppongono i gialli delicati e secchi in un contrasto rapido e preciso. E ancora altre tele potremmo ricordare: l'incantato *Tavolo di cucina* (1950) di una chiarità distillata e trasparente; il *Grande interno con tavola* (1950) forse la costruzione più larga e forte; l'*Interno di stireria* (1949) e l'altro *Tavolo di cucina* (1950) dipinto questo su carta. Sono indicazioni che necessiterebbero di un'altra prospettiva critica.

Quanto si è detto dunque serve solo a sottolineare la presenza di una giovane personalità nel mondo pittorico italiano, presenza che ci auguriamo non venga meno alla fiducia nostra e di altri.

Contributo per Cassinari

Bruno Cassinari, Alla Saletta, Modena,
10-20 marzo 1951.

Poi che intorno al suo nome si è fatto un certo rumore, e con la mostra al Museo d'Antibes e forse più per l'amicizia con quel grande nume tutelare della pittura contemporanea che è Picasso, anche la critica italiana ha voluto più o meno affrettatamente rivedere le proprie opinioni sull'opera di questo giovane artista. E certo, nel più comune dei casi, per il timore di non apparire giustamente informata o adeguata a quanto fuori d'Italia già s'era affermato.

Io non credo che Cassinari abbia bisogno di questi affrettati riconoscimenti, troppo affrettati per non rischiare domani di essere smentiti e dimenticati.

L'impegno della sua pittura è del tutto sciolto da interessi polemici o da facili soddisfazioni di pubblico. In sostanza, già quando la pittura milanese, dopo gli sconvolgimenti dell'ultima guerra, tentava uno schieramento di nuovi valori, Cassinari, pur partecipandovi, rimase in un certo senso un isolato che rifiutava ogni etichetta di scuola o di gusto. E certo questa sua posizione, pur adombrandolo agli occhi dei più, incantati troppo spesso dagli esercizi pirotecnici piuttosto che dalla cortese purezza delle luci naturali, lo esponeva anche alle facili esaltazioni o alle categoriche negazioni di quel piccolo gruppo di persone che ancora oggi rimangono gli intenditori d'arte in Italia. Non

è per polemica tuttavia che penso di poter rinunciare senza soverchio pericolo di inesattezza a quanto questa piccola élite possa aver detto o scritto sull'argomento. Non perché sia giusto sottovalutarne l'importanza, ma soprattutto perché ormai il mondo della cultura va svolgendosi su vie diverse che non fossero queste strette e segrete dei salotti provinciali italiani.

La pittura di Cassinari è, in sostanza, difficile e non adatta ad una immediata comunicazione, appunto per il suo rifiuto di ogni formula e per il percorso forse anormale, distinto da ogni comune conseguenza accademica.

Dopo quel ciclo di opere risolutive che portano la data dei due anni immediatamente seguenti la guerra, e che, insieme a quelle di Morlotti, rappresentano sicuramente uno dei maggiori vertici della nostra ultima pittura, la voce di Cassinari è sembrata affievolirsi nelle strettoie dei suoi stessi moduli espressivi. Ma per la verità, non si era sufficientemente considerata la diversa situazione che il corso del tempo andava naturalmente proponendo agli uomini. Passare dalla convulsa commozione degli anni di guerra ad una più pacata considerazione dei valori morali e formali, naturalmente doveva costringere l'artista a tutta una nuova valutazione del proprio linguaggio che verosimilmente rientrava nell'ambito di una crisi. Ora, attendersi un processo diverso dalla sua pittura comportava un'errata comprensione delle stesse opere del 1945 e del 1946. In sostanza rappresentava la mancata comprensione di tutto quel movimento di intellettuali che legato a ragioni contingenti era nato e su queste si era svolto conservando continui contatti col mutarsi degli avvenimenti e anzi dipanandosi parallelamente a questi. Spostare quindi la propria attività da un piede di guerra, se così possiamo chiamarlo, ad una considerazione più ampia e serena dell'uomo, per giungere ad un giudizio che non avesse durata solo per un breve periodo di anni, ma compendiasse tutta l'esperienza dell'ar-

tista, non poteva che sottoporre la sua sensibilità ad un lungo travaglio irto di incertezze e di dubbi. Considerata sotto questo aspetto la crisi di Cassinari assume proporzioni e significato diversi di un normale sedimento delle qualità espressive. Né poi sarà il caso di insistere troppo intorno a questo periodo minore, se non per ritrovarvi le indicazioni e i lieviti più fecondi al suo sviluppo, soprattutto ora che l'artista ha lentamente ritrovato una propria limpidezza di linguaggio, rivalutando gran parte delle opere passate che, o per essere state affastellate tutte da un lato con le peggiori o per essere riuscite di troppo ardua comprensione, furono liquidate o ignorate con la maggior noncuranza. Certo l'umanità di Cassinari si forma e si sviluppa da una situazione di crisi che appartiene a tutta una società che ancora non ha ritrovato degli elementi validi per ricostituirsi. Così non è possibile distinguere la sua posizione da quella della società in cui vive, appunto e soprattutto perché egli non ne riproduce gli aspetti contingenti, ma segue un itinerario segreto che di questa riprende gli aspetti più autentici e validi, anche se meno appariscenti. È appunto qui che il linguaggio del pittore trova la giustificazione umana più severa e commossa, in quel suo insistere senza riposo sulle cose e i personaggi, quasi per un impegno più morale che strettamente formale, per una volontà di ricerca che non può esaurirsi nell'opera, ma si dilunga per il ciclo di tutto il suo lavoro.

Ora, dopo la lunga consuetudine con quell'aria di Francia che tante illuminazioni ha donato alla pittura contemporanea, Cassinari non ha mutato il tono della sua voce, non ha piegato la sua sensibilità ad un gusto diverso, estraneo al proprio, non ha accettato passivamente le luci di un repertorio tutto scontato, anche se bellissimo e invitante; ancora una volta non ha voluto inserirsi in una scuola, sia pure la maggiore delle presenti. La sua pittura si è solo illimpidita, ha trovato un vigore nuovo, uno scatto più preciso e costante, un metodo di lavoro più libero da

preconcetti, da brevi polemiche di campanile. La voce di Cassinari ha riacquistato il tono che gli è naturale, libero dalle piccole preoccupazioni della burocrazia provinciale, dalle mediocri rivalità, dai rancori di un giorno o un'ora; si svolge sicura nella propria ricerca senza la preoccupazione di barriere che sono estranee all'arte ugualmente come alla vita. Questa sua libertà mi rassicura, come la qualità delle opere mi conferma. Ma di quanta altra pittura dei giorni nostri potrei affermarlo?

Febbraio 1951

Eugenio Guglielminetti

Galleria d'arte Alla Scaletta, Bologna,
19-29 gennaio 1952.

Allora che ci si convinca a scrivere di un pittore e di questo si cerchi di comprenderne la natura, la sua validità, le possibilità di un suo messaggio poetico, si sfiora inevitabilmente il rischio non solo di essere fraintesi, ma di essere associati a questa o a quella forma d'arte che il lettore condivida o deprechi, tanto più oggi che una certamente lunga e per gran parte oziosa polemica si va profilando, e già è in qualche luogo e fra qualche persona esplosa, sulle migliori qualità di una posizione estetica e umana piuttosto che di un'altra. Ed è questo rischio odioso che il più delle volte lascia restii a riprendere un'attività critica che avevamo pensato libera e ormai svincolata da antichi preconcetti, serenamente distesa a comprendere le innumerevoli e opposte facce della realtà morale dell'uomo. Un rischio dunque che prelude all'incomprensione delle convinzioni estetiche dello scrittore col suo confinamento nei limiti angusti di una tendenza, di un atteggiamento polemico, di una dogmatica verità figurativa. Per tutto ciò il riprendere argomento allo scrivere dalle opere di un pittore mi riesce particolarmente gravoso e solo una gradevole disposizione umana, sentimentale quasi, fiorita alla conoscenza dell'artista, oltre certo una convinzione del suo lavoro, me ne ha ridato l'animo.

Guglielminetti è artista poco noto e, direi, per propria condizione morale. Il suo temperamento schivo di ogni inutile manifestazione pubblica del proprio lavoro, non si concede altro che ad una serrata meditazione interiore, salvo poi liberarsi, per l'amore generale che porta alle opere nate da esigenze simili alla propria, sino ad una attività divulgativa di respiro eccezionalmente ampio e limpido. La galleria che l'artista dirige ormai da anni nella sua città ha infatti all'attivo alcune delle mostre più importanti che il nostro paese abbia ospitato in questi ultimi anni. È ancora più indicativo dunque, per avvicinare e tentare di conoscere la sua qualità umana, questo discreto trattenere in una zona di silenzio, di appartata meditazione quotidiana, la propria maggiore attività e l'unica veramente valida ai fini d'una proiezione nel tempo della sua personalità.

Il lavoro di Guglielminetti è tutto pervaso di questa modesta e pur decisa disposizione alla solitudine, tanto che la parola non gli sovviene mai imprecisa o gratuita, sollecitata da violente e irragionevoli emozioni, da turbate, irrigidite dichiarazioni polemiche; ma cade sulla carta o sulla tela con paziente ostinazione, quasi quotidiana necessità di aggiungere una pietra alla precedente d'una sua costruzione ideale. Il gesto pacato sembra sorretto da ininterrotta trepidazione sentimentale che si rinnova allo scadere del tempo dedicato a una vita diversa, per l'abitudine sicura al proprio raccoglimento interiore. Così anche il sogno perde la sua veste di illuminata allucinazione per la casta nudità d'una verità conquistata goccia su goccia, ora per ora. Il segno gli si scioglie calcolato e preciso ma pur sempre sorretto da una emozione continua, destinata, tanto da non concedersi mai, per la verità della comunicazione, a un tempo di distrazione, d'incontrollato abbandono al sentimento.

È certo che questo metodo di lavoro sfiora necessariamente i termini del gusto come condizione di estrema pulizia mentale, di una armonia meccanica del sentimento

intellettualizzato sino alle ultime conseguenze. Necessario tributo infine alla scelta operata nelle innumerevoli espressioni del linguaggio grafico che non poteva, per Guglielminetti, svolgersi diversamente da istanze di carattere astratto, quando per ciò s'intenda la concreta definizione di una propria costruzione morale ed evocativa del sogno. Non altrimenti si giustificherebbero e potrebbero comprendersi le sue pagine che recano l'immagine di macchine mostruose, quasi armi tragicamente ferali, d'una umanità cresciuta diversamente dalla nostra e pure coi medesimi istinti o come animali terrificanti, pezzati di corazze agili e impenetrabili, a piastre che non impediscano ma anzi sollecitino un cauto passo felino, guidati da mente che superi le possibilità della nostra conoscenza. L'avvertire i limiti di simile posizione umana, come del resto nell'opera di un Kafka, non impedisce certo di considerarne e comprenderne le ragioni poetiche e soprattutto l'innegabile suggestione che ne deriva.

È quindi questo un merito per l'artista e il pensare, sia pure nella distanza di convinzioni umane ed estetiche che mi divide dal suo temperamento, ad una sua validità e alle possibilità di una sua parola più ampia nel futuro, non mi riesce gravoso o insperabile se infine egli saprà tener maggior conto, nelle sue ragioni più profonde ed autentiche, della realtà che guida i nostri passi.

Primitivismo rivisitato



3. **Copertina del periodico "La Biennale di Venezia", 12, 1953, con un disegno di Bruno Saetti.**

Ingenuità di Utrillo?

"Il Progresso d'Italia", 27 aprile 1947.

A proposito della personale di Utrillo ordinata dall'Annunciata di Milano si è molto parlato pro e contro il candore ingenuo di questo artista e qualche critica ha anche azzardato l'affermazione di un inganno formale della sua opera riducendola a un estroso gioco di tecnica anche se affidato ad una sensibilità acutissima e spericolata. Così all'incontro Utrillo è apparso per gli altri come offeso da una stanchezza incipiente e quasi accomodante su posizioni non più efficacemente vitali e perciò ripetute un poco per forza di inerzia e anzi acuite in una eccessiva chiarezza come per dimostrare la validità di un passato. A nostro parere questa prospettiva di Utrillo non è pienamente giustificabile e nemmeno si può convalidare l'opposto clamore di elogi per questa mostra milanese.

Veramente egli si è presentato qui in tono minore. Le tele del 'periodo bianco' che succedono direttamente e conseguentemente al 'periodo verde' risentono di una minore capacità inventiva, di una abilità formale troppo scoperta, di una fragilità che non si giustificano con una posizione morale ancora efficace. Ma riconoscere questo tono minore della mostra milanese non infirma affatto la personalità dell'artista che si vale invece di una serenità cosciente finora sconosciuta. L'assenza dell'umanità e la costernazione della solitudine hanno appunto una rivalutazione dall'amore

calmo di Utrillo che, se incapace di una fede costruita e dogmatica tuttavia si riafferma nella serena umiltà di chi ha intensamente sofferto e più ancora sognato.

L'accusa di una malinconia resa scialba da autosuggestione e quasi da una incapacità a teorizzare una particolare visione non ci sembra valida o almeno non affrancata da una severa considerazione del tempo storico di Utrillo e della sensibilità morale in cui egli è costretto ad agire. Né tutto il suo lavoro si può ridurre alla scoperta del colore della atmosfera, perché allora veramente il suo unico problema potrebbe enunciarsi in un patema coloristico che superato l'ultimo impressionismo visivo si rivolti poi su se stesso nell'impossibilità di sopravanzare quello intimo. In effetti una osservazione critica non si può fermare a certa preziosità della sua materia senza considerare da quali elementi essa derivi e quindi se può essere ritenuta valida e giustificabile.

Il riposo della sua visione non è completamente gravido di una maturità decadente ma conserva invece anche l'acerbità di chi osservi stupito il proprio esistere e ancora i rapporti che con esso la vita propone cinicamente e quasi per assurdo. Se malattia ci può essere, essa è appunto questa non sicura affermazione del proprio io di fronte alla realtà. Ma non si può disconoscere che altrimenti Utrillo riesce ad evadere dalla sua stessa persona per considerarla attraverso la trasparenza del respiro, esperienza per una accennata rinascita. Poiché rinascita vera ancora non vi è, ma piuttosto annunzio amato e necessario nell'immagine di una incontestabile speranza. Serenità di respiro; non ancora attiva costruzione di una nuova realtà. Sogno, se si vuole, che non procede mai (e sarebbe impossibile) verso un approfondimento e una contestazione della realtà. Sogno e fiaba dolorosamente conseguita affidata solo alla intuizione di chi ha ugualmente una simile esperienza da contrapporre. E in fondo permane l'amarezza per l'impossibile corrispondenza di una vita riveduta nei primi principi.

Insomma (noi vorremmo osservare) Utrillo ci propone quasi un distillato cinese di saggezza e di poesia fra il tragico balbettio che sommerge la nostra storia, di una cosciente e constatata dissoluzione della realtà; ricordo, si potrebbe aggiungere, disperatamente sereno per un inconsistente tentativo di liberazione. Non crediamo che si possa negare la lineare ingenuità che l'artista ci propone nei confronti di una tragedia umana non mai fin in fondo compresa e d'altra parte inconsciamente e psichicamente sofferta.

Questo il problema che ci ha afferrato di fronte alla mostra milanese. Ora è vero che la fragilità delle sue opere risulta evidente e preziosa, ma è vizio di un'epoca, che, se anche noi ci sforziamo di superare purtuttavia non possiamo negare come necessità di una particolare visione. Non bisogna dimenticare poi che lo stesso Utrillo ci indica la strada con quel forte e costruito *Les Usines et la Seine*, dove la realtà è affermata sicura e violenta e alla lontana ricorda le migliori cose del nostro Gola.

Il *Nudo biondo* di Modigliani

"Il Progresso d'Italia", 22 maggio 1947.

Frutto di uno degli anni migliori per la sua produzione (1918) il *Nudo biondo* ci rappresenta un Modigliani quanto mai equilibrato e denso di tutti i significati intimi della sua personalità.

Non ingiustamente si potrebbero affermare qui esatte le conclusioni a cui giunge il Fenu (*L'arte come personalità*) quasi che il Modigliani assommasse in sé tutte le necessità espressive della personalità. E così è se si pensa alla rara intensità espressiva del *Nudo biondo*. Personalità ben costruita e rassodata da lungo pensiero e resa sensibile simile ad antenna, da profondo dolore sia morale che estetico. Non altrimenti si potrebbe giungere a quel canto di un sommesso sorriso compenetrato da mesto ma ben profondo dolore. E non facilmente si conquista da un così intenso dolore iniziale quel sorriso a mezzo labbro tutto schiuso a un intenso amore per l'umanità e l'universo. In fondo questo amore che nasce da una sofferta pena interiore, assomma quasi tutto il significato lirico dell'opera di Modigliani. E anche quando egli giunge al sottile umorismo della *Fumatrice* (1918), si può pur sempre parlare di amore scioltosi da cordoglio intimo.

Né il parlare di amore nell'arte di Modigliani, è vano esercizio intellettivo e il dimostrarlo con un esame strettamente estetico dei mezzi espressivi non è punto difficile.

La linearità e la purezza del disegno, tutto deciso ad una espressione autonoma nella complessità dell'opera, ci indirizzano subito alla sensazione di un tormento superato nel canto amoroso dell'arte. Anche la sensualità, fortissima componente dello spirito dell'artista, si rarefà in un lirismo che nulla ha del compiaciuto, ma che invece si scioglie a quella serenità che consegue al completo e amoroso abbandono nella gioia della creazione artistica.

Il *Nudo biondo* risente in tutti i suoi elementi compositivi della lunga e affettuosa assiduità dell'artista per i pittori senesi in genere e per il Botticelli in particolare. Ma non è questo un appunto che si possa irrigidire in accusa. Solo se si pensa a tutto il nuovo spirito moderno, che si svolge nella poesia dell'opera. Questo appunto è già completamente superato. Vi è un significato più profondo in questo amoroso distendersi dell'immagine e non è possibile il sorvolare i movimenti umani che l'hanno ispirato.

Rammentare la sconsolata malinconia e il dolore nostalgico della sua patria, nell'annunzio oramai completamente evidente della morte, non è languido romanticismo di situazioni, ma uno dei fattori necessari alla comprensione totale dell'opera. Non altrimenti nella coscienza della morte imminente, possono riaffacciarsi le giovanili tenerezze del proprio paese e la dolcezza della madre. Il cielo così inverosimilmente azzurro dell'Italia, con la serenità lievemente affettuosa dei nostri campi, del nostro mare e la fuggevole letizia delle nostre donne che pare generata da uno stupito abbandono al calore della natura, non potevano altro che risvegliarsi in ricordi velati di malinconia.

Ma ora bisogna andare ancora oltre e non chiudersi a questa impressione di rimpianto. Poiché se rimpianto c'è e può anche sembrare rassegnazione, tuttavia ben acceso è contemporaneamente il denso amore alla sua posizione e alla strada che è scelta con tanta forza di desideri e di volere.

Trattata come un disegno, la grafia del *Nudo biondo* si snoda modulata e comprensiva in sé di tutto il significato pittorico dei volumi e del colore.

Ossia anche qui, come in quasi tutte le opere di Modigliani, assistiamo al miracolo prezioso del disegno che propone e risolve in sé tutti i valori espressivi della composizione, senza diminuire per altro il peso del colore e del chiaroscuro.

Noi vorremmo aggiungere che esattamente anche per le pitture di Modigliani si potrebbe affermare un simile giudizio, senza però cadere nella dimenticanza dei valori coloristici. Si potrebbe dire anzi che il colore in Modigliani risolve per altra via il tema proposto dal disegno, ma che con questo si accende di completezza in una superiore sintesi espressiva. Se è vero che la linea ha in sé già tutti gli elementi del chiaroscuro, non è altrettanto vero per il colore che nei toni distesi e caldi svolge tutto un suo canto particolare.

Questo in generale. Tornando al *Nudo biondo*, anche nel colore si rendono evidenti i motivi interiori dell'opera per la velatura dei toni che qui rinunciano al calore emotivo di un *Nudo rosso* per esempio. In ogni tono dolorosamente sentito è presente la lieve e dolce memoria del proprio paese, che nel ricordo si svuota dell'accesa intensità delle sue immagini per stendersi velatamente triste, tutto sciolto a una lontana lirica fiabesca quasi permeata del senso delle antiche canzoni trovadoriche.

Qui è un altro accenno alla originalità del pittore, in questa canzone tanto antica che però si vale di una esperienza moderna dolorosamente scontata per completarsi nel quadro delle nuove visuali contemporanee.

Se la figura è così dolcemente e nello stesso tempo amaramente dipinta, spiegando tutto questo senso di ricordo, altrimenti è per il rimanente della tela dove le pennellate si fanno a volta persino rabbiose di dolore. E questo contrasto, se si può chiamare contrasto e non invece conseguenza

di uno stesso sentimento, ce lo rende ancora più intensamente espressivo. D'altra parte questo secondo piano non rispecchia mai una dichiarata violenza, ma invece irrompe come naturale conseguenza lirica e sotto tutti gli aspetti è assai più valido. Comprende, si potrebbe dire quasi due momenti di fronte al nudo dimesso e dolce. Uno antecedente di causa dolorosa per cui si giunge al ricordo del nudo ed un altro conseguente al ricordo come dolore non più trattenuto da una immagine e perciò più acutamente irruente e colmo della necessità di uno sfogo.

Si intenda però, che questo frazionamento, che per facilità di giudizio abbiamo operato nei diversi valori del *Nudo biondo*, mai, come di fronte a quest'opera, ci appare falso e valido solo in sede puramente e strettamente estetica. La fusione intima dei valori espressivi si spiega qui ad una narrazione fortemente lirica in tutto racchiusa e composta.

Se altrove abbiamo denunciato una reminiscenza senese e botticelliana, ancora ci rimane da minimizzare questa affermazione con un nuovo accenno all'assoluta originalità di Modigliani. Quando un artista arriva ad una così intensa sublimazione dei sentimenti, ovvero quando la sua arte assurge veramente a valori universalmente umani, sono facili gli accostamenti per quegli stessi valori umani che accomunano i più diversi temperamenti e sembrano dare uno stesso volto alle più diverse civiltà.

Giustamente perciò Umbro Apollonio (*Breve omaggio a Modigliani*, "Emporium", giugno 1946) difendendo l'originalità del pittore e nello stesso tempo la sua umanità, valida veramente in tutti i tempi, afferma: «Ora, sicuramente la sua pittura presenta una singolare emanazione di simbolo, di idealizzazione formale, quale poteva verificarsi non nei primi anni del già conturbato secolo XIX, ma temporalmente nel 1300 e geograficamente nell'Africa discosta». E ancora: «Modigliani, com'è fuori dalle esperienze storiche della pittura – non diversamente del resto

dai grandi artisti – così è avulso da parentele determinanti. La sua apparizione nell'universo pittorico è uno dei provvidenziali fattori di quella dialettica dinamica per cui la vita dello spirito conserva e salva per noi una sua viva e profonda autorità e libertà».

E questo è esattamente il nostro pensiero.

Arte come religione: Georges Rouault

"Il Progresso d'Italia", 15 giugno 1947.

È strano o almeno non chiaramente giustificabile, così da farci apparire la sua civiltà in netta decadenza, che la Chiesa cattolica non abbia ancora sottoscritto il valore cristiano della pittura di Rouault, quando invece questa è di una violenza affermativa tale da non potersi ignorare senza pericolo di decadere.

Ma Rouault esprime nel contempo una grave accusa a questa chiesa viziata, corrotta e appesantita da tutta una tradizione ormai cristallizzata in formalismo, ed è tanto più grave questa accusa in quanto trova le sue armi proprio nel cristianesimo primitivo preso come norma di vita e si vale della stessa parola di Cristo. Insomma Rouault è tanto più cristiano quanto con la sua accusa a un costume cerca di indicare la via giusta alla comprensione di una verità e d'altra parte, con la larghezza del suo sguardo che rifugge da assurdi monopoli di questa, dimostra di essere ancora più nel reale.

Lo stesso Abbé Morel nell'ultima sua visita a Milano affermava l'assoluta religiosità di Rouault e l'efficacia del suo cristianesimo, annotando tra l'altro che anche e persino le *Prostitute* del 1910 dovevano considerarsi opera profondamente religiosa sia nel significato che nell'intento e, noi vorremmo aggiungere, opera che non si può impunemente ignorare perché tutta la nostra umanità, la nostra civiltà

è posta in giudizio ed un assente silenzio rischierebbe di trovare la definitiva condanna. È sintomatico per altro che un vero uomo di fede come l'Abbé Morel possa apprezzare giustamente lo sforzo di questa pittura e porla quasi come espressione più alta dell'arte contemporanea, in contrasto col silenzio ambiguo della Chiesa ufficiale.

Ma la conquista di questa fede religiosa nell'arte non è stato facile passo per Rouault, anche perché presupponeva tutta una posizione morale ben definita e in fondo l'affermazione sicura della propria onestà di fronte all'umanità. Così anche perché il suo interesse si polarizzava ad una riconquistata primitività e quasi ad una verginità dell'entusiasmo lirico, certe sue frasi possono indicarci, meglio di qualsiasi indagine, la via alla comprensione del suo svolgimento artistico.

Illuminate riflessioni come: «Al tempo che non era sensibile a brevetti o pergamena, la folla conservava il candore di cui oggi sorride talvolta, e che è tuttavia quel che ci ha dato le Canzoni di gesta e le Cattedrali»; oppure: «Sarebbe artificio volere ad ogni costo ritrovare questo slancio della fede. Quel che mi spinge ad attribuire all'arte un così alto valore, è il fatto che nella vera opera d'arte è contenuta una confessione ardente. Non dirò enfaticamente un riflesso dell'eternità, ma lo direi egualmente per mettere dalla parte del torto quelli che non vi vedono che un riflesso tutto esterno, un riflesso o una copia più o meno corretta di quel che hanno sotto gli occhi»; o infine: «Esiste una atroce contraffazione del passato, una forma esteriore del sublime e del bello che non porta a nulla. Non si prende a prestito il guardaroba degli antichi pur amando i maestri. Via chiusa!».

Illuminate riflessioni come queste, dicevamo, ci chiariscono immediatamente l'attualità della sua pittura perché rivedendo e stigmatizzando tutta una civiltà ne rivelano in fondo l'ambiguità intrinseca e, diciamolo pure, di fallimento. In altre parole, Rouault accusa la civiltà cristiana di aver

falsato i principi di Cristo e bene si riallaccia a quel pensiero che vede l'attuazione della parola evangelica, in senso sociale, proprio in un futuro comunismo universale.

Così la necessità di questo rinnovato abbraccio trova una corrispondenza nel momento storico. E Rouault scende fra gli uomini che non hanno un nome, per risentire attraverso la loro sofferenza il palpitare del sangue quasi unica verità. Ed è proprio qui che la sua pittura trova un fascino universale, in questi presupposti morali che battono urgentemente contro le porte serrate della nostra civiltà.

Poi egli potrà conservare la sua sensibilità tutta francese ed anzi attraverso la sua lucida chiarezza, potrà parlarci in modo più determinato e specificabile. (Perciò la necessità di approfondirsi in un pensiero nuovo e di valore universale prima di esercitarsi in esperimenti formali. Prima il pensiero poi il linguaggio, altrimenti si crea l'equivoco di tanta arte italiana e non italiana che pretende di esprimere una visione nuova e non si accorge di ripetere situazioni, sia pure con altre parole, completamente superate. E ancora l'evidenza che non il linguaggio si debba uniformare in sintassi universale, ma che piuttosto il pensiero ritrovi un significato comune e che le diverse sensibilità razziali ne chiariscano una immagine).

Ed è proprio di Rouault la scintilla nuova come per i veri primitivi, che non si dilungano in intelligenti giochi formali, ma invece colpiscono col mezzo più semplice e quasi con stupore l'essenza della loro verità. Rouault vede come dipinge, piange come piangono i suoi pagliacci, crede come credono i suoi santi; e quella forza chiara che erompe dagli spiriti semplici, si ingrossa come una valanga che abbraccia tutti gli uomini. E, vogliamo credere, la sua religiosità significa proprio il bisogno di ritrovare la sincerità nel pianto e nel sorriso, quasi insomma una sensibilità umana più commossa.

Affetto per Gino Rossi

"Il Progresso d'Italia", 29 giugno 1947.

Vi sono artisti che richiedono, per una più profonda penetrazione, un preventivo tributo d'affetto. E se è ben vero che in senso lato qualsiasi opera d'arte si svela solo dopo una assiduità comune di vita e di pensiero, tuttavia in alcuni casi questo rapporto d'amore è condizione necessaria anche solo per un timido avvicinamento. E accade in egual senso con la natura che sempre ci respinge e ci richiude in un cerchio di solitudine disperata se noi per primi non si sappia allargare i polmoni in una offerta del nostro sentimento, quasi già commossi del nostro stesso gesto. Ed altre volte ho dovuto superare, con fatica, l'isolamento dagli oggetti e dagli uomini, appunto per una mancata umiltà o per una affermazione troppo assoluta delle mie sensazioni.

Può essere forse un fatto di sangue o forse la vigliaccheria di non saper distruggere la propria persona, ma sta il fatto che particolarmente alcuni artisti non lasciano aperte altre strade che quella dell'affetto. Si deve pensare che questi artisti abbiano operato con grande amore e che questo sentimento sia stata la loro prima necessità espressiva e per questo si lascino penetrare solo a condizione d'affetto, come con una donna prima deve battere all'unisono il nostro respiro.

Raccontare così il mio avvicinamento a Gino Rossi non è opera facile e quasi mi rammarica per un malcelato pudore del mio vivere più intimo. Rossi appare infatti si-

mile ad un santo ed intendo di quella santità in senso lato che accarezza a volte gli artisti. Ora certe situazioni si ripetono spesso negli uomini e la santità del sentimento morale è anche una nostra aspirazione. Direi quasi che oggi essa si afferma in necessità impellente come il mangiare, il parlare, il lavorare. E soprattutto perché essa significa un ritrovato ordine morale non disgiunto da una ingenuità d'impressione che ci rassicura.

La nostra generazione è tutta chiusa nella vita di Rossi, nella disperata ribellione che vuole a tutti i costi creare una nuova realtà e quasi inevitabilmente rasenta i limiti della follia. Le sue parole in una lettera a Nino Barbantini sono chiare: «...Ma credi, Nino che, ormai, quello che mi occorre è una sicurezza di vita per me e per mia madre. Bisogna che io vada fuori da quest'inferno al più presto. Si direbbe che ognuno goda a sapermi in queste angustie. Pare quasi che io debba scontare come una colpa imperdonabile vent'anni di lavoro e di studio. Mi si insegna la solita morale, come se io non avessi fatto finora qualcosa di più che delle chiacchiere. Sono stato inutile a me stesso, ma non agli altri. Non si capisce quello che potrei ancora dare e fare di bene. Tutta la buona volontà dei pochi magnifici amici (come giustamente osservi) non può essermi che di giovamento passeggero. Ho finito di essere Gino Rossi. Goda chi può».

E ancora oggi noi uomini rifacciamo la sua strada, combattiamo una battaglia disperata. Quanti di noi dovranno ancora cadere nella opaca pazzia di fronte alle porte chiuse della civiltà? Sono ormai vent'anni che Gino Rossi languisce fra gli urli dolorosi e lugubri dei pazzi e il suo insegnamento sembra disperso. Noi rifacciamo la sua identica strada. Sarebbe pericoloso illudersi. Ma per questo soprattutto un avvicinamento alla sua arte e alla sua parola, mi è sembrato necessario. Dobbiamo gridare agli uomini che hanno reso folle il pittore, dobbiamo battere i loro crani finché non ne esca il cervello.

Ma tutti questi atteggiamenti degenerano spesso in violenza per la violenza, in ribellione assurda ed anonima. E qui ancora una volta Rossi insegna. Ribellarsi ad un dato momento può disperdere la nostra forza e perciò bisogna costruire e opporre il nostro nuovo senso morale a tutta una tradizione, che ha tradito i suoi stessi principi ed oggi bivacca all'ombra di una opulenta calma. Ma non credo si possa chiamare questa una serenità conquistata.

Questo volevo dire e cosa mi insegni il nome di Gino Rossi. Ma quale tributo d'affetto costi capire la sua parola è facile comprendere. Bisogna veramente saper allargare i polmoni come egli fece e sapere del dolore dei pescatori, degli uomini della terra, di quegli esseri che ancora oggi non importa abbiano un nome perché un uguale gesto di sprezzo li accomuna. E in fondo bisogna ricordare il suo dolore immenso di pittore, che gli uomini con una catena d'oro sul ventre hanno ridotto agli estremi. Ricordare le sue parole: «Chi ti consiglia di parlarmi ancora di Venezia della Biennale e d'altre malinconie? Non dar retta ai coccodrilli. Io voglio vivere. Mia madre deve vivere. E finora si è fatto tutto il possibile per spingerci al suicidio. Non parlarmi mai più di esposizioni. Per ora mi sono dato al commercio della carta da lettere. Si guadagna la giornata senza rompersi tanto la testa». Poco dopo Rossi spariva dalla vita degli uomini e da vent'anni guarda il sole senza più comprenderlo da oltre le sbarre del manicomio.

Veramente io dico, si deve pagare un gran tributo d'affetto per Gino Rossi e per i suoi pescatori dolenti.

Itinerario di Chagall

"Il Progresso d'Italia", 4 aprile 1948.

Marc Chagall è ancora oggi diversamente discusso e forse la critica ha esitato nel proporre una sistemazione definitiva per quel concorrere di interessi discordanti e a volte opposti che in fondo garantiscono la sua personalità, pur mantenendola sempre ambigua alla lettura forzata da naturali presupposti estetici. Questa fluidità di giudizi ci potrebbe tentare ad un esame severo e per quanto possibile completo, se la breve pagina ce lo permettesse, quando invece torna maggiormente utile mantenerci entro i limiti di un richiamo illustrativo.

Sul cadere dell'ottocento la cultura della Russia ebraica volgeva il viso verso una religiosità più intensa e minuta che per tanta parte trova riferimenti in quell'amore continuo e in quella onnipresenza divina tipica del cristianesimo. Forse la necessità urgente di rifuggire dai dogmi intellettualistici e ormai cristallizzati dell'insegnamento talmudista ne era lo stimolo e forse, più giustamente, contribuiva a questo allargamento umano della religione l'assimilazione sempre più sottile e periferica della morale romantica che la Russia aveva controllato e misurato sul battito lento e grave del suo respiro con qualche ritardo. Da ciò ne usciva un primitivismo semplice nella preghiera e umile nella voce, tutto accordato sul commosso amore del sentimento riscattatosi apice di ogni intenzione spirituale e puro per l'accostamen-

to alle ragioni della terra. La religione diventa guida serena e unica agli avvenimenti, misura precisa e indiscutibile del respiro appunto perché sbalzata dalla rigidità degli idoli intellettualistici e permeata di carne e sangue umano.

In questo ambiente fervido Chagall conduce l'ingenuità della sua giovinezza sulla melodia pacata di una vita estranea a qualsiasi nevrastenia ascetica. Così un amore chiaro e fedele quasi di muto fanciullo lo affratella agli oggetti e agli animali sino a confondersi con questi nel raccogliere il loro linguaggio fatto di lievi e sensibilissimi gesti. E una sensualità vaga serpeggia nel sentimento, a volte quasi spaurito, di Chagall rapito in un panico accostamento di spirito e materia. Era naturale quindi che, per simili presupposti alla personalità, l'incontro con la civiltà e più con la cultura pittorica francese dovesse drammatizzarsi in contrasto violento ed acerbo.

La teorica lucida e razionale del cubismo doveva infatti fornire a Chagall la materia nettamente precisata ed opposta alla propria formazione, e se contemporaneamente a Parigi non avessero fermentato le inversioni sentimentali del surrealismo, probabilmente non avremmo mai potuto registrare la stagione della sua nascita artistica. Poiché è appunto il surrealismo che in Chagall funge da terzo polo moderatore stemperando i due estremi in una atmosfera traslucida e imprevedibile. L'evidenza negativa del cubismo si svaluta così ribattendo sulla svaporata ingenuità fanciullesca del religioso russo, in una forma mediata di immaginazione sognante. E il sogno è sempre tributario dell'amore in quanto ricordo.

Perciò egli viene man mano eludendo ogni legame strettamente reale in una tensione sempre più raffinata di desiderio, mentre gli oggetti e gli attori del dramma si svuotano di ogni peso in uno stupore estatico e pur superando la meraviglia di se stessi. Ma la singolarità estrema ci si presenta nella fede indiscussa e incorruttibile che persegue

un fantastico mondo migliore, tanto più strana nel nostro tempo disperato e tagliante, quando gli uomini si agitano in estremismi violenti e pericolosi con l'unica misura della propria ragione.

E ugualmente sul ritmo delle angolature astratte il colore si svapora in stesure favolose che del miraggio avrebbero tutta l'apparenza se il fondo mistico non si accentuasse sempre più negli anni. Così giornalmente le sue costruzioni acquistano complessità e, se perdono quasi insensibilmente la primitiva ingenuità, si avvalgono d'altra parte di un equilibrio più considerato e sempre maggiormente giustificato a proposito della sua personalità lirica.

Rouault, Chagall e Kokoschka alla Biennale

"Il Progresso d'Italia", 26 giugno 1948.

C'è forse una prima ragione morale che ci lega a Rouault, una ragione antecedente la vera analisi critica, una ragione morale e, in un certo senso, affettiva: la denuncia. E appunto perché la sua denuncia non elude i termini, non cerca un superamento in atteggiamenti nichilistici o nel rifiuto categorico della realtà come non gli permette alchimie intellettualistiche, meccanizzate: ma al contrario si definisce in argomenti precisi, in approfondimenti dolorosi della realtà. Ora questa problematica, sviluppatasi entro gli estremi formali di una tradizione insufficiente, esaurita negli stessi fulcri vitali, lo induce a una ribellione documentata, ad una accusa violentemente severa e inserisce il pittore nel largo movimento di una cultura europea fattasi feroce, spietata.

Il trapasso, maturatosi forse lungamente nell'esercizio quotidiano della convenzione, avvenne bruscamente (1903) e con un tono che non ammetteva repliche, quasi che l'approdo alla nuova riva lo privasse di ogni possibilità di ritorno: una posizione varcata senza esclusioni. Qui inizia l'arte di Rouault. Inizia con un colore di polemica sociale aggressivo, violento oltre i limiti degli stessi Goya e Daumier.

La sicurezza del linguaggio, riscoperto in Cézanne confermò la lunga meditazione che preludeva la nuova insegna. S'imponeva naturalmente la delimitazione di uno sti-

le, di una coscienza pittorica oltre che umana e morale. In questo senso gli anni che dalla sua nascita all'arte giungono sino al 1912, segnano un progressivo abbandono delle forme naturali per l'affermazione di valori astratti sempre più aderenti alla sua personalità. È facile comprendere che gli rimanesse una scorza polemica non bene digerita e appunto per la necessità di un consolidamento morale della propria posizione. Via via questo processo acquista interessi sempre più particolari e alla polemica si sovrappongono ricerche formali più riposate e larghe. Quanto maggiormente interessa in questo periodo che si stende sino al 1920, è l'esperienza cromatica della sua tavolozza arricchitasi giornalmente di imprevedibili fusioni, di impasti arrischiati e rarissimi: assistiamo forse ad una riscoperta del colore che dagli agglomerati timbrici più comuni dilaga nella polifonia meglio organizzata e distribuita.

A questo periodo doveva poi seguirne un altro dedicato quasi esclusivamente all'incisione e forse inteso ad uno scavo più intenso e severo del proprio intimo attraverso la consuetudine di testi letterari che lontano dall'apparirgli fredda e cristallizzata cultura, servirono d'insegna a momenti poetici più segreti, placati e, in un certo senso, più puri. Certamente a questa indagine dobbiamo la serenità della sua ultima pittura che intorno al 1930 si riaffaccia all'orizzonte europeo oramai purgata da ogni motivo illustrativo, anche se un poco appesantita da una preziosità goduta della materia. Forse quella tal perplessità che ci coglie di fronte alle ultime opere del pittore deriva appunto da un eccessivo indulgere nel piacere della bella pittura fine a se stessa. Sarebbe tuttavia ingiusto insistere in un simile atteggiamento critico contro la vastità dell'opera sua.

Citiamo: *Cristo e i pescatori*; *Pax*; *Duo*; *I due fratelli*; *Teresina*. Apparirà chiara la solidità di una pittura che da lungo tempo fa testo nell'arte contemporanea.

Altro anche se non del tutto opposto l'atteggiamento di Chagall. Venuto da un ambiente dove il sogno, il mito era ragione stessa di esistenza e risoluzione morale del sentimento, il pittore russo non poteva non trovare in essi il fulcro di una esperienza pittorica anormale certamente per la tradizione culturale dell'Occidente. Sarebbe a questo proposito opportuno tracciare una cronistoria dei suoi incontri quanto mai esplicativi di uno svolgimento umano oltre che pittorico. Così il clima della Russia ebraica che doveva formarlo, al cadere del secolo scorso, s'era chinato verso una religiosità più intensa e minuta; il respiro era variamente commosso dalla continuità dell'amore e della onnipresenza divina che invitava, come del resto nel cristianesimo primitivo, ad una sorta di sogno e di trascendenza immaginosa favorevolissima alla creazione di miti poetici.

Da ciò ne usciva un primitivismo semplice nella preghiera e umile nella voce, tutto accordato sulle vibrazioni del sentimento riscattatosi apice di ogni intenzione spirituale. La religione diventa guida serena e unica agli avvenimenti. In questo ambiente fervido Chagall conduce l'ingenuità della sua giovinezza, sulla melodia di una vita pacata e miracolosa. Così un amore chiaro e fedele quasi di muto fanciullo, lo affratella agli oggetti e agli animali sino a confondersi con questi nel raccogliere il loro linguaggio fatto di lievi e di sensibilissimi gesti. A ciò si aggiunga una forma ossessiva, che la razza ebraica così gravida di persecuzioni, di umiliazioni e disperato vagare, gli tramandava, inducendolo di volta in volta alla ribellione, all'elusione immaginativa, alla speranza più fantasiosa. Era naturale quindi che, nel 1910 a Parigi, l'incontro con la civiltà e più con la cultura pittorica francese dovesse drammatizzarsi in contrasto violento ed acerbo. La teorica lucida e razionale del cubismo doveva infatti presentare a Chagall la materia nettamente precisata ed opposta alla propria formazione.

Non era infatti senza significato che egli, rifiutando ogni forma plastica severamente determinata, si nutrisse della incorporeità degli oggetti sollevandoli a tensioni altissime di sentimento e svincolandoli da ogni rapporto sensibile con la realtà per giungere ad una verità assai più certa.

Tuttavia questa immaginazione quasi surreale non permetteva che indulgesse nelle facilità del ricamo sentimentale e difatti l'avvicinarsi della nostra ultima tragica esperienza egli previde di lontano già intorno al 1930 e il linguaggio gli si inasprì in gola come un canto spezzato. Ora la bufera è passata: forse apparentemente, forse definitivamente: Chagall continua le sue allucinate fantasie e certamente ancora molto potremo imparare dal suo genio. Qui a Venezia, Chagall è come sempre una scoperta, la voce più accorata e lirica della pittura contemporanea.

Ricordo la *Caduta dell'angelo* (1923-33-47) così tragicamente fantastica da apparirci chiamata alla leggenda; *Tra le tenebre e la luce* (1938-43); *L'ossessione* (1943); *Il gallo* (1947) e ancora gli stupendi disegni esemplari in ogni tempo.

Vogliamo ora accennare alla pittura di Oskar Kokoschka, personaggio solitario nell'orizzonte della cultura europea; solitario e tuttavia partecipe profondamente nel nostro tempo con le sue continue disperate contraddizioni. In fondo Kokoschka rappresenta da vicino quel tipo di intellettuale centroeuropeo costretto a vagare senza speranza e a raccogliere qua e là le emozioni brevissime di una visita, di una momentanea sede senza quasi la possibilità di una pacata riflessione, ma con una urgenza continua nelle vene che assai assomiglia all'ossessione. Soprattutto perché un vagabondaggio così imposto deve apparire una condanna immeritata che può indurre ai più sordi rancori. Non è questo tuttavia il caso del pittore danubiano anche se non sono poche le sue opere che affrontano scopertamente polemiche sociali. In fondo egli conserva sempre una coscienza della libertà che supera i fatti personali e in questa

corrente raccoglie maggiori adesioni umane. Egli ci sembra piuttosto preoccupato, nella constatazione di una situazione irrimediabile, dal desiderio di raccogliere tutto quanto ancora la vita e la realtà gli può concedere.

Ciò era forse naturalmente predisposto per le inimitabili qualità ricettive della sua personalità. Se infatti gli si può scoprire un torto questo consiste appunto nel non adoperare un filtro stilisticamente ben definito e ineccepibile nel setaccio dell'enorme materia pittorica che la sua sensibilità raccoglie dalla realtà: di subire, più che dominare e rivolgere a propri fini, gli accidenti esterni e le emozioni visive. È naturale che questa osservazione non incide che minimamente sul valore delle opere, sempre così pervase da una forza rappresentativa fortissima, e veramente dovrebbe limitarsi al paesaggista, che i ritratti dimostrano un approfondimento psicologico categorico.

Ora Kokoschka è pittore che chiede una scoperta, un approfondimento del lettore facilmente sviato da estremi formali abbaglianti. La malinconia del viandante gli scorre segreta anche fra lo scoppio più acceso e stridente dei colori, nelle apparenti e improvvise esultanze. Kokoschka è la nostra disperazione, la mancanza di un approdo che continuamente ci travaglia, l'attaccamento irragionevole agli aspetti dei paesi ove sostiamo, la tragedia romantica ancora irrisolta e dolorosamente sospesa dagli avvenimenti malgrado le aspirazioni di tutta la sua generazione.

Questo è Kokoschka e l'eredità che il suo tempo ha consegnato al nostro ancora acerbo e già irriducibilmente severo nel giudizio. E la speranza di un approdo, nelle ultime opere del pittore quasi con rammarico abbandonata, è ora la nostra speranza. Ricordiamo: *Natura morta con montone* (1907-8); *Ritratto dell'avvocato Caro* (1910); *Ritratto del dottor Szeps* (1912); *Il porto di Praga* (1934-37); *Ritratto della contessa Drogheda* (1943) e infine *Marsiglia*.

Un pittore racconta [Domenico Cantatore]

"Il Progresso d'Italia", 25 agosto 1948.

Non accade spesso che un pittore racconti. Moltissimi se ne potrebbero citare che scrivono di critica d'arte e d'estetica e altri ancora che cercano una possibilità lirica nei ritmi costretti e negli accenti dei versi. Ma relativamente pochi che affidino alla narrativa una intenzione stilistica degna di qualche rilievo.

Per questo il volumetto di Cantatore [*Il pittore di stanze*, Milano, Garotto 1944] acquista una intonazione particolare e solleva una simpatia umana preziosa già dai primi brevi accennati contatti. E sarà bene avvisare che questa cordialità non trova alcuna radice nella curiosità, in quella attenzione che si dedica alle autobiografie degli artisti e alle loro testimonianze umane. Piuttosto per Cantatore è il caso di un piacere estetico oltre la sua attività di pittore e quasi ci si impone di ignorarla nell'autonomia del linguaggio. Ciò malgrado la narrazione si svolga in prima persona e si richiami ai ricordi dell'infanzia, a episodi pagati di persona. Raramente infatti, pur in queste condizioni, l'autore si arroga il diritto del protagonista. La realtà vi è accolta oggettivamente come un dato di fatto e sotto forma di personaggi umani, di individui o di folla e talaltra di natura, impernia il concatenarsi degli episodi e stimola una esercitazione stilistica attenta, sottile.

Poiché quanto veramente importa ad una comprensione di queste pagine, ancor più di certe felici intuizioni psicologiche, è la pulizia dell'espressione che conserva sempre una lucidità esemplare filtrata coscienziosamente entro gli argini di una misura placata distante ma non mai ridotta ad una fredda costruzione formale, fine a se stessa, senza aderenza o rapporti con i valori umani.

Si potrebbe affermare che questa coerenza stilistica appunto gli deriva dalla genuinità umana che ha generato gli episodi e da quella velata ingenuità, appena avvertibile e pur così fondamentale alla sua personalità, che gli concede una continua, inalterabile commozione lirica e nello stesso tempo l'avvolge, quasi un temperamento esatto, in un pudore segreto. Quanto dunque affrettatamente ci appare facile e forse improvvisato, in seconda istanza lo scopriamo elaborato e filtrato da una critica allenata e severa. Così questi racconti entrano senza equivoci nella nostra memoria e i personaggi, i luoghi ci conservano una intimità affettiva nei pochi, rari allusivi segni.

Motivi di Bruno Saetti

"La Biennale di Venezia", 12, 1953, pp. 20-23.

Il mio incontro con Saetti è di data abbastanza recente e certo non senza una ragione precisa. Il suo modo di essere pittore presuppone quasi un depositarsi lento e continuo nell'animo del visitatore di quei significati umani che ogni nuova opera con insistenza e cortese modestia propone.

Quasi che un processo simile si svolgesse nella sua vicenda umana, così semplice in apparenza, e lo costringesse a stratificare i propri sentimenti in sottili lamine di emozioni da sovrapporre l'una all'altra giorno per giorno sino al punto di non poter più considerare un'opera sciolta dalla seguente senza il rischio di non comprenderlo appieno.

Ed è in fondo proprio questa sua qualità di non precipitare soluzioni forse più appassionanti e appariscenti, ma di vita assai meno durevole, che ha sostenuto il nostro pittore dalle sue origini ad oggi attraverso le incredibili traversie di questo tempo che troppo spesso ha assistito e contribuito alla rovinosa caduta di idoli fino al giorno avanti sostenuti da un clangore di trombe ozioso quanto unitario e ufficiale.

Già dalla sua nascita bolognese alla pittura l'inserirsi senza affanni, con moderata coscienza, fra le morbide sensualità delle ocre rosso-dorate che incantano la città della Emilia e le pastose, luminose accensioni di Spadini, chiariva una intenzione solitaria in quei tempi, una preoccupazione della superficie dipinta che giustamente si è poi risolta nella tec-

nica dell'affresco strappato. E veramente, nel nostro caso, la problematica del mezzo tecnico ha assunto una ragione immediata e funzionale per la espressione dei sentimenti.

La scelta di Saetti ha origini proprio in quel suo pensare sereno e meditato, in quel bisogno di svolgere la sua poetica goccia a goccia, in modo che il linguaggio risenta in ogni flessione, in ogni accento di quella insistente, tenace, e sì anche faticata, passione al lavoro. È giustamente una scelta di timbro, il dedicarsi senza incertezze ad una categoria delle emozioni sulle quali erigere tutto il proprio mondo poetico.

Per questo soprattutto è facile ritrovare una conseguenza logica, direi matematica, in tutta la sua opera. Si pensi al *Ritratto della madre* della Galleria d'Arte di Roma e agli studi assai più recenti sulla *Madre col bambino*. Le ragioni di quella prima opera sono rimaste in fondo le medesime, anche se una maggior maestria abbia affinato nel tempo la sintassi del linguaggio, l'invenzione dei rapporti cromatici, la semplicità della costruzione. E il discorso potrebbe rinnovarsi per le nature morte. In queste anzi la logica è più serrata e più evidenti i termini formali. Non è possibile infatti ignorare il senso assunto dagli oggetti che pur rimanendo strettamente legati alla realtà del mondo visivo sono riproposti quali elementi astratti di zona-colore e che nella meccanica della costruzione si dispongono ad una unitaria distribuzione di emozioni.

È questa pacata meditazione delle cose che ha reso Saetti libero da vincoli di scuole, di movimenti e gli ha destinato un suo posto nell'arte contemporanea italiana. Fuor dai miraggi allettanti di spericolate esperienze il nostro pittore ha voluto e saputo ascoltare solo il proprio messaggio, ha avuto il coraggio di chinare la propria attenzione su quanto era veramente consanguineo alla propria natura e, sia chiaro, rischiando di apparire, ad occhi frettolosi, estraneo al violento e decisivo dibattito del nostro tempo.

In questo atteggiamento dunque la sua forza, la ragione vera perché il suo nome abbia superato i numerosi ripiegamenti, le affrettate negazioni dell'ultimo dopoguerra, quando il confronto inevitabile con l'arte europea ha costretto la maggior parte degli uomini di punta, legati più al gusto che ad una autentica esperienza morale, ad un rapido quanto superficiale aggiornamento. La onestà di Saetti non poteva non pesare al termine di questi rivolgimenti proprio in forza della sua fedeltà ad un mondo poetico ben precisato e della sua continua, caparbia e umile applicazione al lavoro come prima condizione di chi dalla natura debba dedicarsi alla attività dell'arte. Nel nostro pittore l'accettazione d'un insopprimibile modo del vivere, come è quello dell'artista, è serenamente completa e mai gli deriva da una subìta rinuncia o da una ribellione fallita.

Per questo la sua possibilità di esprimersi sgorga semplice e naturale, come una naturale sorgente dispensa agli uomini le loro necessità. Né si vorrà mai con questo negargli una posizione di ricerca, di sudata conquista. Solo che essa va intesa per Saetti attraverso tutta la sua opera e non ridotta ad una sola tela, ché altrimenti si rischierebbe di non avvertirne i riflessi, le tenui luci di un sotterraneo travaglio.

In questo senso dunque va intesa la pittura di Saetti e con l'animo sgombro di pregiudizi, di impegni culturali, di personali convinzioni. Va intesa con una paziente, attenta volontà di comprenderne i motivi silenziosi, la tenace conseguenza, la serena poetica. Va intesa infine con un'uguale modestia quale è quella che ci commuove e nell'artista e nell'uomo Saetti.

Il confronto con la scultura



Ha rischiato il suo cielo il toscano Marino Marini

Matisse e Picasso stesso non sono avvertibili che come frutti di una tradizione, e la loro insofferenza non esula mai dalle ragioni culturali, non si isola cioè in gratuite invenzioni. E pure pochi, anzi pochissimi artisti del nostro tempo hanno trovato coscienza, con sufficente chiarezza, della propria posizione culturale ed umana. Naturalmente per costoro il processo doveva coincidere con quel ritorno dell'intelligenza che tanta parte ha nell'attuale rinascimento delle arti.

La personalità di Marino Marini inizia appunto nell'orizzonte europeo questa coscienza culturale, che già, era, ci appare sapienza di equilibri. E se, giustamente come nota il Vitali, la scultura aveva nel rivolgimento sintattico operato dalla pittura mantenuto interessi ancora laterali e troppo vincolati a schemi accademici, tuttavia con Marini assume un deciso valore d'insegnamento. La pittura infatti con la sua facilità d'improvvisazione e d'impaginazione ci ha gratificati di opere (e diverse) solo dissolvitrici, anche se permeate dalla esigenza di un rinnovato periodare. Opere necessarie e incostituibili culturalmente, ma, è bene intenderci, di limitato valore espressivo. Opere che un domani giustificherà solo relativamente al tempo. V'è dunque ben da considerare che, se la scultura giunge con sensibile ritardo al fervore evolutivo del novecento, il suo apporto alla ricostruzione dell'alfabeto è oggi tale (e massimamente per merito di Marini) da assumere valore certo di guida.

Nato toscano e propriamente in senso spirituale, Marino Marini non poteva rischiare altro cielo che il proprio. Questo appunto per una logica d'intelligenza, una saggezza di temperamento congeniale al sangue della sua razza. Non v'è perciò luogo a meraviglia in quel suo rivedere l'arte etrusca prima e pisana poi lungo un itinerario che accarezza tutta l'arte arcaica (anche se meno sensibile ad un occhio inesperto), dall'egiziana all'asiatica, dalla primitiva greca alla ritrattistica romana, risalendo sino al periodo

M. MARINI - Il cavaliere.

de «L'Arcangelo», de «L'Arcangelo» o del «Miracolo» e ancora del «Ritratto della signora Meiss» (opere tutte del '43) che l'artista stesso definisce gotico.

E se ne fosse ancora bisogno, dopo quanto s'è detto, dovremmo qui notare quanto a sua fatica sia lontana da un vagabondaggio puramente estetico, da un gusto esclusivamente archeologico se un'impronta ed una esigenza unitaria ci permette uno sguardo conclusivo e totale sulla sua vicenda d'artista; e ugualmente quanto abbia giocato in questi interessi e questi svolgimenti la sua maturarsi umano, il suo vivere segretamente e profondamente i soggetti e le esperienze.

E però le superfici graffite da questa rara e inesausta sentimentalità non infirmano mai le prime intenzioni architettoniche che gli derivano dal filone degli arcaici. La sua sensibilità cioè non degenera mai o quasi mai, pur essendo estremamente rarefatta, in laterali e periferici narcisismi di gusto espressionistico o peggio impressionistico. Ciò che lo salva trova voce appunto da quel porsi severo entro i limiti della scultura che è caratteristico degli etruschi o degli egiziani. E il Vitali chiarisce sufficentemente questo processo definendo il fine dell'arte di Marini una: «realizzazione architettonica di pure forme nello spazio».

E se questa proposizione ci sembra, sotto un certo aspetto, eccessivamente estetizzante. l'artista scultore ci convince chiaramente che una superiore sintesi coinvolge pure l'opposta esigenza umana. E' così ben vero che la Immaginazione di Marini si modula su ritmi di masse, di piani e profili, ma qui essa è già linguaggio di una emozione lirica, di una perturbazione umana. Giusto è tuttavia che le sue emozioni si rivelino già ben chiaramente definite in un ordine d'interesse esclusivamente plastico. Del resto avevamo già notato che anche i suoi accostamenti culturali si riferivano a questa purezza del linguaggio. Non a caso infatti ci appare culturalmente e spiritualmente, oltre che per nascita, della terra toscana.

Quanto finora s'è detto sul modo d'intendere la tradizione e la rivendicazione che se n'è fatta da un gusto di prezioso antologismo estetico, trova poi conferma in quella parsimonia di soggetti che Marini sviluppa in forme sempre più perfezionate e complesse dalle primitive semplicissime ed aspre. Così da una parte i nudi femminili, dall'altra i cavalli ed i cavalieri affermano una insistenza sul soggetto veramente esemplare, una ricerca che ogni volta, definita e apparentemente conclusiva, si riaffaccia sotto diversa angolazione a chiarire una esigenza mai guasta nel respiro dell'artista.

Questo «Cavaliere», che riproduciamo, ultimo di una lunga serie iniziata nel 36 e tuttora inedito, mostra agevolmente quale cammino abbia sostenuto lo scultore toscano. Basterebbe l'astratto senso di certi volumi a dichiarare quanto si sia scarnificata e perfezionata col tempo l'emozione lirica. Forse mai come di fronte a quest'opera abbiamo ritrovato la coscienza di una via aperta all'arte contemporanea, di un magistero certo e definito.

E senza coinvolgere nel nostro breve esame la complessa ritrattistica che Marini viene arricchendo giorno per giorno, pietra su pietra di un mosaico che trova rari confronti nella storia dell'arte.

Mario Ramous

Nonostante questo ha modo di fare, sempre a voce alta, degli apprezzamenti sul mio conto:
— E' un ragazzo intelligente — dice — un po' timido. Svaga-

Ora parlano d'altro. Ersilia, [illegible] a Claudio. Vuole anche la mia. Se la spiana comoda sul palmo, palpa, e mi presagisce un mondo di fortune. Per persuadermi

la tocca dove la spalla.
— Cosa ti dà da pensare?
— Niente. Così.
— Guardavo il mobile d'angolo — dico, soddisfatto e con-

4. **Ritaglio dell'articolo di Mario Ramous, *Ha rischiato il suo cielo il toscano Marino Marini*, "Il Progresso d'Italia", 6 marzo 1948.**

Manzù a Milano

"Il Progresso d'Italia", 30 marzo 1947.

Al Palazzo Reale di Milano espone dal 1° marzo, lo scultore Manzù. E naturalmente si è voluto ancora una volta riesumare, per colpa di qualche critico, la nota provenienza da Medardo Rosso di questo artista e si è creduto di poter affermare una continuità di stile in questo senso. Ma si può anche credere che un siffatto giudizio nasconda molta faciloneria ed una osservazione più che superficiale, perché in fondo qui si tratta di delimitare i veri mezzi espressivi della scultura da quelli della pittura. E nessun osservatore attento, che si astragga da posizioni polemiche, potrà negare che Manzù risolva i suoi problemi in senso scultoreo inteso come accostamento di volumi e piani. Infatti se in Medardo Rosso non si poteva parlare che di valori pittorici tutti sottomessi al fattore luce, in Manzù un simile ragionamento rischierebbe di cadere nell'assurdo. Si osservi a tale proposito il nudino femminile *Passo di danza*. Il senso plastico di alcuni suoi piani costruiti per l'immediata sensazione del volume non può essere richiamato ad una scuola di Medardo Rosso e così nemmeno certe sensibilità acutissime della forma che esistono solo in rapporto alla massa solida dell'oggetto.

Vi è dunque da scartare questa accusa nel campo formale e se mai ritenerla valida solo in considerazione del processo formativo della sua personalità. Ma anche qui certo sarcasmo delle sue pagine religiose potrebbe convincere dell'op-

posto. Ad ogni modo noi crediamo che polemica non ci possa essere su questo piano e il suo valore di artista si afferma appunto in questo suo porsi fuori dalle polemiche per un indirizzo creativo più costruttivo, più intimo, quasi concentrato in una ricerca sempre più perfezionata di se stesso.

Volentieri discuteremo in altro luogo l'affermazione di Venturi per la quale Manzù rappresenterebbe una scultura attuale. Ma pur non ritenendo valido questo giudizio, tuttavia non si diminuisce il valore dell'artista, che per suo proposito si è posto in questa posizione astratta dal sentimento del tempo. L'intimità che si svolge naturale dalle sue opere dimostra con quale intensa partecipazione egli abbia aderito alla sua visione lirica e fino a qual punto l'abbia approfondita. D'altra parte l'intensità e l'immediatezza di realizzazione formale non possono che convincere di questo. Si può affermare la conoscenza chiara di un limite da raggiungere e qualora si volesse, potremmo anche polemizzare con gli intendimenti morali e razionali che guidano la sua opera, ma non certamente con la sua scultura considerata in sé come valore artistico astratto dal tempo. Si vuole con questo affermare la sua alta posizione artistica che non si compiace quasi mai di puri esperimenti tecnici e di preziosità formali poiché sempre rimane a sostegno del pretesto iniziale un pensiero saldo e chiaramente confortato da un sentimento misurato. Si può forse rimproverargli un processo formativo troppo chiuso alla sola intuizione senza il valido ausilio di una speculazione razionale: ma d'altra parte non possiamo negargli una meno approfondita penetrazione del soggetto per questo. E così anche il suo cristianesimo e le accuse che porta alla Chiesa, rimangono sotto una luce ideale senza una vera conoscenza razionale dei problemi in modo da farlo apparire quasi un mistico. È bene a questo proposito rivedere certe figure di vescovi dove il sentimento mistico della preghiera elimina ogni possibilità di sarcasmo e la costruzione semplificata al mas-

simo procede per grandi piani quasi astratti dalla materia nella rarefazione del sentimento lirico.

Una mostra importante e impegnativa quante altre mai, che solo la serietà e l'altezza di Manzù potevano reggere.

Insegnamento di Martini

"Il Progresso d'Italia", 8 maggio 1947.

Un giudizio sull'opera di Arturo Martini risulterebbe oggi troppo affrettato, né d'altra parte ci sarebbe possibile una obiettività sicura per il fascino tutto contingente che egli ancora esercita sul nostro tempo. Così infatti riuscirebbe molto difficile distinguere quale parte della sua personalità rimane affidata solo alla violenza della polemica e quale si rapprende in vero sentimento lirico. Tutto ciò anche per le molteplici esperienze tentate che equivalgono ad altrettante possibilità nuove di formulazione artistica. Così veramente non è stato fatto a sproposito il nome di Picasso, sempre che si consideri questo avvicinamento solo sul piano dell'attività umana, cioè di prodigiosa e urgente violenza creativa. Perché un accostamento di sensibilità e di mondo poetico non ci sembra assolutamente arrischiabile.

Forse si è voluto trovare per questo binomio Picasso-Martini una ragione più profonda nell'ardore polemico che li accomuna in estreme ricerche formali. Cioè in fondo, il ritrovamento nelle loro attività di quel contrasto insostenibile di tradizione e di antitradizione che vuole ad ogni costo superarsi nell'enunciazione di un mondo nuovo per sensibilità e pensiero. E in effetti Martini non poteva, ugualmente a Picasso o a Schönberg, assumersi la responsabilità piena di una costruzione totale, perdurando nella sua generazione una posizione polemica troppo acerba e quin-

di negativa. Si può d'altra parte affermare che appunto qui la sua personalità trova validità e giustificazione d'arte, in questi vividi e luminosi accenni di una possibilità futura di creazione. Ed anche si comprende appieno la sua funzione positiva nello sviluppo di una moralità e di un pensiero.

Ricordare la naturalezza del suo gesto scelto per una dimensione tutta particolare, dove i valori di tempo, e di spazio si richiamavano ad una unitaria conseguenza di concezione, non è senza significato. Poiché infatti la larghezza e la libertà delle risoluzioni formali esorbitano completamente da qualsiasi risaputa visione preordinata, ma anzi si propongono sempre con una ingenuità di linguaggio che rivela la sua forte natura di scultore. Certo poi che la vera validità di Martini è appunto un fatto di scultura. Una scultura ritrovata nelle sue esigenze di volumi e piani che non vogliono concedere nulla di superfluo al fattore luce. Il superamento di Medardo Rosso procede non tanto da valori formali di stile, ma piuttosto dalla coscienza sofferta di una nuova posizione morale.

Si trattava cioè non solo di condensare l'immagine, ma anche e più veramente di viverla in condizioni maggiormente efficaci, in modo da permettere un ritmo più spaziale delle masse senza cadere in impressionismi e all'incontro espressionismi esteriori. Si chiariscono così anche i frequenti richiami ai testi primitivi, che si rivalutano in atmosfera di mito non mai nebuloso, ma invece chiaro e inciso profondamente. Anche il sogno di sentimenti romantici assume un vigore ed una essenzialità nuova, dove gli elementi si modulano in ritmi semplici e nel contempo arditissimi, quasi ricordando certe esperienze di Modigliani. Un insegnamento perciò aperto e spregiudicato che concede sicure possibilità alla nuova generazione, ora che Martini è morto.

Omaggio a Martini [firmato M. Burkhardt]

"Cornice. Periodico d'arte della Cupola", I, 1, giugno 1947.

Ora Martini riposa. Forse se ci fosse dato di rivederlo, le sue affermazioni acquisterebbero maggiore serenità. Forse potrebbe anche enunciare un giudizio misurato sulla sua opera. Ma infine Martini rappresentava troppo vivamente e violentemente tutta una umanità, per poterci apparire estraneo a come l'abbiamo conosciuto.

E chi rimaneva disorientato di fronte al suo camaleontico discorso, non potrà negargli ora una giustificazione ed una validità completamente umana. Perché Martini ci fa sentire il suo peso veramente ora, quando ci ritroviamo doloranti, ribelli o sognanti nella sua scultura.

I contrasti che hanno governato la nostra generazione e quegli smisurati tentativi di evasione, che avevano una profonda ragione nella ricerca di una nuova prospettiva morale e la fede che ci avvolse a volte persino inconsideratamente; questo rappresentava e rappresenta per noi Martini.

Venuti nel mondo dell'arte così imbastarditi e soffocati da un gusto che permetteva persino un apprezzamento di Meunier, di Bistolfi e di Meštrović, molti di noi non afferrarono il significato della sua scultura e molti persino la rigettarono salvo poi fare molte concessioni. Così ancora in noi non era filtrato a dovere un sentimento vibrato del tempo.

Troppo vecchi per cercare di superarci in una particolare visione nuova, troppi di noi non compresero che si trattava di modificare il nostro modulo di vita, di rivedere alle basi tutta una cultura ed una civiltà; e perciò i più azzardati si limitarono ad accese innovazioni e ad esperimenti formali, rimanendo completamente estranei al vero problema. Le esercitazioni sullo stile si cristallizzarono di conseguenza in nuovi accademismi, che sapevano teorizzare persino le più violente rivoluzioni sotto l'insegna del primo francobollo preso a prestito da qualche scrittore celebre.

Per questo Martini fu misconosciuto nel suo vero valore (anche se parte di onori non mancarono) e gli stessi appassionati, coloro che lo acclamavano a gola spiegata, non compresero tutto ciò che Martini poteva insegnare.

E nacquero le confusioni valutative dell'opera sua che costrinsero l'artista ad acerbe polemiche e ad atteggiamenti quasi istrionici. Ma in fondo il timido Martini s'intristiva sempre più di usare questi mezzi e, per grande suo merito, nemmeno allora si costrinse in cinismi amari e ammalati. Era sempre, anche nei momenti meno felici, artista vero e consapevole che di fronte alla materia prova turbamento ed un lirico fervore di esprimere, stimolato da infinite cause esterne di vita e di cultura, ma continuamente presente a se stesso per un messaggio sicuro che, innanzi a tutto, doveva agli uomini quasi debito d'amore.

Veramente Martini era uomo d'amore. Di quell'amore che avvicina e giustifica anche gli atteggiamenti più errati. Uomo d'amore, dunque, ma di quell'amore anche che ha «il sangue grosso e che va facilmente alla testa», che attinge ad una profonda sanità morale e ad una forza oscura e potente dell'anima, sempre però di una cristallina purezza nella sua estrinsecazione. E così dal tragico atteggiamento della *Madre folle* può arrivare al sereno modulare della *Prima Pisana*.

Il sentimento si snoda, quasi in un ideale parallelo con l'altro amoroso trovadore di questo periodo, Amedeo Modiglia-

ni. Sì, Arturo Martini trovadore. E per una stupefatta attesa di fronte ai sentimenti che man mano lo colmavano di una grazia lirica tutta affidata al sogno o al ricordo dell'immagine.

Vi è una magia nelle sue opere, che si rivendica come prima ragione d'affetto, anche dopo una valutazione critica precisa. Non altrimenti la sua narrativa avrebbe potuto sciogliersi in un lirismo così fortemente modulato. Per questo egli ci si pone come esempio altissimo di canto, quando proprio noi si constatava l'impotenza della nostra generazione a liberarsi dai contrasti più duri e angolosi e i meno preparati si perdevano in apocalittiche profezie.

Ma non vorremmo che Martini fosse considerato, dai più affettuosi, come un ultimo felice caso in mezzo alla degenerazione di un costume e di una civiltà, perché soprattutto egli è stato (ed ora veramente ce ne accorgiamo) un maestro; un maestro, che con urgente impeto poteva aprire possibilità sconosciute all'arte sua e degli allievi ideali. Lo si deve poi distinguere anche da Picasso che conclude ogni particolare tentativo nel tempo stesso del proporlo. Forse (noi vogliamo credere) Martini rappresentava una coscienza dell'esistenza di gran lunga più sana, una moralità riveduta e quindi una rivalutazione del sentimento lirico.

A volte parlare di essenzialità rischia di negarsi in equivoci per il raffronto che alcuno potrebbe fare con certa arte che si fregia di essenziale e in definitiva si dimostra o arida esercitazione o prezioso ed estremo barocchismo formale.

Rivedere perciò L'*annunciazione* non sarebbe a sproposito. E come il trasfigurato sentimento rilkiano:

Du bist nicht näher an Gott als wir;
wir sind ihm alle weit.

Ich bin der Tag, ich bin der Tau,
du aber bist der Baum.

Du, meines Liedes liebstes Ohr,
jetzt fühle ich: mein Wort verlor
sich in dir wie im Wald.
So kam ich und vollendete
dir tausendeinen Traum.
Gott sah mich an; er blendete...
Du aber bist der Baum.

si rivede in proponimenti di vera scultura. La scarna semplicità degli avvenimenti trova lirica corresponsione nella parsimonia degli elementi. E l'angiolo è stupefatto anche dalla sua stessa carne così levigatamente elegante e misurata; e nel gesto commosso e ingenuamente infantile, già quasi estraneo agli oggetti, ricorda l'umano offuscamento dopo la partecipazione ad una vibrante felicità, quella sorta di linguaggio naturale che ci permette di abbracciare ogni umanità con francescano amore. E Maria che nella pianta si confonde, tutta in attesa dei frutti che ella stessa deve maturare, accenna nella magrezza delle membra già evidente il dolore che necessariamente il suo completo amore deve procurarle.

Questa la narrazione lirica di Martini, che in un attimo astratto lascia palesi le cause e gli effetti di un sentimento, per considerarli in una dimensione nuova di tempo. I ritmi perciò hanno sempre una conseguenza logica, che non può raggelarsi in esercitazione formale come per altri artisti contemporanei.

Ed anche quando il suo respiro si allarga nell'altorilievo della *Giustizia*, il fatto compositivo non si particolarizza in frammenti, ma anzi sostiene tutta la sua ragione iniziale, libero egli da qualsiasi compromesso contingente. Ma qui entra in campo una serenità nuova nella realizzazione di tutti i suoi motivi precedenti, quasi a testimoniare la necessità espressiva dell'opera. E la capacità inventiva si dimostra allora piena e immediata, legando le masse con rara intelligenza di concezione.

Bisogna dunque dirlo: Martini troppo rappresentava il vero volto del suo tempo e le aspirazioni nostre di una sana visione nuova, per essere compreso appieno. Ora che egli è scomparso, noi uomini scopriamo le sue verità e in fondo noi stessi, quasi disperati animali che non raccolgono nella terra dove sono nati.

Luciano Minguzzi a Milano

"Il Progresso d'Italia", 16 novembre 1947.

Lo scultore Luciano Minguzzi espone in questi giorni nella Galleria dell'Illustrazione Italiana un numero notevole di opere che segnano giustamente la serietà del suo cammino. L'acerbità del nostro tempo sommuove oggi il suo temperamento già per tanta parte addestrato ai richiami più urgenti sul ritmo di una sensualità intensa e ardente. Diventano perciò più palesi i richiami all'espressionismo che unicamente poteva fornire il linguaggio appropriato a tale modo di intendere la tradizione e di ribellarvisi. In questo senso la sua esperienza odierna si dimostra estremamente salutare condensandosi in affermazioni esatte e precise e per ultimo può giovare alla constatazione della sempre più stretta aderenza degli artisti col nostro tempo.

Ha rischiato il suo cielo il toscano Marino Marini

"Il Progresso d'Italia", 6 marzo 1948.

Matisse e Picasso stesso non sono avvertibili che come frutti di una tradizione, e la loro insofferenza non esula mai dalle ragioni culturali, non si isola cioè in gratuite invenzioni. E pure pochi, anzi pochissimi artisti del nostro tempo hanno trovato coscienza, con sufficiente chiarezza della propria posizione culturale ed umana. Naturalmente per costoro il processo doveva coincidere con quel ritorno dell'intelligenza che tanta parte ha nell'attuale rinascimento delle arti.

La personalità di Marino Marini insinua appunto nell'orizzonte europeo questa coscienza culturale, che già ora, ci appare sapienza di equilibri. E se, giustamente come nota il Vitali, la scultura aveva nel rivolgimento sintattico operato dalla pittura mantenuto interessi ancora laterali e troppo vincolati a schemi accademici, tuttavia con Marini assume un deciso valore d'insegnamento. La pittura infatti con la sua facilità d'improvvisazione e d'impaginazione ci ha gratificati di opere (e diverse) solo dissolvitrici, anche se permeate dalla esigenza di un rinnovato periodare. Opere necessarie e insostituibili culturalmente, ma, è bene intenderci, di limitato valore espressivo. Opere che un domani giustificherà solo relativamente al tempo. V'è dunque ben da considerare che, se la scultura giunge con sensibile ritardo al fervore evolutivo del novecento, il suo apporto alla

ricostruzione dell'alfabeto è oggi tale (e massimamente per merito di Marini) da assumere valore certo di guida. Nato toscano e propriamente in senso spirituale, Marino Marini non poteva rischiare altro cielo che il proprio. Questo appunto per una logica d'intelligenza, una saggezza di temperamento congeniale al sangue della sua razza. Non v'è perciò luogo a meraviglia in quel suo rivedere l'arte etrusca prima e pisana poi lungo un itinerario che accarezza tutta l'arte arcaica (anche se meno sensibile ad un occhio inesperto), dall'egiziana all'asiatica dalla primitiva greca alla ritrattistica romana, risalendo sino al periodo de *L'Arcangelo*, de *L'Arcangela* o del *Miracolo* o ancora del *Ritratto della signora Melms* (opere tutte del 1943) che l'artista stesso definisce gotico.

E se ce ne fosse ancora bisogno, dopo quanto s'è detto, dovremmo qui notare quanto la sua fatica sia lontana da un vagabondaggio puramente estetico, da un gusto esclusivamente archeologico se un'impronta ed una esigenza unitaria ci permettono uno sguardo conclusivo e totale sulla sua vicenda d'artista; e ugualmente quanto abbia giocato in questi interessi e questi svolgimenti il suo maturarsi umano, il suo vivere segretamente e profondamente i soggetti e le esperienze.

E però le superfici graffite da questa rara e inesausta sentimentalità non infirmano mai le prime intenzioni architettoniche che gli derivano dal filone degli arcaici. La sua sensibilità cioè non degenera mai o quasi mai, pur essendo estremamente rarefatta, in laterali e periferici narcisismi di gusto espressionistico o peggio impressionistico. Ciò che lo salva trova voce appunto da quel porsi severo entro i limiti della scultura che è caratteristico degli etruschi o degli egiziani. E il Vitali chiarisce sufficientemente questo processo definendo il fine dell'arte di Marini una «realizzazione architettonica di pure forme nello spazio».

E se questa proposizione ci sembra, sotto un certo aspetto, eccessivamente estetizzante, l'arte dello scultore ci

convince chiaramente che una superiore sintesi coinvolge pure l'opposta esigenza umana. È così ben vero che la immaginazione di Marini si moduli su ritmi di masse, di piani e profili, ma qui essa è già linguaggio di una emozione lirica, di una perturbazione umana. Giusto è tuttavia che le sue emozioni si rivelino già ben chiaramente definite in un ordine d'interesse esclusivamente plastico. Del resto avevamo già notato che anche i suoi accostamenti culturali si riferivano a questa purezza del linguaggio. Non a caso infatti ci appare culturalmente e spiritualmente, oltre che per nascita, della terra toscana.

Quanto finora s'è detto sul modo d'intendere la tradizione e la rivendicazione che se n'è fatta da un gusto di prezioso antologismo estetico, trova poi conferma in quella parsimonia di soggetti che Marini sviluppa in forme sempre più perfezionate e complesse dalle primitive semplicissime ed aspre. Così da una parte i nudi femminili, dall'altra i cavalli ed i cavalieri affermano una insistenza sul soggetto veramente esemplare, una ricerca che ogni volta, definita e apparentemente conclusiva, si riaffaccia sotto diversa angolazione a chiarire una esigenza mai guasta nel respiro dell'artista.

Questo *Cavaliere*, che riproduciamo, ultimo di una lunga serie iniziata nel 1936 e tuttora inedito, mostra agevolmente quale cammino abbia sostenuto lo scultore toscano. Basterebbe l'astratto senso di certi volumi a dichiarare quanto si sia scarnificata e perfezionata col tempo l'emozione lirica. Forse mai come di fronte a quest'opera abbiamo riprovato la coscienza di una via aperta all'arte contemporanea, di un magistero certo e definito.

E senza coinvolgere nel nostro breve esame la complessa ritrattistica che Marini viene arricchendo giorno per giorno, pietra su pietra di un mosaico che trova rari confronti nella storia dell'arte.

Ama la pittura lo scultore Cappello

"Il Progresso d'Italia", 21 marzo 1948.

Carmelo Cappello rappresenta nell'ultimo orizzonte dell'arte contemporanea un amore commosso alla pittura e al suo immediato sentimento: amore che potremmo definire perlomeno strano in uno scultore, se già un gusto in questo senso non si fosse formato da Medardo Rosso sino a Manzù. E un sentimento che nasca dal temperamento, quasi da una condizione fisica, non è certo facilmente superabile per un artista.

Così Carmelo Cappello si sviluppa in questi termini pericolosissimi in un contrasto continuo col proprio sentimento, un controllo severo e faticoso dei limiti della scultura. Ad aggravare queste svogliate intenzioni interviene nella sua opera una necessità espressionistica che lo lega ai soggetti del primo periodo.

Le diverse prostitute di qualche anno fa segnano infatti un suo accordo umano con la vita sofferta e subita nel bisogno di penetrare la psicologia sentimentale. Sono perciò di questo periodo le superfici tormentate e graffite quasi nel desiderio di spingere la loro espressività al massimo grado; tanto profonda questa sua addolorata esperienza da permettere anche una possibilità ambigua nella comprensione dei volumi e dei piani. Forse non indifferentemente gioca nelle sue invenzioni una sensualità violenta e in qualche luogo quasi morbosa, una mano più materialmente che intellet-

tualmente sensibile; ma soprattutto credo che ancora alla radice del suo contrasto esista un amore per la pittura ingiustificabile quanto ardente, una forma di sottile colorismo, un tentativo di riassumere due linguaggi differenti ed opposti.

Pure del pericolo, che una sensibilità tale portava allo sviluppo della sua opera, Cappello si accorge in un tempo sufficientemente breve. Così per questi ultimi anni la problematicità dei limiti del linguaggio plastico, proposta sempre più chiaramente, prelude ad un rinnovamento futuro che, pur fra molte incertezze, oggi non si può non avvertire come già in atto. I volumi acquistano una solidità ed una enunciazione più dichiarata in una ricerca di ritmi decisamente più plastici che sentimentali; la malattia del pittoricismo e della grafia si fa giorno per giorno più leggera, quasi stanca ed esaurita; i profili più semplicemente determinati.

Se oggi permane tuttavia nei suoi personaggi un espressionismo più riferibile alle emozioni contingenti che ad un fatto di vere intenzioni plastiche, penso che Cappello non potrà ancora lungamente sopportarlo. Il torbido dolore delle nostre ultime esperienze umane l'ha forse intimidito verso la soluzione totale e definitiva dei problemi plastici: un veleno inavvertito, che conferma la partecipazione della sua persona agli avvenimenti, ha sospeso in qualche opera questo svolgimento.

Ma penso che i motivi dovranno ritrovare nella sua umanità un rigore maggiore, una funzione più universale. Su questo piano Cappello potrà certamente continuare la scarnificazione del linguaggio, dell'emozione visiva e ritrovare quella sanità e quella serenità morale che liberi la sua voce in una atmosfera più tersa e conclusiva. Questo perché nutriamo sicura fiducia nel suo lavoro.

La verità di Martini[72]

"Il Progresso d'Italia", 7 giugno 1948.

È trascorso più di un anno dalla morte di Arturo Martini. La Biennale ricorderà giustamente il suo nome. Ora se fosse possibile un nuovo incontro umano, le sue affermazioni acquisterebbero forse un maggior significato. Forse egli stesso potrebbe proporci un giudizio misurato sulla propria arte. Ma infine Martini rappresentava troppo vivamente e violentemente tutta un'umanità, per poterci apparire oggi estranea al ricordo. E chi rimaneva disorientato di fronte al suo camaleontico discorso, non potrà negargli ora una giustificazione ed una validità completamente umana.

Perché Martini ci fa sentire il suo peso veramente ora, quando ci ritroviamo doloranti, ribelli o sognanti nella sua scultura. I contrasti che hanno governato la sua e la nostra generazione e quegli smisurati tentativi di evasione, che avevano una profonda ragione nella ricerca di una nuova prospettiva morale e la fede che tutti avvolse anche inconsideratamente; questo rappresentava e rappresenta per noi Martini. Imbastardito e soffocato da un gusto che permetteva persino un apprezzamento di Meunier, di Bistolfi e di Meštrović, il suo tempo non afferrò il significato di quella scultura e per molte parti la rigettò, salvo poi fare continue concessioni.

72 L'articolo riprende l'*Omaggio a Martini* firmato M. Burkhardt e pubblicato un anno prima su "Cornice".

Così in quella cultura non era filtrata a dovere la coscienza di una nuova stagione. Troppo vecchia per cercare un superamento, non comprese che si trattava di modificare le basi stesse della vita e della morale; e infatti la stessa cultura d'avanguardia si limitò ad accese innovazioni e ad esperimenti esclusivamente formali, rimanendo cioè estranea al vero problema. Le esercitazioni sullo stile si cristallizzarono di conseguenza in nuovi accademismi che sapevano teorizzare anche le più violente rivoluzioni sotto l'insegna del primo francobollo letterario. Per questo Martini fu misconosciuto nel suo vero valore (anche se parti di onori non mancarono) e gli stessi appassionati, coloro che lo acclamavano a gola spiegata, non compresero tutti ciò che Martini poteva insegnare. E queste stesse confusioni valutative costrinsero l'artista ad acerbe polemiche, ad atteggiamenti quasi istrionici.

Ma in fondo il timido Martini doveva intristirsi sempre più per questi mezzi e a grande suo merito tornò il rifiuto che egli oppose al cinismo amaro o ammalato. Era sempre, anche nei momenti meno felici, artista vero e consapevole che di fronte alla materia prova turbamento ed un lirico fervore di esprimere, stimolato da infinite cause esterne di vita e di cultura, ma continuamente presente a se stesso per un messaggio sicuro che, innanzi a tutto, doveva agli uomini quasi debito d'amore. Veramente Martini era uomo d'amore. Di quell'amore che avvicina e giustifica gli atteggiamenti più errati. Uomo d'amore, dunque, ma di quell'amore anche se ha «il sangue grosso e che va facilmente alla testa», che attinge ad una profonda sanità morale e ad una forza oscura e potente dell'anima, sempre però di una cristallina purezza nella sua estrinsecazione.

E così dal tragico atteggiamento della *Madre folle* può arrivare al sereno modulare della *Prima Pisana*. Il sentimento si snoda, quasi in un ideale parallelo, con l'altro amoroso trovadore di questo periodo, Amedeo Modigliani. Sì,

Arturo Martini trovadore. E per una stupefatta attesa di fronte ai sentimenti che man mano lo colmavano di una grazia lirica tutta affidata al segno o al ricordo dell'immagine. Vi è una magia nelle sue opere, che si rivendica come prima ragione d'affetto, anche dopo una valutazione critica precisa. Non altrimenti la sua narrativa avrebbe potuto sciogliersi in un lirismo così fortemente modulato.

Per questo egli ci si pone come esempio altissimo di canto, quando proprio noi si constatava l'impotenza della nostra generazione a liberarsi dai contrasti più duri e angolosi e i meno preparati si perdevano in apocalittiche profezie. Ma non vorremmo che Martini fosse considerato, dai più affettuosi, come un ultimo felice caso in mezzo alla degenerazione di un costume e di una civiltà, perché soprattutto egli è stato (ed ora veramente ce ne accorgiamo) un maestro; un maestro, che con urgente impeto poteva aprire possibilità sconosciute all'arte sua e degli allievi ideali. Lo si deve poi distinguere anche da Picasso che conclude ogni particolare tentativo nel tempo stesso del proporlo.

Forse (noi vogliamo credere) Martini rappresentava una coscienza dell'esistenza di gran lunga più sana, una moralità riveduta e quindi una rivalutazione del sentimento lirico. Questa la narrazione lirica di Martini, che in un attimo astratto lascia palesi le cause e gli effetti di un sentimento, per considerarli in una dimensione nuova di tempo. I ritmi perciò hanno sempre una conseguenza logica, che non può raggelarsi in esercitazione formale come per altri artisti contemporanei. Ed anche quando il suo respiro si allarga nell'altorilievo della *Giustizia*, il fatto compositivo non si particolarizza in frammenti, ma anzi sostiene tutta la sua ragione iniziale, libero egli da qualsiasi compromesso contingente.

Ma qui entra in campo una serenità nuova nella realizzazione di tutti i suoi motivi precedenti, quasi a testimoniare la necessità espressiva dell'opera. E la capacità inventiva si dimostra allora piana e immediata, legando le masse

con rara intelligenza di concezione. Bisogna dunque dirlo: Martini troppo rappresentava il vero volto del suo tempo e le aspirazioni nostre di una sana visione nuova, per essere compreso appieno. Ora che egli è scomparso, noi uomini scopriamo le sue verità e in fondo noi stessi quasi disperati animali che non raccolgono nella terra dove sono nati.

Maestri alla Biennale. Marini e Moore

"Il Progresso d'Italia", 2 luglio 1948.

L'utilità di un confronto fra l'opera di Marini e di Moore, sarà certamente avvertita e proficuamente risolta da più di un critico che intraprenda il cammino snervante, anche se eccezionalmente interessante, di questa Biennale senza dubbi migliore di tutte le precedenti. (A questo proposito le accuse portate alla rassegna già da diversi giornali – di aver accolto senza giudizi o riserve un gusto europeo di derivazione oltralpe; di aver negato senza appello l'ottocento italiano; ecc. – sono così banali da apparire ridicole e inutile sarebbe il confutarle per la negatività insita nella loro stessa enunciazione). Marini e Moore rappresentano nel quadro della scultura europea le esperienze più accreditate e accreditabili per l'affermazione di una coscienza plastica finalmente svincolata da quegli elementi spuri che per quasi tre secoli avevano minato le possibilità liriche di un linguaggio autonomo. Vi sono infatti ancora oggi troppe contaminazioni che legano e irrimediabilmente impaniano il giudizio sulle arti figurative. Né lo sviluppo collaterale della pittura e della scultura consente la riduzione delle due arti a un piano medesimo. In questo senso Marini e Moore affermano l'autonomia di un linguaggio che trova la sua più reale conferma nelle opere degli antichi e nella ingenua sapienza dei primitivi. Si trattava in fondo di riscoprire le basi, i valori

astratti, la meccanica di un discorso per rivedere la sensibilità, il sentimento sotto una luce più adeguata, più valida e universale, svincolata dal dato di cronaca.

In questi presupposti, in questa critica alla tradizione, Marini e Moore segnano un passo simile, un'uguale indicazione di gusto, per poi individuare col tempo i confini delle proprie diverse personalità. Alla considerazione dei valori astratti subentra l'uomo, la sua sensibilità, il cielo sotto cui l'artista si è formato e quindi il clima, le preferenze culturali, il viso con cui si sono proposti gli avvenimenti e la partecipazione ad essi. Da qui ha inizio la storia della loro personalità, della loro arte, che, senza la chiarificazione di cui s'è detto, forse, ed è bene insistere, non avremmo potuto registrare.

L'umanità di Marini si riprende dalla persistenza di quel caldo amore agli oggetti e agli uomini che il sole toscano ha donato ai suoi artisti quasi insegna di chiarezza e di equilibrio.

E questa cosciente adozione di un clima (cosciente oltre che naturale come dal sangue) rappresenta per lo scultore italiano l'espressione di una saggezza intellettiva che gli permette i più arrischiati vagabondaggi nel tempo senza per questo subire le facilità di un eclettismo tanto diffuso nell'arte contemporanea. La conservazione di uno stile, di una individualità ben precisa è infatti la migliore dimostrazione del suo temperamento così uso alla misura degli antichi. Potremmo qui segnare un lungo elenco dei suoi riferimenti culturali che dagli egizi e dai greci, attraverso i romani e gli etruschi, giungono sino ai pisani sostando non occasionalmente presso asiatici e gotici; potremmo controllare dati, catalogare periodi e nomi, ma tutto ciò non servirebbe forse che alla cronistoria del suo svolgimento intellettuale, della sua formazione culturale: potrebbe servirci per l'intelligenza delle sue preferenze umane, difficilmente per la comprensione della sua logica figurativa.

Quanto veramente ci interessa è la sua naturale disposizione alla misura dei classici che tanti equivoci ha generato nella critica troppo generica e affrettata nel contestargli un'aulicità di linguaggio non propria al suo tempo: al contrario per Marini ciò significa la possibilità di ricondurre ad un ordine umano e morale le disperate ribellioni che gli son contemporanee, a un ordine umano e morale, abbiamo detto, non ad una risistemazione stilistica, ad una collocazione della nostra in altre stagioni. E qui ancora si è frainteso nell'attribuirgli odore di museo, forse per quella sua assenza dagli avvenimenti, quando invece si doveva individuare il segreto del suo lavoro in un umorismo sottile e a volte quasi beffardo e aspro. E questo suo affacciarsi distante agli avvenimenti ci sembra prezioso per comprendere le allusioni delle opere e definire col rigore più attuale la sua personalità.

Del resto la conservazione severa degli oggetti in una misura umana conferma quanto si è detto. Si guardino i due *Cavalieri* così beffardi e severi a un tempo nel loro superamento lirico, la *Pomona* retta da una meccanica astratta di volumi e infine il *Ritratto di Carlo Carrà* che segna un approfondimento quasi feroce del personaggio.

Per altre vie si sviluppa la personalità di Henry Moore più deciso a risoluzioni astratte, alla valutazione dei volumi puri. E in un certo senso il clima della sua nascita così vuoto di esempi doveva necessariamente condurlo verso un linguaggio atemporale e apparentemente senza una logica sistemazione geografica.

Apparentemente perché ad una seconda istanza sarà facile cogliere l'unica latitudine che poteva determinarlo. La ricerca di «un linguaggio della forma comune a tutto il mondo» annuncia l'assenza di una tradizione formativa e la necessità per questo di agganciarsi ai monumenti delle civiltà più diverse, tradendo in fondo la propria origine. Se dunque per Marini il vagabondaggio nel tempo e nei luoghi si chiarisce quasi come antologia critica di un gusto, di

una civiltà, per Moore è scoperta e solo in un secondo tempo valutazione e insegnamento. E questo diverso modo di proporsi alla storia lo distingue dall'italiano e gli permette una ricerca figurativa inedita, anormale, unica anche se naturale al temperamento del suo sangue.

Ma è vero che ciò non sarebbe bastato senza una primitiva coscienza del proprio messaggio lirico e la concretizzazione delle immagini in visioni ben definite e sufficienti. Così a Moore è concesso con sicurezza il superamento di quell'anonimia che fatalmente si accompagna a simili accenti espressivi. In sostanza Moore non fa parte dell'astrattismo come movimento polemico.

L'aderenza con l'umano è sempre affermata in modo inequivocabile, come unico, vero fulcro all'emozione lirica. Le sue immagini sono quindi create, non composte in gratuite esercitazioni formali con elementi predisposti. Create non composte. Era naturale che in simili condizioni il gusto non avvantaggiasse i limiti della preparazione storica. Anche per questo la narrazione delle sue preferenze culturali, delle influenze subite rimane troppo laterale alle conclusioni della sua scultura per assumerla come dato di giudizio. Al contrario varrebbe la pena d'insistere sulla «forma-visione» e sulla «fedeltà al materiale» congenei alla sua arte, ma ci occorrerebbe altro spazio e luogo.

Scultori alla Biennale [Maillol, Manzù, Martini, Wotruba]

"Il Progresso d'Italia", 14 luglio 1948.

L'opportunità di offrire, oltre l'omaggio alla sua memoria, un *corpus* delle opere di Arturo Martini utile ad una valutazione critica più riposata e svincolata dalle polemiche, ha trovato nella Biennale la cornice più adatta e misurata. Se dunque l'impressione veneziana non può in alcun modo considerarsi definitiva e assoluta, ha d'altra parte il pregio di definirsi attraverso un'unità e contemporaneità visiva certamente molto apprezzabili. E sarà bene annotare inizialmente i rilievi meno positivi alla sua personalità, perché ci sembra che solo entro limiti bene individuati si possa apprezzare l'altezza del suo ingegno, la genialità del suo insegnamento. Forse il tempo così ostico alla serenità creativa, e certamente un carattere generosamente polemico e spregiudicato dovevano permettere allo scultore veneto l'indulgenza verso alcuni modi improvvisativi, che se da un lato gli donarono la verginità e l'immediatezza del linguaggio, dall'altra gli ostacolarono la realizzazione pacata e completa delle opere. In un certo senso le sue imprevedibili invenzioni si potrebbero accostare all'incanto di certi testi letterari e per questo risentono il sapore delle loro folgoranti illuminazioni. Egualmente non giudichiamo appropriata per la comprensione della sua personalità una distinzione netta fra le ricerche plastiche più severamente astratte e quegli

impulsi letterari che in definitiva determinano attraverso una improvvisa inventiva, una commozione irrefrenabile il valore delle opere. Per queste condizioni spontanee dello spirito forse, per questo turbamento continuo del sangue certe risoluzioni formali ci appaiono troppo affrettate, troppo dimenticate e analogamente il tributo alla polemica non trova sempre il giusto superamento. Non si potrebbe tuttavia credere in un deprezzamento della materia che anzi egli rivendica, con le sottili variazioni chiaroscurali del modellato, a ragione non ultima del proprio sogno plastico. È dunque per questa via continuamente commossa da innesti letterari e culturali che Martini consegna alla storia alcune delle sculture più interessanti e inaspettate del nostro tempo. I ritmi acquistano nel suo lavoro una scansione estremamente accentuata appunto perché le diverse misure gli si presentano libere da rigidi schematismi e si riflettono e si concentrano tutte nella tensione lirica dei piani. A questa unità egli giunge però d'impeto, senza rimpianti, per invenzione immediata. E ci sembra che per questo lato debba venir considerata la profonda originalità della sua voce che da stimoli letterari e quindi storici si levava in un desiderio di valore assoluto, atemporale, quasi antistorico.

Il suo costante riferirsi al linguaggio plastico partendo da vibrazioni poetiche può dunque giustamente apparirci miracoloso. Si guardino: *La Pisana* (1928); *La lupa* (1931); *Donna al sole* (1930); *Chiaro di luna* (1931) ma soprattutto l'incantata *Donna che nuota sott'acqua* (1941), invenzione favolosa del sogno.

Questo Arturo Martini. Il giudizio antebiennale non può quindi dirsi sostanzialmente mutato se non si consideri il maggior rilievo che acquistano in questa sede i limiti del suo lavoro. E veramente la rassegna veneziana non ha fornito, almeno per noi, sensibili variazioni al giudizio critico.

Non ha verificato cioè nell'orizzonte dell'arte contemporanea, negazioni o scoperte clamorose, oltre, naturalmente,

una più esatta sistemazione dei valori nel confronto delle opere. Forse in questo senso l'unica inedita indicazione gravita intorno al nome dello scultore austriaco Fritz Wotruba. Quanto infatti conoscevamo del suo lavoro era troppo frammentario e vago per una considerazione apprezzabile di valore. E del resto anche le sette sculture veneziane, pur offrendoci segnalazioni sicure e intense, giovano solo in parte a rappresentarci il peso totale dell'artista. L'interesse del primo incontro è tuttavia fortissimo. La comprensione dei simboli astratti è afferrata per aggressione diretta della materia senza cedevoli compiacimenti, senza concessioni al gusto. E certe angolosità spirituali non nuocciono alla perfezione formale ma anzi rinsaldano la tensione delle superfici con le intenzioni dirette del monumento nello spazio. Poiché è appunto questa sua decisione a determinarsi spazialmente che costituisce il carattere proprio della scultura. La materia così suggerisce il linguaggio o meglio si afferma essa stessa linguaggio potenziale; ma in senso diverso da quanto accade in Moore, per una violenza umana più vibrata, per la volontà di incidere in un ordine assolutamente antintellettualistico. Si potrebbe infatti affermare che il valore astratto delle sue opere è raggiungimento formale, non primitiva ragione di poesia. Ricordiamo la *Donna caduta* (1944); la *Donna velata* (1947); la *Testa di fanciulla* (1946) e particolarmente la *Donna seduta* (1945) e l'*Uomo seduto* (1946), opere quest'ultime che fanno già testo nella storia dell'arte contemporanea.

Al contrario di Wotruba, la cui parabola ascendente entra oggi nella migliore maturità, Giacomo Manzù si presenta alla rassegna in quel doloroso declino che già poteva prevedersi due anni or sono. Era allora il tempo del *Grande ritratto di signora*. Il cammino aveva il naturale sviluppo nella fragilità di quei piani, di quelle soluzioni generiche e nella improduttività di quel sentimentalismo che serpeggiava nella negazione del volume e dello spazio. Ora è

venuto il tempo della *Bambina sulla sedia* e del *Bambino con anitra*. La prima di un gusto *fin de siècle* riprende i modi convenzionali quasi neo-classici che già erano stati di un Bartolini e di una miriade di artigiani senza nome; la seconda, affrontando un motivo di acceso erotismo sconfina in una superficiale vibrazione epidermica mal sostenuta da una plastica gommosa e internamente vuota. E il suo primitivo gusto impressionistico sottilmente elegante e piacevole sembra dimenticato. Ricordare ora uno dei suoi *Cardinali* che segnarono la stagione felice della sua produzione è motivo di profondo rammarico.

Vorremmo qui terminare il panorama dei maggiori scultori col nome di Aristide Maillol, ma le tre opere esposte alla Biennale non consentono un lungo discorso e in ogni caso questo dovrebbe aver agio più certo di quanto possano concedere le colonne di un quotidiano. Ciò soprattutto per non correre il pericolo di venir fraintesi in una possibile negazione o almeno limitazione dell'arte sua. E ci occorrerebbero appunto preliminari estetici bene affermati e una documentazione assai più vasta di quella offertaci a Venezia. Del resto Raymond Cogniat nota giustamente quale estrema discrezione sia necessaria per una sia pur minima comprensione del suo valore.

Presenza di Marino Marini

"Archi. Quaderni di lettere e arti moderne", 2, 1950, pp. 119-121.

...Altra veramente la personalità del Marini niente affatto semplice nei valori umani o semplicistica. Piuttosto aspramente complessa. In continuo, insistito contrasto per il raggiungimento di un equilibrio, di un accordo da termini lontanissimi. La condizione romantica dei corollari dell'istinto, del sangue, della denuncia morale, del realismo ed anche del verismo crudo, senza trasparenze e senza velature, da un canto; dall'altro la coscienza classica dell'intelligenza, dell'impegno a riorganizzare in sistema morale oltre la caducità delle stagioni, la misura di una metafisica umana che induce alla concezione di forme pure, tipiche, estremamente rarefatte. E non è, questo, semplicismo, mancanza di problematicità. Tutt'altro. Non è vero che il suo processo possa riferirsi a immagini letterarie, a una mitologia narrativa. La validità di Marini consiste proprio nel non proporsi un itinerario del genere, ma nel mantenere gli estremi del suo discorso sul piano figurativo, senza alcuna concessione a fantasie ibride ed estranee, senza compromessi di ordine fantastico. Solo con queste premesse è possibile avvicinare i pochissimi motivi che insistono nella sua opera con ammirevole continuità a dimostrare una severità di ricerche eccezionalmente costruttiva. Ché appunto in questa sua

apparente povertà egli esercita le ricchissime possibilità della sua immaginativa.

Si è parlato di clima, e di quello particolare italiano che Marini assumeva a regola della sua ricerca. Ma ancora una più precisa individuazione ci attende, una sistemazione esatta della latitudine e del cielo che lo sovrasta. Per questo la geografia del suo temperamento è decisamente toscana. So che questa dichiarazione si presta facilmente ad equivoci, quando oggi la critica rifiuta l'esame degli elementi formativi come residui di un provincialismo insuperato; ma se è vero che l'attuale possibilità di conoscenza induce a valutare le influenze culturali di altri luoghi in funzione determinante, pure non si può disconoscere che il modo di guardare, di proporsi e di scegliere i testi culturali discende direttamente dal clima umano, dal cielo che assiste l'infanzia dell'artista.

L'umanità di Marini si riprende dalla persistenza di quel caldo amore agli oggetti e agli uomini che il sole toscano ha donato ai suoi artisti come insegna di chiarezza ed equilibrio. La sua opera registra sempre una partenza dall'oggetto, la considerazione accertata e totale di questa per individuarne i valori astratti, primitivi per giungere alla «realizzazione architettonica di pure forme nello spazio» (Vitali). Resiste così per Marini la condizione degli antichi che pone a fondamento dell'emozione l'oggetto, non per ripeterlo, ma per ritrovarlo in una trasfigurazione formalmente astratta, nella invenzione figurativa più autonoma. Ciò perché questo oggetto è già considerato, agli inizi, in termini plastici. Marini ritrova nella realtà le possibilità concrete della propria personalità ancora segreta e vaga, conducendosi da questo rapporto verso la sintesi di forme tipiche, esemplari. È una condizione d'affetto, oltre la stessa denuncia, la stessa rottura con la società; una indicazione di equilibrio, affannosamente perseguita dal nostro tempo, sfiorata senza forse essere compresa; per questo Marini ri-

mane nell'orizzonte dell'arte contemporanea come un punto fermo, uno specchio fondamentale del nostro poliedro che, in ogni caso, non possiamo ignorare.

Immagine di uno stile

Marino Marini, Edizioni d'Arte Licinio Cappelli, Bologna 1951, pp. 9-17.

La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patria natio, ...
D. Alighieri, *Inferno*, X, 25-26

Forse negare il proprio nome riuscirebbe più lieve che l'accento della voce, l'abito, chiuso come una corazza, della nostra terra. La nascita, una dolente impronta che s'ammanta del primo colore del cielo disteso sulla nostra, ancor incerta, domanda della vita, segue, con insistenza sempre maggiore nel tempo, il ramificarsi delle esperienze sulla pelle. Più le incertezze si volgono in preoccupazioni, più il dubbio si conferma senza possibili evasioni, senza il persistere d'una speranza, il dubbio sulla ragione della nostra esistenza; e maggiormente allora s'incide nella persona, penetra nelle fibre il crisma della nostra terra, si stende e avvolge come una pellicola uniforme, come una scorza dura, impenetrabile. L'uomo raramente rifiuta il nome del proprio paese e agli uni sarà motivo di accorata riconoscenza per la vita, agli altri di rinnovato dolore, di assurda nostalgia per le speranze mancate con la giovinezza, d'inesaurito rimpianto per un tempo ancor privo di dubbi e di sgomento. Forse per questo tanto s'attanaglia al nostro cuore l'indole di quel cielo che pure, impassibile, assiste alla nascita dei figli. E la

voce ne viene mutata col tempo, si precisa in un tono che lungamente, quanto increduli, cerchiamo di dimenticare nei giorni brevi dell'attesa.

Così la terra incantata di Toscana, troppo dolce perché si abbia animo di confrontarla con la nostra vita, questa terra si rivela sempre più sulla pelle di Marino, nella sua voce.

Quando scendendo dalla Futa, gli aspri, acuti sassi dell'Emilia si popolano d'ulivi, e le candele dei cipressi d'una immutabile, mite luce sorreggono le viti; qualcosa veramente è mutato nel nostro spirito, una vibrazione diversa s'accende e ci percuote, un ritmo che batte d'intensità particolare, forse più sereno di quanto l'abitudine ci riconosca, ma certo cantato, sciolto egli stesso in una melodia. E i monti con la loro ansia di trafiggere il cielo non hanno luogo qui. Si piegano nei colli; rompono in declivi coronati di piante; liberano nelle valli ombrose e confortate di cortesi rumori, la loro aspirazione mancata.

Le pietre che l'uomo viene lentamente edificando non hanno senso di provvisorietà: crescono come elementi la cui vita non ha limite nella nascita o la morte; permangono, ugualmente alla luce e ai sentimenti.

Se v'è dunque un destino alle pietre di Marino è questa esistenza di sempre, questa loro presenza senza tempo alle vicende della vita. Non hanno principio o fine anche se ora ci rappresentino. Una sorta di cortese saggezza nella trepidazione del loro dramma, una coscienza di appartenere più alla storia della natura che a quella dell'attività umana.

Terra di meditazione la Toscana dove i nostri edifici rientrano nell'esistenza dei colli, delle pianure; dove i sentimenti si perpetuano con l'inesausto sorgere dei giorni. E appunto per questo una tenera chiarezza pervade il carattere dei suoi uomini, una secolare cordialità che sa argutamente irridere alle nostre manchevolezze e col sarcasmo giudicarle, quanto apprezzare i nostri atti d'amore o scavare più profondamente nel dolore, com'è di chi serenamente consideri

le ragioni dell'esistenza e un gran conto si faccia delle qualità morali. Ma è una consuetudine ormai, questo operare sul sentimento, una disposizione naturale, artigiana. Né si vorrà sopprimerla mai, ché la natura stessa procede a sollecitare per sé quest'indagine sulle commozioni con la continua varietà di paesaggio da luogo in luogo. E proprio d'artigiano è ogni attività che si liberi in Toscana. Il mestiere ha un senso, una conseguenza nell'apporsi di generazione a generazione, una ragione di ricerca, una logica d'espressione, di comunicabilità. Come quel peso, quella solidità, la sicurezza nelle possibilità umane delle forme, nella definizione di una domanda sulla nostra presenza nella vita, che ancor oggi appaion più evidenti, palesi, quando l'arte contemporanea, ripetendo largamente l'aria di Francia, s'è resa più propizia a certo piacevole gusto d'epidermide, a certa prestigiosa, stupefatta *verve*. Così di Marino son questi caratteri.

Pensare l'artista straniato dagli strumenti del suo lavoro è inverosimile, come un animale privo del suo grido, il mare dell'incessante, destinato respiro delle onde. Marino non ha parole. Nasce con altra destinazione. Il pensiero gli si forma nello spazio, in un'arcana disposizione di volumi, di ritmi. Altro modo di comunicare non gli rimane che imperfetto, insufficiente a farsi comprendere. E se anche lo eserciti, le parole risentono d'una provenienza diversa, d'una formazione che ha radici in altro modo di pensare, di definire gli oggetti e i sentimenti; d'un'origine innaturale all'espressione sonora. Pure ciò si ripete con costanza negli uomini della sua disciplina, ma per Marino assurge a regola, ad unica ragione d'esistenza. Tanto da costringerlo fino ad una corruzione, una corrosione del linguaggio, come per il poeta l'uso comune, abituale dei vocaboli nelle quotidiane necessità del suo contratto sociale. E similmente al poeta, che dalla consuetudine raccoglie il senso più autentico della parola e di questo si nutre, Marino. La sua fatica d'artigiano si svela infine il corpo più felice e vero della poesia.

Ma forse non sarà dato facilmente di ritrovare altrove, fuori di Toscana, una parallela considerazione del linguaggio. Certo Marino non potrebbe negare questa sua nascita.

E tu certo comprendi
il perché delle cose, e vedi il frutto
del mattin, della sera,
del tacito, infinito andar del tempo.
G. Leopardi, *Canto notturno*, 69-72

1936: Il periodo utile per l'attività di Marino è raggiunto. Sono di quest'anno il *Ritratto femminile* Della Ragione, il primo *Cavaliere*. Ma ancor avanti, quando l'artista scavava i ritmi iniziali delle sue prime opere, una revisione doveva renderglisi necessaria di quanto la cultura figurativa offriva agli occhi non imbolsiti d'accademia. Soprattutto penso, per ripossedere un linguaggio, lungamente dimenticato nel tempo come dell'arte. Alle sue spalle erano solo le illuminazioni di Medardo Rosso (ma fin dove la fantasia sognante di questi apparteneva veramente alla scultura?). Quasi al fianco l'opera ardente di Martini, le sue spericolate esperienze. Ad ambedue Marino doveva pagare un suo tributo. Ma furono passeggiere adesioni, troppo affrettate per rappresentare un contributo concreto alla sua formazione. La naturale disposizione del suo spirito a chiudere entro termini esclusivamente plastici ogni emozione e con modulo d'ordine estremo e calcolato, lo induceva ad un percorso originale, diverso dai precedenti. Né altri contributi, che non si limitassero a pura curiosità, credo potessero riuscirgli in qualche modo utili da tutta una schiera di scultori, che, in Francia, avevano ripetuto e ripetevano sulla pietra l'esperienza sorta dalle tele di un Picasso o di un Braque. Marino, già come per altri, doveva impostare il suo discorso in chiave italiana. Cioè piegandolo al suo temperamento. Pure la sua voce avrebbe dovuto trovare altri appigli nel

tempo, formarsi su altri testi che non fossero i presenti. Soprattutto per quel particolare rapporto ch'egli nutriva con la realtà, nell'aspirazione ad un tempo unico, fermo della storia. Non a caso la sua scultura nasce e si costruisce dal museo delle più diverse civiltà figurative. E quale museo, infatti, gli è ancora sconosciuto? I vagabondaggi di Marino fanno parte ormai di un luogo comune alla critica. Forse troppo comune e consumato nelle facili apparenze dei riferimenti e ancora incerto, impenetrato nelle ragioni umane. Certo non è il suo itinerario un raffinato esercizio culturale. Forse prende vigore da una mancata preoccupazione per l'originalità, com'è consuetudine degli antichi artigiani, della propria personalità. E infine, così, è sempre negli ingegni maggiori, rimarrà un nome solo, il suo, per ricordare le opere, quello di Marino.

1936: appare nel nostro mondo poetico il primo *Cavaliere*, il prototipo di un motivo appena fermato nella memoria e che tanto seguito avrà nella sua produzione. Ricavato dalla corruzione di troppe civiltà in una non ancora originale, convenientemente viva: ma il tema era proposto. Già l'anno seguente lo ritroveremo in un paio di esemplari e infine essi non avranno più ragione d'esser numerati, ormai così abituali nella narrazione dell'artista e insostituibili nel loro ruolo espressivo. Sono questi, gli anni fino al 1940, che conducono Marino alla maturità del suo linguaggio e l'umanità, con moto irrefrenabile e destinato, alle soglie di un largo fiume di sangue, di un conflitto inconcepibile, senza pietà. La storia dell'artista sembrerà farsi più intensa, come spinta dal timore di non poter pronunciare l'ultima parola. Ma già personaggi diversi e numerosi popolavano la scena dell'arte contemporanea dei suoi sentimenti, del suo largo respiro. Sono anni di attesa, d'una lucida, purtroppo lucida, consapevolezza di tragedia. E dove questa non rompesse gli argini del sentimento, bastava una breve occasione d'affetto, perché l'artista gli si aggrappasse con riconoscente

commozione, quasi a serbare memoria di un luogo sicuro dello spirito. Pure l'evasione non gli si addiceva che incerta e momentanea. Testimonia quel disperato *Cavallo* Pizzocaro, rotto in un grido, trafitto da un presentimento. Poi il suo itinerario concorderà per gran parte col nostro, così grave di preoccupazioni, di dubbi e incertezze, così incline a conservare, ad esaltare le rare occasioni d'affetto e con disperata volontà, fra le insegne del dolore, fino all'ultima esplosione di questo, inevitabile, ormai destinata.

Un'oscillazione dunque, forse troppo sensibile solo a chi non ne risenta le ragioni umane o di proposito le ignori. Da una commovente melodia delle forme ad un'aspra, improvvisa frattura dei profili, resi taglienti e secchi nella loro sospensione. Dalla serenità placata, assente del *Campigli* o soavemente ironica, affettuosa della *Donatella*; al dolore inconfessato e pudico, represso del *Pedrazzini* o sarcastico, beffardo, ma con quale amarezza del *De Pisis*. I ritratti del nostro tempo, frazionato già senza rimedio. E più scavata e chiusa, come costretta a disperata solitudine, l'umanità di Marino.

Non è un caso che l'epoca di certi accostamenti figurativi cada con un riferimento preciso agli avvenimenti. E quale significato può assumere in quell'anno, il 1943, quando all'uomo non rimaneva che il proprio nome e forse anche questo mutato in un numero, segnato sulla pelle, ultimo segno d'una presenza al sorgere inesausto dei giorni; quando alle madri lo stesso pianto di Maria tornava alla mente come una mite, troppo mite desolazione della fantasia; quale significato può assumere dunque, il silenzio cupo dell'*Arcangelo*, questo freddo, crudele testimone della nostra disumana angoscia? Quale significato nella sua muta accusa? In questa misura 'gotica' Marino non è mutato. La sua analisi procede senza esitazioni con i mezzi che le convengono. O forse mi riuscirebbe d'immaginare questo personaggio, l'*Arcangelo*, scavato in pietra diversa, con ferro d'altra tempera?

Certo la scultura di Marino nasce dal museo, ma non per un gioco prezioso del gusto che l'artista, inarrivabile giocoliere, tempesti di allucinate luci intermittenti. Semmai per un'esigenza del tutto opposta. Del resto solo un osservatore affrettato tarderebbe a riconoscere sul *Ritratto della signora Hahnloser* del 1944, soprattutto nell'economia e nell'appropriazione dei mezzi espressivi, nell'approfondimento morale del personaggio, l'insegnamento preciso dell'esperienze trascorse. Ed è un ritratto esemplare, uno dei vertici dell'arte contemporanea.

Poi l'artista riprenderà un suo sentiero più placato, indicherà una stagione più distesa. Ogni opera gli si rivelerà come un'ulteriore conquista, con un processo di severa raffinazione, di scelta, che gli stessi tempi di lavoro chiariranno nella loro successiva purificazione. Sarà il caso del *Dottor Schmidt* del 1945, che possediamo in due versioni immediatamente seguenti, o del *Ritratto di Vitali* ripreso a distanza d'anni, quasi per un tributo d'affetto, sorretto nelle vicende a segnare una continuità, una coerenza umana.

Ora sarebbe una cronaca seguirlo di gesto in gesto, d'opera in opera. Marino controlla il suo temperamento: è nella scultura e in questa si esaurisce. Oltre non gli rimane che la persistenza tenace d'una umanità nativa, senza storture, senza forzate commozioni, popolare insomma.

Qualcuno vive.
Forse qualcuno vive. Ma noi, qui
chiusi in ascolto dell'antica voce,
cerchiamo un segno che superi la vita,
l'oscuro sortilegio della terra, ...
S. Quasimodo, *19 gennaio 1944*, 13-17

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,

Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.
C. Baudelaire, *Élévation*, 5-8

Per quanto possa apparire straniero al nostro tempo, così rudemente preoccupato dagli avvenimenti e dalla possibilità di ritrovarvi un solo punto fermo, un'unità morale e su questa la statica immutabilità di un'opera che la contenga e tutta la riassuma nel continuo mutarsi delle forme; mi resiste un segreto affetto per l'incerta consistenza di questi fogli graffiti che racchiudono in rari segni, appena affidati alla misericordia delle stagioni e degli uomini, l'immagine più breve e concisa, quanto urgente e immediata, della nostra coscienza. E i disegni testimoniano appunto d'una chiusa, assorta consuetudine con le proprie emozioni, coi turbamenti quotidiani dello spirito, col sentimento della nostra ragione e con quello misterioso e oscuro che ci conserva un senso all'esistenza.

Quando l'ora ci volge al riposo e i ricordi e le speranze, i sogni e i dolori si stendono, come un lungo velo morbido e impenetrabile, sui nervi scoperti della memoria, allora penso, debba affidarsi l'artista al corso rapido d'una punta d'argento, quasi per una dolce abitudine, rinnovata ogni volta, come nel rivedere la donna amata. Per questo i disegni di Marino non rivelano ansie affrettate, quella provvisorietà, quelle sospensioni dell'appunto folgorato e pure incerto, legato ad altri sviluppi più ampi e severi; ma al contrario procedono in una zona serena del sentimento, dove le emozioni si ritrovano nella luce distesa della memoria e seguono una logica predisposta, accarezzata ancor prima del loro tempo di pronuncia, di liberazione. È in loro quindi, un giusto esercizio di stile, uno sviluppo ed un raffinamento costante del linguaggio, naturale conseguenza di una particolare applicazione al lavoro, anche quando l'abitudine di questa si rivolti all'artista e lo sommerga in un'arida ripe-

tizione di temi, in un artificiale divertimento di scrittura. Ma è tributo che si concede volentieri e forse appunto per la sua inevitabilità. Del resto l'insistenza dell'artista risente largamente del suo carattere, di quell'impegno a non disarmare, a non aderire agli ostacoli dell'espressione. E come per l'opera maggiore, pur accentrando una diversa situazione umana, i disegni gli si propongono con una precisa esigenza di linguaggio. Anzi è proprio in questa considerazione grammaticale che si definisce la loro autonomia.

I disegni rappresentano infine i luoghi d'una disposizione sentimentale più serena e commossa, d'un 'buon ritiro', dove giorno per giorno si venga chiarendo e acquisti consuetudine un modo allusivo della parola, una sorta di galeotto dialetto con le proprie immagini, con l'ossessiva narrazione del sogno. E non è questa la segreta domanda che, costantemente, si delinea al nostro affetto, la ripresa di un dialogo coi fantasmi di un nostro racconto interiore? Nella persona di Marino tiene gran parte questo gusto della narrazione, questa sua mimica disposizione alla novella. E se pure la sola presentazione dei personaggi gli sia sufficiente ad organizzarne la trama, a fissarne i limiti dello sviluppo. Del resto essi stessi non assumono un carattere se non attraverso il gesto, l'atteggiamento. Non per un caso li ritroviamo composti dei medesimi elementi figurativi, lunga serie di manichini, spogli di ogni riferimento con la realtà, ma infine assai più veri e connaturati con essa. O forse si potrebbero riunire più giustamente in un unico romanzo, le avventure di un personaggio, che l'artista rinnova in se stesso col mutare e lo svolgersi delle proprie commozioni e che identifica col proprio esclusivo itinerario. Così certi motivi gli si ripetono con una straordinaria, felice insistenza, sempre legati ad una ragione di canto, modulati in toni diversi o secchi, taglienti, scavati con una bruciante tensione; mollemente sospesi ad un misterioso ascolto o recisi, categorici,

incisi con una violenta esattezza. E il segno sopporta con la sua attenta, precisa malleabilità questa varietà di situazioni.

Appunto in questo suo significato, nella sua diretta comprensione, si conferma l'incanto delle pagine di Marino e in quella sua insopprimibile necessità di racchiudere lo spazio, di limitarne i ritmi, con breve tratto, anche sulla carta per tanta parte restia, incapace ad assumere questa funzione. E pure nel margine bianco di un foglio Marino si rivede dunque scultore, per quella proporzione interna che la composizione assume con lo spazio che circonda, rinunciando alla riduzione della pagina in una tangibile misura.

Ma certo la lettura di questi disegni ci riserba sorprese diverse nel volgere del tempo, come il ripetere una parola legata a mutate situazioni umane, appunto per la loro allusività sentimentale, per la loro consistenza lirica. Marino ci concede forse, con questo linguaggio, la parte migliore della sua personalità, la commozione più sincera e autentica della sua presenza morale. Verranno altre occasioni, altri stimoli alla sua parola, ma io penso che egli abbia raggiunto il vertice maggiore delle sue possibilità e che, nel caso limite, le opere future potranno uguagliare il livello poetico delle presenti. Se pure la poesia non vada intesa con un metro diverso e più segreto.

Gennaio 1951

Interferenze del segno sulla forma



5. **Copertina del catalogo della mostra personale di Rodolfo Aricò alla Galleria Grafica Studio di Bologna, 3-25 aprile 1976, con un testo di Mario Ramous.**

Gianni Dova

La Nuova Loggia, Bologna, marzo 1969.

Dunque il problema dovrebbe trovare origine dal surrealismo e in questa prospettiva si è con molta insistenza 'curato' il personaggio. Ed è di un'ovvietà quasi da tatticismo politico: salvo le 'istituzioni', adeguiamo gli avvenimenti e gli uomini che li esprimono a queste, perché possano onorevolmente (soprattutto non disdicevolmente) sedere nella stanza dei bottoni col permesso costituzionale di premerne almeno uno. È cioè l'abitudine tutta conservatrice della società industrialmente più avanzata ad assorbire 'etichettando', cioè, ancora, riducendo ad 'una' dimensione. Se esiste la condizione di una società 'la migliore possibile', questa è tale ed è onorifico farne parte con le mostrine di un 'corpo', di una 'categoria' che istituzionalmente la rappresenti, anche se da tempo fin troppo recente, ma certo dal suo primo vagito. Il concetto della medaglia è invenzione antica del potere, forse la sua prima, appunto perché il decorato è costretto a difendere il sistema nella misura in cui difende se stesso. Ma è anche disabitudine della cultura a 'leggere' gli avvenimenti, cinismo stanco che presuppone l'immutabilità delle cose, o il ripetersi di queste nel migliore dei casi, e quindi l'inutilità dell'agire. Certo, l'attivismo ha radici opposte ma medesime, anche se per alcuni versi riesca più accettabile e tuttavia rientri nella logica del potere.

Le soluzioni risiedono quindi su proposte binarie e sono *autre* o 'in', ma in ogni caso vanno verificate come fossero 'primarie' e non ancora normative. L''etichettare' alza solo il costo non la qualità, anche se ciò risponde ad una logica irrefrenabile. Cioè, intendo, poniamoci a livello zero e con la 'santa' intenzione di non rispondere ad una gerarchia prestabilita (che d'altra parte, a servizio finito, non ha miglior sorte che l'esser posta a riposo per superati limiti di età).

Certo, per ognuno esistono padri e figli, ma il significato non risiede in quelli o in questi (anche se meglio in questi), né, mi pare, in un rapporto di valori che rischia di ridurre qualsiasi ricerca ad una sorta di 'Milano-San Remo' (ed è abbastanza serio negare senso ai valori e alle sue gerarchie, quando li si abbia come profonda limitazione all'esperienza umana e alle proprie capacità inventive e fantastiche e il confronto, non lo si neghi, è poi sempre in funzione dell'acquisizione di 'quella' medaglia). Naturalmente se la coscienza lo permette, la 'buona' coscienza, che non abbia solo cura del prossimo possibile impiego, ma la capacità di controllare se l'attuale è accettabile, e, ancora, nei binari anche delle istituzioni, 'rispettabile'. Probabilmente non sono numerose le possibilità, ma vale la pena di reperirne almeno un paio, e senza l'alibi 'consueto', e per cinereo che sia, d'una funzione (rivoluzionaria?) al e dall'interno della società guida (o per barattare la minaccia della rivoluzione con la seggiola d'impiegato di concetto nella stanza dei bottoni). Non è questo, né altri il Paese delle Meraviglie, la cui astrazione si deve in ogni caso rifiutare, perché congeniale alla logica del potere. Non esiste appunto né paradiso, né inferno: diversamente è accettabile – e augurabile – il dogma dell'inconoscibile, del non verificabile. L'unica possibilità è il 'modo' di conoscere, dove 'vero' non era prima, né probabilmente sarà domani. E le ascendenze, come le discendenze non hanno semanticità diversa dal biologico.

Ora è appunto la storia che va contestata: per quanto mi sforzi di approfondire le mie conoscenze, non mi riuscirà mai di comprendere 'come' viveva, 'quali' erano i rapporti umani di un contadino 'sotto' l'invenzione virgiliana; se non attraverso la deformazione prospettica del 'come' io vivo e di 'quali' sono i miei rapporti. D'accordo: sono modelli; ma non con vincoli di parentela, cioè non mi sono padre, nonno, avolo: sono modelli: e in quale misura non inventati, posto che non sono verificabili? Nel caso specifico modelli linguistici: ma quale suono (e non solo sonoro: semantico, ovviamente) aveva il modello petrarchesco per l'autore e la società che esprimendolo lo costringeva a quel sistema linguistico (e non è appunto il caso di tentare la verifica irrazionale se e in qual misura si ponesse come istituzionale o al contrario contestativo).

Gli elementi di una verifica possibile si riducono quindi a modelli sui quali la nostra capacità inventiva non incide in percentuale insignificante. Sono in definitiva i 'nostri' modelli (e per ognuno di noi i 'propri' modelli). L'appropriazione, il furto dei modelli non è che la condizione naturale della capacità inventiva, perché si tratta di propri modelli, di materiali reperibili sul mercato che acquistano significato solo quando sono assunti come 'propri'. E allora i modelli patronimici saranno possibili esclusivamente secondo la semanticità del 'figlio' che li assume (cioè, intendo, non saranno più visibili se non attraverso gli occhi più recenti).

Certo, il problema di Dova trova origine dal surrealismo, ma appunto di quale? Di quello che è solo possibile scoprire nelle indicazioni che l'assunzione inventiva di quel modello permette nella propria prospettiva.

Ma se un'indicazione più pertinente si può dare, questa risiede nell'ambiguità. Ovviamente tutta l'arte si pone linguisticamente ambigua, cioè con possibilità anche contraddittorie d'interpretazione: qui s'intende piuttosto l'ambiguità del senso, semantica e infine della favola, della sua

struttura narrativa sino a comprometterne il tono (dall'ironia alla tragedia, dal sogno alla commozione sessuale, o dei sentimenti di buona memoria, o ideologica, o di denuncia o di lucido disperato cinismo). E non è operazione inconscia: al contrario (basterebbe risollevare le vicende della sua formazione e di tutte le sue ricerche per controllare il turbamento che la 'logica della lucidità' innesta nel sistema antropologico costituito – ma sarebbe ripetere 'istruzioni per l'uso' fin troppo note e col rischio di 'etichettare' diversamente). Si vuol rilevare la coscienza volontaristica dell'ambiguità: cioè che quel segno non comporta solo l'incertezza o la varietà interpretativa a livello segnico-linguistico (biologico dei materiali), ma piuttosto a quello dei semi, dei significati che stanno dietro la facciata. L'ambiguità cioè dei possibili interni dietro quella naturale delle vetrate di una bifora. E ovviamente ambiguo è anche il *nonsense*, l'ultima possibilità consentita (ma pur sempre corrispondente alla razionalità gelida dell'opposto).

In questa dimensione si situa il personaggio-simbolo della narrazione di Dova, cioè appunto come colonna portante dell'emblematicità dei significati, che sono sì all'interno dello spazio figurativo prescelto ma soprattutto oltre, fuori, prima di questo. Si vuol dire ancora una volta che la rappresentazione segnica rimane il dato morfologico apparente di una realtà (ambigua) che ha radici altrove. (Ovviamente la 'lettura' può anche avvenire senza tener conto di questa seconda condizione: ma si tratterà di lettura esclusivamente formale). In più, non vedo come potrebbe diversamente trovare ragione d'urto la cristallizzazione della 'bella materia' (così insistita in alcuni casi) al punto da riuscir 'nauseante' nella mostruosa raffinatezza della sua inutilità. Certo, è l'oggetto trasferito alla dimensione antropologica più perfezionata, e quindi mercificata al grado estremo, che ulteriormente solleva l'ambiguità di ogni em-

blema raggelato in 'modello'. E l'operazione iniziale può essere appunto rovesciata (modello-linguaggio-modello).

Naturalmente le scelte incidono a tutti i livelli. E nel nostro caso la carica di provocazione non può proporsi che per significati interni. S'intende: il rifiuto cosciente dello shock formale, il rifiuto cioè di opporsi alla mercificazione, all'assorbimento, all'integrazione esclusivamente con operazioni di tipo morfologico, ma al contrario rovesciando i significati o suggerendone nuovi, diversi, eversivi. Caso mai l'ironia dello shock formale avverrà (come s'è detto) nel raggelare il linguaggio nelle estreme conseguenze della sua piacevolezza («sono tanto bravo da potermi permettere di sollevare l'eversione al livello del linguaggio più altamente mercificato, insinuando che in fondo l'eversione possa essere piacevole»). Ma le ragioni rimangono interne e maggiormente proprio quando giungano a vestirsi da parabola e dove la fantasia narrativa sembri escludere altro significato che non sia il proprio. Certo il discorso finisce per essere più complesso, più sottile e comporta indubbiamente maggiori rischi (sebbene non mi pare che per la 'pop' o l'"arte povera', 'moltiplicata' o 'seriale' il dato della piacevolezza sia tanto estraneo, al contrario, e soprattutto nella quantità in cui interviene il 'giuoco', cioè il piacere di questo nell'invenzione dell'immagine), (e del resto quale capacità di perfezione formale, artigianale, di bottega è attribuibile a tutta l'ultima arte!: gli operatori non sbagliano più un prodotto: sono tutti incredibilmente 'bravi'). Ma i rischi di una operazione come quella di Dova consistono nella obiettiva difficoltà di far emergere le ragioni 'seconde', evitando appunto che siano soffocate e annullate dalla 'macchina', o meglio dalla carrozzeria di questa. Che il rischio vada corso, è ovvio: all'interno di un proposito semantico di tale direzione non esistono alternative sufficientemente valide e quindi deve essere affrontato, mettendone in conto l'inevitabile oscurità e la difficoltà della decodificazione.

Per Dova, dunque, il discorso è circa questo e certo anche per tutta una generazione così irrefrenabilmente istituzionalizzata e mercificata.

Carlo Ramous

Galleria Falchi, Milano, maggio 1970 – Galleria Inquadrature 33, Firenze, dal 17 novembre 1970.

Il problema è questo: fuori, cioè oltre la camera oscura che inverte i significati, la nostra camera oscura, che per suo proprio statuto condiziona le possibilità di comunicare, vi è altro che possa essere aggiunto alle cartacce sgualcite nelle nostre tasche? La cristallizzazione del vuoto, l'altro da sé, lo specchio forse? O non piuttosto un manifesto tracciato con brandelli segnici di un sistema linguistico indecifrabile, non recuperabile mai nella sua integrità iniziale? O ancora il solo affacciarsi a guardare pone il rischio di perdere la possibilità di capire (di qua e di là, ovviamente, cioè di perdere la testa per lama di ghigliottina)? Il rischio è nelle cose, certo, ma non vi sono probabilità di capire senza far conto di questo rischio.

Se la stupidità della società si condensa nel suo porsi come tale (ed è fatto al quale partecipiamo direttamente), il rifiuto di questa deve considerare il rischio di trovarsi istituzionalizzato come contrario efficiente e necessario. Di qui dunque tutta la ambiguità del processo. Ma non è pur essa ambiguità direttamente proporzionale alla comprensibilità nel tempo della comunicazione artistica? La scelta quindi è condizionata: non si può evitare di sporgere la testa. Il senso dell'operazione sta piuttosto nella coscienza del rischio e della violenza necessaria per superarlo. Probabilmente non

è dei poveri di spirito il regno dei cieli. E prima che contro altri la violenza è diretta contro se stessi, perché la volontà di capire comporta sempre la vivisezione delle cose. Quindi di noi, perché, ancora, il mostro della società si fa subito natura dentro di noi e noi finiamo per essere il mostro (la cosa idiota che abbiamo dentro). E le alternative (autonomia nell'esilio o fare cultura che sia un fare rivoluzionario) rimangono sostanzialmente improbabili. Confrontandomi: «credi, / non vale la pena d'illudersi: / dentro la struttura degli oggetti / il denaro è un nesso sociale, / è cioè linguaggio // e basta la grammatica / per strumento di potere, / anche se è nell'uso del segno, / non in sé, / la qualità alienante degli oggetti // usare d'altra parte il linguaggio / come strumento rivoluzionario / equivale a imporre / una repressione diversa / ma medesima // non esistono alternative // la rivoluzione è un atto, / è farla // non pretendiamola dunque / senza coscienza di autodistruzione».

Rodolfo Aricò

Grafica Studio, Bologna, 3-25 aprile 1976.

Non v'è dubbio che in una società costretta, da modi di produzione stravolti e innaturali, a esasperare la mitologia dell'oggetto, indipendentemente dal suo valore d'uso, affidato esclusivamente alle possibilità di mercificazione e consumo; non v'è dubbio che la fase progettuale assuma una rilevanza fuori della norma. In questo senso è una caratteristica peculiare del capitalismo a forte industrializzazione. Si progetta cioè per produrre oggetti di consumo, che appunto per questa ragione devono essere continuamente e il più rapidamente possibile rinnovati o meglio reinventati e quindi riprogettati. Una logica che si mangia la coda. In sostanza il problema del design. L'affanno che questo mostra nel voler discutere il prodotto da progettare ne è l'indicazione.

Ma l'ottica va spostata. Non serve infatti progettare 'macchine inutili' se le stesse possono essere realizzate e prodotte come merce di consumo 'estetico': si tratterà pur sempre di oggetti il cui fine è la mercificazione seriale del progetto. Certo la riduzione a merce è inevitabile per ogni attività che avvenga (e quindi produca) nella società dei consumi; tuttavia varrà la pena di considerarne l'incidenza relativa; cioè, scartata la presunzione di conoscere la natura delle cose, il significato operativo consisterà in ciò che distingue le une dalle altre.

Qui si inserisce il 'gusto' di progettare oggetti che non rivestono interesse di realizzazione, che non ritengono significanza oltre, appunto, lo stadio di progetto. In altre parole la negazione teorica del prodotto mercificabile, l'opposizione al design come modello operativo (anche se, evidentemente, la mercificazione ricade e si ricostituisce sul progetto medesimo). Un'utopia di modelli che immaginano una società in qualche modo diversa, 'alternativa' (con termine d'uso scorretto).

E Aricò, in un dialogo con Guido Ballo, parafrasa Sartre a suo sostegno: «l'uomo è libero di scegliere non ciò che è, ma ciò che può essere o che progetta di essere»; e aggiunge: «il progetto è la dinamica che spinge al rischio». Così «questo calcolo presuppone la propria esistenza nel concerto con il prossimo, con la società. È un altro modo per dire che oggi il progetto ha una propria entità autonoma che raramente e solo per analogia resta relazionata alla forma ingigantita e oggettivata in altra materia. Il progetto in sostanza, per ciò che mi riguarda, è la mia anticamera critica». Ma va sentito anche Ballo: «l'arte come progettazione implica il concetto di una inventiva in divenire: con nitidezza di mente ma anche come fare etico».

Qui mi sembra stia il nodo: l''aristocrazia' di Aricò nasce probabilmente da una sorta di irritazione etica: in tempi in cui il costume normalizzato, col rifiuto della cultura, assume come modello la corruzione morale (che è ben altra cosa della negazione di valori assoluti, immutabili e costitutivi). Certo serpeggia anche il pericolo del moralismo, ma è un rischio che si deve correre; e va corso se il rigore critico riguarda l'operare «in un linguaggio (è sempre Aricò) la cui ambiguità è un aspetto del franamento dei valori classici e positivi». D'altra parte alcuni dati della sua personalità, se non l'escludono, riducono questo pericolo a indici inavvertibili: l'austerità della ricerca teorica, per esempio, e la scontrosa carica esistenziale, invano dissimulata.

Se è vero che la sua pittura si definisce in una sorta di astrazione oggettuale o, come afferma Argan, nell'esplorazione dei confini tra oggetto e immagine, del punto critico in cui si verifica il «passaggio dallo stato di oggetto allo stato di immagine, e l'inverso»; o ancora, come suggerisce Cortenova, in un arco teorico che «si sposta dal costruttivismo ad una progettualità 'architettonica' minimale» («in lui il concetto di serie dipende strettamente dal 'minimum' del progetto, dalla segreta nervatura dell'edificazione»); si tratta dunque di una operazione esclusivamente logico-mentale affidata ad una possibile formulazione teorica («progettare, afferma l'artista, significa per me analizzare criticamente gli strumenti percettivi, linguistici da usare: quindi è tutto ciò che concerne la creatività nella ragione»). E certo questa è l'invariante, ma in qualche modo riduttiva: è vero anche un 'apparente' contrario.

Trascrivo: «il colore per me non è un elemento aggiuntivo ma costitutivo: e il colore, anche se la struttura appare in evidenza nuda, tende sempre all'improbabile, al mutevole, all'esistenza appunto»; oppure: «la 'pittura' (le virgolette sono mie) mi ha educato, ad essa devo ciò che sono. L'ho amata fin dai primi anni della mia formazione, non mi staccherò certo oggi». Che è l'opposizione, la variabile emotiva. Ma curiosamente questa ('l'amore per la pittura') rappresenta (si configura come) l'aggancio con la cultura che si è stratificata lungo i meandri della storia sino a congelarsi in una teoria di valori riconoscibili, anche se non assoluti e al contrario continuamente posti in discussione. Un modo per riconoscersi.

Non credo infatti che l'emotività di Aricò possa considerarsi irrazionale. La sua attenzione non è mai sprovveduta, anche quando può apparire ovvia o ingenua: non è certo il caso di attribuire il suo stupore a mancanza di conoscenza o sospensione di giudizio. L'inganno è facile da subire, ma nella misura in cui è provocatorio. Voglio dire:

la coscienza critica di Aricò è pienamente (razionalmente) consapevole della quantità di ambiguità necessaria al linguaggio dell'arte, in assenza della quale ci sarebbe negata la possibilità di intendere il 'manufatto' oltre il momento brevissimo del suo costituirsi. Ancora una volta una interpretazione razionale del fare, che viene proposta attraverso l'illusorietà linguistica e una aleatoria interruzione-sostituzione del discorso logico.

Niente di più scoperto, apparentemente. Le implicazioni sono di ben altra natura. Aricò non è avvicinabile direttamente, anche se i suoi 'progetti' appaiono con tutti gli elementi di una facile intelligibilità e quasi sovrabbondanti di indicazioni: ogni lettura sarà da verificare, da confrontare con riferimenti culturali complessi e agglutinati fra loro in modo inestricabile. Bisogna quindi diffidare. Così della trama struggente e inquietante dei sentimenti nella struttura logica dell'immagine, così del rigore giacobino dell'impianto linguistico. Come orientarsi?

Cito ancora, saccheggiando, mi si perdoni, dal dialogo con Ballo: «L'esperienza mi ha insegnato un certo vuoto emotivo nell'accingermi al lavoro. In genere non so quello che farò un minuto più in là. Il metodo si inventa in continuazione ed è sempre provvisorio. Oggi mi interessa una trama leggera che preferisco non eseguire personalmente. Dentro questa trama tracciata intervengo con un primo tratto del tutto casuale ma ricco di potenzialità perché questo ne richiamerà un altro per essere contraddetto o per continuare un allineamento o per suggerire una certa dinamica di forze verso l'interno o verso l'esterno. Può succedere di continuare fittamente l'intrigo di rette che si intersecano, si arrabbiano, si distendono fino a non capirci più niente: poi miracolosamente recupero qualcosa, poi ancora un altro qualcosa, finché scopro ciò che desideravo come se mi aspettasse sotto gli occhi nella sua semplicità».

Ma l'aggregazione non è certo irrazionale e segue un percorso che comporta la partecipazione completa dell'artista, uomo di sensi anche, soprattutto di riscontri logici. La sfasatura teorico pratica non è quindi subita, ma provocata e provocatoria, la prospettiva immaginaria realmente immaginata, la superficie operativa un puro supporto perché i giuochi sono precedenti, anche se la realizzazione si affida a una aleatorietà apparente. Il primo segno è determinante (ma non lo era già prima della sua effettuazione?): ciò che segue è la specificazione di una struttura da ritrovare e che tuttavia non può essere diversa da quella che si troverà. Voglio dire: i calcoli erano già risolti, l'aleatorietà un'illusione per continuare a progettare.

In questa dinamica consiste il segreto. La supposta assenza temporale non aggiunge che inganno ad inganno; e il giuoco rimane ancora una volta da scoprire. Così la scontrosa irritazione di Aricò assume indice distintivo: qui si dovrà tentare di capire. Ogni segno cade al punto giusto, ma cosa nasconde? Il vizio aristocratico del fare, la disperazione opposta? La coscienza di dover operare necessariamente con mezzi linguistici a un tempo risaputi e separati (aulici), la precarietà di farlo?

L'ambiguità che lega intenzioni così diverse rende significante il 'progetto' appunto perché in continuo divenire, perché il giuoco combinatorio non comporta immutabilmente gli stessi pesi e le variabili, che possono sembrare sottilissime, sono al contrario determinanti di altro, sempre differente o discorde significato. 'Progettare' è quindi una dichiarazione di presenza o meglio di sopravvivenza, ma è soprattutto un modo incessante di approfondire la conoscenza che si può ragionevolmente ottenere dell'esistenza sul piano strettamente teorico.

La logica inquietante che regola la sua 'macchina' operativa rende certamente Aricò uno degli 'intellettuali' più rilevanti delle ultime generazioni, ma gli interrogativi sol-

levati dalle successive interpretazioni rimangono e si ripropongono ogni volta che si presume di averli risolti. Il 'progetto' è definito e probabilmente definitivo: si può parlare allora di ambiguità ossessiva?

Michael Badura

Fabjbasaglia Galleria Grafica Studio, Bologna,
29 ottobre – 26 novembre 1977.

La coscienza di una realtà (palese o segreta: sappiamo, non v'è differenza nel suo formalizzarsi!) assunta con gli strumenti della descrizione sistematica, si è più volte detto, rappresenta un indice caratteriale, distintivo della cultura occidentale. In Badura, allora, la trasmissione delle informazioni genetiche è avvenuta, devo credere, con una esattezza che lascia scarsi margini al dubbio: la sua esemplarità si rivela nella meticolosa ostinazione con cui cataloga non solo i frammenti fisici della realtà, ma l'idea stessa degli oggetti (la loro possibilità di essere 'raccontati').

«Un posto per ogni cosa, ogni cosa al suo posto», si leggeva un tempo (o forse si legge ancora) sulle pareti dei luoghi di lavoro: se l'ostinazione di Badura, che è del pari infantile e nevrotica, fosse riconducibile a una intenzione così riduttiva, la sua sarebbe opera di archivista, inventario, classificazione, messa in luogo (o 'in posa'). L'opposizione dialettica dell'invenzione (che è possibile aggiungere all'enunciato o che in questo è compresa), della narrazione ipotetica della congettura 'per assurdo' rende la sua ricerca nello stesso tempo assai più complessa e ambigua, ne altera in ogni caso i confini. Anche ciò appartiene alla nostra tradizione culturale, è vero (la speculazione e, in negazione, l'utopia che nascono dalla rilevazione, dalla registrazione

dei dati), ma Badura vi aggiunge quel furore iconoclastico, che è andato sempre più tumefacendosi nella critica demolitrice e senza alternative portata da gran parte della cultura alla società tecnologica, critica che ormai in forma paranoica, spesso isterica, coinvolge, al di là di ogni conforto razionale e dei confini culturali, tutto il nostro tempo. Non che il suo gesto sia violento, lo sono forse qualche volta i materiali (ma anche questi per un fardello di significati che precedono l'aspetto visuale): il fatto è che l'aggressività risiede piuttosto nell'inconscio (se mai porta ad allucinazioni), si esaurisce cioè nella nevrosi del collezionarla, nella campionatura di tutti gli elementi che la compongono, nella loro segmentazione: l'elaborato di Badura ne esce placato.

Allora: trovare, ritrovare, elencare, enumerare, inventariare, rubricare, etichettare, incasellare; cosa manca all'indagine? L'elaborazione dei dati? La loro interpretazione? Badura non ne sembra preoccupato: l'archivio è a disposizione (se qualcuno mai volesse scrutinarlo), il giudizio è sospeso, meglio, può di volta in volta mutare, rivelarsi difforme 'all'infinito' (niente di più falso dei dati che si dicono obiettivi). Così trova senso la sua apparente trascuratezza: reperti appuntati come provvisorio memorandum di cose da farsi o da concretare in un futuro che forse si sa bene non avrà luogo.

Il problema si pone sul modo di raccontare (Badura è stato, ma con qualche margine di approssimazione, associato alla Narrative Art), sulla possibilità di attribuire significati in collocazione temporale a opere che nella loro staticità visiva non li contemplano o li contemplerebbero se il procedimento fosse diverso (le sequenze delle *comic strips*, o di certe tavole, di certi affreschi medievali, delle pitture egizie, per es.). In Badura quest'ultimo procedimento non è escluso naturalmente, ma assume rilievo solo in un secondo momento: l'opera è statica, fermata nel tempo, non racconta cioè se non prima della sua formalizzazione,

nella nostra destrezza, ingegnosità a ricostruire mentalmente una storia, un itinerario probabile o immaginato, ma decisamente letterario; o dopo, nella lettura minuziosa, pedante, se si vuole, delle tessere accumulate giorno per giorno quasi a testimonianza di un processo, introspettivo per il metodo, o di una storia concepibile solo domani: un giuoco assurdo (né le storie ricavate lo sarebbero di meno). In ogni caso la prima lettura è globale, non indica una successione di avvenimenti (ammessa la sua individuabilità, la formalizzazione rimane ancorata agli schemi operativi della cultura occidentale: da sinistra a destra, dall'alto verso il basso: avrebbe un senso in altre tradizioni culturali?).

Per narrare bisogna nascondere, occultare, far sì che affiorino solo i galleggianti segnaletici: il resto è affidato all'immaginazione, l'unica speculazione possibile. Badura è come un'ostrica: la perla, se la coltivazione ha dato frutti, deve essere recuperata tra le valve; tutto è dentro: fuori gli specchietti per le allodole. Ogni lettura sembra recare con sé la necessità di una resezione: incidetegli il cervello, dentro troverete l'oggetto (ma si tratterà di restaurarlo nella memoria: miti e nevrosi, ieri e domani: il presente si riduce a fogli di calendario collezionati con falso distacco, memoria futura d'essere passati, in un luogo, in una storia, almeno).

Vincenzo Satta

Grafica Studio, Bologna, 27 maggio – 20 giugno 1977.

Contrariamente a quanto accade per gran parte (la maggior parte, forse) dell'arte che si va facendo, in cui il prodotto ha spesso caratteristiche provvisorie, volutamente non definitive, e quasi sempre una funzione relativa ad altro (che precede o segue), negandosi una possibilità autonoma (esaustiva) di comunicazione; ogni opera di Satta pretende di rappresentare un sistema di segni in sé concluso, che potrà sì essere avvicinato ad altri simili, strutturati su un modello base comune, ma inevitabilmente diversi.

In fondo come un organismo vivente, ricevute le proprie irripetibili informazioni genetiche, si sviluppa autonomamente, ogni quadro di Satta si propone il fine dell'unicità. Già questa è una posizione anomala, in più la sua opera non permette di ricostruire il processo di formazione che l'ha determinata: se fosse possibile, non ha passato. Naturalmente le attribuzioni, i richiami, le ascendenze, le affinità (come per ogni opera) sono sempre possibili, ma non aggiungono nulla all'intelligenza della comunicazione che essa racchiude con la pretesa metodologica di dover essere scoperta e interpretata segno dopo segno, ma anche con la riserva di incomprensibilità se non affrontata nella sua dimensione globale.

Le premesse sono abbastanza evidenti: la pittura di Satta non vuol comunicare che se stessa, non accetta compro-

messi (la stessa immagine geometrica finisce per essere dimenticata, quasi esclusa nell'opera finita), assumendo così un tasso di ambiguità linguistica fortemente rilevato.

Ci si potrebbe riferire a certi procedimenti del linguaggio musicale, ma il ricorso sarebbe ovviamente arbitrario se non si considerasse di questo il suo risvolto matematico e solo questo. Allora sarebbe possibile individuare la sequenza base, la sua evoluzione armonica e timbrica, i suoi rivolti, la sua elaborazione contrappuntistica e via di seguito. Fuor di metafora la pittura di Satta parte da pochi, a volte pochissimi elementi che l'artista finisce per coinvolgere in tutte le possibili relazioni, sfruttandone al massimo grado le qualità espressive. Così è possibile ritrovare in un solo quadro una straordinaria accumulazione di varianti comunicative che accrescono l'ambiguità dei singoli elementi e ne aggiungono una maggiore dell'opera nel suo complesso. Il processo mentale è quello che regola il rigore formale dell'arte classica, in cui l'emozione (o la passione, secondo Giovanni Maria Accame, rivendicata ad una razionalità metodologica) non risponde a improvvisi e rapidi bagliori, ma a tempi lunghi di tensione che comportano la continua verifica della messa in atto dei significati e quindi il continuo aggiustamento dei significanti.

Ciò che conferma infatti l'impianto classico di Satta è l'impossibilità di mutare, sostituire, eliminare anche un brano apparentemente irrilevante di una sua superficie senza che la stessa risulti frantumata, annullata, ridotta al grado zero.

È chiaro allora che non è possibile privilegiare uno solo degli elementi che compongono le sue immagini, perché ognuno condiziona gli altri e da questi è condizionato in modo indissolubile: pensare di poter leggere a frammenti la sua pittura è come escludersene la comprensibilità.

Clara Scarampella

Tensioni / Emulsioni / Reperti, Galleria d'arte Palmieri, Milano, 3-28 novembre 1977 – Galleria d'arte La Cupola, Padova, 23 febbraio – 7 marzo 1978 – Galleria Arte Spazio, Bari, 2-11 aprile 1978.

Il reperto di scavo (quello archeologico, riferibile a una manualità cosciente, o l'altro strettamente geologico, dovuto a processi naturali di stratificazione) trova normalmente senso nel nostro universo iconografico per il rapporto di connessione che stabilisce col passato (con la tradizione dei significati, quindi), anche se non si tratta di senso primario.

Propriamente questo è forse individuabile nella sollecitazione che induce l'inconscio a riemergere, a rendere testimonianza di sé e del proprio legame con l'infanzia embrionale, dell'identificazione di sé con il reperto.

La decodificazione possibile del messaggio rivela quindi due livelli di significati, l'uno attestato nella tradizione culturale, l'altro nella tradizione biologica.

Ma nelle incisioni di Clara Scarampella il termine si contraddice, non è 'cosa trovata' o 'ritrovata', non è 'corpo di reato', 'refurtiva', al contrario: è oggetto costruito, un 'falso reperto', ovviamente.

L'identikit si complica e presuppone una seconda duplice connotazione: ciò che potrebbe significare se fosse autentico, ciò che significa in quanto falso, immagine co-

struita a somiglianza di altra, che tuttavia non esiste se non nell'inconscio.

L'ambiguità è evidente e si conferma: attraverso lo straniamento dello strumento linguistico (la tecnica tradizionale dell'incisione largamente aggirata) la deviazione sul piano dell'espressione mette in discussione il codice medesimo, concentrando l'attenzione sull'organizzazione dei significati e facendovi corrispondere quindi un'alterazione dei contenuti.

In questa misura l'ambiguità supera la sede ovvia del segno e si pone come condizione.

Clara Scarampella non intende raccontare: in qualche modo queste incisioni (ma non diversamente i suoi dipinti) rappresentano l'opposto, il risultato di un racconto ascoltato, se si vuole, la concentrazione emotiva di una scoperta durante una 'campagna di scavi' fra i codici primari.

Ma, proprio per la quantità di immaginazione che ciò comporta, la rappresentazione è arbitraria, non è riferibile altro che a quella stessa immaginazione, l'immaginazione dell'artista (con tutto il suo sortilegio).

Dunque una costruzione di reperti inventati, meglio, una ri-costruzione dell'inconscio.

Per Andrea Cascella

dattiloscritto, s.d. [1979].

1. Il varco è aperto: non sono servite le formule tramandateci dal timore inconscio del mito: fossero servite, il giuoco sarebbe stato di ragazzi, un giuoco incontrollabile, affidato alle probabilità (una possibilità statistica): l'ignoranza quindi delle regole, l'innocenza dell'apparizione, ancora: il rimediare la paura con l'attribuirne la funzione a un ordine prestabilito, estraneo alla realtà, a noi; affidare la mancanza di conoscenza a una norma *autre*. No, la fatica operativa è razionale; e le scelte nel procedere non sono della logica prudenziale o riduttiva, cioè binaria (bianco/nero, essere/non essere: un inganno della paleocibernetica): le schematizzazioni servono al più per stendere un *abrégé* e appartengono alla categoria inaccettabile dei valori assoluti. La razionalità è tale se può render conto di tutte le varianti sincronicamente (e diacronicamente, prima) riferibili; diciamo: le opposizioni non hanno quantità numerabile. Le stesse ripetizioni non si identificano, al massimo, dati termini apparentemente identici, si equivalgono.

V'è da dire: il processo di segmentazione, al di fuori delle necessità classificatorie e dell'individuazione dei meccanismi funzionali è raramente significante, intendendo cioè che le norme denotative riguardano un *corpus* sostanzialmente astratto, e che solo quelle connotative hanno probabilità significanti; di seguito: le unità comunicative

non comunicano se non correlate ad altre unità, ognuna fortemente caricata di significanza connotativa. Allora: la comunicazione, data una comune alfabetizzazione, dipende dalla dialettica dell'individuo.

2. All'inizio e alla fine è polvere; non la stessa, certo. La simbologia è evidente: vita/morte, bianco/nero, amore/odio; ma se ne può fare a meno: le opposizioni binarie non rivelano che l'eccesso, la funzione sostanzialmente retorica del segno. Di fatto tra la polvere si situa l'opera; non solo: il progetto, la sua crescita, l'archiviazione dello stesso nel magazzino delle idee, il processo successivo di realizzazione, la fatica delle scelte operative, l'esclusione delle ridondanze espressive per obsolescenza o per rifiuto, poi il distacco per ricostituire nel presente/futuro un'autonomia sperimentata nel rimescolamento della polvere. Un ciclo concluso: la polvere è dunque seme e residuo attivo, memoria e progetto; rappresenta cioè le unità elementari a disposizione che per selezione contribuiscono a costituire la parola (l'opera) fra tutte le possibili e infine le unità elementari residue (di scarto) e quelle in cui si può segmentare la parola (l'opera) per un successivo uso diverso. Ma in sé la polvere non significa: è un archivio (deposito, magazzino) amorfo, inerte, dal quale prelevare i granelli necessari e nel quale gettare quelli residui o scartati. Conserva, certo, un suo fascino (quello antico attribuito alla sabbia dai bambini) per essere contemporaneamente, e per attribuzione appunto, riserva di memoria e origine di tutti i progetti possibili: una funzione, dunque. E la polvere allora veramente ci circonda, spazio brulicante fra le opere/parole. Il problema è imputargli carica connotativa.

3. Allora, vogliamo chiedercelo? Che senso ha l'opposizione cavare/aggiungere? Se il fine è il medesimo, i due termini rappresentano solo una variante e neppure in eccesso

distintiva. Dal punto di vista dell'atto, cavare o aggiungere acqua a un pozzo comporta gli stessi gesti, solo in progressione opposta, per il resto medesimi. Certo aggiungere acqua presuppone un incremento sino al limite dello straripamento, cavarne il rischio dell'assenza: fra l'uno e l'altro la perfezione del gesto, ma sempre con un margine di rottura superiore o inferiore che ne caratterizzi il senso: per quanto l'equilibrio sia rispettato se ne individuerà la tendenza; e allora il problema è riproposto. Diciamo: la spinta di forza attribuisce il senso anche nel più perfetto equilibrio. A cosa si arriva? mi chiedo. Che l'atto ha due volti bifronti identici e diversi, l'uno rivolto in direzione opposta dell'altro. L'invenzione di Giano è confermata.

4. Non è che si possa impiantare un giuoco sul gesto: questo ha senso se intende significare, diversamente è arbitrario, o ancora automatico senza che ne sia accertabile il segno. Ora viene spontaneo: è identificabile un gesto il cui significante sia privo di significato? Il dubbio risiede in questo: il significante inconscio corrisponde pur sempre a un significato per recondito che sia: si tratta di individuarlo, riconoscerlo. L'intenzionalità, anche nella maggior ambiguità registrabile, fa fronte a una determinazione estremamente precisa del significato. L'interpretazione straniata del significante impone significato diverso, certo, ma è significato dell'interprete, non dell'autore. Si vuole: l'interpretazione è priva di senso (istintuale, solo) fuor di verifica dell'intenzionalità: in questa misura l'autore è determinante.

5. Tuttavia è la memoria che entra in campo. Scaldatasi ai margini degli spogliatoi, senza che se ne abbia conoscenza precisa, può sempre sostituirci e un diniego è velleitario. Nel giuoco fa la sua parte, prevaricando gli schemi razionali. Le cose vanno allora come vedi, o non vanno affatto; si trascinano sul versante che rifiuti e che pure ti appartiene.

La negazione delle origini ha lati patetici: uccidere il padre (il passato) non risolve il problema: è il presente. La fatica è piuttosto progredire, fare il passo successivo: l'assassinio è possibile (e più perfetto) nella maggiore distanza che si riesce a porre fra noi e la memoria. Rimarranno gli stilemi di base, ma, svuotati di senso, rappresentano solo la *langue*, un modello arbitrario per comunicare: connotandoli diversamente se ne stravolge anche la denotazione, riportandola al grado zero: un modo di rovesciare la memoria, di renderla attiva come progetto di un'altra futura memoria, ma passiva come influenza di significati. Si può servirsene, senza subirla: uno strumento come altri che si vanno a inventare. Che si possa convivere noi, la memoria (un fatto da descrivere con le convenzioni in uso, gli orpelli 'da incoronazione di lauro cinta') che serve? Il ricordo è un'invenzione che per falsità t'impegna, a trascrivere in bella copia persino i libelli.

6. Così l'incastro assume una doppia significazione: quella naturale che gli viene dal processo di assimilazione, in questo caso formulato anche gestualmente, tra materia e forma, cioè tra significato denotativo (esistente) e significato connotativo (attribuito); e quella progettuale che si instaura nella macchina desiderante tra memoria e invenzione; cioè l'incastro come realizzazione, nel *corpus*, del desiderio, del modello utopico che se ne può stabilire, dell'ipotesi o della sperimentazione mentale. Ed è sintomatico come l'incastro permetta di ripetere il processo operativo dell'emittente da parte del fruitore o destinatario perpetuandolo in un gesto congelato (preordinato), diversamente dai casi in cui non esiste: la possibilità di ricostruire materialmente il gesto ha per evidenza un peso interpretativo (di decodificazione) rilevante, maggiore di quello agibile per pura costrizione mentale; comporta cioè una partecipazione totalizzante. L'incastro può quindi essere inteso come una traccia lasciata dall'operatore per determinare, entro limiti ragionevoli

ma invalicabili, le possibili interpretazioni del messaggio. Se ciò apparentemente diminuisce l'ambiguità del segno, dall'altro ne aumenta le variabili che devono tener conto di elementi strettamente stabiliti: allora l'ambiguità sarà più sottile, costretta alle minime segmentazioni del linguaggio, un modo per concentrare su queste, come portatrici di significato connotativo, il problema della comunicazione.

7. Se il varco è aperto, non rimangono alternative: l'opera ci sovrasta: l'unico modo accettabile di comprenderla è porsi al suo interno, cioè ripercorrerne il cammino, s'è già detto. Nasce allora il sospetto che le tracce siano devianti, inventate per confondere ancora una volta un processo di avvicinamento che si fondi sulla razionalità e su questa solo. Tornano a mente i segnali lasciati sparsi qua e là, quasi con indifferenza: uno strumento di guerra, l'affabilità mondana, un falso cinismo di comportamento, l'affermazione del proprio primato per timidezza (ma non per vanità: è coscienza di sé) e altro, altro ancora. Un rompicapo che ha poche probabilità di soluzione: i pezzi hanno innumerevoli collocazioni di giusto senso; in fondo nessuna è interdetta. L'ambiguità, che si sospettava costretta entro binari conosciuti, si rivela inavvicinabile, continuamente mutevole: una maschera che in tutti i suoi cambiamenti, mostra ogni volta una individualità accettabile, vera, se si vuole, ma che si deve sospettare non essere quella che l'autore vorrebbe e in realtà vuole. Capire è allora un giuoco di probabilità: ma nello stesso tempo non è un giuoco della comunicazione?

8. 751026/27

ridotto a brandelli credi isteria
tu, l'ambiguità
che lega l'eversione
a un inquieto senso di fastidio

(si potesse intenderlo noia,
sfoltirebbe la gazzarra

(no, confondere gazzarra
accidentalmente con l'isteria
(si può pensare che la noia
(poi l'ambiguità
genererebbe solo fastidio,
l'opposto di eversione

(perché dall'eversione
si accende quella gazzarra
che procura il nobile fastidio
della genteperbene e l'isteria
che l'ambiguità
del potere condensa in noia

(certo è facile con la noia
contrarre l'eversione
(ma l'ambiguità
non è causa di gazzarra
(ne seguirebbe che dall'isteria
deriva il possibile fastidio

(ecco, io non credo che fastidio
sia da uniformare a noia
(non si scagionerebbe l'isteria
di tutta l'eversione
dilapidata in gazzarra
(più l'ambiguità

(e l'ambiguità
eleva il rapporto di fastidio
che si altera in gazzarra
(così procede dalla noia

la mancata eversione
che ci destina tutti all'isteria

(l'isteria che dall'ambiguità
eversione e fastidio
riduce in noia di gazzarra

9. Questo quanto ho da dire sul processo operativo di Andrea Cascella: indubbiamente troppo poco.

Letto, confermato e sottoscritto.

Interferenze nella pittura di Capogrossi

Capogrossi. Opere dal 1947 al 1972, a cura di Mariano Apa, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale – Sale del Castellare, 5 giugno – 8 luglio 1987), Arnoldo Mondadori, Milano – De Luca, Roma 1987, pp. 29-30.

In qualche modo la scoperta più importante di Capogrossi, per la coscienza che l'artista ne assume, non perché conoscenza teorica non se ne avesse, soprattutto dopo le ricerche dei formalisti russi, è che nell'operazione estetica non esistono contenuti dati a priori, ma solo a posteriori nella realizzazione di una struttura formale. Come dire che in questa attività (anche se fondato è il sospetto che la significazione non abbia costituzionalmente altro modo per manifestarsi in ogni tipo di attività) la forma è contenuto, che cioè comunica solo se stessa. Il presupposto teorico si basa naturalmente sull'ipotesi che almeno nell'arte non esista pensiero prima della sua nominazione e che in ogni caso la sua comunicazione non abbia, se non ai livelli più rozzi di ricezione (la pala di Piero a Brera rappresenta una Madonna; il Partenone è un tempio), funzione referenziale.

Ma il problema si complica quando ci si addentra nell'organismo della nominazione che, per assumere valore comunicativo della propria specificità, si struttura in codici arbitrari e non omologabili o intercambiabili con altri, anche se alcuni elementi comuni ne delineano di ognuno

l'appartenenza alla sfera dell'umano, cioè a «un più vasto linguaggio» (Benjamin), permettendo trasferimenti o traduzioni dall'uno all'altro. I codici a loro volta si organizzano in sistemi, che limitano ognuno un 'campo'.

Scrive Giulio Carlo Argan in un saggio dedicato a Capogrossi: «S'intende per 'campo' un'estensione definita esclusivamente dall'agibilità di un sistema di relazioni. Al di là di essa possono esservi infiniti altri campi ma, se in ciascun campo le relazioni sono interne al sistema e ne costituiscono l'intrinseca funzionalità, le relazioni tra diversi campi sono relazioni tra i relativi sistemi». Se tutto ciò è certo nella sua lucida esposizione, meno certo, in rapporto, è l'inizio dello stesso saggio, che peraltro rimane fondamentale: «Fino a una certa data Capogrossi ha fatto una pittura figurativa e tonale, densa di contenuti poetici. Poi li ha estromessi e, contemporaneamente, la figurazione è scomparsa. Da quel momento la sua pittura ha cessato di essere elaborazione di materiali poetici ed è diventata poesia nel senso tecnico e strutturale del termine, come movimento metrico o tessitura ritmica che precede la parola e la formula solo in quanto segno che, situandosi in un contesto, diventa significante. Il segno, insomma, non è significante per natura, ma per posizione».

Che il tentativo di omologare il segno visivo di Capogrossi e le strutture con cui si costituisce un sistema al segno poetico e ai suoi procedimenti possieda un fascino sottile è indubitabile, ma che corrisponda a fondamenti accertati è per lo meno incerto. Già i due campi privilegiano dimensioni operative diverse, quella spaziale l'arte visiva, quella temporale la poetica. Non, ovviamente, che in una esperienza sia assente l'altra dimensione (esemplare è appunto in Capogrossi il tentativo di ridurre il tempo nell'ambito dello spazio o quello opposto operato dalla poesia visiva di inglobare lo spazio in una azione temporale), ma solo quella che s'è detta assume in ognuna valore di tratto distintivo e quindi

proprio della struttura comunicativa alla quale appartiene. Semplificando: il segno visivo agisce e si organizza, matura e si esaurisce nello spazio, quello poetico nel tempo.

Allora, se il «movimento metrico» e la «tessitura ritmica» come li definisce Argan, sono accertabili solo a posteriori, poiché, è bene ricordarlo, la comunicazione estetica non è mai identica a se stessa e rappresenta l'esito complesso di individualità irripetibili (situate, certo, in un dato contesto storico-culturale), ed è possibile costringerli in paradigmi normativi individuandone gli elementi comuni (tentando cioè una classificazione delle forme maggiormente ricorrenti, con tutto il rischio di parzialità che ciò comporta); allora non è attendibile considerarli precedenti alla formulazione del segno, perché al massimo designano modelli astratti (o ideali, ma senza verifica testuale) di una data sequenza di posizioni, mentre essi si danno invece come effettiva realizzazione di una misura formale.

Che cosa si è inteso dire con la lunga premessa (escludendo ogni intento polemico nei confronti di Argan, che anzi va ringraziato per avere in qualche modo sollecitato queste riflessioni) e in che misura ciò che s'è detto concerne l'opera di Capogrossi e una sua possibile equivalenza con i procedimenti della poesia? Innanzitutto che è sempre bene sgombrare il campo da eventuali equivoci e poi che il suo rapporto con la poesia va limitato (o ampliato, se si preferisce) a una dimensione più generica, ma non per questo meno rilevante, quella che si può definire come tessuto emozionale, in cui per l'onnicomprensività del fenomeno sono riproducibili in un campo procedimenti di campi diversi, trasfondendoli naturalmente nella specificità del proprio codice. Ed è appunto ciò che Capogrossi si propone: l'assunzione cioè di procedimenti diversi dal proprio naturale, colti in una dimensione di astrattezza teorica, quasi a indicare un ipotetico sistema generale delle arti, per verificarne una possibile applicazione nel codice esclusivo della

comunicazione visiva. Ma ciò non presume, né lo potrebbe, omologazioni linguistiche, che rimangono in ogni caso improbabili per l'autonomia e l'unicità strutturale di ogni linguaggio nella sua effettuazione testuale.

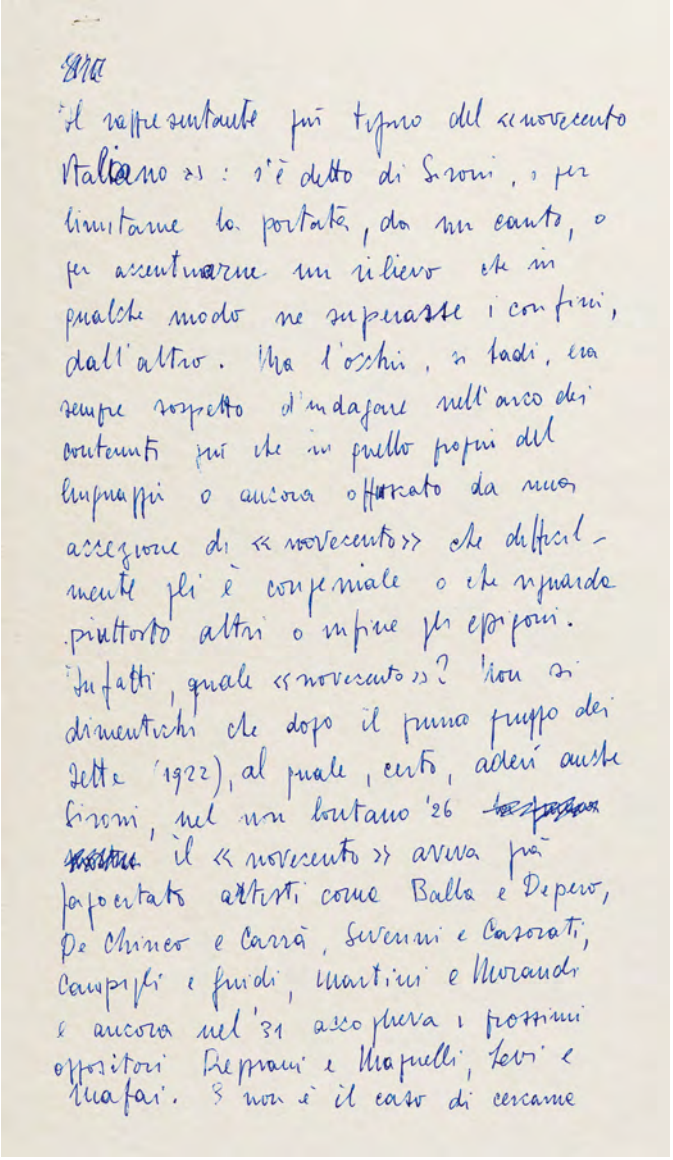
Forse qualche rapporto più concreto è possibile riscontrarlo con la poesia fonetica, che della poesia è appunto esperienza particolarissima e ai limiti istituzionali del suo campo, perché questa tenta, non sempre riuscendovi, di escludere segni già significanti dal proprio procedimento, segni asemantici che significanti dovrebbero diventare in un contesto ritmico-timbrico privilegiando solo uno degli elementi che costituiscono la comunicazione verbale, quello sonoro, il quale può attuarsi solo in fase di esecuzione (non dimentico che esecuzioni fonetiche sono proponibili anche di testi fondati su segni significanti: certe esperienze teatrali recenti lo stanno a dimostrare; ma in questi casi privilegiare la *foné* comporta quasi sempre la riduzione del testo a una delle sue componenti e la perdita del valore comunicativo globale, con tutte le conseguenze che ciò comporta: sarebbe come se di un colpo d'arma da fuoco volessimo considerare solo il rumore, escludendo la sua funzione di morte e le ragioni che l'hanno determinato, cioè il suo significato profondo).

Altrettanto si potrebbe dire sulla volontà musicale che Maurizio Fagiolo dell'Arco individua alla base della concezione temporale di Capogrossi: «Non una idea della musica, ma musica su tutti i toni: c'è il gong assordante, c'è il pianissimo, c'è il fortissimo, c'è il crescendo, c'è il basso continuo, c'è la fuga, c'è il balletto. Ma è soprattutto una musica dodecafonica, 'seriale': non si basa più sull'altezza dei toni ma sulla loro durata. Capogrossi mantiene infatti, sempre lo stesso tono (lo stesso segno dal '49) e cambia soltanto la sintesi di quei toni, contando sulla replicazione e sulla 'durata'. [...] Capogrossi scrive le sue note con parole-segni, come nell'antica trascrizione musicale». Un'interpretazio-

ne affascinante, quando però se ne chiarisca la terminologia (cosa intende infatti Fagiolo con tono? L'altezza di un determinato suono, il modo che designa l'organizzazione degli intervalli in un particolare sistema, o non piuttosto la tonalità di una serie di suoni? E per trascrizione?) e si limiti la sua pertinenza alla grafia della notazione musicale, come in alcune esperienze estreme dell'avanguardia si è tentato, privilegiandola all'esito sonoro (musica visiva? Un *pendant* della poesia visiva?). Ben si sa che la musica seriale, proposta su un piano sistematico di applicazione dalla scuola dodecafonica, basa i suoi principi costruttivi su una successione rigorosamente preordinata e invariabile di suoni, detta appunto serie. E che, fermi restando i rapporti di intervallo propri di questa, la disposizione dei suoni può essere mutata mediante i procedimenti di inversione, retrogradazione e retrogradazione dell'inversione, con la facoltà di trasporre la serie e i suoi derivati su tutti i dodici gradi della scala cromatica. Naturalmente l'organizzazione seriale può essere applicata, come del resto s'è fatto, anche a musiche diatoniche e tonali, o estesa a tutti gli altri parametri sonori, come il timbro, la durata, l'intensità dinamica e via dicendo. Sarà allora individuabile nel segno di Capogrossi una serie che possieda in sé tutte le variabili organizzative che s'è detto? Ma se questo fosse vero, il suo segno, come di fatto avviene in una serie musicale, sarebbe significante per costituzione (o natura), non solo per posizione in rapporto alle tensioni che si instaurano con altri segni o con lo stesso segno reiterato, e la contraddizione con le affermazioni di Argan diventerebbe inevitabile. O invece per serie si deve intendere in Capogrossi una successione di segni, apparentemente uguali, ma di fatto sempre diversi l'uno dall'altro, che si condensano in metro a delimitare una programmata capienza ritmica? Lascio ad altri, impegnato nella lettura testuale delle opere, il compito di risolvere il dilemma. Ma è da dire che anche il rapporto con la musica si risolve in Capogrossi

su un piano strettamente visivo, difficilmente omologabile con procedimenti o strutture (in ogni caso sempre temporali) del campo sonoro, se non si fa riferimento (come s'è fatto per la poesia) a un'idea generica dell'evento musicale (così 'la poesia delle cose', così la 'musica delle cose'). Certo è che la pittura di Capogrossi possiede elementi di ardua classificazione (dall'enunciazione del segno che genera il discorso alla tessitura sintattica di questo), per cui nella fatica interpretativa sono quasi inevitabili, anche se non sempre pertinenti, sconfinamenti di campo, che forse, trovando più che valida giustificazione, mantengono vivo il fascino originario di una esperienza irripetibile.

Rileggere i maestri del primo Novecento



Sironi

Il rappresentante più tipico del «novecento italiano» è detto di Sironi, e per limitarne la portata, da un canto, o per accentuarne un rilievo che in qualche modo ne superasse i confini, dall'altro. Ma l'occhio, a tasti, era sempre rispetto d'indagare nell'arco dei contenuti più che in quello proprio del linguaggio o ancora offuscato da una accezione di «novecento» che difficilmente gli è congeniale o che riguarda piuttosto altri o infine gli equivoci. Infatti, quale «novecento»? Non si dimentichi che dopo il primo gruppo dei Sette (1922), al quale, certo, aderì anche Sironi, nel non lontano '26 ~~[illegible]~~ il «novecento» aveva già raccolto artisti come Balla e Depero, De Chirico e Carrà, Severini e Casorati, Campigli e Funi, Martini e Morandi e ancora nel '31 accoglieva i prossimi oppositori Birolli e Guttuso, Levi e Mafai. E non è il caso di cercarne

6. **Primo foglio del manoscritto di Mario Ramous su Mario Sironi, *ante* gennaio 1968.**

Appunti per Sironi

Mario Sironi, Galleria Forni, Bologna,
dal 13 gennaio 1968.

Il rappresentante più tipico del 'novecento italiano': s'è detto di Sironi, o per limitarne la portata, da un canto, o per accentuarne un rilievo che in qualche modo ne superasse i confini, dall'altro. Ma l'occhio, si badi, era sempre sospetto d'indagare nell'arco dei contenuti più che in quello proprio del linguaggio o ancora offuscato da una accezione di 'novecento' che difficilmente gli è congeniale o che riguarda piuttosto altri o infine gli epigoni. Infatti, quale 'novecento'? Non si dimentichi che dopo il primo gruppo dei sette (1922), al quale, certo, aderì anche Sironi, nel non lontano 1926 il 'novecento' aveva già fagocitato artisti come Balla e Depero, De Chirico e Carrà, Severini e Casorati, Campigli e Guidi, Martini e Morandi e ancora nel 1931 accoglieva i prossimi oppositori Reggiani e Magnelli, Levi e Mafai. E non è il caso di cercarne una possibile poetica comune. Piuttosto il movimento rientra (e bene lo documenta Guido Ballo) in quel clima di restaurazione che seguì la tensione delle prime avanguardie dopo il 1920 in tutta Europa (si ricordi il Picasso neoclassico o il ritorno a un certo Cézanne e genericamente alle più diverse tradizioni del passato). Ma è storia della cultura prima ancora che delle arti visuali. Né si pone per Sironi un possibile rapporto con quell'accademia novecentista concimata da una situazione politica

abnorme. Converrà allora parlare di un 'novecento' sironiano? Come qualcosa di diverso, di isolato, di esemplare? È certo che il problema si porrebbe negli stessi termini per la sua adesione al futurismo, per quella sua rapida, disincantata occhiata alla metafisica, per il ben più pressante indagare un intenso costruttivismo astratto, il considerare lo spazio-pausa (o la pausa-spazio) all'interno di una concreta ritmica dei valori spaziali, per l'insopprimibile bisogno di accogliere certe esigenze espressionistiche sino al ricorrere forse inconscio, per un arco vastissimo di tempo, a curiose assonanze materiche. Ma infine è proprio per queste ragioni che pare non si possa affrontare il discorso 'Sironi' se non dall'interno delle sue ragioni linguistiche che permangono singolarmente identiche oltre (sopra) le apparenti o appariscenti adesioni culturali. Non v'è infatti una sostanziale differenza linguistica (nel modo di porsi il problema linguistico, s'intende, e nell'organizzarlo sintatticamente al di là di una dimensione spazio-temporale) fra le tempere futuriste intorno al 1915 e le ultime periferie. Il significato plastico delle immagini mantiene sempre una medesima scansione, irrigidita in una sorta di espressionismo astratto e costruito quasi per successioni seriali prestabilite. Il che non esclude un cupo impeto nei confronti di una società con la quale si è persa ogni possibilità di comunicazione sino ai limiti alienativi irriducibili della totale solitudine umana. Ed è in questo senso che il suo linguaggio appare sempre contestativo, e non solo per l'organizzazione verbale di un certo tipo, insostituibile alle sue funzioni, ma anche per il tono scelto, per la sua intensità urlata, gridata. È chiaro che si tratta di una componente romantica, ma di quel romanticismo che confluisce naturalmente nell'espressionismo più duro, lacerato (quello per intendersi, anche se le date non sembrano corrispondere, del *A Survivor from Warsaw* di Schönberg). Ed anche qui sarà bene non confondere il modo di porsi un problema con l'adesione a una poetica:

Sironi non è espressionista nella stessa misura in cui non è futurista o più tardi novecentista. E non lo è anche nel suo costante rifiuto di stimoli che rientrino in un gioco letterario. Il mezzo comunicativo, s'intende, non ha altri agganci che non siano delle arti visuali e qui, sì allora, la commistione con la sintassi delle arti plastiche e dell'architettura avrà un peso preciso (si ricordino le 'composizioni multiple': e già si apre un'altra indicazione per le formulazioni da venire). Anche quando una certa sorta di magniloquenza sembrerà limitarne la concentrazione e suggerirà l'equivoco avvicinamento alla retorica del linguaggio ufficiale (ma non si sarà compresa l'esigenza strutturale di Sironi ad una istanza largamente epica che esaurisse le ipotesi drammatiche del mondo contemporaneo): non è seriamente pensabile l'inalterato, costante mantenimento di una tensione linguistica-morale quale Sironi pone a plateau delle sue intenzioni comunicative. Ma quando questa sia mantenuta (e si ricordi come mai l'artista abbia accolto la possibilità di un 'ritorno all'ordine', sviluppando e rinnovando con coerenza il suo linguaggio sino agli ultimi anni della sua vita (Ballo)), Sironi è pittore di respiro europeo, al quale tanto deve, più che ad altri, una parte della neoavanguardia.

Per Giorgio De Chirico

Giorgio De Chirico, Galleria Forni, Bologna, dicembre 1968.

È possibile separare, dividere la pittura di De Chirico quasi in compartimenti stagni (come troppo spesso siamo abituati a fare per una specie non confessata di rivalsa o di amara delusione che alla prima non siano seguite invenzioni ugualmente provocanti, incisive, o più sinceramente per una sorta di pigrizia mentale che ci impedisce di riproporci il significato e le ragioni culturali più riposte di quella stagione ormai mitizzata della metafisica, nell'oscuro timore di non poterla ritrovare quale si è cristallizzata nell'accumulazione storica della critica)? È possibile cioè pensare che la contraddittorietà possa rappresentare una piattaforma ragionevole per il modo di operare dechirichiano? Certo non è possibile escludere l'ipotesi (e ad alimentarla avrà un rilievo decisivo la sua più recente polemica – ironica quanto ingiustificata e insofferente – contro la maggior parte dell'arte moderna e contemporanea), ma che debba essere verificata in tutto l'arco del suo lavoro pare ugualmente indispensabile. Varrà alla fine la pena di guardare non la sua pittura recente con gli occhi della metafisica, ma piuttosto questa dall'angolo visuale che propone il lavoro successivo. In sostanza il rischio che risiede nella divisione in compartimenti è poi quello di considerarlo in rapporto alle scelte culturali di volta in volta un artista anzitempo esauritosi

o al contrario maturatosi tardivamente. E probabilmente nessuna delle affermazioni ha un fondamento sicuro. Certo potrà servire alla propria giustificazione ideologica (e alla conferma, alla verifica), e quindi all'appropriazione, con un margine sufficientemente ampio di comprensione, di questa, quella o l'altra ancora faccia della pittura dechirichiana, ma con la probabilità quasi istituzionale di non individuare la personalità artistica, intellettuale, umana di De Chirico. È sicuramente un rischio che varrà la pena di correre nel largo spazio di impreparazione conoscitiva che la società contemporanea ha preferito colmare diversamente (e volontariamente, nel prevedibile pericolo di un mutamento qualsivoglia delle istituzioni – e quindi delle strutture di potere – e fin quando non sia possibile trasferire l'esperienza artistica – ma più propriamente ideologica e culturale – integrandola nelle lente linee preordinate di sviluppo del sistema, il che equivale a ridurne il significato a livello zero, lasciando intatto il vuoto conoscitivo – come del resto avviene sempre più rapidamente, con uno spazio di successione che tende irresistibilmente alla contemporaneità), ma se pure il rischio contiene un margine indubitabile di vantaggi ideologici nei confronti della società, è ugualmente chiaro il ricorso ad un errore metodologico abbastanza rilevante. Ed è ovvio che soprattutto per la pittura di De Chirico l'accettazione di questo errore solleva dalle preoccupazioni di dover riconsiderare il periodo della sua attività che in fondo ci sta più a cuore, quello cioè che va dal 1910 al 1930 (e prima fino al 1921 con l'illuminazione inventiva della metafisica e poi col ripensamento neoclassico in chiave oscillante tra surrealismo e dada), e naturalmente con la possibilità che il suo peso culturale accusi un ridimensionamento o in qualche modo uno scivolamento di prospettiva verso meno significanti provocazioni. Anche se le proposte figurative di quei vent'anni (ma soprattutto sino al 1921) sembrano incidere più profondamente nella stagnante re-

altà della cultura italiana (appena appena scossa dalla fiammata futurista, bene o male l'unico movimento veramente eversivo del primo novecento), nella prospettiva dell'ultimo De Chirico mostrano una ambiguità intenzionale che può far pensare, almeno come non improbabile, ad un non dichiarato ritorno all'ordine, e sia pure ad un 'altro' ordine. L'odore di museo, ma più ancora l'idea di una possibile museificazione del proprio lavoro, non conduce certo alle rivoluzioni. Né d'altra parte esistevano per De Chirico le ragioni di una insoddisfazione post-futurista (così determinanti in Carrà), cioè le insoddisfazioni di un movimento, di un atteggiamento ideologico troppo rapidamente deterioratosi (e forse proprio per averlo inteso piuttosto un atteggiamento che un 'modello' per verificare e quindi mutare la realtà, e con tutte le sue più lontane implicazioni). No, in De Chirico esisteva semmai l'esigenza di chiudere con tutte le ipotesi dell'avanguardia (e nella misura in cui queste si ponevano come corrosive della grande tradizione culturale occidentale). Non a caso per ogni periodo della sua pittura esistono riferimenti figurativi ben precisi (e a volte più d'uno), (cioè, si vuol dire che l'esigenza di agire all'interno della tradizione figurativa è per De Chirico 'di fondo' e non si può sottovalutarla per solleticare la più giustificata adesione alle ideologie dell'avanguardia), (cioè, si vuol dire ancora che anche il periodo metafisico rappresenta, a livello figurativo, una chiara operazione di recupero culturale, che agendo in un singolare clima di coincidenze ideologiche – le estreme conseguenze del simbolismo, il dadaismo e il surrealismo – e di riscoperte culturali, certo non casuali in tempo di restaurazione come indicazione delle origini del sistema – i primitivi, il quattrocento – venne probabilmente caricato di significati che forse non gli erano propri – ma il fascino ambiguo e indubbio di quella 'invenzione' avrà origini piuttosto letterarie che figurative). Ed è evidentemente questa sua posizione chiave nella cul-

tura europea che «distingue De Chirico in modo netto da Carrà e Morandi, che, di fronte a lui, diventano dei puristi della forma» (Guido Ballo) – e pur sempre a livello di restaurazione (si pensi quale era stato il Carrà futurista o Morandi nel 1915) –, ma non solo per le sue ascendenze simboliste. Certo è che De Chirico raffigura a livello dei segni le ambiguità letterarie di quella stagione (suggerite da Savinio?), con in più una propensione per lo spettacolo – una sorta di rivincita del teatro – un modo di essere per il pubblico, di «agire sul destinatario dell'opera con tutte le possibilità, non solo quelle pittoriche, che fantasia, sogno e artificio gli offrono» (Massimo Carrà), e quindi con la favola, il racconto, la «storia», la magia della «storia e dei personaggi». Tutto ciò si caratterizza proprio nell'ultima sua pittura che in questo senso diventa esemplare del suo modo di porsi verso la civiltà dei segni e rappresenta la chiave per intenderlo globalmente. Non si comprende infatti quale differenza esista nell'assumere a modello di recupero il barocco, Rubens, l'oleografia popolaresca piuttosto che il quattrocento o il primo cinquecento, quando il modo di porsi in questa operazione rimanga sostanzialmente il medesimo. Certo è che fra il 1910 e il 1930 la coincidenza con le istanze culturali delle altre arti è più sicura, mentre più tardi l'atteggiamento di De Chirico sembra ridursi a una sorta di beffarda e banale ironia teatrale; ma questa ultima pittura, come prima i surrealisti, gli deve qualcosa per questa stagione che sembra irritare la cultura al punto d'ignorarla? D'altra parte questi appunti non sono, né vogliono essere un'adesione alla vicenda di De Chirico (che rimane pur sempre un personaggio di volta del novecento), ma forse potranno servire come indicazione per un discorso 'da fare', per comprenderlo appunto 'globalmente'.

Morandi nel fuoco della restaurazione

dattiloscritto, 1990.

Curioso destino quello di Morandi (non il solo, certo): sulla sua opera sembrano incombere due ipoteche che ne offuscano la corretta lettura, rendendone incerta, malgrado l'affannarsi di una letteratura critica spesso eccellente, la collocazione nel panorama artistico di questo secolo non limitato allo spazio italiano.

La prima, sorta già al tempo dell'esperienza metafisica, che ipotizzava una sorta di volontà restaurativa nel suo lavoro; la seconda ancora ben viva, che, dando per scontata la prima, induceva a una lettura distorta, edificante, ma superficiale e puramente esterna, sul filo della piacevolezza visiva, del senso che non affiora al primo impatto.

Non dimentico che la prima ipoteca fu accesa (e con qualche ragione in quella prospettiva) da chi, ancora ardentemente illuso di un possibile ulteriore sviluppo delle avanguardie negative (non certo negli esiti), come futurismo e dada (il cubismo e l'espressionismo non lo furono affatto), vedeva nella metafisica (soprattutto in quella di Morandi) una restaurazione della tradizione (che di fatto si verificò negli epigoni e in quel 'novecento' impostosi intorno agli anni trenta, del resto fenomeno non solo italiano), senza avvertirne gli elementi che la rendevano profondamente diversa e tutta legata alla modernità del nostro tempo.

Ma, se in forza di polemica si esclude solo per un attimo la giustificabile irritazione di chi percepiva indizi di tradimento al proprio furore avanguardistico, questo atteggiamento a ben vedere non differisce poi molto dalla tendenza (certo non illegittima) che serpeggia in alcuni settori della ricerca culturale: quella di individuare le connessioni (e quindi l'eteronomia) piuttosto che le specificità (e quindi l'autonomia) di un'opera. È sufficiente ricordare l'accusa di subordinazione del poema virgiliano (con la relativa umiliazione del suo valore) a quelli omerici intentata da certa filologia classica (disciplina per altro benemerita e insostituibile), per comprendere come spesso l'amore per le concordanze offuschi l'intelligenza di un'opera nel merito della sua autonomia (ma nel caso specifico ci soccorre il saggio di Th. S. Eliot: *Che cos'è un classico?*).

Anni fa, traducendone l'opera, m'avvenne di commentare il carme 101 di Catullo (*Multas per gentes et multa per aequora vectus*), e m'auguro di non venir tacciato di eccessiva acrimonia: «Nella primavera del 56 a.C., di ritorno dalla Bitinia, Catullo si ferma nella Troade per portare l'estremo saluto alla tomba del fratello. Si cita in genere, come modello del carme, un epigramma di Meleagro (*Anthologia Palatina* VII 476) per la sua Eliodora, ma è solo sfoggio di erudizione; varrebbe a dire che Catullo sulla tomba del fratello, come Meleagro su quella di Eliodora, versa lacrime di rimpianto e reca doni funebri: che altro si può fare sulla tomba di una persona cara?».

Certo, in Morandi non si tratta tanto di concordanze tematiche, quanto dell'assunzione di una dimensione stilistica che volutamente o, meglio, congenialmente aspira ad esaurire, come un vero 'classico', «non soltanto una forma, ma l'intera lingua del suo tempo» (Th. S. Eliot). Che ciò avvenga nel magma della cultura borghese non ne scalfisce l'assunto. Anche nelle sue opere più dirompenti del 1913-15 (penso alla *Natura morta* Scheiwiller e ai *Fiori* Mattio-

li del 1913; alle tre straordinarie *Natura morta* del 1914, rispettivamente già coll. Longanesi, Musée National d'Art Moderne di Parigi, e coll. Jucker; nonché alla intensissima *Natura morta* Mattioli del 1915, insieme al disegno *Natura morta* Ramous e all'incisione *Natura morta con bottiglie e brocca*, n. 3 Vitali, entrambi dello stesso anno, che sembrano farle da paladini) Morandi opera entro forme chiuse. È nella costrizione di queste che l'artista bolognese può sconvolgere i ritmi codificati, comunicandoci un senso del tutto nuovo in una organizzazione metrica sostanzialmente inedita. E ancora Th. S. Eliot: «soltanto un cattivo poeta potrebbe accogliere il verso libero come una liberazione dalla forma»: difficilmente, fatti i debiti trasferimenti linguistici, si potrebbe trovare affermazione più consona alla poetica morandiana.

L'inganno consiste tutto nel considerare restaurative, fuor di logica, le forme chiuse, ed è questa distratta opinione che ha dovuto subire Morandi: la forma sonetto in poesia, ad esempio, non è per sua natura restaurativa, lo diventa se la si scrive ad imitazione di Petrarca; così la forma sonata in musica se la si compone ad imitazione di Beethoven. E non c'è mai un momento in cui Morandi si ponga su questa china sciagurata: può aver ripensato l'opera di un altro pittore, Cézanne, Piero della Francesca, Paolo Uccello e via dicendo, ma sempre con spirito critico rimettendone in discussione gli assunti; ed è proprio in questo atteggiamento che fiorisce e matura la sua statura fra gli artisti maggiori del nostro secolo. L'opera d'arte è sempre 'critica' di ciò che in questo ambito ci precede o ci circonda, compreso il nostro stesso travaglio: Morandi ne ebbe coscienza sin dall'inizio. Tale è la ragione per cui subito il suo piglio è così imperioso. Non lo sarà sempre (ma a quale artista si potrebbe chiederlo?) e forse con l'andare degli anni potrà affiorare un certo appagamento dei propri mezzi espressivi, che tuttavia non scende oltre il livello di guardia (se non in

alcuni paesaggi, dove la memoria ottocentesca gli gioca a volte qualche scherzo), e al contrario gli suggerisce momenti di straordinaria e intima commozione lirica.

Che ad occhi distratti questo aspro e severo confronto con le forme chiuse sia potuto apparire indice di restaurazione non meraviglia: se l'interlocutore non si sforza di penetrare nella cassaforte del prodotto estetico, cercando di ricostruire il percorso dell'autore e di svelarne il non-detto, quel non-detto che è il vero senso dell'opera, difficilmente ne potrà comprendere il significato e dovrà accontentarsi di approssimazioni, che inevitabilmente ne scalfiscono solo la superficie.

Naturalmente, dopo la *Natura morta* del Museum of Modern Art di New York e quella della collezione Mattioli, entrambe del 1916, i luoghi deputati per focalizzare le ragioni di queste riflessioni devono essere individuati nelle opere 'metafisiche' del triennio 1918-20. Ho posto l'attributo tra virgolette perché sono scarsamente convinto che vi sia stata da parte di Morandi un'adesione a quella poetica; piuttosto una coincidenza di flussi, tanto sono diversi gli esiti, non dico da quelli di Carrà, la cui attenzione a un certo primitivismo, al valore delle forme elementari può trarre in inganno, ma da quelli di De Chirico, che affondano le radici nel vasto pelago del romanticismo, con già tutte le stimmate del surrealismo, e preludono al suo 'furore' seicentesco. La 'metafisica' di Morandi deve essere considerata, io credo, l'estremo approdo della sua indagine sulle forme chiuse, la parabola più alta della sua aspirazione alla misura 'classica'.

E qui voglio affrontare, in parentesi, un argomento che mi è caro: io ritengo che la misura classica comporti nelle sue strutture, più è tale, un alto tasso di ambiguità linguistica (anche se v'è chi preferisce chiamarla polisemia), così da permettere diversi livelli di lettura non solo sull'asse sincronico, ma al tempo stesso su quello diacronico. In questo campo il fascino misterioso dell'opera, con l'enigma delle

sue inquietudini e l'affiorare di nuovi significati, è tutto demandato alle strutture linguistiche, apparentemente solari, esplicite, in realtà brulicanti di valori aggiunti, allusivi (tutto è nel testo, si potrebbe dire; la vita che si suppone nascosta dentro il testo è la vita stessa del testo; e la sua profondità è il testo stesso in quanto mette in gioco l'interprete), e non, come accade soprattutto in De Chirico, all'accostamento straniante degli elementi concreti, degli oggetti.

Il problema morandiano, che si manterrà inalterato, sia pure con intensità a volte minore, nella lunga, operosa e felice stagione successiva, trova soluzione nell'organizzazione architettonica del segno, dei volumi e della luce.

Per questa ragione è così pressante in lui, al contrario dei suoi 'compagni' metafisici, la tensione spaziale, che appunto per la sua forza di tratto distintivo non necessita di esasperati contrasti cromatici, quanto di una riduzione ai minimi intervalli tonali della tavolozza: una povertà coscientemente voluta e meditata.

Ma se non s'intende il valore assoluto delle opere di questo periodo, il piglio d'incredibile novità che nella loro aspra secchezza comportano, non si comprenderà appieno il significato di quelle successive (come non si afferrerà il senso profondo dell'*Inferno* dantesco senza aver percorso sin nei meandri più riposti le *Rime petrose* e averne colto, nel loro estremo traguardo, la svolta radicale che impongono alla poetica stilnovista): non sorprende allora che si possa considerare ancora pendente la seconda ipoteca della quale si parlava all'inizio.

Vero è che dopo il 1920, e per oltre un quarantennio, la pittura di Morandi si fa più omogenea, ma è un dato solo apparente. Certo, abbandona, almeno in parte e senza che quella esperienza venga dimenticata e, men che meno, rifiutata, la severa razionalità delle opere 'metafisiche', la loro complessa intransigenza metrica; affievola la provocatoria irruenza del triennio 1913-15 che, quasi rovescio della me-

daglia, le condiziona; per far spazio alle componenti sensibili della materia pittorica, alla loro commozione sensuale e, perché no?, al piacere del testo; ma come scovare omogeneità fra la corrusca drammaticità della *Natura morta* Jesi del 1920 (Vitali 52), la cupa desolazione di quella del 1921 (Vitali 59), la visionaria decomposizione di quella, già nella collezione Soffici, del 1929 (Vitali 148), la tumultuosa aggressività che scandisce dall'inconscio quella del 1935, già nella collezione Vallecchi (Vitali 192), e la pacata solarità, il perfetto equilibrio che sostengono in una atmosfera soffusa, per esempio, il raccoglimento della *Natura morta* del 1946 ca (Vitali 502)?

Sta di fatto che il mito della coerenza morandiana possiede scarsi fondamenti per essere sostenuto (l'aveva già avvertito Francesco Arcangeli: «Sarà bello, forse, leggere d'un Morandi coerente da capo a fondo; ma per fortuna il suo lavoro si è svolto diversamente dalla sua leggenda»), ed è legato soprattutto agli elementi iconografici: pochi oggetti d'uso comune (bottiglie, tazzine, barattoli, fruttiere), qualche fiore appassito, un numero volutamente contenuto di soggetti paesaggistici, una avarissima presenza di quelli umani, visti più come oggetti che individui.

Ma la verità è che Morandi non ha mai dipinto la stessa 'cosa': la sua ricerca (meglio, il suo 'trovare') non ha sofferto sospensioni e gli era sufficiente lo spostamento infinitesimale di un elemento (fosse un oggetto, un segno o un tono di colore) per comunicarci emozioni profondamente diverse. Ne aveva coscienza sin dall'inizio: io non so se conoscesse il 'rivolto' leopardiano (*e noverar le stelle ad una ad una*) del verso solare di Petrarca (*ad una ad una annoverar le stelle*), un verso che non concede sospensioni pausative, quasi si trattasse di un'unica parola da leggersi con una sola emissione di voce, legando i suoni l'uno all'altro con una cadenza chiaramente ascendente; mentre nel verso leopardiano, con la semplice inversione dei due emistichi, inter-

vengono spezzature sin dall'incipit (per quella *e* aggiunta e l'amputazione della prima sillaba di *annoverar*), cui segue, dopo la cesura, l'indugio tutto staccato dell'emistichio *ad una ad una*, che suggerisce una cadenza discendente, stravolgendo la competenza informativa in un'angoscia senza remissione; io non so se lo conoscesse, ma sembra che quasi l'avesse a motto della sua poetica.

E se proprio si vuole parlare di coerenza, bisognerà cercarla nella sfera morale: una coerenza d'intenti, di adesione al proprio demone. Ma è coerenza che non scade mai in appagamento: potrà trovare momenti più felici e altri meno, senza tuttavia cedere, se non in rarissimi casi (e saranno soprattutto quelli di alcuni 'paesaggi', di alcuni 'fiori', per il riaffiorare alla memoria del segreto piacere insito nel romanticismo borghese di certo ottocento), alla tentazione di abbandonarsi a un cliché sperimentato.

Che dire allora se non che quella seconda ipoteca (proprio perché limitata dalla miopia di uno sguardo superficiale, attento più alla piacevolezza del testo che alla sua profondità, disposto più a trovare concordanze che a cogliere differenze, e in ogni caso teso a ridurre la comunicazione poetica nei vincoli di una norma che abbia per riferimento l'urbanità della società borghese, escludendovi come fastidiosi gli elementi perturbatori o solo estravaganti) si fonda, ahimè, sugli esiti più stanchi della produzione morandiana?

Ciò non toglie nulla alla grandezza di un pittore che rimane una delle vette del nostro secolo e che per tutta la vita, con inesausto spirito inventivo, ci ha comunicato emozioni sempre diverse usando gli stessi scarni elementi; ma più che disattenta, bisogna riconoscerlo, quella lettura è deviante, perché non si pone il problema di individuare il vero senso che nasconde una iconografia così volutamente modesta, un senso che, a ben vedere, ci trova a volte impreparati per la profondità della sua carica umana.

Visitando la mostra del centenario, allestita nelle sale della Galleria d'Arte Moderna di Bologna, sembra purtroppo che quest'ultima ipoteca non sia ancora estinta. Come sia potuto accadere non è facile capirlo. Mi rifiuto di credere, anche se stiamo vivendo una stagione di esasperata restaurazione, che sia dipeso da una precisa volontà critica della curatrice Marilena Pasquali (alla quale vanno peraltro riconosciuti ampi meriti), quanto dall'impossibilità oggettiva di ottenere in prestito da gallerie e privati opere fondamentali per intendere nella sua interezza il percorso di Morandi. Così la mostra appare al tempo stesso monca e troppo dilatata.

Non appartengo certo alla categoria di coloro che pensano di dover limitare la grandezza del pittore bolognese, la sua autorità nell'arte del nostro tempo, agli anni che giungono sino al 1920 (soprattutto a quelli 'metafisici'), con solo qualche punta di rilievo nell'operosità del successivo quarantennio e oltre.

Al contrario. Ma nemmeno mi annovero fra la genia che considera attivo il 'vero' Morandi solo dopo gli anni «abbastanza febbrili» (Arcangeli) che si chiudono col 1915 (o, meglio, col 1916), e poi quelli che nel 1917 col *Cactus* della collezione Mattioli si aprono alla lucida, intransigente introspezione mentale della 'metafisica', quasi fossero anni d'apprendistato e non d'esiti vertiginosi.

Certo è che l'assenza della *Natura morta* Scheiwiller del 1912 (Vitali 4), dei *Fiori* del 1913 (Vitali 5), di tutte le opere del 1915-17 e di troppe del periodo 'metafisico' 1918-20 induce a una lettura non corretta dell'itinerario morandiano, spostando eccessivamente l'ago dell'attenzione sul resto della sua produzione, forse, a parer mio, troppo rappresentata. Quindici *Fiori* e quarantasette *Paesaggi* (alcuni dei quali indubbiamente 'minori', insieme a diverse *Nature morte* dello stesso livello, e con l'aggravante invece di qualche assenza decisiva) non possono che sostenere,

probabilmente senza volerlo, quella ipoteca di cui si è parlato. Peccato. Così per la sezione degli acquerelli e dei disegni, mentre ineccepibile appare quella delle acqueforti.

Apparati



7. Mario Ramous a Bologna nel 1948.

Nota biobibliografica

Mario Ramous è nato a Milano il 18 maggio 1924.

Dopo aver studiato nelle Università di Firenze e Bologna, viene chiamato nel 1947 al quotidiano "Il Progresso d'Italia" di Bologna come critico d'arte, attività che svolgerà intensamente per una decina d'anni, diradandola poi a interventi su argomenti che più si avvicinano alla sua ricerca letteraria e linguistica. Appartengono a questo decennio oltre duecento fra saggi e scritti su quotidiani e riviste, che in qualche modo, pur riferiti al linguaggio visuale, hanno come motivazione culturale l'indagine sulle strutture stilistiche della comunicazione estetica intesa nella sua più ampia accezione.

Nel 1950 entra nella casa editrice Cappelli di Bologna, che dirigerà per venticinque anni. Alla sua iniziativa si devono alcune collane editoriali (come l'"Universale", articolata in diverse sezioni, dalla letteratura al teatro, dalla storia alla scienza; la "Biblioteca dell'Ottocento Italiano", diretta da Gaetano Mariani; "Dal soggetto al film", diretta da Renzo Renzi; eccetera), che porteranno la Cappelli fra i protagonisti del panorama editoriale italiano.

Contemporaneamente avvia la sua militanza letteraria (è del 1951 il suo primo libro di poesie *La memoria, il messaggio*, con la prefazione di Salvatore Quasimodo), che continuerà ininterrottamente sino ad oggi, via via sempre più precisando

la sua ricerca stilistico-metrica (come bene fanno notare Giorgio Bàrberi Squarotti e Pietro Bonfiglioli nelle prefazioni rispettivamente a *Quantità e qualità*, Bologna-Torino 1968, e a *Macchina naturale*, Milano 1975).

A lato, ma non secondaria, si svolge la sua rilettura dei classici latini (già qualche esempio si trova in *La memoria, il messaggio*), che l'autore non intende come pura e semplice trasposizione poetica di un testo da un sistema linguistico all'altro, ma soprattutto come operazione critica che permetta di affondare l'intelligenza nelle radici che si pongono a ragione della poesia. Così dal suo primo volumetto di traduzioni oraziane, *Il libro delle odi*, Bologna 1954, con un'appendice di Alfredo Ghiselli (che ancora oggi mantiene intatte certe intuizioni di fondo), si giungerà, attraverso elaborazioni e rielaborazioni continue, alla quinta edizione di tutto Catullo, Milano 1983, che si può considerare, insieme alle *Georgiche* di Virgilio, Milano 1984, alle *Elegie* del *Corpus Tibullianum*, Milano 1988, e alle *Opere* di Orazio, Milano 1988, l'esito più avanzato di questa ricerca.

Negli anni Cinquanta, intanto, Francesco Flora lo associa alla redazione di "Letterature Moderne". E con Francesco Flora collabora alla sua *Grammatica italiana*, Bologna 1956, che segna la conferma dei suoi interessi linguistici. Ma gli anni Cinquanta segnano anche la frequentazione, legata da amicizia, di maestri come Manara Valgimigli e Concetto Marchesi.

Il decennio 1960-70 è periodo di intensi studi, dedicati soprattutto alla storia letteraria, alle sue teorie e naturalmente alle discipline linguistiche, che troveranno maturazione nella saggistica degli anni successivi. Ma di questo decennio sono anche cinque pubblicazioni di poesia e due di traduzioni da Orazio e Catullo.

Degli anni Settanta è la sua collaborazione all'*Enciclopedia europea* garzantiana, per la quale, oltre a stendere diverse voci, revisiona fra l'altro tutte le voci di linguistica.

Del 1975 è la prima edizione di tutte le poesie di Catullo, con la prefazione di Luca Canali, traduzione che l'autore rivedrà completamente nella quinta edizione (1983), aggiungendovi l'ampio saggio introduttivo. Ma già nel 1976 aveva steso il saggio introduttivo alle *Satire* di Orazio, fatica critica che riaffiorerà pubblicando nel 1982 la traduzione delle *Georgiche* virgiliane e poi con le opere di Orazio e di Tibullo.

Nel 1984 vede la luce *La metrica*, che oltre ad avere funzione esplicativa nel Glossario, si pone nella parte generale i problemi teorici che stanno alla base della comunicazione poetica.

Continua nel frattempo la sua militanza letteraria (sei volumi di poesia dal 1971 al 1988 e la traduzione di tutto Tibullo e Orazio).

È docente di Estetica a Urbino, dove è stato anche incaricato di Metrica per qualche anno.

Pubblicazioni

Poesia
La memoria, il messaggio, con una prefazione di S. Quasimodo, Cappelli, Bologna 1951
Il presente, l'affetto, Libr. Ant. Palmaverde, Bologna 1954
Nuove poesie, Cappelli, Bologna 1956
109/26965, La Svolta, Urbino 1965
Programma n°, L'Immagine, Bologna 1966
Interventi, con una postfazione di G. Scalia, Geiger, Bologna 1968

Quantità e qualità, con una prefazione di G. Bàrberi Squarotti, Geiger, Bologna 1968
1962/1969, L'Immagine, Bologna 1970
Registro 1971, Cappelli, Bologna 1971
Battage per Valeria, Cappelli, Bologna 1973
Macchina naturale, con un saggio di P. Bonfiglioli, Feltrinelli, Milano 1975
A discarico, Geiger, Bologna 1976
Dopo la critica, Società di poesia, Milano 1984
Interferenze, Garzanti, Milano 1988
Ricercari a discanto, Garzanti, Milano 1992
Per via di sguardo, Marsilio, Venezia 1996
Il gran parlare, Marsilio, Venezia 1998
Remedia, Book Editore, Castel Maggiore 1998

Traduzioni
Esopo, *Le favole del lupo, del leone, dell'asino e della volpe*, Cappelli, Bologna 1952
Anna Seghers, *Visto di transito*, Edizioni di cultura sociale, Roma 1953; *Transito*, Edizioni e/o, Roma 1985
Il libro delle odi. Versioni da Orazio, con un'appendice di A. Ghiselli, Cappelli, Bologna 1954
Il libro delle odi. Versioni da Orazio, edizione aumentata, Cappelli, Bologna 1962
Dalle Georgiche di Virgilio, Cappelli, Bologna 1963
Dal libro di Catullo, L'Immagine, Bologna 1966
Catullo, Virgilio, Orazio. Traduzioni, Cappelli, Bologna 1971
Catullo, *Le poesie*, versione integrale, con una prefazione di L. Canali, Garzanti, Milano 1975, 1988
Virgilio, *Georgiche*, Garzanti, Milano 1982, 1984
Orazio, *Epistole*, Garzanti, Milano 1985
Orazio, *Odi. Epodi*, Garzanti, Milano 1986
Orazio, *Satire*, Garzanti, Milano 1987
Tibullo, *Elegie*, Garzanti, Milano 1988

Orazio, *Le opere*, Garzanti, Milano 1988
Ovidio, *Metamorfosi*, Garzanti, Milano 1992
Giovenale, *Satire*, Garzanti, Milano 1996
Virgilio, *Eneide*, Marsilio, Venezia, 1998

Critica figurativa e saggistica
Giorgio Morandi. I disegni, Cappelli, Bologna 1949
Marino Marini. Disegni, Cappelli, Bologna 1951
Marino Marini. Litografie e disegni, Cappelli, Bologna 1951
Orazio, *Le satire*, saggio introduttivo, Garzanti, Milano 1976, 1979
Virgilio, *Georgiche*, saggio introduttivo, Garzanti, Milano 1982, 1984
Catullo, *Le poesie*, saggio introduttivo, Garzanti, Milano 1983
La metrica, Garzanti, Milano 1984
Orazio, *Epistole*, saggio introduttivo, Garzanti, Milano 1985
Tibullo, *Elegie*, saggio introduttivo, Garzanti, Milano 1988
Orazio, *Le opere*, saggio introduttivo, Garzanti, Milano 1988.

Per quanto riguarda la critica figurativa ha al suo attivo oltre duecento fra saggi e scritti su quotidiani e riviste ("Il Progresso d'Italia", "Emilia", "La Biennale di Venezia", eccetera) e presentazioni in cataloghi di mostre (B. Cassinari, G. Dova, G. De Chirico, S. Romiti, M. Sironi, E. Zerva, R. Aricò, H. Moore, J. Genovés, P. Dorazio, V. Satta, G. Capogrossi, eccetera).

Per quanto riguarda la saggistica ha steso diverse voci dell'*Enciclopedia europea*, Garzanti, Milano 1976-84, fra le quali le più importanti sono: *Metrica*, *Prosodia*, *Kavafis*, *Pervigilium Veneris*, *Prudenzio*, eccetera.

Ha collaborato con Francesco Flora alla sua *Grammatica italiana*, Cappelli, Bologna 1956.

Ha curato un'antologia alfierana, *Per via dei cavalli*, Cappelli, Bologna 1964.

Ha diretto diverse collane editoriali.

Sue poesie e suoi scritti sono apparsi in diverse antologie e in numerose riviste italiane e straniere.

La bibliografia critica sul suo lavoro comprende qualche centinaio di titoli.

Mario Ramous
[Redatto nel 1999]

Mario Ramous è morto a Bologna l'8 luglio 1999.

Pubblicazioni postume e riedizioni

Tutte le poesie 1951-1998, introduzione di Giovanni Infelise, Bologna, Pendragon 2017.

Archivio 21. Poesie 4660/29. Inediti ritrovati da Michele Ramous Fabj, a cura e con un saggio di Giovanni Infelise, disegni inediti di Concetto Pozzati selezionati da Maura Pozzati dall'Archivio Concetto Pozzati, Bologna, Scripta Maneant 2022.

Esopo e Fedro, *Favole della volpe*, traduzione di Mario Ramous, illustrazioni di Pirro Cuniberti, Mantova, Corraini 2023.

Esopo e Fedro, *Favole del lupo*, traduzione di Mario Ramous, illustrazioni di Pirro Cuniberti, Mantova, Corraini 2023.

Esopo, Fedro e Apione, *Favole del leone*, traduzione di Mario Ramous, illustrazioni di Pirro Cuniberti, Mantova, Corraini 2023.

Esopo, *Favole dell'asino*, traduzione di Mario Ramous, illustrazioni di Pirro Cuniberti, Mantova, Corraini 2023.

Poesie inedite 1946-1972, a cura di Giovanni Infelise, Bologna, Pendragon 2024.

Pubblicazioni sull'autore

La memoria del futuro. Mario Ramous. Un intellettuale a Bologna dal Dopoguerra agli anni Novanta, a cura di Maura Pozzati e Michele Ramous Fabj, Bologna, Scripta Maneant 2022.

Da Morandi a Pozzati. Mario Ramous e l'arte, a cura di Luca Cesari, Urbino, Grafiche della Torre 2025.

a artistica a Bologna

Il futurista Carrà

Altre volte proponemmo i nostri dubbi sulla personalità artistica di Carlo Carrà e tanto ci indusse a pubblicare i documenti che interessano le prime esperienze di questo pittore. Le conoscere del primo conflitto mondiale che credevano senza dubbio la violenza estrema di un movimento antitradizionalista e se questo fu assunto in qualche modo dal futurismo, non fu certo né tanto meno eretico il manifestare come poi si risolvesse, per insipienza di uomini, in un istrionico e carnevale. E soppunto le sabbie parole del Carrà che oggi danno a cuore considerazioni, perché tanto, pesiamo il valore umano nel giudizio sull'artista, sia o forse sull'arte, condizione morale per necessaria, anche incensabile, contrifice forse per tutto questo di sottile insofferenza delle sempre sull'opera di Carrà, ma per spiegarci è no un rapido riferimento a... Il titolo quanto mai in... che «Guerrapittura» non... Sintomatica è così la dedica del libro che si diffonde in questi termini: «Al lurido bordello neutrale tedescofilo diretto da Barzellotti, Benedetto Croce, De Lollis, Matilde Serao, Giolitti ecc.». Ci sembra, pure essendogli compagni nei non condividere il pensiero di Croce, per lo meno isolano tanto da non degnare la minima considerazione, oltre Carrà ci rassicura: «Poco o se rare di tutto». E naturale quindi che da simili presupposti nascano fondamentali equivoci di giudizio che denniscono Boticelli e Watteau «grazioso, Botticelli e mentali», Raffaello e Leonardo «borghesi» ed accademici». Forse giustamente questa verbale, sputtana per ingannare gli artistici, e gli impreparati si valori sperato tentativo di superare la propria da scoprirsi poi, in diversi luoghi null'altro che un'ambizio... Anzitutto vorrei ribattere che in arte le generazioni nuove non eliminano mai quanto è stato sino a quel momento prodotto, degno di superare il peso del tempo, e che quindi poeta si aggiunge a poeta, pittore a pittore. Credere diversamente, nel nostro caso che Morandi possa venir sminuito all'apparire d'altri pittori significherebbe dubitare dei valori ormai riconosciuti e degli stessi futuri.

La necessità di procedere su strade differenti non è quindi riferibile alla sua pittura e interessa esclusivamente chi nasce oggi all'arte, anche se il suo cammino dovrà giustamente toccare l'esperienza tonale. Quanto si è detto m'era sembrato allora e mi sembra tuttora fondamentale per uno sviluppo sicuro dell'arte contemporanea, se si pensi che il discorso vale ugualmente per il cubismo e Picasso in particolare.

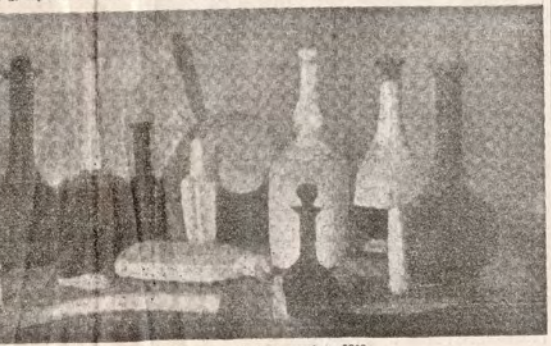
In un certo senso si poteva frantendere, come in parte s'è fatto, l'insegnamento di... uomini sulla falsariga... fattezze sucout... Mi sembra cio... pesati sufficer... rendi il rigo... espressione, l'... del linguaggio... sua coerenza n... ca, ma umana... facili compiacin... vagazioni e sb... mici, la severit... teggiamenti; qu... è cercato più u... to al mondo se... sua posizione st... inclinazione vog... stica delle sue l... questo punto not... tà di un superam...

Non è fra fisi... che l'insegnament... artisti risieda nc... loro personalità... nella sensibilità a... lare, ma piuttosto... mento con cui si r... l'arte e, per un ve... gnificato che essi a... agli elementi astratt...

Ora mi sembrerebb... riprendere quanto s'... altre occasioni sul... questi elementi. Rima... ce da esaminare sin... punto è possibile una... mento della posizione m...

Pittore, Morandi è stato sempre più largo, che da simile dichiarazione derivasse una diminuzione alla personalità artistica di Giorgio Morandi mi induce a riprendere il problema.

Antiruto vorrei ribattere che in arte le generazioni nuove non eliminano mai quanto è stato sino a quel momento prodotto, degno di superare il peso del tempo, e che quindi poeta si aggiunge a poeta, pittore a



G. Morandi - «Natura morta», 1938.

L'insegnamento di Morandi

COERENZA E LA SEVERITA' DEL SUO LAVORO SONO UNA GRANDE LEZIONE MORALE

dita allo studio di Gior... brandi, consumata precio... e, durante il breve sog... bolgnese di Salvatore ...ardo, con il poeta, e le ... che in quell'occasione si ...ete m'hanno risvegliato mi già in passato avver... rirne, per troppa dimesti... mai completamente di... ti e affrontati sulla carta. tutto mi riferisco alla ne... di superare i limiti mo...

Picasso, Morandi e Braque

MAESTRI ALLA BIENNALE

VENEZIA, giugno





PABLO PICASSO: «Gallo» (1938-39)





Cassinari: Nudo 1947

VEGNO ITTORI



VIOLENZA DI CASSINARI

Bibliografia

Immagine di Ciangottini, in *Giovanni Ciangottini*, Venezia, Galleria del Cavallino, 4-15 gennaio 1947.
Ciangottini a Venezia, "Il Progresso d'Italia", 26 gennaio 1947.
Rinascita artistica a Bologna, "Arte Contemporanea", gennaio-febbraio 1947.
Manzù a Milano, "Il Progresso d'Italia", 30 marzo 1947.
Piccola personale del pittore Corsi, "Il Progresso d'Italia", 10 aprile 1947.
Antitesi e continuità. La pittura a Modena, "Il Progresso d'Italia", 17 aprile 1947.
Ingenuità di Utrillo? Un distillato cinese di saggezza e poesia, "Il Progresso d'Italia", 27 aprile 1947.
Alessandria: fallimento di giudizi, "Il Progresso d'Italia", 4 maggio 1947.
Insegnamento di Martini, "Il Progresso d'Italia", 8 maggio 1947.
L'inganno di Sciltian, "Il Progresso d'Italia", 15 maggio 1947.
Il Nudo biondo *di Modigliani*, "Il Progresso d'Italia", 22 maggio 1947.
Amicizia con Barnabè, "Il Progresso d'Italia", 29 maggio 1947.
Moralità e immoralità nei premi di pittura, "Cornice. Periodico d'arte della Cupola", I, 1, giugno 1947.
Omaggio a Martini [firmato M. Burkhardt], "Cornice. Periodico d'arte della Cupola", I, 1, giugno 1947.
Un pittore: Bolzani, "Il Progresso d'Italia", 5 giugno 1947.

Pittura a Ferrara, "Il Progresso d'Italia", 8 giugno 1947.
Arte come religione: G. Rouault, "Il Progresso d'Italia", 15 giugno 1947.
Affetto per Gino Rossi, "Il Progresso d'Italia", 29 giugno 1947.
Amore di Bruegel, "Il Progresso d'Italia", 13 luglio 1947.
Sotto processo la nostra pittura alla mostra di Pisa, "Il Progresso d'Italia", 20 luglio 1947.
I giovani sanno dipingere, "Il Progresso d'Italia", 27 luglio 1947.
Pittori a Riccione, "Il Progresso d'Italia", 17 agosto 1947.
Pittori a Porto S. Giorgio, "Il Progresso d'Italia", 31 agosto 1947.
Due pittori bolognesi al Cavallino di Venezia [Barnabè, Ciangottini], "Arte contemporanea", giugno-luglio 1947.
Qualche meditazione su una generazione finita, "Il Progresso d'Italia", 6 settembre 1947.
Mostra Korompay-Caviglioni, "Il Progresso d'Italia", 2 ottobre 1947.
Due pittori – Baldinelli e Borgonzoni, "Il Progresso d'Italia", 12 ottobre 1947.
Cammino di Barnabè e Ciangottini, "Il Progresso d'Italia", 23 ottobre 1947.
Cassanello e Kodra pittori, "Il Progresso d'Italia", 6 novembre 1947.
Luciano Minguzzi a Milano, "Il Progresso d'Italia", 16 novembre 1947.
Convegno di pittori, "Il Progresso d'Italia", 4 dicembre 1947.
Il futurista Carrà, "Il Progresso d'Italia", 15 dicembre 1947.
Richiamo al Pontormo, "Il Progresso d'Italia", 22 dicembre 1947.
Violenza di Cassinari, "Il Progresso d'Italia", 4 gennaio 1948.
Primitività di Chighine, "Il Progresso d'Italia", 11 gennaio 1948.
Testimonianze di un cammino, in *Duilio Barnabè*, Milano, Galleria del Naviglio, 17-31 gennaio 1948.

Bontà dei pittori, "Il Progresso d'Italia", 18 gennaio 1948.
Milano organizzerà l'esportazione dell'arte, "Il Progresso d'Italia", 15 febbraio 1948.
Maria Grazia bambina prodigio [Maria Grazia Bornigia], "Il Progresso d'Italia", 3 marzo 1948.
Ha rischiato il suo cielo il toscano Marino Marini, "Il Progresso d'Italia", 6 marzo 1948.
Ama la pittura lo scultore Cappello, "Il Progresso d'Italia", 21 marzo 1948.
Dialoghi di Angiola Cassanello, in *Angiola Cassanello*, Venezia, Galleria del Cavallino, 27 marzo – 30 aprile 1948.
Mostre bolognesi, "Il Progresso d'Italia", 28 marzo 1948.
L'insegnamento di Morandi, "Il Progresso d'Italia", 29 marzo 1948.
Itinerario di Chagall, "Il Progresso d'Italia", 4 aprile 1948.
La generazione del '900 è ferma all'anteguerra, "Il Progresso d'Italia", 10 aprile 1948.
Modigliani, Morandi, Martini e Marini. I quattro emme della Quadriennale, "Il Progresso d'Italia", 11 aprile 1948.
Mostre bolognesi, "Il Progresso d'Italia", 11 aprile 1948.
Giovani alla Quadriennale, "Il Progresso d'Italia", 19 aprile 1948.
Due capostipiti dell'arte moderna [Francisco Goya, Honoré Daumier], "Il Progresso d'Italia", 25 aprile 1948.
Mostre bolognesi, "Il Progresso d'Italia", 25 aprile 1948.
Gli inganni della critica, "Il Progresso d'Italia", 1 maggio 1948.
Fascino di Cosmè Tura pittore imprevedibile, "Il Progresso d'Italia", 8 maggio 1948.
Baciamani per l'arte antica. Una mostra intelligente della F. Francia, "Il Progresso d'Italia", 16 maggio 1948.
Pittori del Magistratus, "Il Progresso d'Italia", 17 maggio 1948.

4 giovani al Magistratus, "Il Progresso d'Italia", 19 maggio 1948.
Mostre bolognesi, "Il Progresso d'Italia", 19 maggio 1948.
Arte antica, "Il Progresso d'Italia", 22 maggio 1948.
La "Permanente" a Milano, "Il Progresso d'Italia", 24 maggio 1948.
In Giappone sanno dipingere, "Il Progresso d'Italia", 29 maggio 1948.
Una mostra retrospettiva. Antichi dipinti (dal '300 al '900) al Circolo Artistico, "Il Progresso d'Italia", 31 maggio 1948.
La verità di Martini, "Il Progresso d'Italia", 7 giugno 1948.
Gli impressionisti a Venezia, "Il Progresso d'Italia", 12 giugno 1948.
Picasso, Morandi e Braque, "Il Progresso d'Italia", 18 giugno 1948.
Rouault, Chagall e Kokoschka alla Biennale, "Il Progresso d'Italia", 26 giugno 1948.
Maestri alla Biennale. Marini e Moore, "Il Progresso d'Italia", 2 luglio 1948.
Scultori alla Biennale. Ove si parla di Martini, Wotruba, Manzù e Maillol, "Il Progresso d'Italia", 14 luglio 1948.
A. Borgonzoni e la pittura da parete, "Il Progresso d'Italia", 24 luglio 1948.
Una collezionista: Peggy Guggenheim, "Il Progresso d'Italia", 28 luglio 1948.
Seguace di Matisse il pittore polacco, "Il Progresso d'Italia", 3 agosto 1948.
Pittori e scultori a Forte dei Marmi, "Il Progresso d'Italia", 17 agosto 1948.
Un pittore racconta [Domenico Cantatore], "Il Progresso d'Italia", 25 agosto 1948.
Belgi e francesi espongono alla Biennale, "Il Progresso d'Italia", 29 agosto 1948.
Miti arcaici di De Chirico e Carrà, "Il Progresso d'Italia", 4 settembre 1948.

Alla Biennale: la generazione del '900, "Il Progresso d'Italia", 21 settembre 1948.
Fronte Nuovo, "Il Progresso d'Italia", 26 settembre 1948.
Prima mostra d'arte interprovinciale, "Il Progresso d'Italia", 28 settembre 1948.
Studiando le razze guardando i pittori, "Il Progresso d'Italia", 23 ottobre 1948.
Arte in lotta contro il narcisismo, "Il Progresso d'Italia", 26 ottobre 1948.
La città governata dai pittori, "Il Progresso d'Italia", 4 novembre 1948.
Gagliardi e Bianchi al Circolo Artistico, "Il Progresso d'Italia", 5 novembre 1948.
Tre mostre d'arte a Modena e Bologna, "Il Progresso d'Italia", 21 novembre 1948.
Morandi e Moore, "Il Progresso d'Italia", 30 novembre 1948.
Mostre bolognesi alla 'Saletta' e al 'Circolo', "Il Progresso d'Italia", 15 dicembre 1948.
Mostre bolognesi, "Il Progresso d'Italia", 5 gennaio 1949.
Di Francesco Guardi e di altri motivi, "Il Progresso d'Italia", 22 gennaio 1949.
Incontri, in *Angiola Cassanello*, Venezia, Galleria "Antico Martini", 23 luglio – 6 agosto 1949.
I disegni, in *Giorgio Morandi*, Bologna, Edizioni d'Arte Licinio Cappelli 1949, pp. 9-13.
Mirro, Bologna, Libreria Licinio Cappelli, 7-14 febbraio 1950.
Mostra del Trecento bolognese, "Emilia", II, 7, giugno 1950, pp. 165-167.
Presenza di Marino Marini, "Archi. Quaderni di lettere e arti moderne", 2, 1950, pp. 119-121.
Barnabè incisore di Virgilio, "Archi. Quaderni di lettere e arti moderne", 3, 1950, pp. 15-16.
Realismo e Cubismo, "Emilia", II, 12, novembre 1950, p. 378.

Realismo nell'arte emiliana?, "Emilia", II, 13, dicembre 1950, pp. 398-399.
La 3a Mostra sindacale d'arte e *De Pisis alla Scaletta,* "Emilia", II, 13, dicembre 1950, p. 414.
Realismo nell'arte emiliana? Da Vitale al Cossa, "Emilia", III, 14, gennaio 1951, pp. 9-11.
I Bizantini a Ravenna, "Emilia", III, 16, marzo 1951, pp. 91-94.
Sergio Romiti pittore severo, "Archi. Quaderni di lettere e arti", 4, 1951, pp. 35-36.
Contributo per Cassinari, in *Bruno Cassinari*, Modena, Alla Saletta, 10-20 marzo 1951.
Ferrara: Ercole de' Roberti, "Emilia", III, 17, aprile 1951, pp. 132-134.
Bologna: Jacopo della Quercia. Il portale di San Petronio, "Emilia", III, 18, maggio 1951, pp. 162-164.
Immagine di uno stile, in *Marino Marini*, Bologna, Edizioni d'Arte Licinio Cappelli 1951, pp. 9-17.
Eugenio Guglielminetti, Galleria d'arte Alla Scaletta, Bologna, 19-29 gennaio 1952.
Motivi di Bruno Saetti, "La Biennale di Venezia", 12, 1953, pp. 20-23.
Appunti per Sironi, in *Mario Sironi*, Bologna, Galleria Forni, dal 13 gennaio 1968.
Enzo Pasqualini, Bologna, Galleria Forni, 16-29 marzo 1968.
Per Giorgio de Chirico, in *Giorgio de Chirico*, Bologna, Galleria Forni, dicembre 1968.
[Pozzati, conversazione con], dattiloscritto, s.d. [1968 ca].
Gianni Dova, Bologna, La Nuova Loggia, marzo 1969.
Per Carlo Bertè, in *Carlo Bertè*, Piacenza, Galleria il Gotico, 29 marzo – 10 aprile 1969.
Carlo Ramous, Milano, Galleria Falchi, maggio 1970 – Firenze, Galleria Inquadrature 33, dal 17 novembre 1970.
Alberto Abbati, manoscritto, 13 maggio 1973.

Eleni Zerva, Bologna, Grafica Studio, 22 novembre – 12 dicembre 1975.
Rodolfo Aricò, Bologna, Grafica Studio, 3-25 aprile 1976.
Henry Moore, Bologna, Grafica Studio, 24 aprile – 18 maggio 1976.
Juan Genovés, Bologna, Grafica Studio, 28 maggio – 15 giugno 1976.
Piero Dorazio, in *Piero Dorazio e Adriano Perlini*, Bologna, Grafica Studio, 27 novembre – 15 dicembre 1976.
Adriano Perlini, in *Piero Dorazio e Adriano Perlini*, Bologna, Grafica Studio, 27 novembre – 15 dicembre 1976.
Vincenzo Satta, Bologna, Grafica Studio, 27 maggio – 20 giugno 1977.
Michael Badura, Bologna, Fabjbasaglia Galleria Grafica Studio, 29 ottobre – 26 novembre 1977.
Clara Scarampella. Tensioni / Emulsioni / Reperti, Milano, Galleria d'arte Palmieri, 3-28 novembre 1977 – Padova, Galleria d'Arte La Cupola, 23 febbraio – 7 marzo 1978 – Bari, Galleria Arte Spazio, 2-11 aprile 1978.
Per Silvano Maggi, dattiloscritto, 1 maggio 1978.
Rodolfo Aricò, Bologna, Artper S.p.A. Multipli d'arte, s.d. [1975-1979].
Bruno Munari, Bologna, Artper S.p.A. Multipli d'arte, s.d. [1975-1979].
Concetto Pozzati, Bologna, Artper S.p.A. Multipli d'arte, s.d. [1975-1979].
Phamngoc Tuan, Bologna, Artper S.p.A. Multipli d'arte, s.d. [1975-1979].
Per Andrea Cascella, dattiloscritto, s.d. [1979].
Andrea Cascella, Wien, Tecno, dal 24 aprile 1979.
Interferenze nella pittura di Capogrossi, in *Capogrossi. Opere dal 1947 al 1972*, a cura di Mariano Apa, Milano, Arnoldo Mondadori – Roma, De Luca 1987, pp. 29-30.
Morandi nel fuoco della restaurazione, dattiloscritto, 1990.
[Gianluigi Antonelli], dattiloscritto, s.d. [1993 ca].

Indice dei nomi

Abbati, Alberto, 364
Accame, Giovanni Maria, 312
Afro (Afro Basaldella), 48, 88, 89, 115, 154, 179
Agostoni, Ciri (Alfredo), 187
Ajmone, Giuseppe, 28n, 172, 187
Alighieri, Dante, 281
Anceschi, Luciano, 10, 29, 31n
Antonelli, Gianluigi, 365
Antonello da Messina, 75
Apa, Mariano, 323, 365
Apione (Apione Plistonice), 356
Apollonio, Umbro, 28, 216
Arcangeli, Francesco, 19, 19n, 27, 140, 141, 344, 346
Argan, Giulio Carlo, 10, 303, 324, 325, 327
Aricò, Rodolfo, 12, 29, 292, 301, 302, 303, 304, 305, 355, 365
Bach, Johann Sebastian, 66, 124
Badura, Michael, 30, 307, 308, 309, 365
Baldinelli, Armando, 20n, 90, 117, 159, 160, 187, 360
Balla, Giacomo, 331
Ballo, Guido, 10, 304, 302, 331, 333, 338
Barbantini, Nino, 82, 224
Bàrberi Squarotti, Giorgio, 352, 354
Barbero, Luca Massimo, 18n
Bargheer, Eduard, 187
Barilli, Renato, 32, 32n

Barnabè, Duilio, 19, 20, 20n, 86, 87, 88, 115, 116, 140, 157, 163, 164, 165, 175, 176, 177, 178, 179, 186, 359, 360, 363
Bartolini, Lorenzo, 271
Bartolini, Luigi, 77, 276
Barzellotti, Giacomo, 94
Baudelaire, Charles, 288
Beethoven, Ludwig van, 66, 341
Benjamin, Walter, 324
Benzi, Giulio, 49
Bergonzini, Luciano, 193
Bernardi, Marziano, 75
Bernardoni, Pinuccia, 29
Bertagnin, Roberto, 188
Bertè, Carlo, 364
Bertocchi, Nino, 19, 140
Biagi, Enzo, 19
Bianchi, Alberto, 49, 363
Birolli, Renato, 21, 90, 115, 116, 156, 168, 171, 185
Bistolfi, Leonardo, 251, 265
Boatto, Alberto, 28
Bolchi, Sandro, 10, 14
Bolzani, Giuseppe, 359
Bonfante, Egidio, 18, 18n, 172
Bonfiglioli, Pietro, 352, 354
Borgonzoni, Aldo, 19, 19n, 20, 20n, 23, 84, 115, 140, 155, 156, 159, 160, 161, 181, 182, 183, 186, 360, 362
Bornigia, Maria Grazia, 361
Bottarelli, Maurizio, 29
Botticelli, Sandro, 94, 168, 214
Brandi, Cesare, 34n
Braque, Georges, 33n, 89, 101, 104, 105, 154, 284, 362
Breddo, Gastone, 91, 116, 155, 187
Brindisi, Remo, 90, 172, 187
Bruegel, Pieter, 360
Bugli, Guido, 151

Caffè, Nino, 187
Cagli, Corrado, 115
Cairola, Stefano, 22
Calò, Aldo, 188
Calzolari, Pier Paolo, 29
Campigli, Massimo, 17, 77, 108, 109, 286, 331
Canali, Luca, 353, 354
Canova, Antonio, 63, 127
Cantatore, Domenico, 10, 23, 47, 48, 237, 362
Capogrossi, Giuseppe, 155, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 355, 365
Cappelli, Licinio, 131, 281, 363, 364
Cappello, Carmelo, 27, 27n, 117, 187, 263, 264, 361
Caramel, Luciano, 18n
Carandente, Giovanni, 28
Caravaggio (Michelangelo Merisi, detto), 75
Carpaccio, Vittore, 75
Carrà, Carlo, 10, 17, 17n, 48, 49, 50, 63, 73, 78, 79, 80, 93, 94, 103, 107, 108, 271, 331, 337, 342, 338, 360, 362
Carrà, Massimo, 338
Cascella, Andrea, 30, 37, 315, 321, 365
Casorati, Felice, 17, 28, 28n, 48, 49, 50, 78, 331
Cassanello, Angiola, 21, 21n, 90, 116, 187, 189, 360, 361, 363
Cassinari, Bruno, 11, 21, 21n, 23, 27, 28n, 48, 83, 85, 86, 115, 116, 153, 167, 168, 169, 171, 179, 186, 199, 200, 201, 202, 355, 360, 364
Catullo, Gaio Valerio, 28n, 340, 352, 353, 354, 355
Caviglioni, Angelo, 57, 58, 360
Celant, Germano, 30n
Cesari, Luca, 28n, 357
Cézanne, Paul, 16, 34, 70, 73, 89, 135, 231, 331, 341
Chagall, Marc, 25, 25n, 101, 127, 227, 228, 231, 233, 234, 361, 362
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon, 73
Chighine, Alfredo, 21, 21n, 28n, 116, 171, 172, 173, 188, 360
Chopin, Fryderyk, 66

Ciangottini, Giovanni, 19, 19n, 20, 20n, 117, 139, 140, 143, 144, 145, 163, 165, 166, 187, 359, 360
Ciarrocchi, Arnoldo, 140, 187
Clemente VII (Giulio Zanobi di Giuliano de' Medici), 66
Cogniat, Raymond, 276
Conte, Lara, 30n
Conti, Primo, 76
Corazza, Corrado, 19
Cordaro, Michele, 34n
Corpora, Antonio, 21, 23n, 89, 115, 185
Corsi, Carlo, 19, 20, 21n, 115, 147, 148, 149, 156, 187, 359
Cortenova, Giorgio, 303
Crippa, Roberto, 187
Crispolti, Enrico, 18n
Crivelli, Carlo, 75
Croce, Benedetto, 80, 94
Cuniberti, Pier Achille (Pirro), 11, 27, 28n, 356
Dal Monte, Mario Guido, 21, 22
Dantini, Michele, 30n
Daumier, Honoré, 231, 361
De Chirico, Giorgio, 12, 17, 17n, 32, 32n, 33, 33n, 43, 75, 103, 107, 108, 127, 331, 335, 336, 337, 338, 342, 343, 355, 362, 364
De Lollis, Cesare, 94
De Luigi, Mario, 51
De Micheli, Mario, 22, 22n, 23, 193, 194
De Pisis, Filippo, 17, 49, 51, 79, 80, 108, 109, 140, 286, 364
De Predis, Ambrogio, 42
De Vita, Luciano, 27, 28n
Del Cossa, Francesco, 364
Della Ragione, Alberto, 284
Della Volpe, Galvano, 141
Depero, Fortunato, 331
Dinon, Mario, 187
Dorazio, Piero, 30, 30n, 355, 365
Dorfles, Gillo, 10, 28

Dova, Gianni, 12, 28n, 29, 171, 293, 295, 296, 297, 298, 355, 364
Dürer, Albrecht, 75
Eco, Umberto, 30n, 31n
Eliot, Thomas Stearns, 340, 341
Esopo (Aesopus), 11, 354, 356
Fabbri, Agenore, 28n
Fagiolo dell'Arco, Maurizio, 326, 327
Fagone, Vittorio, 25n
Fameli, Pasquale, 11
Fanti, Guido, 141
Fazzini, Pericle, 23n, 116
Fedro, Gaio Giulio, 356
Fenu, Edoardo, 213
Feroldi, Pietro, 104
Fiedler, Konrad, 16, 60, 61, 62, 125, 127
Flacco, Quinto Orazio, 28n, 352, 353, 354, 355
Flora, Francesco, 10, 28n, 352, 356
Forti, Fiorenzo, 141
Francese, Franco, 116, 172
Francia, Francesco, 361
Frank, Anne, 28n
Funi, Achille, 17, 77
Gagliardi, Giuseppe, 363
Galvano, Albino, 187
García Lorca, Federico, 15, 55
Gaspari, Luciano, 91, 116, 187
Gatti, Chiara, 25n
Genni (Jenny Wiegmann Mucchi), 188
Genovés, Juan, 355, 365
Gentilini, Franco, 156
Ghiselli, Alfredo, 352, 354
Giolitti, Giovanni, 94
Giotto (Giotto di Bondone), 103
Giovenale, Decimo Giunio, 355
Goethe, Johann Wolfgang von, 80, 128, 129

Gola, Emilio, 211
Goya, Francisco, 231, 361
Gramsci, Antonio, 13, 13n
Greco, Emilio, 117
Guardi, Francesco, 363
Guggenheim, Peggy, 362
Guglielmi, Giuseppe, 28n
Guglielminetti, Eugenio, 203, 204, 364
Guidi, Virgilio, 11, 18, 20, 27, 28n, 50, 51, 80, 81, 139, 144, 157, 331
Guttuso, Renato, 18n, 21, 23, 23n, 33, 88, 115, 185, 186, 194
Holbein, Hans, 75
Infelise, Giovanni, 356, 357
Irace, Fulvio, 25n
Jacopo della Quercia (Jacopo di Pietro d'Agnolo di Guarnieri), 364
Jesi, Emilio, 344
Jori, Marcello, 29
Jucker, Riccardo, 341
Kafka, Franz, 205
Kandinsky, Wassily, 41
Kavafis, Konstantinos, 255
Kodra, Ibrahim, 360
Kokoschka, Oskar, 25, 25n, 101, 231, 234, 235, 362
Korompay, Giovanni, 57, 360
Lancioni, Daniela, 30n
Landi, Marcello, 29
Léger, Fernand, 104
Leonardo (Leonardo da Vinci), 94
Leoncillo (Leoncillo Leonardi), 115, 188
Leopardi, Giacomo, 284
Levi Montalcini, Paola, 187, 331
Levi, Carlo, 325
Longanesi, Leo, 341
Longhi, Roberto, 26, 47, 48, 75, 141
Maccari, Mino, 47, 111, 140, 156
Mafai, Mario, 90, 111, 331

Maggi, Silvano, 365
Magnelli, Alberto, 331
Maillol, Aristide, 101, 273, 276, 362
Manai, Piero, 29
Mandelli, Pompilio, 19, 19n, 91, 117, 140, 156, 187
Manzù, Giacomo, 25, 26, 27, 101, 187, 245, 246, 247, 263, 273, 275, 359, 362
Marchesi, Concetto, 352
Marchiori, Giuseppe, 28
Mariani, Gaetano, 351
Marini, Marino, 11, 12, 14, 23, 25, 26, 27, 27n, 28n, 101, 187, 244, 259, 260, 261, 269, 270, 271, 277, 278, 281, 355, 361, 362, 363, 364
Martina, Piero, 90, 117, 156, 187
Martini, Arturo, 25, 26, 80, 101, 187, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 265, 266, 267, 268, 273, 274, 284, 331, 359, 361, 362, 363
Marussig, Pietro, 48
Mascalchi, Vittorio, 29
Massobrio, Teresio, 49
Matisse, Henri, 101, 259, 362
Mattioli, Gianni, 341, 346
Mazzacurati, Renato Marino, 188
Mazzetti, Roberto, 141
Meloni, Gino, 91, 116, 187
Meluschi, Antonio, 14, 141
Meštrovič, Ivan, 251, 265
Metsys, Quentin, 75
Meunier, Constantin, 251, 265
Michelangelo (Michelangelo Buonarroti), 66, 67
Migneco, Giuseppe, 172, 187
Minguzzi, Luciano, 19, 19n, 20, 21n, 25, 26, 187, 257, 360
Mirko (Mirko Basaldella), 115
Mirro (Vladimiro Antonini), 363
Modigliani, Amedeo, 24, 24n, 168, 213, 215, 216, 266, 359, 361
Monachesi, Sante, 23n, 91, 156

Moore, Henry, 26, 27n, 30n, 101, 119, 120, 188, 269, 270, 271, 272, 275, 355, 362, 363, 365
Morandi Junior (Gino Morandi), 117
Morandi, Giorgio, 10, 11, 18, 28n, 33, 33n, 34, 34n, 35, 37, 40, 47, 48, 49, 50, 51, 73, 74, 75, 80, 97, 98, 101, 103, 107, 119, 127, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 141, 157, 175, 176, 177, 331, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 355, 357, 361, 362, 363, 365
Morel, Maurice, 219, 220
Morlotti, Ennio, 21, 48, 50, 51, 84, 115, 116, 154, 171, 185, 186, 195, 200
Munari, Bruno, 365
Mušić, Zoran, 187
Nanni, Luciano, 30n, 31n
Nanni, Mario, 29
Nicoletti, Luca Pietro, 25n
Omiccioli, Giovanni, 91, 117, 155
Osti, Maurizio, 29
Ovidio (Publio Ovidio Nasone), 355
Pacchioni, Guglielmo, 47
Paganin, Giovanni, 188
Pancaldi, Leone, 117
Panciera, Gastone, 117, 187
Paolo Uccello (Paolo di Dono), 341
Parmiggiani, Claudio, 29
Partisani, Gabriele, 29
Pasquali, Marilena, 34n, 346
Pasqualini, Enzo, 364
Patscheider, Gunther, 25n
Paulucci, Enrico, 187
Pelloni, Tino, 157
Perin, Chiara, 18n
Perizi, Nino, 151
Perlini, Adriano, 30n, 365
Petrarca, Francesco, 341, 344
Petrioli Tofani, Anna Maria, 34n

Peverelli, Cesare, 89, 115, 172, 187
Picasso, Pablo, 15, 18, 33, 33n, 55, 97, 101, 102, 103, 104, 154, 160, 195, 199, 249, 253, 259, 267, 284, 331, 362
Piccoli, Bobo, 172
Piero della Francesca, 34, 51, 341
Pizzinato, Armando, 21, 115, 185
Pizzocaro (collezionista), 286
Platone, 60
Ponti, Giò, 10
Pontormo (Jacopo Carucci), 360
Pozzati, Concetto, 11, 27, 28n, 29, 356, 357, 364, 365
Pozzati, Maura, 13n, 28n, 356, 357
Priori, Lamberto, 19
Prudenzio (Aurelio Prudenzio Clemente), 355
Pulga, Bruno, 28n
Purificato, Domenico, 91
Quasimodo, Salvatore, 97, 287, 351
Raffaello (Raffaello Sanzio), 94
Ragghianti, Carlo Ludovico, 141
Raimondi, Giuseppe, 140, 141
Ramous Fabj, Michele, 9, 13n, 356, 357
Ramous, Carlo, 25, 25n, 26n, 28n, 30, 299, 364
Ramponi, Giorgio, 141
Ravenna, Juti, 18n
Reggiani, Mauro, 331
Regosa, Renzo, 188
Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn), 111
Renoir, Pierre-Auguste, 67
Renzi, Renzo, 351
Riccomini, Corrado, 28n
De' Roberti, Ercole, 364
Roderigo di Castiglia (Palmiro Togliatti), 22, 22n
Rognoni, Luigi, 123, 124
Romiti, Sergio, 11, 21, 21n, 27, 28n, 115, 116, 195, 196, 197, 355, 364

Rosi, Mino, 187
Rossi, Gino, 25, 25n, 81, 82, 110, 117, 140, 223, 224, 225, 360
Rossi, Ilario, 19, 91, 156, 187
Rosso, Medardo, 26, 27, 245, 250, 263, 284
Rouault, Georges, 24, 24n, 25, 25n, 80, 101, 219, 220, 221, 231, 360, 362
Rubens, Peter Paul, 338
Rubiu, Vittorio, 34n
Saetti, Bruno, 23, 23n, 208, 239, 240, 241, 364
Saffo, 67
Salvadori, Aldo, 140
Santomaso, Giuseppe, 50, 89, 115, 185
Sartre, Jean-Paul, 302
Sassu, Aligi, 10, 49, 187
Satta, Vincenzo, 30, 311, 312, 355, 365
Savelli, Angelo, 91
Savinio, Alberto, 338
Scalia, Gianni, 28n, 353
Scanavino, Emilio, 11, 27, 28n
Scarampella, Clara, 30, 313, 314, 365
Scheiwiller, Vanni, 340, 346
Schönberg, Arnold, 249, 332
Scialoja, Toti, 83, 140, 155
Sciltian, Gregorio, 17, 17n, 41, 42, 43, 75, 76, 359
Scipione (Gino Bonichi), 17, 81, 109, 111
Scroppo, Filippo, 187
Sega Serra Zanetti, Paola, 19n
Seghers, Anna, 354
Semeghini, Pio, 157
Serao, Matilde, 94
Severini, Gino, 331
Sironi, Mario, 10, 12, 18, 31, 32, 32n, 50, 51, 80, 157, 330, 331, 332, 333, 355, 364
Socrate, Carlo, 141
Soffici, Ardengo, 17, 76, 344

Spadini, Armando, 239
Stradone, Giovanni, 187
Strazza, Guido, 28n
Tavernari, Vittorio, 116
Tavola, Michele, 25n
Tea, Eva, 66, 67, 68
Tettamanti, Ampelio, 91, 117, 187
Tibullo, Albio, 353, 354, 355
Togliatti, Palmiro, 22, 22n
Tomea, Fiorenzo, 156
Torriano, Piero, 49
Tosi, Arturo, 17, 77, 78, 79, 157
Toulouse-Lautrec, Henri de, 47
Treccani, Ernesto, 116
Troncone, Alessandra, 30n
Tuan, Phamngoc, 365
Tura, Cosmè, 361
Turcato, Giulio, 21, 23n, 115, 185
Tursi, Francesco, 187
Utrillo, Maurice, 24, 24n, 209, 210, 211, 359
Vagnetti, Gianni, 77, 157
Valenti, Italo, 187
Valgimigli, Manara, 352
Vallecchi, Attilio, 344
Valsecchi, Marco, 26n
Van Gogh, Theo, 53
Van Gogh, Vincent, 53
Vecellio, Tiziano, 51
Vedova, Emilio, 21, 51, 115, 185
Velázquez, Diego, 75
Venturi, Lionello, 246
Viani, Alberto, 116, 188
Viganò, Renata, 14
Violetta, Antonio, 29
Virgilio (Publio Virgilio Marone), 28n, 352, 354, 355, 363

Vitale da Bologna (Vitale degli Equi), 364
Vitali, Lamberto, 259, 260, 278, 287, 341, 344, 346
Vittorini, Umberto, 155
Viva, Denis, 33n
Watteau, Antoine, 94
Wotruba, Fritz, 101, 273, 275, 362
Zanarini, Enrico, 10, 141, 147
Zerva, Eleni, 355, 365
Zigaina, Giuseppe, 187
Ziveri, Alberto, 151

Noto soprattutto come poeta e traduttore di classici latini, Mario Ramous (1924-1999) ha svolto anche l'attività di critico d'arte, dapprima come corrispondente di periodici emiliani e successivamente come autore di tanti testi di presentazione per artisti tra i più diversi, da Rodolfo Aricò a Gianni Dova, da Andrea Cascella a Michael Badura. Un percorso iniziato prestando particolare attenzione alle vicende neocubiste italiane per poi rivolgersi ai linguaggi aniconici, senza trascurare tuttavia grandi maestri di inizio secolo quali Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi e Mario Sironi. In un itinerario di scritti selezionati, stesi con variata continuità tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Novanta, questo volume intende ricostruire gli interessi coltivati da Ramous nel campo dell'arte contemporanea e favorire la riscoperta di una singolare voce critica del nostro tempo.

[Print]
ISBN 9791257650476

[PDF]
ISBN 9791257650452

[ePub]
ISBN 9791257650469

uup.uniurb.it

1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

UUP
URBINO
UNIVERSITY
PRESS

9 791257 650476