

## LA SINDACALE D'ARTE ROMANA

*Prima di tentare di fare una rassegna, sia pure rapida, delle tendenze che si rivelano in questa VII Mostra del Sindacato di Belle Arti del Lazio, sarà bene dire subito due parole di quei pittori che formano la maggioranza numerica degli espositori. L'attività pittorica di questi ha un carattere innocuo, personale, e direi quasi domestico, e sta alla pittura intesa come espressione o forma, come lo sfogo epistolare o altre manifestazioni strettamente private di una persona parlante stanno alla poesia o alla letteratura. Non che manchi l'impegno, psicologicamente parlando, ma i risultati non hanno a che vedere con ciò che si può definire proprio dell'attività artistica. In ogni mostra del resto, com'è naturale, si vedono persone che si divertono a dipingere, per loro piacere, con seria convinzione, onestissimamente: ma non perciò i loro sforzi hanno artisticamente qualche conseguenza. E' giusto quindi lasciarle in pace. Si potrà solo dire di passaggio come accolgano le più strane manifestazioni di gusto, e ricorranò alle più impensate fonti, dimostrando talora di ignorare totalmente le esperienze pittoriche che sono state particolarmente vitali da quarant'anni a questa parte.*

*Sarà possibile perciò constatare come vi sia ancora, per citare qualche esempio, chi si tiene aderente alle più strette e meccaniche regole del divisionismo, quali le avrebbe potute dettare un Previati, o chi segue, fenomeno abbastanza comune, le norme di un realismo volgare e fotografico; vi è chi perdura nel più puro gusto liberty della materia colorata, e si trovano anche dei preraffaelliti, alla maniera del Ferrazzi; e non manca perfino, per finire, chi vede il "caratteristico" anticoolense con gli stessi occhi precisi, minuziosi e polverosi alla Patini.*

*Trascurati questi che, come ho detto, formano la maggioranza numerica della mostra, l'attenzione del visitatore viene fermata da un gruppo di pittori abbastanza omogeneo, e per unità di ricerche, e per analogia di direzioni, e per simiglianza di risultati. Sia chiaro però, naturalmente, che all'esame dei loro dipinti, tale unità di tendenze non è da prendere in senso assoluto o materiale: ma è la stessa sostanza della loro produzione figurativa che induce a considerare la loro unità di aspetti e di maniera, manifestata anche da una preparazione culturale molto simile, che porta a una forma di espressione spesso impersonale e "decorativa".*

*Il carattere che specialmente è comune a questi pittori è una ricerca diremo così di accordi e di coordinazioni cromatiche. Con accostamenti studiattissimi di tinte quasi elementari, si cerca di ottenere una unificazione pittorica che abbia il carattere e l'autonomia dello stile. Ma, a mio parere, non si va oltre a una manifestazione di gusto, nè si supera lo stadio della decorazione pura. In genere, in questi dipinti, non si può parlare, come è stato fatto, di tono: anzi in certi casi sarebbe più esatto usare, come si è fatto sopra, il vocabolo tinta, perchè la materia cromatica resta non elaborata, non sufficientemente vissuta, grezza, in quanto contemplata esteriormente, sensual-*

mente, come puro colore soddisfacente all'occhio. In tal modo esso colore perde ogni sua liricità, rimane meccanico e sordo, non vibra e non canta, e il suo significato resta limitato al fatto puramente fisico di un accostamento — pur studiatissimo — fra tinte, di un effetto semplicemente ottico o visivo.

Questo si può dire per tutti, e in special modo per Janni, Micheli Giotti, Troso e Canali, che si presentano con dei quadretti gustosi e raffinati, ma di un risultato essenzialmente esteriore. Il bisogno poi di questi accostamenti di colore si ricava anche dal continuo ricorrere allo stesso repertorio, più spesso conosciuto nel Cagli, di trombe di cartone carnevalesche, trombette di legno a liste colorate, maschere, pagliacci, ecc.

Lo scopo iniziale e programmatico che unisce almeno i principali di questi pittori, Cagli e Afro, è quello di ricongiungersi a una loro presunta "tradizione italiana"; essi reagiscono contro ogni forma di espressione più diretta, sincera, "impressionistica", effusiva; e affermano invece un atteggiamento intellettuale, volgendosi a raccogliere elementi sparsi di esperienze storiche della pittura italiana, tracciando così alla loro arte una strada che oscilla fra il neoclassicismo e l'academia.

Ora, questo ispirarsi e questo continuo ricorrere a schemi di grandi maestri non è per se stesso un difetto; basti pensare a Rembrandt, che nelle sue acquaforti e nei suoi disegni si ispirava a Bellini, a Correggio e perfino, come è meno noto, a miniature indiane, per bisogno di trovar sigle, e supporti alla sua invenzione pittorica: ma in quel caso tali spunti erano elaborati, rinnovati (che è quanto dire riaffermati in modo del tutto individuale), rifiuti e perciò ricreati dalla sua personalità. Rembrandt e con lui quasi tutti i veri artisti, poterono anche apparentemente copiare: ma restava il fatto fondamentale che essi non rimanevano passivi dinanzi alle opere dalle quali si ispiravano. Mentre gli imprestati da Paolo Ucello e da Piero della Francesca, o dalla pittura vascolare, pur compiuti nel clima di una esperienza postcubistica, sono ingenui, e si svalutano subito, anche per la loro spesso accozzata contraddittorietà.

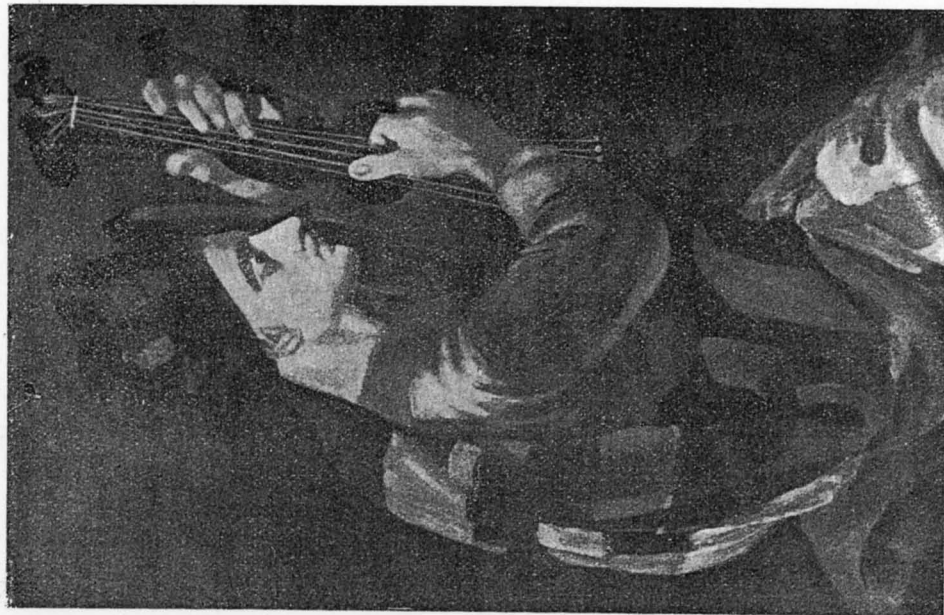
Il motivo antico è ripreso da questi pittori in modo distaccato, indiretto, quasi archeologico: per dimostrare la loro serietà di preparazione e la vitalità della "tradizione italiana" da loro affermata. Ma pare non vi sia invece nessuna reale rispondenza nè psicologica nè formale fra loro e gli antichi. Queste esperienze infatti non vengono organizzate, scelte, e sono accolte troppo tranquillamente, senza alcuna elaborazione. Il difetto è insomma nella mancanza di un mondo lirico che preme per essere espresso, e invano si cerca di surrogare a questa mancanza con qualità stilistiche e formali, le quali, se fanno sì che nel dipinto abbondino intelligenza, cultura, gusto, ne fanno d'altra parte un'opera fredda, cerebrale, e priva di poesia.

Esaminiamo ora più da vicino qualche dipinto del Cagli, per esempio motivo di Carnevale e motivo di riposo. Il primo è all'evidenza ispirato a mosaici romani sul tipo di quelli delle Terme o di quelli Lateranensi, il secondo ricorda vivamente una impostazione parmigianinesca. L'analisi attenta di queste due pitture, intesa a rendersi conto della loro intima struttura pittorica, rivela che, tolto l'apporto "stilistico", che, come si è osservato, è

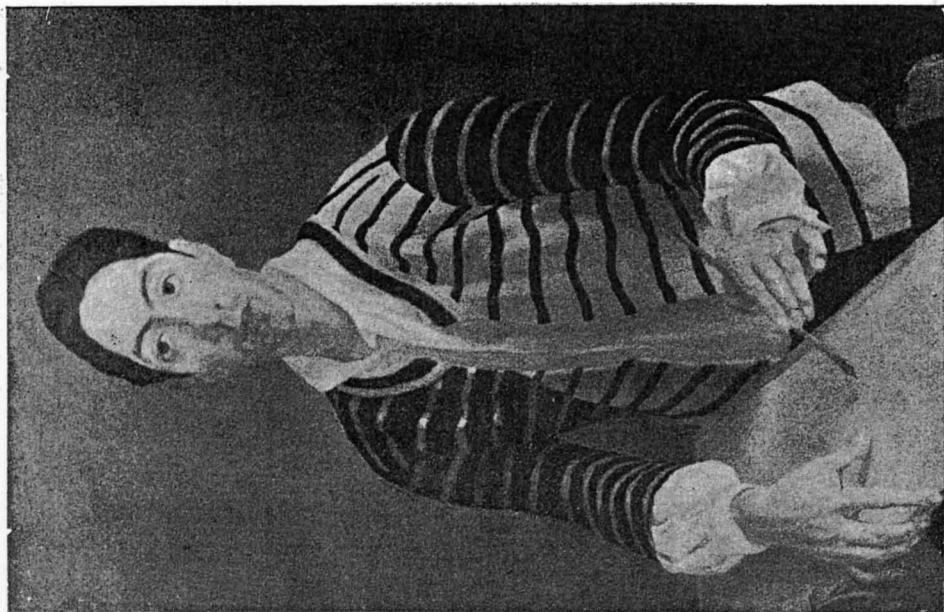


MOSTRA SINDACALE ROMANA

MARIO MAFAI: FIORI



*CORRADO CAGLI: DAVIDE SALMISTA*



*AFRO: AUTORITRATTO*

*MOSTRA SINDACALE ROMANA*

preso a prestito, non permane alcuna di quelle qualità spontanee che rivelano l'urgenza espressiva di un temperamento. Le ombre e le luci sono poste con grande indifferenza e stanchezza di ispirazione, aridamente, senza alcuna vibrazione rivelatrice, secondo le regole di una fredda elaborazione accademica. Con anche maggiore pesantezza è dipinto il grembiale turchino del fanciullo in Motivo di riposo, dove la campitura della tinta non riesce a giustificarsi formalmente, e rimane tappeto disteso, quasi casuale nell'effetto. Le stesse osservazioni si possono ripetere a proposito del Davide Salmista, ove anche si nota una accentuatissima volontà di deformazione rara, di natura espressionistica, e dove il manto a strisce colorate indica inoltre l'inerzia e la meccanicità di una fantasia costretta a ricorrere a schemi di stilizzazione monotoni anche nelle apparentemente variate lambiccature e trovate cromatiche.

L'Autoritratto di Afro denota una maggiore abilità e una maggiore sicurezza e autorità di impostazione e di tavolozza. Ma anche qui la stessa freddezza e lo stesso modo di partire da un movente culturale e intellettualistico, che si risolve in una mancanza assoluta di passione o di animazione, che è poi fruttifera di contraddizioni, per il fatto di innestare sopra un tessuto neoaccademico e antichizzante esperienze postimpressionistiche. Contraddizione che appare chiarissima esaminando lo schema dell'Autoritratto, che è di sicuro ricorso pontormesco (si vedano in ispecie l'impostazione ovoide, trasversa e allungata delle membra, e le orbite circonlesse e distorte), con la esecuzione delle mani e delle altre superfici, dipinte con lisezza e lindura accademica: il tutto portato in un clima forzatamente espressionistico. La Natura morta poi è condotta con grande abilità e calcolo nello staglio diramato delle foglie sul fondo unito: ma nei colori meccanici e brillanti, indiretti, fa pensare a uno studio proficuo delle tricromie di Nature morte di Van Gogh; peraltro anche qui l'esecuzione di una minuzia quasi botanica, è in netto contrasto col valore decorativo della sigla. Il risultato generale è di natura analoga a quella raggiunta altra volta dai pittori preraffaelliti: e si può prevedere, continuando di questo passo, lo sbocco in una accademia placida e falsamente solenne sul tipo di quella offerta, negli ultimi anni, dal Ferrazzi e simili. Non si capiscono perciò le speranze e la polemica suscitata da questi pittori.

Insomma sia detto una volta per tutte che essi si sono creati un mondo riflessivo ove il calcolo e la freddezza non lasciano posto alla poesia. Da persone intelligenti hanno saputo approfittare delle esperienze che si sono fatte in pittura da 40 anni a questa parte ed hanno capito che se possono apparire erronee o come il risultato di movimenti di transizione, sono tuttavia fruttifere di grande utilità storica. La pittura decadente, futurista, post-impressionista ha concorso alla formazione del loro linguaggio e specialmente l'espressionismo ha insegnato loro il valore di intensificazione della deformazione. Ma dopo aver accolto queste esperienze non hanno saputo crearsi un nuovo mondo di stile. La loro pittura è una lingua morta a base di erudizione, un repertorio, un vocabolario, una manifestazione di gusto esclusivamente decorativo. Analoghi atteggiamenti intellettualistici e culturali, affermati nella stessa maniera inelaboratamente archeologica, che rivela il medesimo gusto

per il motivo antico, si riscontrano palesemente anche nella scultura, e specialmente nelle opere di Mirko Basardella, nelle quali è continuo il ricorso ai bronzi assiri, etruschi, e romani del basso impero.

Vi sono poi pittori più seri che si esprimono in un linguaggio più umano e poetico.

Primo fra questi Mafai che si presenta con tre quadri già esposti alla "Cometa". Sono tre studi che dimostrano con chiarezza il suo stile intenso e raccolto ove nessuna manifestazione è casuale o derivata da un modo di sentire facile e superficiale. E' uno stile che risulta di una forma lungamente elaborata e continuamente rivissuta con intensità e continuità di ispirazione. E questa elaborazione non è davvero di natura intellettualistica o elucubrativa, ma deriva, direi, da un bisogno di coordinazione delle proprie esperienze ed è intesa a studiare, a controllare e ad approfondire con sempre maggiore intensità la primitiva sensazione. Il quadro risulta perciò costruito con pacata coerenza lirica ricca di intimi echi e risonanze, fruttifera di ritmi e di sigle.

I colori sono rari e preziosi e ci pare che spesso siano contemplati ed accostati con una certa sensualità che si rivela anche nella pennellata grassa e sugosa. Ma arrivano talvolta ad esprimere una commossa e sensibilissima maturità pittorica e una liricità pacata e calda, rivelatrice dell'intenso mondo poetico del Mafai.

Fausto Pirandello dimostra in tutti i suoi quadri una tenace tendenza costruttivistica che si rivela nella forma tormentata del nudo e nel ricorrere sempre, e nelle due nature morte e nel paesaggio e nel nudo stesso, a quella impostazione per piani sbilenchi che ottiene un effetto di commossa composizione. Ma mentre si tiene aderente a quei toni caldi e terrosi che fanno il carattere dei suoi dipinti, ci pare che cada talvolta in inutili sensualità che lo portano a fare quei colori rosa e quelle forti sopraelevazioni di colore messo a corpo che sono in piena contraddizione col resto della sua pittura e denotano una visione che non è ancora spoglia da simpatie veristiche e sensualistiche per la materia, ma che è nondimeno già ricca e sicura.

Ziveri dimostra le sue doti di pittore fine, intenso e delicato in un paesaggio di un genere affine a Mafai, sensibilissimo in certi passaggi e modulazioni elaboratissime di toni.

Va ricordato anche Tamburi che si presenta con tre quadri, uno dei quali, la natura morta, nel delicatissimo variare delle sfumature azzurrine sul tono generale tenuto su una gamma di gialli solari ha veramente un accento che denota una sensibilità e una personalità non comune.

Si potrà aggiungere che Tamburi è l'unico che nella sala del bianco e nero, dove si constata con orrore quanti seguaci abbia il prerafaellitismo di Ferrazzi, se la cavi con onore presentandosi con due paesaggini dal tocco rapido e volatile. Sempre nella sala del bianco e nero si potrà ricordare Bianchi Barriviera per le sue tre acqueforti che dimostrano una forte padronanza di tecnica ed una delle quali, la natura morta, non manca di una certa poesia; e Papalia Savino per la sua acquaforte intitolata "Pane e vino".

Non va dimenticato il Furiga, per i due suoi fini paesaggi di piacevoli toni bianchi, grigi, azzurrognoli e verdi, che nel segno allungato e sintetico,

nel tocco vibrato e in certi toni affumicati dell'atmosfera, ricorda vivamente la pittura francese intorno a Segonzac.

Altri pittori, anche fra i più noti, non escono dai loro modi consueti: per esempio il Bertolotti, che nel suo Sogno mostra una impostazione classicheggiante del nudo, in pieno contrasto col ricercato e dozzinale surrealismo del soggetto, e si assume degli impegni accademici cui non può tener fronte per la evidente mancanza di possibilità di esecuzione in tal senso, e perfino di mera abilità; il Sobrero, che con una materia collosa, viscida e sorda tenta di rifare Derain; infine il Severini, il Ceracchini ed altri assai, che continuano a battere inesorabilmente le strade oramai ben conosciute, e sulle quali è perciò inutile insistere, riservandoci di farlo quando dalla loro attività ci verranno delle sorprese, a cominciare da quella dell'arte.

Una speciale considerazione esigono i dipinti di Luigi Pirandello esposti alla Mostra. Non sarebbe certo il caso di sopravvalutare l'importanza che loro compete nella complessa attività pirandelliana. Non bisogna perciò, a mio parere, cercare in essa un'eco, conferme, o insomma un nuovo contributo alla comprensione della sua figura poetica. E' prevalentemente una pittura da dilettante, da dilettante avvertito e non ignaro della forma pittorica, come si vede nella successione delle sue simpatie, iniziate on modi macchiaioli (cfr. la maggior parte delle piccole tavole, composta negli anni 1912-1914 in Toscana, specie i ritrattini in interni) e terminata con ricerche di carattere quasi impressionistico. Ma il suo non era un dilettantismo sciocco o di imprestiti, magari aggiornato e schiavo della moda, del quale tanti esempi sono anche in questa mostra, Pirandello cercava nella pittura un riposo e un raccoglimento, osservando con occhi attenti e amorosi la natura, e con una ingenuità di accento che, se arriva talvolta, come in certi paesaggi, ad un tono quasi fotografico, in altri casi, come nel ritrattino di fanciullo al centro della sala, e in altri studi, dimostra la serietà con la quale egli si poneva e risolveva il problema pittorico, pur non uscendo da un tono semplice, sereno, modesto e quasi familiare.

Dopo quanto si è detto, è per il lettore facile accorgersi dell'interesse vario e talora pungente per la sua attualità, che la VII Mostra del Sindacato romano delle Belle Arti del Lazio ha ancora una volta suscitato.

GIULIANO BRIGANTI