

Siamo grati al prof. Cesare Brandi della lettera che qui pubblichiamo, nella quale egli ci spiega le ragioni per cui quella certa zona scura sotto la manica della Carità del Brescianino, restaurata di recente nell'Istituto nuovo di S. Pietro in Vincoli, non può in alcun modo essere attribuita a imperfetto restauro. Nella nostra nota del 15 giugno dicevamo che quello scuro ci aveva fatto nascere dei dubbi, essendoci rimasto (com'è, e la verosimiglianza non c'entra), di difficile lettura. La colpa è tutta dunque del Brescianino: tanto meglio così.

Caro Primato,

Nell'ultimo Primato, in occasione della recente Mostra dell'Istituto Centrale del Restauro, Mazzafionda dedicava al restauro e all'Istituto alcune sensate righe, delle quali non potevo che compiacermi. Solo che lo egregio scrittore incorreva in un'inesattezza che desidererei chiarita alla Rivista e ai suoi lettori. Parlando della Carità del Brescianino accenna, per un dubbio ispiratogli dall'attuale restauro, a « quello scuro che si stende sotto la manica ». Ora quello « scuro » altro non è che un pentimento del Brescianino stesso, che, dopo aver dipinto la manica senti la necessità di ingrandire la massa e così la estese oltre il limite di quella verosimiglianza che invano si cercherebbe nel raffinato pittore. Se bene incertezze sull'autenticità di quel pezzo di pittura non potessero essere, ad un fondato esame, volli tuttavia eseguirne la radiografia che certificò nel modo più palese trattarsi di un pentimento dell'artista. Infatti nella lastra lo strato pittorico del pezzo modificato risultò allo stesso modo di quello della manica originaria, senza scomparire e senza neppure svelare una pittura sottoposta, come invece sarebbe avvenuto se quell'ombra fosse stata aggiunta posteriormente. Perciò sarebbe stato inqualificabile toglierla.

Poiché inoltre la radiografia era esposta al pubblico insieme col dipinto non credetti necessario farne cenno particolare nel catalogo.

Tanto desideravo precisare a tutela del criterio seguito dall'Istituto nei suoi restauri: e solo per questo ne chiederai, grato se vorrete farlo, la pubblicazione.

Cesare Brandi

\*\*\*

Si sa che parlare della materia pittorica come di cosa che viva ed abbia valore in sé, e sia esterna a una certa forma e nient'altro che frutto della pura tecnica, significa fare un discorso astratto. E tuttavia una storia della pittura dove l'accento battesse sulla cosiddetta materia sarebbe sempre possibile; una storia quindi della tecnica pittorica che da ultimo si venisse a scoprire come vera e propria storia dell'arte. La materia — impasti, velature, smalti, prosciughi, fluidità, trasparenze, coaguli, pennellate, tocchi, sfregature, grumi —, la materia è per così dire quella fantasia del pittore che si fa empirico processo, problema quotidiano, sforzo lavorativo, impegno tale da parere fatto pratico. E non fa dunque meraviglia che i pittori volentieri ne parlino, come volentieri, con atto che è loro proprio, passano la mano sulla superficie del quadro. E che ciascuno ami e difenda la propria materia pittorica,



CARLO CARRÀ: Tramonto

## IMMAGINI DI CARRÀ

La Baignade di Seurat: solitudine afosa di una tarda mattina estiva, dove le immagini riposano nella dilatata atmosfera, lontane, assortite nel ritmo ritardato di un tempo che non fugge. Le figure, velate dalla nebbia leggera che diffonde e allontana il lume incombente del sole, rinunciano all'affermarsi immediato della vita delle forme, ignorano la contingenza dell'impressione per raccogliersi, immobili, nella eterna certezza del ricordo. La vita estatica, di una serenità senza domani che emana dalla prefigurata realtà delle creature di Paolo Veronese si sposa ai puri volumi di Piero, delineando le immagini con la precisione profilata di un segno araldico, sì che ogni sagoma è impressa di personalità, imperitura nella nostra visione. E' un quadro fatto di forme, di suono, di tempo. Le forme sono spazi riposati, stesura equilibrata di zone di luce che s'arrestano, in falcati confini, dinanzi al condensarsi brulicante della diffusa nebulosità; la presenza del suono è in quel senso di silenzio, silenzio di voci umane, raccolto dall'attuito ronzio della calma mattutina che sembra celare, al di là della bruma, la vampa sonora del meriggio. E vi è evocato anche il tempo, il tempo che in quella stessa immobilità e assoluta necessità della forma trova il ritmo sicuro del ricordo sì che par di immaginare, in una distaccata prospettiva, il cammino della barca che traghetta sul fiume. Modernità e trasfigurata nobiltà antica di quella proda erbosa, dove già sosta la perdita malinconia del Pellegrino-Charlot che par domandarsi (ma come distrattamente) quale vento possa gonfiare di una curva così dolce la bianca sagoma delle vele.

Come più astratta la solitudine di questo paesaggio di Carrà, sollecitato da affini motivi formali. Desolazione di una spiaggia senza stagione, non più abitata dall'uomo, muta testimone di una trascorsa calamità, dove la barca tratta a riva è un breve segno confuso, una sola necessità compositiva, volontariamente priva di ogni personalità di « cosa », di ogni amico riferimento con la memoria. Una solitudine che non trova eco nel nostro sentimento perché è la solitudine disperata di una concentrata intelligenza, ansiosa solo di riconoscersi nel raggiungimento di un rigore formale e che, nella fissità controllata dell'ispirazione, non può animare le forme, per atto d'amore, di interiore espressività. Le immagini sono costruite nell'appagamento della volenterosa, solitaria ricerca di un'arcanica dignità di stile, sì che ne emana una stanchezza grigia e triste, un senso di altera desolazione, testimone del passato travaglio. Le forme, ricercate nella stupefatta solitudine della loro entità primeva e tratte nel mondo essenziale dell'astrazione geometrica per via di un'accesa semplificazione intellettuale, sole nel freddo lume dell'intelligenza, non sono animate di vita sentimentale ma portano tuttora i segni della confusa inespressività della materia onde sono plasmate, faticosamente.

Il parallelepipedo della striscia azzurra del mare s'incastra fra i precisi limiti perpendicolari segnati dalle due baracche e forma con lo spazio soprastante del cielo la netta sagoma di una figura geometrica, campita in chiaro, che si compenetra con la zona complementare scura della parte inferiore. Questa partizione non segnata da una linea ma dall'incontrarsi di due spazi limitati, incombe sul dipinto, ne condiziona l'espressività rivelando l'originaria, ostinata preoccupazione.

E' in questa continua presenza a se stesso, direi quasi in questo quotidiano sacrificio, la grandezza del maestro lombardo, la sua ammirevole solitudine. Ma il nostro bisogno di fissare l'eterna essenzialità di una immagine, sospinti dalla necessità irrefrenabile di ricondurre le forme all'universalità del sentimento e di riconoscere in esse i segni vivificatori di un'esperienza umana, si trova sperduto e inappagato dinanzi al mondo di Carrà.

La necessità ineffabile, la presenza amica delle immagini di Seurat susciterà sempre un'eco profonda nel nostro sentimento; dinanzi all'opera di Carrà sorge spontaneo il tributo del rispetto e dell'ammirazione.

Giuliano Briganti

e la consideri la più lodevole, e infine la sola possibile e vera.

Ma i pittori sanno anche che la pittura è qualcos'altro; e intanto essa è una certa sapienza nello stabilire dei rapporti di colori e di toni. Quando il pittore ha messo giù sulla tela un accordo tonale, che viva nelle leggi del gusto, e di quella cultura che si chiama tradizione, egli ci ha dato già il segno della sua capacità di intuizione. Egli sente le leggi dell'armonia. Ma queste leggi s'intende ch'egli può realizzarle comunque, anche se si parla di materia. Dai primitivi ad Antonio Mancini il problema rimane sempre lo stesso, nel mutare continuo, inevitabile della materia. Chi paragoni Carrà a De Pisis, Morandi a De Chirico, badando alla materia pittorica, non può che concludere infinite essere le strade che conducono alla pittura. Nella quale anche la tela visibile di tra le scuciture del tessuto cromatico può diventare elemento vivo del linguaggio poetico; è essa stessa materia pittorica. Infine chi dipinge sa molto bene che non è poi difficile azzeccare due toni. Ma ciò che è veramente difficile a realizzare, ciò che fa veramente grande la pittura è il grado di intensità, l'energia del tono, la vibrazione, la forza costruttiva del tono. Perché la pittura di Tiziano (e parlando di pittura moderna si pensa volentieri a Tiziano) rimane in definitiva più profonda di quella di un Veronese? Perché in essa lo splendore del colore, la sua vitalità diviene ai nostri occhi profondità dell'anima, penetrazione massima del mondo visibile, che è realtà spirituale. Perché in essa il colore diventa luce e profondità di spazio nella maniera più completa, unitaria e capillare.

La grandezza dunque del pittore moderno può essere misurata sul suo grado di contentabilità circa la forza del tono. Nutrire il tono, si dice, e cioè arricchirlo, renderlo plasticamente attivo, di preciso timbro.

Si intenda però che a questa ricchezza e solidità del tono non si perviene soltanto attraverso ciò che può dirsi l'assidua e ripetuta elaborazione, attraverso un certo tipo di materia. Chi paragoni i due metodi — diciamo così — quello di Manet e quello di Renoir, si accorge ch'essi sono l'uno la negazione dell'altro. La pittura « alla prima » di Manet è una pittura fatta pezzo per pezzo nei momenti di felicità espressiva, e in virtù d'una lucidissima e sempre vigile idea di stile. Quella a strati sovrapposti, a velature, di Renoir, è condotta per dir così tutta insieme, nasce da un lavoro di ripresa, da un assaporamento sensuale, se mi è possibile la curiosa immagine, dei colori nella luce. Al tono, quel tono degno di lui, Manet voleva arrivare di colpo, se è vero ch'egli cancellava scrupolosamente quelle parti di un suo dipinto che non gli sembravano riuscite.

E' così che l'« improvviso » di un vero e consumato pittore (Goya amava, dei suoi quadri, particolarmente quei ritratti ch'egli maturo aveva fatto in un'ora ai suoi familiari ed amici), riesce più sostanzioso dei lunghi elaborati di un artista meno profondo e sicuro. Una imbastita natura morta di De Pisis non è forse più viva d'una di quelle che paiono finite, accademicamente rispettose della materia? Manet, dicono, disprezzava la materia. Una ideuccia alla Camuccini. Vivesse, oggi, per assurda ipotesi, un Tiziano, siamo certi avrebbe altro pensiero. Perché la materia non è mai uno specifico: è un modo di sentire; e muta come mutano i tempi.

Mazzafionda