

Saggi 753

Briganti

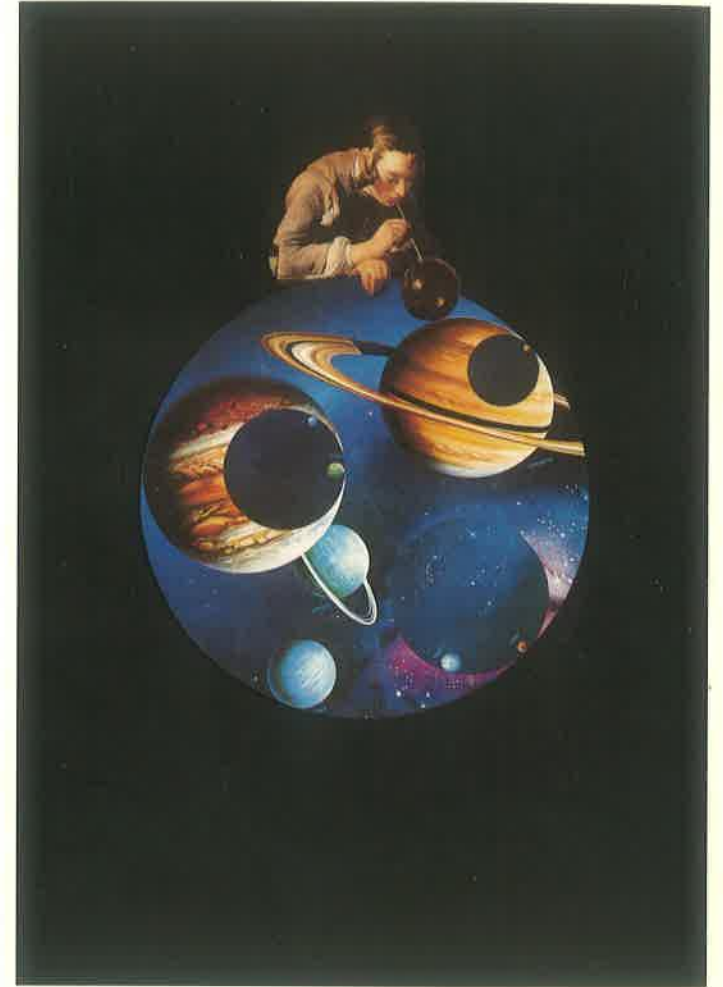
Il viaggiatore disincantato

Einaudi

GIULIANO BRIGANTI

IL VIAGGIATORE DISINCANTATO

BREVI VIAGGI IN DUE SECOLI D'ARTE MODERNA



ndi momenti dell'arte dell'Ottocento e del Novecento
verso le riflessioni, le suggestioni, le idiosincrasie, le
tre frequentate da uno dei piú intelligenti viaggiatori
e del nostro tempo

ISBN 88-06-12715-2



9 788806 127152

EINAUDI

Giuliano Briganti

Il viaggiatore disincantato

Brevi viaggi in due secoli d'arte moderna



Giulio Einaudi editore

© 1991 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

© SIAE 1991 Calder, Carrà, Derain, Magritte, Matisse, Modigliani, Monet, Picasso, Pissarro, Savinio.

ISBN 88-06-12715-2

Indice

p. xi *Premessa*

Il viaggiatore disincantato.

3	Jacques-Louis David
8	Théodore Géricault
12	Horace Vernet
17	Gustave Courbet
21	Gustave Moreau
26	Arnold Böcklin
30	Il paesaggio degli impressionisti
35	Édouard Manet
40	Camille Pissarro
44	Degas e l'Italia
49	Degas scultore
53	I primi anni di Cézanne
57	Claude Monet
61	Pierre-Auguste Renoir
66	Ambiguità di Gauguin
71	Van Gogh ad Arles
76	Gli orientalisti
81	Bouguereau e i fantasmi culturali della borghesia
85	L'arte al tempo di Napoleone III
89	L'arte al tempo di Vittorio Emanuele II
93	I Russi fra Ottocento e Novecento
98	Wassily Kandinsky
103	Henry Matisse
107	André Derain
110	Picasso mediterraneo

114	<i>Guernica</i>
119	Amedeo Modigliani
123	Modigliani scultore
128	Umberto Boccioni
133	I metafisici
144	Gli anni dei «Valori Plastici»
155	Il Novecento e Magherita Sarfatti
159	Giorgio de Chirico
163	L'Antigrizioso di Carrà
167	Carlo Socrate
175	Francesco Trombadori
179	Scultura italiana anni Trenta
182	Quirino Ruggeri
185	René Magritte
188	Giorgio Morandi
192	Alberto Savinio
200	De Pisis: gli anni di Parigi
209	Felice Casorati
213	Maccari e la mostra «Dux»
216	Calder a Torino
221	Joseph Cornell
226	Balthus
230	Jackson Pollock
234	Nicolas de Staël
238	Alighiero Boetti
241	Kounellis e Paolini a confronto
253	Il Centauro e la Chimera
257	L'arte povera
267	Renato Guttuso
270	Jean-Michel Folon
272	Una frontiera sulla laguna

Elenco delle illustrazioni

1. Jacques-Louis David, *I littori presentano a Bruto il corpo dei suoi figli* (particolare), 1789.
Parigi, Museo del Louvre.
2. Théodore Géricault, *Frammenti anatomici*, 1818.
Montpellier, Musée Fabre.
3. Horace Vernet, *L'onda*, circa 1825.
Parigi, collezione privata.
4. Gustave Moreau, *Gli angeli di Sodoma*, circa 1890.
Parigi, Museo Moreau.
5. Édouard Manet, *Donna con pappagallo*, 1866.
New York, The Metropolitan Museum of Art.
6. Camille Pissarro, «*L'Hermitage*» nei pressi di Pontoise (particolare).
Colonia, Wallraf-Richartz Museum.
7. Edgard Degas, *La pettinatrice*.
New York, The Metropolitan Museum of Art.
8. Paul Cézanne, *Una moderna Olympia*, 1869.
Collezione privata.
9. Claude Monet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1865.
Mosca, Museo Puškin.
10. Pierre-Auguste Renoir, *Cabaret di Mary Antony*, 1866.
Stoccolma, Nationalmuseum.
11. Paul Gauguin *Vabine no te Vi*.
Baltimora, Museum of Art.
12. David Roberts, *L'ingresso al grande tempio a Baalbec*, 1841.
Londra, The Royal Academy of Arts.
13. Lev Bakst, *La cena*.
Pietroburgo, Museo Russo.
14. Wassily Kandinsky, *Due cavalli (Improvvisazione 20)*, 1911.
Mosca, Museo Puškin.
15. Henry Matisse, *Porta-finestra a Collioure*, 1914.
Collezione privata.

16. André Derain, *Suonatore di cornamusa*, 1910.
Minneapolis, Museum of Arts.
17. Pablo Picasso, *Figure in riva al mare*, 1931.
Parigi, Museo Picasso.
18. Amedeo Modigliani, *Testa*, 1911-12.
Londra, Tate Gallery, in deposito al Victoria and Albert Museum.
19. Umberto Boccioni, *Le forze di una strada*.
Basilea, collezione privata.
20. Carlo Carrà, *Natura morta metafisica*, 1919.
Milano, collezione privata.
21. Quirino Ruggeri, *Ritratto di Giuliano Briganti bambino*.
Collezione privata.
22. René Magritte, *L'eterna evidenza*, 1930.
New York, collezione privata.
23. Giorgio Morandi, *Paesaggio*, 1940.
Collezione privata.
24. Alberto Savinio, *Oggetti nella foresta*, 1927-28.
Brescia, collezione privata.
25. Filippo De Pisis, *La Coupole (Quai Voltaire)*, 1921.
Collezione privata.
26. Mino Maccari, *Mussolini al Gran Consiglio*, 1943.
Roma, collezione privata.
27. Alexander Calder, *Cinque archi rossi*, circa 1948.
New York, The Solomon R. Guggenheim Museum.
28. Joseph Cornell, *Senza titolo (Set per bolle di sapone)*, 1936.
Hartford Connecticut, Wadsworth Atheneum.
29. Jackson Pollock, *Senza titolo*, 1946.
Lugano, Collezione Thyssen Bornemisza.
30. Jannis Kounellis, *Ferro-corda*.
Roma, Galleria dell'Oca.
31. Giulio Paolini, *Belvedere*, 1991.
Roma, Galleria dell'Oca.
32. Mario Merz, *Igloo*, 1968.
Installazione alla Galleria L'Attico, Roma.

Scrivere d'arte per un giornale

Tous les arts vivent de paroles. Toute œuvre exige qu'on lui réponde et une littérature écrite ou non immédiate ou méditée est indivisible de ce qui pousse l'homme à produire.

PAUL VALÉRY

La maggior parte dei brevi saggi qui raccolti consiste in resoconti di mostre che, negli ultimi dieci anni o poco più, ho scritto per «la Repubblica». Una scelta fra i tanti che ho dedicato a temi d'arte moderna. Si tratta quindi di note, impressioni, pensieri, racconti, ricordi, suscitati da una particolare occasione, una mostra, e destinati alle pagine di un giornale: vale a dire concepiti per un vasto pubblico e per un consumo quotidiano. Questa loro precisa destinazione mi ha sempre dissuaso dal raccogliarli in un libro: ho pensato spesso che raccolte del genere avessero un destino simile a quello di quei mazzi di fiori di campo raccolti con entusiasmo durante una passeggiata ma che appena portati a casa e messi in un vaso è già ora di buttarli via tanto rapidamente avvizziscono; e si pensa che era meglio lasciarli dove erano. Se adesso, rispondendo all'invito affettuoso di Paolo Fossati, mi sono deciso invece a metterne insieme un buon numero, con altri scritti di origine diversa, è perché mi sono convinto che, dopo tutto, è proprio la loro natura effimera, cioè la nascita esclusivamente occasionale e la destinazione ad una vasta fascia di lettori, ad associarli ad una situazione di carattere attuale che non può non essere positiva dato che riflette quel folgorante «momento della verità» che, sul piano dei valori, sempre scaturisce con immediatezza, per chi sa intenderlo, da una mostra che raccolga quasi al completo o documenti in maniera soddisfacente l'intera opera di un artista. È chiaro, infatti, che il primo e fondamentale effetto di una mostra dotata di requisiti siffatti sia quello di indurci a fare i conti con la realtà (voglio dire con quel sentimento della realtà che sempre si rinnova col variare del costume e della storia) rivelando ai nostri occhi i motivi vitali di un artista e spogliandolo di quell'immagine che di lui ci era trasmessa da un accumular-

si di idee ricevute e di giudizi convenzionali. È un'occasione unica, irripetibile, per quell'operazione di comprensione e di interpretazione nella quale consiste la lettura di un'opera d'arte. Le ragioni del testo, tanto giustamente invocate contro gli arbitrî dell'interpretazione, cioè il suo potere di condizionare la lettura e di fornire « le istruzioni per l'uso di se stesso », risultano indubbiamente rafforzate dalla presenza fisica e contigua di numerose e significative opere di un autore: condizione che molto raramente si verifica nel nostro campo dove troppo spesso si è costretti a lavorare su fotografie. Visitare una mostra, quindi, e intendo una mostra importante come la maggior parte di quelle qui raccontate, è stata sempre per me fonte di profonde emozioni: non solo, ma ha significato anche una richiesta di risposte immediate, dirette, improvvisate lontano dai libri (e magari anche dal catalogo) in presenza delle opere. Le risposte mi venivano, come è naturale, anticipate dalle opere stesse, erano anzi implicite nelle opere stesse, ma erano pur sempre mie perché l'autore « creandomi » come lettore, guidandomi e orientandomi, mi spingeva nello stesso tempo a ricorrere con immediatezza alle risorse delle mie conoscenze contestuali, cioè specificamente storico-artistiche, e a quelle di altre mie esperienze, intese come esperienze di vita, facendomi così istituire un rapporto continuo fra me e il mio passato e le emozioni e i pensieri che mi suscitavano le opere che avevo davanti. Insomma, un lavoro « sur le motif », per usare un termine caro ai pittori realisti; un rapido, vivo e vivificante lavoro, liberamente sorgivo, fatto di rapporti, nessi, paragoni, confronti, associazioni e dissociazioni, che si riferivano sempre, come misura, al giudizio di valore e si riversavano nell'articolo da scrivere istituendo come un muto colloquio con il pubblico che visitava la mostra accanto a me. Perché se, in quelle occasioni, cercavo come potevo l'isolamento dal presente, cioè dalla folla, per trasferirmi tutto, con gli occhi e con la mente, in quel « presente » che ci rivelano le opere, non potevo nello stesso tempo fare a meno di sentirmi parte del pubblico che mi circondava, parte vorrei dire della sua storia; e ascoltavo il suono vivo e presente della sua voce, dialogando e contrastando mentalmente con lui. Percependo cioè molto sensibilmente le emanazioni di un sentimento collettivo. Così che quella sorta di complicità che sempre si crea fra autore e lettore, fra l'artista e il suo naturale « destinatario », sia uno o siano mille, veniva ad assumere per me una risonanza particolare e confermava la mia convinzione che anche le opere più complesse e polivalenti consentono pur sempre ai meno preparati di sovrapporvi la propria semplicità, se si vuole la propria imprecisione, senza che per questo si disperda, di quelle grandi opere, ogni senso.

Era forse quel semplice patrimonio di sensibilità e quindi quella dif-

fusa possibilità di recepire e di commuoversi che avvertivo nel pubblico visitando una mostra, a indicarmi, di volta in volta, un punto vivo da cui partire per avviare un discorso comprensibile per tutti ma non generico, non scontato e che soprattutto evitasse il linguaggio prefabbricato e pseudo-tecnico così caro a certa critica d'arte. Né pensavo per questo di dover seguire i binari di quella che si definisce « divulgazione » che molto spesso non è altro che una versione diluita e schematica dei frutti più diffusi di quel linguaggio stesso. Mi preoccupavo invece, e per prima cosa, di fare opera di buona informazione (che è il primo dovere di un giornalista) ma ritenevo soprattutto che, per aiutare la comprensione e l'interpretazione di un fatto figurativo, fosse necessario esternare liberamente i sentimenti che suscitavano in me, in quell'occasione, le opere esposte e dare un'espressione letteraria agli echi che quelle opere trovavano nelle riserve più inattese della mia esperienza cercando però, nella trama infinita di rapporti (rapporti con altre opere, rapporti con il mondo) che condizionano storicamente l'opera di un artista, quei lati che, più direttamente potessero comunicare con il presente, e questo per avviare, vorrei dire per risonanza, un rapporto vivo e umano fra il pubblico e le opere che si trovava davanti. Non dico di esservi riuscito, ma certamente l'ho tentato. E l'ho tentato con impegno e con fatica perché sono certo che scrivere per un giornale, se si considera seriamente quale è lo scopo, può essere più difficile che scrivere per una rivista specializzata. Ho cominciato a farlo molti anni fa, sull'« Espresso », quando era ancora a grande formato, e, dopo qualche anno di assenza, ho continuato con « la Repubblica ». È una pratica che è stata per il mio scrivere di grande giovamento e ne sono molto grato ad Eugenio Scalfari che, sulla fiducia, mi ha avviato, del tutto inesperto, a questo lavoro. Dal quale ho imparato almeno due cose: due cose che ritengo preziose per uno storico dell'arte. La prima è che in sei o sette cartelle (che è appunto lo spazio di un articolo) si può dire molto su di un argomento, moltissimo anzi, persino, in alcuni casi, tutto l'essenziale che può servire. La seconda è che anche le situazioni più complesse, i nodi culturali più complicati, possono essere disciolti in un discorso chiaro e portati su di un livello comprensibile ai più.

GIULIANO BRIGANTI

Roma, luglio 1991.

Il viaggiatore disincantato

A Luisa

Jacques-Louis David

La condanna che la generazione romantica del 1830 ha inflitto a David e al neoclassicismo, in parte ripresa e rafforzata dalla generazione successiva del realismo, è di quelle che lasciano nella storia tracce molto lunghe se non proprio indelebili. Ora se si considera che l'essenza delle poetiche ottocentesche del romanticismo e del realismo trova rispon- denze anche nel nostro secolo in quelle che una volta si sarebbero dette categorie dello spirito ma che preferirei chiamare tipologie psicologiche o, più semplicemente, disposizioni dell'animo che, di quelle poetiche ot- tocentesche, riflettono le intime pulsioni, gli amori, le scelte, gli interes- si, è chiaro che possa accadere che David trovi ancora oggi nel fondo dell'animo di molti qualche ragione di rifiuto. A meno che non si riesca a spogliarlo, là dove è il caso, di quella maschera che il romanticismo gli ha imposto, e che molti dei suoi scolari e seguaci, e in parte anche lui stesso, hanno legittimato, che è la maschera della freddezza e dell'accademi- smo. O se si vuole, a meno che non si riesca a guardare quella freddezza, quell'amore per le forme statuarie, quella sublimazione del bello, con occhi meno romantici.

E so quanto sia difficile. Se non piaceva a chi amava Delacroix («*Astre froid*») lo chiamava Baudelaire che però rimase abbagliato dalla grandezza così «attuale» della *Morte di Marat*) è chiaro che David non è fatto neppure per piacere a chi è dedito ad oscure e viscerali estasi o a quegli esploratori cattolici degli abissi più infetti del dolore inteso come unico destino terrestre dell'uomo dopo la caduta. David, con tutti i suoi umani difetti, credeva nella rinascita civile dell'uomo, credeva che la Virtù abitasse ancora questa terra e il suo Paradiso Perduto volle ritro- varlo sui lidi della Grecia e di Roma. E a questa sua fede laica seppe con- ferire una forma espressiva nuova che, nel radicale distacco dall'imme- diato passato, aspirava alla purezza del pensiero, all'assoluto. Trovare l'assoluto nel codice linguistico dell'arte greco-romana, cioè in una forma d'arte che veniva elevata così quasi alla dignità filosofica del concetto, fa- ceva certo parte delle più mature intenzioni di David; ma non è alle sue

intenzioni che corrisponde la vera grandezza della sua pittura. Quello che scoprì sui lidi della Grecia e di Roma si affrettò a riportarlo alla luce del presente ed è nella tensione ideale e nella drammatica realtà del suo tempo che, ritornando da quei lidi, ritrovò il tesoro nascosto di un'arte nuova. Questo chiunque studi oggi David con intelligenza lo sa e sa anche come si siano bene individuate alcune punte estremamente toccanti e trasgressive della sua arte. Ma qui devo aggiungere: attenzione, anche chi ostenta per lui il più dedito amore non è detto che intenda il valore vero di quella congiunzione da lui operata fra il reale e l'antico, di quella forza folgorante dell'attuale che pur tanto colpì Baudelarie. Ci sono molti modi di amare David e credo che il «gusto neoclassico» con tutto il suo gaio corteggio di sensibili arredatori e di collezionisti appassionati per la imperiale *grandeur*, non sia proprio il modo migliore. Sì, anche il «gusto neoclassico» ha le sue colpe.

Guardare la sua «freddezza» dicevo con occhi meno romantici. Ma dio solo sa quanto è difficile sgombrare gli occhi e la mente davanti ad opere che, anche solo per quello che rappresentano, toccano tanto da vicino, per analogia di situazioni, episodi non certo di natura artistica della nostra vita, esperienze per noi appena trascorse dove il positivo e il negativo si intrecciano in contraddizioni spesso dolorose: l'amor di patria e la sua retorica, l'amore per la passione politica sino alla morte e la sua retorica, il potere assoluto e la sua retorica e tante altre cose ancora. Parlo come uno della mia generazione che ha visto quello che ha visto, naturalmente, ma sono certo che anche i giovani possano capire quello che intendo. E aggiungo che è proprio per questa facoltà di coinvolgerci nelle idee e nei sentimenti collettivi più toccanti che David deve considerarsi il pittore che apre l'età moderna.

Proviamoci, allora, a sgombrare gli occhi e la mente, proviamo a trovare la via del cuore e guardiamo. Guardiamo, seguendo il percorso di questa bella mostra che segue a sua volta l'itinerario della vita difficile, sempre compromessa, di David, così piena di luci e di ombre. Ed ecco che, passate le prime sale con le deboli prove della giovinezza e con quelle del primo soggiorno romano che, nei disegni, rivelano la sua alfiariana volontà di crearsi un vocabolario nuovo sulla statuaria classica e, nei dipinti, il programma di immergersi nel bagno purificatore della «grande» pittura italiana (e per il Seicento non solo Domenichino e Guido Reni ma anche, ed è significativo, il caravaggismo); passate, dico, le prime sale ecco che, con il suo primo grande quadro storico, il *Belisario che chiede l'elemosina* dipinto nel 1780, non è la freddezza che ci viene incontro ma un intenso calore di sentimenti, una civile passione, contenuta sì dal freno tesissimo della disciplina, ma di una disciplina che è essa

stessa appassionata, sostenuta come è dall'orgogliosa consapevolezza che solo la dignità del classicismo più puro può offrire il filo di Arianna per uscire dal labirinto delle facili suggestioni e dell'ancor più facile illusionismo nel quale si era persa la pittura che l'aveva preceduto. Il deciso richiamo a Poussin (che adombra l'intenzione di conferire uno statuto nazionale al suo rinnovato purismo classico) si accompagna indubbiamente anche all'attenzione per la poetica degli affetti che aveva attinto soprattutto da artisti come Domenichino o come Guido Reni. La poetica degli affetti, si sa, non era certo cosa nuova e poi, nonostante le intenzioni, difficilmente riusciva, in quanto tale, a commuovere. Sia pure: ma in quell'abbraccio così possessivo con cui il povero cieco stringe a sé il fanciullo che è il suo unico bene quasi temesse di perderlo, e poi nel gesto teneramente enfatico del fanciullo stesso, in quell'intensità del chiedere con le braccia tese e lo sguardo appassionato, vi è una così forte volontà di trascinare chi guarda in una situazione sentimentale piena di pathos e di pietà che quell'antica poetica espressiva ci trasporta realmente in questo caso oltre le soglie della vera commozione.

Poi vengono i grandi quadri d'impegno civile, quella serie di nobili allegorie politiche e morali sulle virtù repubblicane, sulla purezza inflessibile della giustizia, sull'amore per la patria, che cominciano con il *Giuramento degli Orazi* e alle quali David fu debitore della gloria negli anni in cui visse e poi della fama. Oggi il gusto più aggiornato tende a preferire a quelle enormi tele i suoi numerosi ritratti, che sono fra l'altro la rivelazione di questa mostra e che rappresentano certamente uno dei lati più sensibili e avvicinabili della sua troppo statuaria grandezza. Che dire? Forse quelle tele gigantesche si sono fissate come stereotipi, come emblemi, nella memoria collettiva di molte generazioni, fino a noi, attraverso infinite riproduzioni a cominciare dai libri di scuola e forse inconsciamente le accomuniamo a quel tanto di insopportabile che erano per noi le lezioni, anzi le prediche di morale prima e la retorica patriottica poi. Quella retorica che ha partorito il suo figlio specularmente opposto, lo scetticismo. Ma se riusciamo a liberarci di tante immature dipendenze, se ci rendiamo conto che la retorica è piuttosto nei fondi di solaio tardo ottocenteschi della nostra eredità culturale, e quindi che non è in quei quadri quanto in noi che li guardiamo; se ci riportiamo soprattutto agli anni in cui furono dipinti e pensiamo quali fatti corrispondevano a quei pensieri figurati, non potremo sottrarci a una insopprimibile ammirazione, non potremo non avvertire quanto fuoco si nasconda dietro quell'esprimersi «sublime», quanto calore bianco, senza fiamma, si sprigiona da sentimenti che si incarnano in un'altrettanto grande pittura.

Gli Orazi, il Bruto, Le Sabine. Il primo fu dipinto per il re, a Roma,

nel 1784, in uno studio di via del Babuino e fu un avvenimento pubblico che sconvolse una città che, in quegli anni, era ancora la capitale carismatica delle «Arti Belle», il centro verso cui ogni artista doveva convergere; il secondo fu dipinto nel 1789, l'anno che segna la linea di confine fra due mondi nella storia dell'Europa; il terzo fu dipinto nel 1799 dopo la fine del Terrore, come emblema della riappacificazione fra i francesi. Tre quadri che attraversano, da protagonisti, quindici anni che hanno cambiato il mondo. Fra il *Bruto e Le Sabine* nel 1793, David dipinse la *Morte di Marat*, l'emblema degli anni più sanguinosi e convulsi della Rivoluzione e che rimase appeso nella sala delle assemblee della Convenzione come una icona laica, come una tragica, brutale testimonianza. È indubbiamente il capolavoro di David e anche uno dei quadri più belli e dominanti della pittura moderna. «Tutti i particolari sono storici e reali, come un romanzo di Balzac, – scrisse Baudelaire quando lo vide. – Il dramma è là, vivo in tutto il suo lamentabile orrore... Questo è il pane dei forti e il trionfo dello spiritualismo; crudele come la natura questo quadro ha tutto il profumo dell'ideale». C'è una considerazione da fare a proposito di queste grandi opere che può aiutarci a capire chi fu David: in esse, al passo con la consapevolezza delle virtù di uno stile ritrovato, emerge un'altra consapevolezza, quella di parlare in una lingua nuova a un pubblico nuovo. Un pubblico che non era più l'élite degli *amateurs*, l'aristocratica cerchia *des hommes de goût et d'esprit* e nemmeno la schiera più numerosa *des bonnêtes gens* che frequentavano i Salons, ma un pubblico più partecipe intellettualmente dapprima e poi sempre più attivo e vasto, un pubblico protagonista. In altre parole la gente che cominciava a partecipare direttamente e drammaticamente alla vita pubblica e che richiedeva *Exempla Virtutis* perché il bene e la virtù prevalessero; un pubblico che sarà presto la strada, cioè quel *peuple* del quale il suo amico Marat si proclamava amico. E saranno poi anche i nuovi ricchi e i nuovi potenti, ma che sarà sempre un pubblico-popolo.

La Rivoluzione, è stato già detto, ha avuto una letteratura rivoluzionaria ma non ha avuto una rivoluzione letteraria. Dal punto di vista letterario, come ha notato Thibaudet, l'epoca rivoluzionaria è un'epoca conservatrice: la rivoluzione letteraria la farà la generazione successiva, la generazione di quelli che buon grado o mal grado avevano digerito la rivoluzione. Credo che si possa dire che David, invece, ha fatto sì che per la pittura il discorso sia diverso. L'impronta che egli ha impresso al linguaggio pittorico, la sua trasposizione del passato nel presente, dell'ideale nel reale, il rapporto che ha saputo stringere con la realtà è di natura tale che divide come uno spartiacque un'epoca da un'altra. È in questo senso che David, anche se rinnegato dalla generazione che seguì,

apre una strada che confluisce in una delle grandi correnti portanti della pittura moderna: quella non romantica, non fantastica, non visionaria appunto. All'inizio del nuovo secolo si può dire che David abbia fatto il vuoto intorno a sé, che si sia assunto il ruolo di unico interprete-testimone dell'incalzare drammatico della storia. Ma dopo quell'eroica apertura rivoluzionaria sul presente, quando gli venne meno l'intima convinzione che l'Atene di Pericle e la Roma dei tempi virtuosi potesse rivivere nella Repubblica, quando si assunse un altro ruolo, quello di interprete-testimone dell'epopea napoleonica e dell'impero e poi negli anni dell'esilio di Bruxelles, il suo stile cambia come cambia il suo animo e un giudizio complessivo su cosa sia veramente David diventa difficile. Quella freddezza, quella rigidità statuaria, quell'enfasi teatrale degli atteggiamenti, quella retorica che all'inizio abbiamo additato come espressioni di luoghi comuni in effetti talvolta prevalgono in opere come *La distribuzione delle aquile* del 1804 o *Leonida alle Termopili* del 1813 mentre nelle opere più tarde una sorta di *immagerie* mitologica morbida, sorridente, velata di una certa borghese ipocrisia di affetti, sembra adattarsi molto bene ai gusti della Restaurazione. Evidentemente il vecchio maestro non voleva perdere colpi. Ma questo non toglie nulla alla sua grandezza.

Durante le guerre dell'Impero, quando i mariti e i fratelli erano in Germania, le madri inquiete avevano messo al mondo una generazione ardente, pallida, nervosa. Concepiti fra una battaglia e un'altra, educati in collegi al rullo dei tamburi, migliaia di fanciulli si osservavano fra loro con sguardo cupo mentre esercitavano i loro gracili muscoli. Di tanto in tanto riapparivano i loro padri insanguinati, li sollevavano sul petto gallonato d'oro, poi li posavano a terra e rimontavano a cavallo.

Così Alfred de Musset, comincia il suo libro memorabile e appassionato, *La confession d'un enfant du siècle*, ove si rispecchia la vita febbrile della generazione del 1830.

Théodore Géricault anche se aveva fatto, come quei fanciulli, i suoi studi al Lycée Imperial (quando era frequentato da Delacroix, minore di lui di soli sette anni) anche se più tardi, prima dei cento giorni, arruolandosi nella compagnia dei Moschettieri Grigi del Re, batté le stesse strade di De Vigny e di Lamartine, aveva già quattordici anni al tempo di Austerlitz, venti quando Napoleone preparava il suo attacco alla Russia, ventiquattro al tempo di Waterloo. Non apparteneva quindi, per uno scarto di almeno dieci anni, alla generazione degli *enfants du siècle*. Apparteneva piuttosto alla generazione di Stendhal.

Ma se era nato troppo presto, e soprattutto se era morto troppo giovane, a soli trentatré anni, per partecipare al fiammante decennio romantico, era anche nato troppo tardi per condividere le aspirazioni di quella vigorosa generazione di allievi di David che ancora modellavano mentalmente i propri eroi su quelli di Plutarco e di Tacito e vedevano nella storia la maestra della vita e la garanzia della ritrovata saggezza. Era quello un Elisió ormai irrecuperabile nella minacciosa prospettiva del futuro. La sua idea della storia, e della vita, era certo lontana dall'ideale della virtù che sublima le passioni e quindi le pacifica. Aveva visto come il trascorrere tempestoso degli anni tramutava la gloria in disfatta, lasciando dietro di sé un risucchio di vuoto, mentre un cielo nerissimo incombeva sull'orizzonte carico di terrore e di violenza. Cresciuto al suono delle fanfare e fra i clamori delle vittorie, ma anche nelle notti di an-

sia, senza sonno, tra il silenzio che cresceva intorno a quelli che parlavano di morte alle madri desolate, partecipò in maniera molto più diretta e cosciente della ardente gioventù pallida e nervosa di de Musset alla fine delle guerre lunghe e spossanti; si trovò con il suo corpo giovane e vigoroso nel mezzo della fosca marea di sangue che aveva inondato l'Europa e che, defluendo, lasciava dietro di sé la tetra palude di un mito distrutto.

Conobbe, e anche amò, l'odore aspro del cuoio, dei finimenti, delle selle, degli arnesi militari, del sudore dei cavalli, i pennacchi di crine, il peso dei Sako, dei colbacchi, degli elmi, dei dolman, delle sciabole, delle corazze, il fulgore dei galloni, quasi come un pittore militare, ma conobbe anche la loro vera tangibile realtà così come conobbe il vero odore della guerra che è odore di tutto questo, ma è anche lezzo di ferite, di morte e di putrefazione.

L'impressione di un'arte che ha tratto da torbide sorgenti un vigore febbrile, il senso di una modificazione profonda intervenuta, nel corso di quegli anni carichi di eventi, nella maniera di avvicinarsi alla realtà pur senza allontanarsi del tutto dagli ideali formali di David e, soprattutto, dell'amatissimo Gros, la sensazione di un'atmosfera livida, incombente, che non accenna a schiarite, nella quale ogni cosa assume un rilievo aggressivo, violento, che ci coinvolge, sono sensazioni che ci assalgono sin dalla prima sala di questa bellissima mostra dedicata a Géricault e ora aperta all'accademia di Francia.

So bene come non sia facile rendersi conto pienamente di quello che significano e di quanto contarono nella storia della pittura dell'Ottocento i quindici anni di intenso lavoro di Géricault (che di più non furono) in assenza dei suoi tre maggiori capolavori che esprimono il senso, al massimo della tensione, di tre momenti drammaticamente diversi nei quali la sua vita fu coinvolta: cioè l'*Ufficiale dei cavalleggeri della guardia alla carica* del 1812, il *Corazziere ferito che abbandona il fuoco* del '14 e la *Zattera della Medusa* del '19. La cupa e selvaggia energia della conquista, l'angoscia della disfatta incombente, la degradazione umana nella disperazione. Erano del resto quelle le sole tre opere conosciute dal pubblico, quando l'artista morì a trentatré anni nel 1824, le sole cui fosse affidata la sua fama.

Tuttavia, anche senza quei tre dipinti fondamentali rimasti, come è naturale e per ovvie ragioni, al Louvre, è certo che la scelta fatta da Jean Leymarie è stata così sicura e intelligente da aver ottenuto il massimo dei risultati oggi possibile. Sono esposti ben trentanove dipinti alcuni dei quali fra i più belli e famosi dell'artista e altri pressoché inediti, un numero considerevole di disegni e, per la prima volta, l'opera litografica al completo. Di più non ci si poteva davvero aspettare. In quanto alle tre

grandi opere mancanti esse sono in qualche modo rappresentate da vari bozzetti, schizzi, disegni.

«Da dove esce? non riconosco questo tocco». Così, a quanto pare, si espresse David davanti all'*Ufficiale dei cavalleggeri della guardia alla carica* esposto al Salon del 1812. Eppure la genesi di quel dipinto, documentata alla mostra dal bellissimo bozzetto del Louvre, partiva evidentemente proprio da opere di David (come il *Napoleone al San Bernardo* di Gros). Ma il grande maestro aveva l'occhio molto attento a tutto quanto accadeva in quello che considerava il suo impero e non gli sfuggiva il segno, anche il più leggero, di un mutamento. Non aveva quindi torto a non «riconoscere il tocco» di quel grande quadro, soffermandosi più su questo dato che sulla posa improbabile del cavallo. Appena ventunenne, infatti, Géricault, scolaro di Guérin e ammiratore appassionato di Gros, sapeva ingigantire, senza idealizzarla, la realtà (deformandola se mai in una ossessione di energia) e cominciava già a foggarsi uno strumento personale, il «tocco» appunto, per evocare direttamente la sostanza delle cose, per renderle presenti, reali, tangibili per mezzo della corposa aggressiva violenza della pennellata, che denunciava essa stessa la propria natura di materia, cioè di realtà. Come se cominciasse a prendere oscuramente corpo in lui la coscienza che il rapporto fra arte e realtà diventa tanto più aderente quanto più si intuisce che l'arte è essa stessa una realtà, concreta, esistente.

Questo procedimento, o meglio questa presa di coscienza, si chiarisce e si intensifica, col procedere degli anni, nella breve parabola della sua vita. E si alimenta, oltre che alle fonti della vita, anche alle sorgenti di quell'altra realtà che è l'arte. Géricault fu infatti fra i primi a servirsi, per la sua continua formazione personale, delle opere del Louvre visitando assiduamente il Museo Napoleone arricchito dai bottini delle conquiste e copiando dai grandi maestri. Due straordinarie copie da Tiziano sono presenti alla mostra. Anche il soggiorno a Roma fu, sotto questo aspetto, molto importante per l'accrescimento dei suoi mezzi.

Ma la grandezza vera di Géricault consiste nell'identificarsi della forza e della libertà della sua pittura con le inclinazioni più profonde del suo animo. Fu indubbiamente il primo artista dell'Ottocento a sentire un rapporto diretto fra vita e pittura attraverso la cognizione del dolore; fu il primo ad avere a che fare oggettivamente con la malattia, la follia, la morte. Il primo a rappresentare la povertà, l'abiezione, il delitto non come motivi pittoreschi ma come «fatti». Alla mostra si potrà cogliere questo suo aspetto nel *Ritratto del naufrago* di Besançon, nel *Pazzo assassino* di Gand, negli stupendi disegni per la sua opera, mai intrapresa, sulla tratta degli schiavi. O in alcune litografie sul tema dell'abiezione e del-

la miseria. Non a caso P.-J. Proudhon l'amico di Courbet nel suo *Du principe de l'art et de sa destination sociale* del 1865 scrisse:

Un solo dipinto come il *Naufragio della Medusa*, arrivato un quarto di secolo dopo la *Morte di Marat* riscatta un'intera galleria di madonne, odalische, apoteosi e San Sinforiani; basta a indicare la strada dell'arte attraverso le generazioni e permette di attendere.

Non era proprio così, naturalmente, ma la grandezza di Géricault meritava riconoscimenti anche maggiori.

1979.

Horace Vernet

Horace Vernet aveva la fronte stretta, le guance magre e lunghe, l'occhio grigio e lo sguardo severo degli ufficiali di carriera. I capelli corti, portati in avanti sulle tempie, la ciocca ribelle sulla fronte, *à l'empereur*, i lunghi baffi spioventi curvati appena all'insù sulle punte, la redingote nera abbottonata sino al mento che si modellava come un guanto sul corpo piccolo, diritto, asciutto da schermitore e da cavallerizzo, gli conferivano l'inconfondibile aspetto di un veterano della *Grande Armée*.

Era invece un pittore, e anche un buon pittore, come era pittore suo padre, Carle, come lo era stato suo nonno Joseph; mediocre artista ma coscienzioso professionista il primo, protagonista primario del grande *dixhuitième* il secondo, straordinario inventore di visioni marine nella luce di ogni ora del giorno, nella calma o nella tempesta, che morì al Louvre l'anno stesso in cui Horace nasceva, nel 1789.

Veterano, dunque, non poteva essere, non fosse altro che per ragioni di età, né vi era, in realtà, nulla di militaresco nella sua vita se non il grande amore per i cavalli, per la scherma, per le uniformi e per le battaglie (dipinte) che condivise con Géricault, di solo due anni più giovane di lui e che conobbe nello studio del padre Carle, ove ambedue si perfezionavano nel mestiere. Tale, anzi, era il suo amore per le uniformi e la conoscenza che ne aveva (e Géricault non era da meno) che Sainte-Beuve racconta come un giorno Horace si mostrasse più competente di suo cognato, il generale Rabusson in non so quale questione di bottoni, di alamari e di bardature militari. Una competenza che gli permise di compilare, insieme ad Eugène Lami, la *Collezione di Uniformi Francesi dal 1791 al 1814* in una raccolta di tavole pubblicata nel 1822. Al contrario di Géricault, tuttavia, che indossò per la prima volta l'uniforme dopo la Restaurazione, servendo per breve tempo nei Lancieri Grigi del Re, Vernet riuscì ancora ad indossare una delle gloriose uniformi dell'Impero, e Napoleone, durante i Cento Giorni, lo decorò con la legion d'onore, quando l'artista venticinquenne era sottotenente dei granatieri del 3° battaglione della 2ª legione della Guardia Nazionale. Che, dopo tutto, non era pro-

prio un trascorso tale da permettergli di assumere quell'aria marziale, severa e scontenta da veterano delle guerre dell'Impero che non l'abbandonò per il resto dei suoi giorni. Soprattutto se si pensa che durante il dramma della ritirata di Russia o della campagna del '14 lo spirito guerriero non gli vietò di collaborare, per guadagnare un po' di franchi e mandare avanti il giovane ménage (si era appena sposato con la sorella di un pittore) al «*Journal des Dames et des Modes*», mentre l'atmosfera epica dei giorni di Waterloo e dell'abdicazione non lo distolse dall'inventare graziosi disegni decorativi per Jules Mallet, direttore della manifattura di tele di Jouy.

Nulla di eroico, quindi, ma solo una carriera di pittore, con i tipici espedienti giovanili per tirare avanti. Era sincero, e profondo però, il suo amore per le glorie militari della Francia del tempo della rivoluzione e dell'Impero, da Jemmapes a Valmy sino alla difesa di Parigi; e cominciò ad illustrarle in piena Restaurazione prefigurando l'obiettivo del futuro museo della storia di Francia a Versailles, tanto da meritare l'elogio che gli tributò Théophile Gautier quando gli riconobbe il merito di essere stato il primo a dipingere battaglie nella maniera moderna: onore che, in tempi recenti, si è invece sempre riconosciuto a Gros.

Non so bene, in verità, cosa debba intendersi per «modo moderno» di dipingere battaglie; ma siccome Gautier scrisse il suo elogio nel 1863, in occasione della morte di Horace, quando erano ormai molto lontani i giorni ardenti dell'ondata romantica e il clima dominante da circa un decennio, era piuttosto quello del realismo, si può supporre che intendesse una maniera realistica di dipingerle. Ma non è certo il sentimento, quello sí veramente «moderno», di intendere il realismo come esigenza di contemporaneità, come esaltazione di un unico eroismo, quello del quotidiano, che poteva fornire il supporto alla descrizione figurata di una battaglia: una descrizione che intendesse, come Vernet intendeva, consegnarne il senso ed esprimerne la tensione celebrandone un episodio significativo. Non esiste la realtà di una battaglia, che è fatta di mille realtà diverse e il cui evento (sempre ricostruito «a posteriori») sfugge nel suo insieme, e persino nei suoi particolari, anche a chi vi ha partecipato, come assai bene Tolstoj ci insegna.

Esiste tuttavia un modo realistico, fatto di alacrità, di ostinazione e di padronanza tecnica, di immaginare le cose come sono state, in un passato che può esser vecchio di secoli come soltanto di poche ore; un realismo analitico e devitalizzato che crede, positivisticamente, nella possibilità di ricostruire i fatti documentandosi, come se i fatti fossero lí, immobili, fissati sullo schermo della storia, non nel loro divenire ma nel loro essere. Un realismo che non è certo quello di Courbet e degli impressio-

nisti. Ma il senso in cui si muove, nell'Ottocento, l'aspirazione alla realtà non è certo univoco, e nella storia vasta e complessa del movimento realista europeo del secolo XIX è possibile valutare anche il contributo, che non fu dei minori, di Horace Vernet.

Molto utile, a questo proposito, la bella mostra primaverile dell'Accademia di Francia dedicata all'artista, che si è aperta solo poche settimane dopo la chiusura di quella, indimenticabile, dedicata a Géricault. Ed è, questa di Vernet, una mostra molto « rara », è il caso di dirlo, per essere la prima a lui dedicata dopo quella del 1863, improvvisata a Parigi per onorarlo l'anno stesso della sua morte. Vi sono esposte quasi cento opere, fra dipinti, disegni e incisioni; non mancano, fra i dipinti, alcuni dei più famosi, e il catalogo, redatto con grande rigore scientifico e ricchezza di informazioni da quattro giovani studiosi (Georges Brunel, Claire Costans, Philippe Durey e Isabelle Julia) e introdotto da uno dei maggiori specialisti dell'arte neoclassica e romantica, Robert Rosenblum, è e resterà senza dubbio un prezioso strumento di lavoro.

Nei primi anni della Restaurazione, il giovane Horace Vernet che, nel 1824, susciterà l'entusiasmo di Stendhal, partecipa con Géricault e Delacroix a quella rivoluzione dello stile che si matura dal 1814 al 1830 e che, con le sue molte varianti, dà vita alla grande ondata romantica. In un suo dipinto di notevoli dimensioni, esposto al Salon del 1822 e ora al museo di Avignone, che documenta autorevolmente, alla mostra, questo suo primo periodo, è raffigurata la leggenda secondo la quale il suo grande nonno, Joseph Vernet, si sarebbe fatto legare all'albero di una fragile feluca durante una furiosa mareggiata nel Mediterraneo per sperimentare fino in fondo la tempesta e gli orrori della natura. È interessante notare come Horace, richiamandosi in tal modo al sentimento settecentesco e preromantico del sublime, ritrovi (e proprio attraverso la figura del nonno) le radici più profonde dell'arte romantica nel cuore del secolo XVIII.

Il dipinto, posteriore di tre anni alla *Zattera della Medusa* di Géricault che aveva anche per tema gli orrori del mare, si ricollega infatti alla tradizione europea dei naufragi romantici, da Turner a Isabey, da Géricault a Gudin. Ma resta del tutto al disotto, per invenzione e linguaggio pittorico, alle prove migliori di quelle meteorologiche romantiche fantasie. Vi emerge, se mai, quella tendenza realistica e analitica, quella curiosità descrittiva che privilegia l'annotazione dei particolari sull'immagine totale; la quale immagine, in questo caso, era quella, veramente romantica, di un fragile vascello sollevato da un'onda minacciosa contro il cielo nero della tempesta. Osservando con attenzione sia questa, sia le altre sue opere degli anni Venti, ci si accorge come Horace Vernet non avesse

affatto bisogno di mutare le penne, cioè di cambiare radicalmente la struttura e la fattura del suo dipingere per abbandonare, dopo il '30, quel clima romantico, nel quale aveva pur vissuto, per accrescere gradatamente l'enfasi naturalistica. L'enfasi, sia ben chiaro, di quel suo particolare naturalismo analitico e descrittivo di cui ho detto.

Il suo ideale di artista e di pittore, infatti, si andava confermando nell'intenzione di consegnare una trascrizione letterale delle cose e degli avvenimenti e si riconosceva, quindi, non tanto nei soggetti biblici o orientalizzanti, ove qualcosa era concesso alla tradizionale idealizzazione oppure al romantico sentimento di evasione dal presente, quanto nelle scene di storia politica e contemporanea o di storia militare. Il famoso quadro del 1832-33 che raffigura la partenza di Luigi Filippo dal Palais Royal per l'Hotel de Ville durante i giorni della rivoluzione di luglio, deve considerarsi situato al polo opposto, come intenzioni e come realizzazione, di un altro dipinto ben più famoso che celebra quelle stesse giornate: la drammatica ed esaltante *Libertà che guida il popolo* di Delacroix. Rosenblum nota giustamente, a proposito del quadro di Vernet, come le regole democratiche della prospettiva obblighino colui che sta per essere proclamato re dei francesi, essendo in secondo piano, ad apparire più piccolo del suo popolo, proprio come un personaggio fra i tanti in mezzo alla folla parigina. Il vero, la comune realtà è così insistente che, nota sempre Rosenblum, con una lente di ingrandimento potremmo leggere facilmente i cartelli stradali a sinistra oppure riconoscere ciascuna figura della folla tumultuosa che precede il nuovo monarca.

È una nuova sorta di realismo che descrive tutto, imparzialmente: le uniformi, i vestiti, i cappelli a cilindro, i ciottoli divelti dal selciato, le armi, l'architettura del palazzo, le bandiere, le lontananze, le vicinanze. Un modo siffatto di tradurre l'immaginario in verosimile, una tale fiducia nella possibilità di ricostruire, documentandosi, il vero, lo ritroviamo, soprattutto dopo il 1830, in tutti i quadri storici e militari di Vernet. Ed è questa sua particolare attitudine, con la quale in tele gigantesche fece veri e propri « ritratti » ritenuti somigliantissimi, di battaglie, che fruttò ad Horace Vernet quella fortuna, quegli onori e quel potere che lo accompagnarono per tutta la vita.

Ciò che più conta è che i suoi grandi quadri sono i primi del genere a liberare completamente la composizione e la maniera di dipingere dalle strutture ereditate dal barocco e dal neoclassicismo. La sua fredda oggettività sembra infrangere tutte le vecchie regole dell'arte della pittura. Ed è indubbiamente questa rottura con la tradizione che pone Horace Vernet all'origine di un determinato realismo ottocentesco. Perché in

quel suo indiscriminato naturalismo senza scelte, in quella sua dissoluzione della tradizione nel comporre, possiamo cogliere uno degli aspetti di quel sentimento moderno verso la realtà che costituisce il nucleo del movimento realista. Si può dire però, che se la strada aperta da Géricault, il quale non abbandonò mai del tutto le strutture ereditate e mantenne anzi sempre vivo il dialogo con la grande pittura del passato, conduce a Courbet, quella aperta da Vernet conduce piuttosto a Meissonier e a Gérôme. Si può dire pur che si abbia la coscienza che le cose non sono mai così semplici, così riducibili a schemi.

Questa esposizione, comunque, ci dà l'opportunità di meditare sui molti interrogativi che ci sono posti da quel periodo cruciale che si situa fra il romanticismo e il realismo. E sulle varie nature del realismo stesso. Ancora una volta dobbiamo essere grati all'Accademia di Francia, e al suo direttore Jean Leymarie, per le belle mostre che così spesso ci offre.

1980.

Gustave Courbet

Il riconoscimento solenne, secondo i rituali spontanei promossi dall'adesione popolare, e nel celebrare i quali il pubblico parigino è maestro, non c'è stato. A quanto sembra Courbet è destinato per i più a rimanere nel limbo, anche se fu assunto ben presto nel Pantheon delle glorie nazionali: che è una cosa diversa. Solo pochi giorni sono trascorsi da quando è aperta al Grand Palais la mostra che Parigi gli ha dedicato in occasione del centenario della morte e, giudicando dal numero e dall'atteggiamento dei visitatori o da altri indizi, già mi sembra di poter affermare che il successo sia scarso. È difficile non paragonare le modeste file davanti al botteghino del Grand Palais alla folla che si snodava a perdita d'occhio davanti alla Tate Gallery, circa un anno fa, per la mostra di Constable.

Deve darci da pensare il fatto che un pittore che considerava se stesso un socialista, un repubblicano, un democratico, un partigiano di tutte le rivoluzioni, un amante sincero della vera verità e soprattutto un realista, insomma un *ami du peuple*, rischi ancora di non entrare nel novero dei pittori popolari. D'altra parte, tenendo d'occhio una zona diversa di quel generico e vano clima culturale nel quale si fanno e disfano le fortune degli artisti, si deve concludere che uno dei pittori più grandi che la Francia abbia mai avuto non incontra il gusto dei suoi compatrioti.

Tenace, infatti, è il rifiuto di certo gusto parigino vagante, come scrisse vent'anni fa Arcangeli, fra l'*Esprit de géométrie* e l'*Esprit de finesse* per le concrete e coinvolgenti immagini del maestro di Ornans. È una sfortuna che non accenna a dileguarsi, e il fatto non è nuovo. Se non c'è da stupirsi che lo trovasse «noioso» un artista di temperamento come Renoir, può apparire forse meno ovvio (ma poi non tanto) che Baudelaire, il profeta del pittore della vita moderna, dedicasse all'apostolo dell'arte vivente solo poche righe, e proprio in occasione dell'esposizione universale del 1855, nella quale Courbet era presente con undici opere e durante la quale aprì al pubblico la sua famosa mostra personale intitolata «Du réalisme», ove erano esposti quaranta quadri e tra i più si-

gnificativi. A ben pensarci, nel giudicarlo «un possente operaio, una selvaggia e paziente volontà», nel rilevarne «la solidità positiva, l'amoroso cinismo», ma anche «lo spirito settario di massacratore di facoltà», il grande critico francese prendeva evidentemente anche lui le sue distanze. E non a caso altrove, quando parla della piattezza degli artisti belgi, «pittori soltanto di ciò che si vede», Baudelaire chiamava in causa, non senza ironia, «la philosophie à la Courbet».

Perché questa sfortuna? La ragione prima, a mio parere, è nello stesso Courbet, che è un pittore difficile, di comprensione tutt'altro che immediata, diverso soprattutto da quello che sembra a prima vista e quindi difficilmente sovrapponibile all'immagine stereotipa che di lui ci ha affidato la tradizione. È proprio la qualifica di coscienzioso operaio, di violento assertore dell'immediatezza, ribadita anche da Castagnary, che va presa con qualche precauzione. Anche io, uscendo dalla mostra con gli occhi e i sensi pieni, come storditi, dal succedersi delle sue immagini, sento prima di ogni cosa il desiderio di sgombrare la mente dai luoghi comuni e dai pregiudizi che gravano sulla sua figura d'artista, cominciando magari proprio dal famoso realismo.

Realismo, di per sé, vuol dire tutto e non vuol dire nulla; e lo stesso Courbet scriveva che il titolo di realista gli era stato imposto così com'era stato imposto agli uomini del 1830 il titolo di romantici, che i titoli non hanno mai dato un'idea giusta delle cose, tanto che «se fosse altrimenti, le opere sarebbero superflue». Ciò che è più deviante, comunque, è il tentativo (mai del tutto abbandonato) di conferire al suo realismo un carattere prevalentemente sociale e politico, ricercando quel carattere non solo nelle sue intenzioni, che possono anche generare qualche equivoco, ma nella realtà stessa della sua pittura.

Nulla a mio vedere di più astratto, di più inutile, di più retorico. L'immersione appassionata di Courbet nella natura, il suo vivere nel profondo del suo seno, era un atteggiamento in effetti estraneo e indipendente dalle sue idee sulla libertà e sul socialismo, dalla sua adesione al pensiero di Proudhon, dalle sue utopie umanitarie. Può servire piuttosto d'aiuto, per aderire al suo modo di dipingere, constatare come natura per lui fosse soprattutto materia, presenza vicina, tangibile, comunicante per via di identificazione. E la pittura quindi fosse identificazione con la materia. Solida, liquida o gassosa, morta o vivente che fosse.

Courbet, insomma, è pittore di sensazione, direi il più grande dei pittori di sensazione, perché in lui, nell'ordine prioritario, la sensazione si colloca al primo posto a grande distanza dalle altre funzioni, dell'intuizione, del pensiero e del sentimento, le quali due ultime, sia detto per inciso, sono le più necessarie ad una vocazione prevalentemente sociale.

Se si entra nel primitivo cerchio magico che come un incantesimo druidico circonda i quadri di Courbet, se si penetra senza pregiudizi di sorta nel loro spazio vitale, la nostra vista trova subito, per simpatia, un immediato raffronto con gli altri sensi risvegliando le facoltà del tatto, dell'udito, dell'odorato. Non mi ricordo chi dicesse, per denigrarli, che i quadri di Courbet puzzavano, senza sapere di cogliere in qualche modo nel segno. Sentiamo così la superficie rugosa e leggera della scorza di sughero che fascia le grandi querce, l'asperità delle dure rocce grige che strapiombano sulla Loue, il freddo dell'acqua che scorre nera e profonda sul fondo delle gole o che stagna nel grezzo delle grotte, l'odore del verde fresco dell'erba ancora non falciata, l'odore aspro che emana dal pelo ruvido dei cervi, la densità delle nuvole che si raffreddano in neri lembi sul mare minaccioso, la forza irresistibile e tremenda delle onde che s'alzano come muri vetrosi d'acqua compatta sotto la schiuma. Ma Courbet non è solo sensazione, anche se è affidandosi pienamente alla sensazione che trova i mezzi per esprimersi. C'è da augurarsi che questa mostra, corredata da un catalogo ricco di osservazioni sottili e intelligenti, anche se non tutte da condividere, serva ad attirare l'attenzione su certi risvolti più segreti e meno espliciti della sua arte (il suo rapporto quasi erotico con le tre sorelle protagoniste di tanti dipinti e anche dei più sensuali, la sua attrazione per il lesbismo), così come c'è da augurarsi che una raccolta tanto autorevole di opere, 132 dipinti, metta in luce gli aspetti più profondi della sua grande personalità.

C'è, per esempio, un suo quadro, uno dei più affascinanti e inattesi ma anche dei più crudi e violenti, la cui storia sembra esemplare per mettere a fuoco un altro equivoco che ha insidiato, e ancora insidia, la lettura delle sue opere; almeno quella più corrente. Si tratta della cosiddetta *Toilette de la Mariée*, ora allo Smith College; una grande tela di più di due metri e mezzo di base, in apparenza non finita, ingrata, aspra e stupenda, conosciuta con questo titolo sin dal 1919, quando apparve alla vendita Courbet.

Sappiamo ora che non si tratta in realtà di una *Toilette de la mariée* ma bensì della *Toilette della morta*. Lo ha dimostrato una recente radiografia della figura centrale e una attenta analisi delle fonti documentarie. Dunque quel luminoso agitarsi di fanciulle, di lenzuola e di candidi indumenti, quell'operoso sventolio bianco azzurro nella intensa luce pomeridiana che inonda di sole, attraverso vetrate fuori campo, le pareti di un'ampia stanza da letto di una casa borghese di provincia, non ha al suo centro una sposa in attesa della notte di nozze, ma il cadavere già livido di una giovinetta nuda, appoggiata su di una sedia col capo reclinato, sostenuta, lavata e vestita dalle sue compagne. Una scena carica di agita-

zione vitale, in una calda luce trionfante, quasi allegra, ma che ha per protagonista la morte, che è pervasa dal senso della morte. Non c'è da stupirsi che la lettura sin qui adottata, giustificata appena dalla goffa ridipintura che non riesce a modificare il significato sostanziale dell'immagine centrale, abbia voluto cogliere solo il primo senso. E così è accaduto molto spesso nelle opere di Courbet, dove sempre la presenza palese o nascosta della morte è, a mio vedere, indissolubilmente intrecciata alla presenza prorompente della vita. Una doppia e inscindibile presenza, perché la vita è inconcepibile senza la morte e viceversa, e che ci offre la chiave più segreta per la comprensione dell'artista francese.

Non è difficile infatti cogliere come una rivelazione folgorante l'immagine della morte, la sua oscura presenza, nei ritratti più vitali di Courbet, insieme al palpitare del sangue sotto la carne, alla densità della sostanza fisica della vita. Non è difficile prefigurare la morte nelle mani osute e adunche di Bruyas, deformate dal gonfiore delle vene, nel pallore delle sue guance smunte sotto l'ispida barba rossastra e nel bagliore degli occhi lucidi e tristi, oppure nell'ombra appena funesta che trasfigura come un velo leggero le bianche guance della *Dame espagnole* e si addensa caliginosa sotto il languore dei grandi occhi, oppure nelle occhiaie profonde che sfasciano di un lividore malato lo sguardo assente de *La dame au chapeau noir* o di Gabrielle Borreau. E se, come ha notato Alan Bowes, l'associazione fra sonno e sessualità è un tratto costante dell'arte di Courbet (si pensi alla simbologia sessuale de *La filatrice addormentata* che è poi la sorella *Zelie*, o al famoso *Le sommeil*, con le due amanti che si abbandonano esauste al sonno) l'associazione inevitabile tra sonno e morte include fatalmente anche il sesso nel cerchio courbettiano ove si intrecciano senza soluzione di continuità morte e vita.

Gustave Moreau

Della Divina Distinzione: così vorrei intitolare echeggiando il noto trattato di Luca Pacioli, un'ideale storia dell'arte dell'Ottocento a oggi richiamandomi al santo principio del distinguere. Come potrei, per esempio, esternare ancora una volta la mia grande ammirazione per Gustave Moreau senza aver invocato quel principio che è oggi così disatteso? Perché so bene che quanto può dirsi in lode di Gustave Moreau, data la posizione dell'artista del tutto al di fuori di quella linea Courbet-Cézanne che è indubbiamente la linea maestra dell'arte moderna, rischierebbe di essere inteso come una lode a tutto un genere di trasgressioni pittoriche ottocentesche e di mediocrità simboliste che oggi si vanno troppo generosamente e indistintamente rivalutando. È senza distinguere, vale a dire senza chiedersi che cosa si riporta a galla, che da qualche tempo si va pescando nelle pozze più stagnanti dell'Ottocento, secolo straordinariamente ricco nel bene come nel male. Le paludi, si sa, hanno il loro fascino, ma poiché io sento soprattutto il fascino della pittura, quella vera, e perché ho ancora la retina offesa dalla nauseante mostra dedicata al fregio di Aristide Sartorio alla Camera dei Deputati, non posso non temere i pericoli di indistinti recuperi, presentati al pubblico non tanto come interessanti documenti di una depressione culturale e del gusto di una borghesia intellettualmente miserevole, il che sarebbe operazione legittima, quanto come vere e proprie opere d'arte. Ho capito, aggirandomi per quella mostra, nata appunto nel clima di quel genere di rivalutazioni, quanta ragione avessimo ad educarci, ancora ragazzi, nel disprezzo di certe meschinità mentali ottocentesche e del primo Novecento italiano delle quali Sartorio è un tipico rappresentante. Non avremmo avuto ragione, invece, a disprezzare nella stessa maniera Moreau. Se forse, modellandoci sui nostri maestri, talvolta lo abbiamo fatto, da parte mia almeno credo di aver dato prove di sincero ravvedimento.

Gustave Moreau, è ovvio, non ha nulla a condividere con neo-rivalutati come Bouguereau o come Gérôme, pittori «fuori della pittu-

ra» anche se tanto piú bravi dei loro miseri omologhi italiani, e nemmeno con glorie mai tramontate ma appassite al sole come Rodin; allo stesso modo che, in senso inverso, Sartorio, pittore di una piccola Italia retorica e artisticamente incolta, non ha nulla a che spartire con d'Annunzio che a suo modo seppe, talvolta, evaderne e, quando lo fece, grandiosamente. Distinguere sempre, dunque. Perché bisogna ben distinguerlo, Moreau, e decisamente, da tanti altri artisti che, nella generosa terra di Francia, convissero con lui in quell'«altra faccia» del secolo XIX che è stata tenuta rivolta verso l'ombra per tanta parte di questo nostro secolo «modernista» nato con le avanguardie e che solo in questi ultimi onnivori anni post-moderni è stata riportata alla luce, spesso legittimamente ma, come ho detto, ancor piú spesso senza troppi riguardi per la «divina distinzione».

Molto opportuna giunge, quindi, a far intendere anche da noi la grandezza di Gustave Moreau, questa bella iniziativa del Centro Mostre di Firenze diretto da Sergio Salvi che ha dedicato all'artista un'importante mostra, la prima in Italia, ricca di ben ottantasei opere fra le quali alcune delle piú note.

Gustave Moreau, nato nel 1826, era di sette anni piú giovane del suo omonimo Courbet e di sei anni piú vecchio di Manet; solo cinque anni lo dividevano dall'altro suo grande omonimo Flaubert. Apparteneva cioè a quella generazione che aveva dai venti ai trent'anni verso il 1850, una generazione che era all'ombra dei *Maîtres*, quell'assemblea di grandi artisti, di grandi poeti, di grandi letterati che, come scriveva Thibaudet, simile alle assemblee omeriche degli dei, proiettava la sua immensa ombra fin oltre la metà del secolo. L'Olimpo di Ingres, di Delacroix, di Balzac, di Victor Hugo, per non ricordare che i maggiori.

Ma anche la nuova generazione non avrebbe tardato a produrre altri *maîtres* che domineranno, dalla Francia, tutta la seconda metà del secolo XIX: meno olimpici, certo, dei Napoleoni artistici e letterari che li avevano preceduti, meno divorati da sovrumane ambizioni o da incurabili narcisismi: decisamente piú borghesi, piú radicati nella vita quotidiana, poco amanti della *bohème*, dediti ad amori tutt'altro che romantici, frequentatori di caffè. Ma artisti e letterati sino nel piú profondo dell'animo, instancabili nel lottare per le loro idee. E altrettanto grandi.

È la generazione che vive la crisi dell'immaginazione romanzesca, la generazione del realismo: realismo sentimentale, realismo documentario, realismo dottrinale e ideologico. La generazione che, in pittura, vide realizzarsi in pieno l'ideale baudelairiano del *peintre de la vie moderne*. Da questo spirito della sua generazione Moreau si dissocia totalmente, non vuole nemmeno riconoscerli il diritto, in arte, di esistere. Nulla, in-

fatti, è piú lontano dalla realtà della sua opera, nessuno piú di lui è estraneo alle aspirazioni di un tempo in cui, con Courbet, si affacciava la prima concreta proposta di identificare l'arte con la vita stessa, nella sua integrità, al di fuori di ogni dramma. «Non credo né a quello che tocco né a quello che vedo, – scriveva, – non credo che a quello che non vedo e unicamente a quello che sento».

Cosí dicendo Moreau dimostrava di abbandonarsi consapevolmente a un procedimento mentale che aveva radici storiche lontane; radici che si spingevano sino al cuore di una situazione preromantica dominata da Blake e dalla sua contrapposizione fra occhio fisico e occhio della mente, dalla sua convinzione che la natura visibile nascondesse, come un velo dipinto, il mondo della verità, che è il mondo dell'immaginazione e della visione. Nell'escludere insomma con tanta determinazione i dati dell'esperienza sensibile, nel rifiutare quel fervente culto della natura che aveva sostenuto in Francia tante vocazioni da Corot a Courbet e che, già a cominciare dal 1830, aveva spinto tanti pittori a nutrirsi di sensazioni lungo i verdi sentieri muschiosi della foresta di Fontainebleau, Moreau si allontanava dal suo tempo e si ricongiungeva a quella via che era stata aperta fra la fine del Settecento e il principio dell'Ottocento dai grandi visionari, da Füssli e da Blake.

Ma assai diversi dalle apocalittiche visioni di Blake erano i sogni e le «erudite isterie» di Moreau. Intanto perché erano sostenute soprattutto da una fiducia straordinaria che la pittura, proprio in quanto pittura, potesse, con il suo linguaggio, dare vita autonoma alle immagini della mente. Si sentiva, insomma, pittore e non uomo di Dio come Blake che pur nelle sue visioni piú oscure si raccomandava sempre al mondo, ribadendo e conclamando la sua natura ermetica di profeta le cui visioni concernevano Dio e l'Eterno. Moreau si sentiva soltanto pittore, e con quanta finezza, con quanta raffinata scelta di mezzi sapesse battere quella strada, diciamo cosí professionale, lo dimostrano molto presto le opere, alcune delle quali qui esposte, del suo breve soggiorno italiano che compí, non piú giovanissimo, a trentunanni, nel 1857.

Le copie dal Buffalmacco del Camposanto di Pisa, dell'angelo di Leonardo nel Battesimo del Verrocchio, del putto di Raffaello di San Luca, dal Veronese della Borghese, rivelano una raffinatezza cosí sottile del colore, un disegno cosí sensibile da ricordare molto da vicino le contemporanee copie da antichi maestri di Degas che del resto Moreau conobbe a Roma all'Accademia di Villa Medici; un incontro che non fu certo senza conseguenze.

Ma è dopo il 1860 che Moreau trova la sua strada ed esprime pienamente il suo mondo inserendosi nella storia della pittura in maniera im-

provvisa e conturbante; e non solo con un anticipo assai notevole sul corso del simbolismo che dilagherà sulla fine del secolo in tutta Europa, ma con una indipendenza sia verso il passato che verso il futuro, vale a dire verso il simbolismo stesso al quale invece è sempre associato come d'obbligo, che trova un parallelo soltanto in due altri grandi spiriti indipendenti come Rodolphe Bresdin e Odillon Redon, quasi suo coetaneo il primo, di quattordici anni più giovane il secondo. Il modo con cui Moreau attinge a quella comune eredità della cultura occidentale che erano i miti classici, le storie bibliche, le leggende dell'antichità e del medioevo, è così eccentrico, così anomalo, è intrecciato ad impulsi così oscuri della sua mente, da aver fatto giudicare le sue immagini alla stregua di allucinazioni di un drogato, anche se paragonate alle interpretazioni più personali e introspettive che di quei miti e di quelle leggende ha dato l'Ottocento. Sono elaborazioni sensuali, allucinanti, leggermente macabre, ove prevalgono il sesso, l'esotismo, il dolore, la morte, ma rilegate morbosamente nella preziosa cornice della mistica religione dell'arte. Motivi che saranno familiari alla cultura crepuscolare del decadentismo ma che Moreau esprime con una indipendenza, con un coraggio e con una forza che non trova certo equivalenti nei simbolisti o nei decadenti del fine secolo. E nasce qui quella necessità di distinzione alla quale mi sono raccomandato all'inizio. Le grandi elaboratissime tele, gli acquarelli dai limpidi colori di rubino e di smeraldo, gli straordinari bozzetti con le loro luminose improvvisazioni, rivelano un continuo ricorso a un materiale figurativo e letterario composito, ricco di scorie e di impurità, immerso nel torbido crogiuolo dei sentimenti e degli istinti. Una morbosa mitologia, certo, distillata da silenziose meditazioni, impietrita in una macabra fissità di morte; ma Moreau sa conferirle una misteriosa evidenza con quel suo modo, del tutto nuovo, di dipingere. Con una pittura, cioè, che, maturandosi, nel corso degli anni si riduce ad un dialogo essenziale fra le macchie o i grumi gestuali e istintivi del colore, che può intendersi come simbolo dell'inconscio, e l'elaborazione minuta del disegno che interpreta il caos di quelle macchie, di quei grumi, e a esse sovrappone il suo esile ordito. Nascono così, da quel dialogo, immagini che si arricchiscono di significati attingendo al magazzino composito della sua mente dove si accumulano le curiosità dell'esotismo, i frammenti di un Medioevo e di un Rinascimento fiabesco, non dissimile da quello dei preraffaelliti, e infine i ricordi di lunghe visite al Louvre fra i reperti delle antiche civiltà egizie, mesopotamiche, orientali.

Nel laboratorio segreto della sua anima, che era un'anima triste e solitaria, nutrita di remote letture e di sogni, le allegorie si accumulano e si elaborano in un paziente lavoro di concrezione, e assumono ai suoi oc-

chi un significato morale, vogliono testimoniare l'idea di una vittoria, di un trionfo finale sui mostri: una purificazione, un'ascesa verso il cielo, un'ansia di spiritualismo. Ma le radici di quelle immagini pescano in una liquida e oscura densità, troppo torbida, troppo ambigua per non produrre fiori torbidi e ambigui essi stessi. E così la spiritualità trascolora insensibilmente in sensualità, e la purezza e la perversione si intrecciano indissolubilmente. Così come la sua materia pittorica, ora abbandonata all'istinto del gesto, ora minuziosamente elaborata e trasfigurata, si raprende in preziosità di oro e di gemme sul fondo continuo di una tonalità malinconica, bituminosa, putrescente.

Come ho già scritto altrove è proprio alla qualità quasi medianica con cui la sua pittura sapeva evocare le immagini madreporiche che fluttuavano nel tiepido e oscuro grembo dell'inconscio, come in un'acqua profonda e azzurra fra una foresta fantastica di rossi coralli, che va riconosciuto il vero merito di Moreau e il suo apporto a quella inquieta linea crepuscolare, a quell'ombra che si estende dal pre-romanticismo fino alla pittura moderna.

In quel vasto territorio della storia della pittura su cui domina sovrano l'immaginario si può distinguere una zona particolare nella quale le visioni realizzate dall'immaginazione, e che soltanto ad essa si affidano, sono dotate di una concreta apparenza di realtà, sia per essersi appropriate dei più avanzati metodi illusionistici di certa pittura realista, sia per dimostrare apertamente i risultati di quelle osservazioni sul naturale che del realismo sono proprie. Ma soprattutto per gli echi profondi, in direzione del ricordo, che possono suscitare in noi le immagini di luoghi, di ambienti, di ore o di stagioni che sono scenario di racconti palesemente improbabili o irreali ma che ci sembrano riconoscibili e familiari per toccanti analogie. Come se sbiadite istantanee della nostra memoria riprendessero improvvisamente vita sovrapponendosi alla realtà delle immagini dipinte, coinvolgendo il nostro io in quell'atmosfera di vissuto, e di vivibile, che è sempre connessa anche alle più fantastiche e mitiche rappresentazioni di quella particolare tendenza dell'immaginario.

E ne deriva che dal contrasto fra verosimiglianza e irrealtà, fra osservazione del naturale e mitico, elementi opposti ma ora congiunti da una sutura invisibile, il potere dell'immaginario anziché risulturne diminuito sembra piuttosto intensificarsi. Perché quella perfetta e invisibile sutura fa sì che quanto resta fuori dell'ambito della ragione rimanga pur sempre nell'ambito del possibile e dell'esperibile, cioè dell'esistenza, come prova del vero consistere dell'immaginario, che vive in noi al pari della realtà, e ne parla anzi lo stesso linguaggio.

Non è facile individuare questo particolare atteggiamento ricercandolo entro precisi confini storici essendo più agevole rintracciarlo se ci si affida ad una visione diacronica anziché sincronica. Per non fare che un esempio, anche il dipinto più «Gustave Doré» di Rubens, *La caduta dei dannati di Monaco*, ci appare come il rovinoso crollo da un'alta piattaforma disintegrata di qualcosa di simile a un circo con ippopotami, elefanti e fiere tra spettatori nudi, e quel corposo turbine di vera bionda carne e di spesse cotenne di pachidermi terrorizzati e goffamente sbilan-

ciati nell'aria che precipita con tutto il suo peso, fra fasci di luce, verso un sotterraneo che il cataclisma sta allagando, ha degli accenti così toccanti di verità e di suggestione da riportarci, come il fotogramma di un film del terrore, ai modi del realismo dell'immaginario.

È evidente tuttavia che quest'ultimo sarà in grado di precisare meglio i propri obiettivi nel momento in cui l'immaginario stesso prenderà consapevolezza di sé e dei rapporti con l'inconscio o del valore simbolico del mito, cioè nell'ambito dell'arte così detta fantastica e visionaria dell'Ottocento e soprattutto quando, dalla parte opposta, si affineranno, in senso illusionistico, i mezzi espressivi del realismo e del verismo, nella seconda metà del secolo.

Cioè esattamente nel tempo e nella situazione in cui venne a trovarsi Arnold Böcklin. Che egli fosse interamente dedito, e con pienezza di risultati, a quel particolare modo di rappresentare i fantasmi evocati dall'immaginazione che consisteva nel conferire loro un tangibile corpo di realtà e un'intensa emanazione suggestiva, con mezzi da vero pittore, lo ha confermato, se pur ce n'era bisogno, la grande mostra che gli ha dedicato la sua città natale, Basilea, con più di duecento dipinti e numerosi disegni e documenti esposti al Kunstmuseum fino all'11 settembre. Una mostra che s'inserisce, e molto a proposito, nel quadro di quella riconsiderazione storica del simbolismo e dei suoi precedenti in atto ormai da vari anni.

Böcklin appartiene alla stessa generazione di Moreau – che è più giovane solo di un anno –, ma pur condividendo con lui una posizione assolutamente egemone nelle vicende dell'arte dell'immaginario della seconda metà dell'Ottocento, resta sostanzialmente estraneo al clima di morbosa introversione del decadentismo, estraneo al nebbioso mondo in cui l'artista francese viveva evocando immagini di pura irrealtà dal tiepido e oscuro grembo dell'inconscio: fantasmi madreporici, stilizzate materializzazioni di erotismo, fluttuanti nel silenzio di un'acqua profonda ed azzurra, fra foreste di rossi coralli, preziose come diademi reali. Così come era estraneo al suo tipo di cultura figurativa, eterogenea e composita, ove si accatastavano le curiosità dell'esotismo, i frammenti di un medioevo e di un rinascimento mediati dai preraffaelliti, i ricordi di lunghe visite al Louvre fra i resti delle antichità egizie, mesopotamiche e orientali.

Lo spettro di Bisanzio non ossessionava la mente di un uomo come Böcklin, che pur aveva i suoi sogni, lunghi, complicati e affannosi, e occhi malinconici, ma anche una certa solidità di buon svizzero tedesco e confessava che non gli era mai riuscito di creare senza aver davanti un modello. Come dimostra ampiamente la sua pittura, nutrita anche di es-

senze terrestri, fatta anche di corposa e illusiva presenza, di verosimiglianze splendenti e tangibili. In quanto al suo museo ideale, poi, non era molto diverso da quello riconosciuto, ai suoi anni, come «tradizione» in senso accademico, o meglio forse storico-artistico (era grande amico di Burckhardt), cioè il colore di Tiziano e dei veneti, il carnoso plasticismo di Rubens, il classicismo eroico di Poussin, la spiritualità e il dramma di Rembrandt e altro ancora.

Ma egli fa sentire ben presto il distacco da quella tradizione, pur senza rinnegarla mai, nella certezza di essere moderno accordando il suo lucido, intenso e plastico mondo di immagini fantastiche e di luoghi suggestivi sullo strumento prescelto, il realismo, per attuare quello che pensava essere la vera essenza della pittura: la provocazione dei sentimenti. E affidando il realismo a una straordinaria abilità tecnica, sostanzialmente priva di precedenti storici, a una pittura che rievoca tangibilmente i luoghi, le figure, le cose senza mai insistere sul particolare ma che, anzi, sa quasi sempre essere ariosa, libera, sintetica, in certi casi addirittura sommaria (a guardarla da vicino) e indeterminata ma che, a una minima distanza, non manca mai di ricomporsi in rapporti, in valori perfettamente accordati, tesi al fine di illudere, di identificarsi con il vero. Anche quando si tratta di satiri irsuti e bestiali, di centauri aggressivi e barbarici, di sirene insidiose o giocherellone.

«Come è proprio della poesia esprimere sentimenti, la pittura deve provarli. Un quadro deve far pensare chi lo contempla, come una poesia, fargli impressione come un pezzo di musica». Così scriveva, e per provocare sentimenti, per far pensare, ricorreva al mito, che è fuori del tempo e della storia, intendendo riportarlo al presente, accanto a noi, rendendo reale l'irreale nello specchio magico della sua pittura. Ma proprio quando crede di averlo afferrato e reso comunicabile, racchiudendolo in quello specchio, ecco che il mito, pur così «vicino», dimostra di non aver più la forza sufficiente di compensare il rifiuto del presente: un rifiuto fatto di angoscia e che genera angoscia. È allora che Böcklin sembra cercare nel cuore della realtà un contenuto trascendente, un'essenza misteriosa, qualcosa che è oltre la realtà stessa, per ritrovarvi un'essenza paurosa e oscura, il panico dell'incognito, dell'inafferrabile ai sensi.

È questo il senso di alcuni dei suoi quadri più significativi come l'*Isola dei Morti*, il *Bosco sacro*, *Ulisse e Calipso*. Il senso di quei suoi paesaggi primaverili, dove la primavera è così vera, cioè un grigio cielo temporalesco sul verde intenso dei prati fioriti di margherite, un vento umido di pioggia imminente che fa rabbrivire la bella signora seminuda (Flora? una Ninfa?) che corre sull'erba, coperta appena, imprudentemente, di un sottile peplo viola. Sì, tutto è così vero, da far pensare al freddo,

all'ombrello, all'erba bagnata, alla primavera venuta troppo presto. Ma c'è qualcosa di più. È forse lo psichico che, accanto al vissuto, inonda i suoi paesaggi, le sue scene, gli stessi suoi «scherzi». Calipso può sembrare anche una ballerina dell'Opera di Stato, né troppo bella e nemmeno tanto giovane. Sembra a disagio, così nuda, sulle rocce dure e taglienti. E guarda il suo eroe con uno sguardo proprio da «questo me lo perdo». Ma l'oscura figura senza volto di Odisseo che guarda il mare con le braccia conserte, avvolto come una mummia sinistra nel manto blu notte, è un'apparizione così carica di intensità psichica da trasfigurare tutto il quadro conferendogli un significato misterioso.

Non per nulla la ritroviamo tale e quale in uno dei più straordinari dipinti di Giorgio de Chirico, l'*Enigma dell'Oracolo* del 1910.

1977.

Il paesaggio degli impressionisti

«A day in the country», una giornata in campagna, così si intitolava, a Los Angeles e a Chicago, la grande mostra a tappe (Los Angeles, Chicago, Parigi) sul paesaggio impressionista passata al Grand Palais con un titolo piú semplice e generico: «L'impressionisme et le paysage français». Una mostra che rimarrà indimenticata.

«Una giornata in campagna»: sembra il titolo di una novella ottocentesca e proprio per questo non mi piace, anche se, per il fattore durata e luogo, può essere pertinente al soggetto della mostra. Non mi piace, perché ci riporta appunto alla dimensione del racconto, all'episodio, al breve respiro letterario del bozzetto, all'«impressione» (il richiamo alla rétina sembra inevitabile a proposito dei cosiddetti impressionisti) e proprio considerando artisti che vissero negli anni in cui il grande romanzo in Francia e in Europa raggiungeva le piú alte vette dell'arte occidentale. Un titolo riduttivo, insomma. Piú adatto ai macchiaioli che se dipingono un orto vi si distinguono subito le cipolline dai porri. Il romanzo è un mondo, è un sistema vasto conchiuso e autosufficiente, è il tutto nell'orizzonte circoscrivente dell'autore; il racconto, la *novella*, è «nel mondo», è il riflesso di un sistema, è un frammento che nei suoi stessi limiti cerca la perfezione stilistica. Non è la scoperta del mondo ma la sua riduzione, la sua utilizzazione.

È vero che questa misura riduttiva va riferita soprattutto al romanticismo, al periodo cioè in cui il grande romanzo è nato o per lo meno ha trovato la sua struttura moderna, come del resto anche il racconto (si pensi in questo senso alla differenza di misura fra Stendhal e Mérimée) ed è misura che può estendersi, nello stesso periodo, alle arti figurative, quando anche un quadro era concepito come un mondo e a prepararlo si radunavano ricordi, impressioni, studi, frammento per frammento, e innumeri disegni e bozzetti che proponevano varianti. È chiaro che attenendoci a quella unità di misura, una equivalenza fra paesaggio-impressione e breve racconto possa configurarsi come legittima agli occhi di un superficiale osservatore, ma è chiaro altresí che essa non possa valere per

i paesaggi degli impressionisti. Forse questa osservazione in favore dell'impressionismo può sembrare scontata ma se qui tocco questo argomento è solo perché la considerazione degli impressionisti e in particolare dei loro paesaggi non si è mai liberata del tutto da quei limiti che l'iniziale definizione di «impressionismo» portava con sé. Limiti «retinici» diciamo così. C'è sempre una natura malevola nelle definizioni di questo tipo che è molto difficile eliminare. L'enorme rivalutazione che da anni ormai ha investito tutto il movimento impressionista estendendosi anche agli epigoni, e che ha fatto sí che oggi fra le opere d'arte piú conosciute e apprezzate di quante sin qui la pittura abbia prodotto siano proprio i paesaggi dell'impressionismo; che Giverny, Bougival, Argenteuil, siano famose in tutto il mondo piú di molte popolose e importanti città, non esclude che ancora oggi sia possibile, forse sia necessario, affrontare problemi di valutazione come quello cui ora ho accennato.

Se quella misura (romanzo-racconto) non può valere per gli impressionisti è perché la rivoluzione realista aveva sconvolto, pur senza distruggerla del tutto, quella gerarchia. Non può valere per artisti che, quando cominciarono a sapere cosa volevano, verso il 1860 (e nel 1860 avevano tutti dai venti ai trent'anni), la rivoluzione realista era già avvenuta. L'avevano fatta quegli uomini che erano al disotto dei trent'anni nel 1848, Flaubert, Champfleury, Duranty, i de Goucourt, Courbet. Quando Monet, Pissarro, Cézanne, Renoir, Sisley entrarono nel mondo della pittura, Courbet aveva già detto tutto quello che aveva da dire, e così i paesisti della scuola di Barbizon, validi, in alcuni casi straordinari fiancheggiatori della rivoluzione realista. Le ampie finestre degli studi si erano aperte sulla natura, dea della rivoluzione, e per essere «nella natura» non occorre andare lontano, non occorre viaggiare con l'album in cerca di impressioni pittoresche o sublimi, come fecero i romantici. Bastava raggiungere la vicina foresta di Fontainebleau, o fermarsi fra i giardini e i campi della periferia di Parigi o seguire le rive della Senna fino alla Marna o all'Oise.

Tutto il romanticismo era stato percorso dalla febbre del viaggio, dello spaesamento. Il realismo invece era sedentario: c'era tanto da vedere intorno, e quello che accade piú vicino a noi, entro il quale noi siamo, significa «la nostra vita». Chi intendeva questo poteva essere il vero *peintre de la vie moderne* preconizzato da Baudelaire. Naturalmente gli impressionisti, prima ancora di chiamarsi impressionisti, imboccarono subito quella strada e si accorsero anche, molto presto, che ricerca della natura equivaleva a ricerca della vita e che ricerca della vita equivaleva a ricerca della contemporaneità. Le foreste dai tronchi secolari e contorti dei paesisti di Barbizon erano molto spesso immagini di solitu-

dine, di una natura incontaminata, lontana dalla civiltà, e dichiaravano un amore per la natura in se stessa che attraverso capillari radici si nutrive ancora dell'humus romantico. Gli impressionisti guardavano invece il paesaggio come l'ambiente entro il quale vive l'uomo, animandolo, modificandolo, lasciandovi i segni della propria storia. E si accorsero che per raggiungere quella meta era necessaria un'aderenza al fenomeno più pronta e immediata di quella di Courbet.

Sono cose ovvie, lo so, ma forse è necessario, a proposito del loro inserirsi nel flusso del movimento realista, insistere sul fatto che quella aderenza al fenomeno non avvenne senza un profondo coinvolgimento dei sentimenti, senza la precisa consapevolezza di consegnare a noi sempre le immagini di un paesaggio che è indissolubilmente legato, per ineliminabile rapporto dialettico, a uno stato d'animo; immagini di vita, di gente del loro tempo, quasi l'emanazione fisica della società nella quale vivevano. E non solamente ombre azzurre, riflessi sull'acqua, variare delle cose nella luce.

È così che gli impressionisti si inserirono nella corrente del realismo insieme alla grande letteratura francese del loro tempo. Voglio dire che non restarono sulla riva, davanti al cavalletto, a registrare «impressioni» suscitate dalla mobilità della natura, dal variare della luce, ma si abbandonarono alla corrente che trascinava la natura stessa (non immutabile, non eterna) nel flusso del tempo, della vita. Non furono viaggiatori in cerca del motivo, osservatori curiosi, testimoni che raccontano; non appartennero cioè a quelle presenze indispensabili all'avvio del breve «racconto», ma furono creatori e protagonisti di un mondo, un mondo che vive nell'insieme dell'opera di ciascuno di loro, un mondo-romanzo o, piuttosto, un romanzo-mondo. Non sono forse per noi familiari, come i personaggi di un romanzo di Flaubert o di Tolstoj, quelle figure che sempre ritornano, e si distinguono fra la folla che le circonda, nelle scene in *plein air* di Renoir, di Bazille, di Monet, sulla terrazza di Bougival, sulle passerelle della Grenuillière, nei giardini di Asnières o sulle strade di Pontoise? Di molti di quei personaggi sappiamo anche il nome, le occupazioni, il carattere; ma quello che conta è che essi vivono con noi la vita di quel volatile momento di luce vera in cui l'immagine dell'artista ha fissato i loro gesti. Reali come sono reali i personaggi dei grandi romanzi contemporanei. Un romanzo visivo, certo, che ha per tema fondamentale la struttura del tempo nei suoi ritmi ciclici di stagioni, di ore del giorno, che ha per scena preponderante il paesaggio nella sua temporale e continua mutevolezza.

Un grande merito di questa bellissima mostra (le riserve sul titolo delle edizioni americane vanno intese solo nel senso che ho detto) è

quello di voler dimostrare che i paesaggi degli impressionisti sono saturi di significati e che «come tutte le grandi opere d'arte sembrano più semplici di quello che sono». Non so come si possa ancora pensare che quei paesaggi possano essere interpretati come «una descrizione ingenua della realtà». Evidentemente quel pericolo esiste anche se dopo tanti anni di esaltazione pro-impressionista potrebbe sembrare impossibile. Comunque il tentativo degli estensori del catalogo di stabilire le basi di una iconografia del paesaggio impressionista è altamente meritevole. Anche se non sempre si può concordare su quelle osservazioni che mirano a cogliere il «significato» di quei dipinti. L'osservazione sulla Senna, per esempio. Fin dagli accuratissimi studi di John Rewald si sono ottenuti grandi risultati, soprattutto con l'aiuto di antiche fotografie ma anche ricorrendo alla realtà attuale, nel definire i soggetti dei paesaggi impressionisti. Vi sono tuttavia soggetti, comuni a tutti gli artisti, che non sono sempre facili a definire. Fra questi molti luoghi della Senna dove il fiume, più che il punto da dove è stato dipinto, sembra essere considerato il soggetto protagonista del quadro. Ora non capisco che senso possa avere, in una ricerca dei «significati», sapere che la Senna, come ci informa il catalogo, è stata definita da molti scrittori ottocenteschi come il fiume «nazionale» della Francia e che uno scrittore dell'epoca l'ha chiamata «la grande strada di una capitale di cui Rouen e Le Havre sono i sobborghi; la strada che porta dall'Arco di Trionfo all'Oceano». Non penso che questa visione retorica da ministro dei trasporti della Terza Repubblica possa servirci a spiegare il «significato» delle tante straordinarie vedute del fiume e della vita che si svolgeva sulle sue rive ci hanno dato Sisley, Monet, Pissarro, Renoir. Il paesaggio della Senna, come tutto il paesaggio della periferia di Parigi cambiava, diventava lentamente «moderno» dopo la ripresa economica che seguì alla umiliante disfatta del '70 ed è il romanzo della Senna, della sua vita, del suo cambiare che gli impressionisti ci hanno dato. Non della sua importanza nazionale. Lo si può leggere benissimo in questa straordinaria esposizione, della quale va tutto il merito a Scott Schaefer, giovane e intelligente direttore del County Museum di Los Angeles, e a Richard Brettel di Chicago, e che è la più importante e completa che sia mai stata dedicata all'argomento, così ricca di opere da stare alla pari con quella dedicata all'intero impressionismo nel 1974, sempre qui al Grand Palais, nel centenario della prima mostra del movimento. E non è facile renderne conto, al di là delle poche sintetiche osservazioni nate dalla grande impressione che mi ha suscitato e che qui ho cercato di trasmettere. È divisa in nove sezioni, seguendo un intelligente itinerario iconografico che in qualche modo viene a coincidere anche con un itinerario cronologico. Ne risulta sempre

maggiore la grandezza di Monet per un lungo arco di tempo che va dagli anni Sessanta alla fine del secolo e oltre, la forza di Pissarro del tempo di Pontoise, la poesia della luminosa visione di Sisley degli anni Settanta, la sconvolgente novità di Cézanne. Affiorano nel confronto (spesso sullo stesso tema) le differenze di valore, anche le cadute di qualità, in certi casi, col procedere degli anni. Ne risulta soprattutto la piena felicità espressiva e la forza rivoluzionaria degli anni Sessanta. Basterebbe a dimostrarlo un quadro fuori catalogo con cui si chiude la mostra. È *La pie* di Monet databile fra il '67 e il '69, acquistato recentemente dallo stato per il nuovo museo d'Orsay. Un paesaggio di neve dove la luce di un luminoso mattino d'inverno ci investe con la sonorità di un cristallo, come una folata di aria fredda e vivificante. Uno dei piú bei paesaggi, in assoluto, che siano mai stati dipinti.

1985.

Édouard Manet

Quante cose si pensano mentre si fa una lunga fila: e io ne ho fatta una delle piú lunghe della mia vita (forse la piú lunga) davanti al Grand Palais aspettando di poter entrare, finalmente, nelle sale della mostra piú attesa dell'anno, quella dedicata a Manet che si è aperta solo da pochissimi giorni. Se la fila è all'aperto, e quella era all'aperto, la prima cosa che si pensa, naturalmente, è: speriamo che non piovga, ma siccome quella speranza non fu esaudita e una pioggerella quasi impalpabile, ma penetrante, cominciò a cadere come rugiada dal grigio luminoso del cielo primaverile, mi rifugiai in parte sotto l'ombrello del vicino e pensai ad altre cose. Per esempio al perché di un affollamento cosí straordinario, di un successo già cosí chiaramente delineato in questi primi giorni e che del resto, considerando l'enorme attesa, non poteva darsi che per scontato. Un'attesa e un successo che, per la loro particolare natura, sembrano quasi prefigurare quelli della grande mostra del 1989, della quale già tanto si parla, che celebrerà il bicentenario della Grande Rivoluzione. Addebitare un entusiasmo popolare cosí palesemente espresso soltanto alle grandi doti di pittore di Manet non risponde, forse, del tutto a verità. Ma lo fa supporre, per esempio, il fatto che non sia altrettanto visitata, anzi che lo sia enormemente di meno (quasi sotto il normale) una mostra che si è aperta qui a Parigi, non molti giorni prima di questa, al «Centre Culturel du Marais» dedicata a «Claude Monet al tempo di Giverny» e dove sono esposti una cinquantina di suoi meravigliosi, indicibili paesaggi dal 1883 al 1920 circa: una mostra delle piú belle che sia possibile immaginare.

Non a caso ho accennato prima alla mostra dell'89: i parigini, si sa, e anche i piú borghesi, amano le loro rivoluzioni, specialmente se sono passate e se portano gloria alla Francia, e nella figura di Manet vedono senza dubbio l'immagine dell'artista rivoluzionario, l'immagine del «padre dell'impressionismo», del coraggioso combattente contro i pregiudizi accademici, del fondatore, insomma, e proprio in quanto «padre dell'impressionismo» della «pittura moderna». Cosí come vedono in

lui, naturalmente, una delle glorie maggiori e universalmente riconosciute della cultura francese, soprattutto una delle sue glorie più rassicuranti e avvicinabili in confronto di altre che si possono definire, quanto meno, «difficili».

E poi, pensavo, Manet è fra quelli che ci hanno insegnato, col suo dipingere, a guardare le cose «così come si vedono», che ci ha insegnato, cioè, l'arte di essere semplici e diretti, che è anche una lezione di vita. Senza dire che pochi artisti, come lui, hanno saputo travasare nella pittura il loro modo di essere nella vita: e il suo modo di essere nella vita era, senza dubbio, fra i più affascinanti. Un'altra ragione del successo, dunque.

Ma pensavo anche: è giusto considerare Manet all'origine dell'impressionismo o addirittura della «pittura moderna», ammesso che una tale definizione abbia un senso? O non è anche questa, come tante altre, un'«idea ricevuta»? Non sono mai stato ben deciso in proposito anche perché so quanto siano ingombranti e mistificatorie definizioni come «impressionismo» e «arte moderna». L'ultima soprattutto. Non esiste un Est assoluto: qualsiasi punto si prenda ad Est ce ne sarà sempre un altro più ad Est, fino all'infinito. Allo stesso modo, se pur il paragone non è del tutto pertinente (ma si ragiona male in piedi sotto la pioggia), non esiste in assoluto un punto in cui «nasce l'arte moderna», quand'anche con «arte moderna» si voglia intendere qualcosa di descrivibile (il cammino verso il realismo per esempio) appoggiandosi a un preciso sistema di riferimento. È pur sempre, anche in quel caso, una definizione relativa, quasi come Est.

Eppure quello della «nascita dell'arte moderna» è ancora uno dei miti della critica d'arte, un personaggio indispensabile del suo teatrino immaginario. Ed è un evento che si sposta ora in su ora in giù lungo la linea dell'arte occidentale dell'Ottocento, ora più vicino a noi, ora più verso gli inizi di quel secolo, quando addirittura non lo si cerca fra le selve pre-romantiche del secolo precedente con viaggi che assomigliano a quelli degli esploratori che andavano alla ricerca delle misteriose sorgenti del Nilo. Resta il fatto che quell'evento molte volte, moltissime volte, si è voluto far corrispondere all'opera di Manet nel decennio 1860-70.

Ogni cosa ha il suo termine e finì così anche il lungo percorso della fila e con esso i dubbi ora espressi e altri pensieri che non dico: ma è bastato un sommario giro di esplorazione per tutte le sale prima di fermarmi a lungo davanti alle singole opere, per rendermi conto che l'attesa generale era pienamente giustificata, che non ci sarà forse mai più un'occasione come questa di vedere riunite una accanto all'altra tante opere di Manet, di vedere in una sola volta praticamente quasi tutti i suoi dipinti più importanti. Addentrandosi nella mostra si è lentamente pervasi da una sen-

sazione benefica, cioè da quel senso della semplice e piena felicità del dipingere che emana da ogni sua tela. Da quell'amore per la pittura, libero da ogni altro interesse che non sia quello della pittura stessa, intesa come unica e diretta testimonianza del visibile, così come da quel coraggio di dipingere apertamente *d'après la peinture* (nel caso, dalla pittura spagnola) più ancora che *d'après nature*, che era anche un modo di dimostrare quanto fosse esclusivo il suo amore per la pittura, come superasse ogni altro amore.

Sarà questa mostra l'ultima occasione, insomma, per poter intendere, davanti alle opere, la portata di Manet, nella sua grandezza e nei suoi limiti, per avvicinarsi alla naturalezza estrema del suo temperamento di artista, per seguire il percorso luminoso della sua pittura e scorgere in essa il riflesso della sua indole gaia e ridente, della sua grazia straordinaria, di quel senso della misura, da «gran signore» che distingue ogni suo atto, ma anche per valutare al di là delle attrattive mondane, alcune sue doti più profonde, come la sicurezza dei propositi e la forza morale e il coraggio di perseguirli, senza esitazioni, senza compromessi.

Era necessario che si unissero le forze dei Musei Nazionali francesi e del Metropolitan Museum di New York per ottenere il risultato di una mostra così sorprendente: più di duecentoventi numeri fra dipinti, pastelli, acquarelli, disegni, incisioni, e, quello che più conta, la serie dei suoi quadri più famosi quasi al completo. Non si poteva chiedere di più.

Non c'è dubbio che il decennio fra il 1860 e il 1870 è dominato nella sua prima parte dalla rivelazione Manet e dal crescere della sua pittura dal *Ritratto dei genitori* (1860) al *Guitarero* (1860), da *La chanteuse des rues* (1862) a *La musique aux Tuileries* (1862), da *Lola de Valence* (1863) al *Giovane in costume di majo* (1863), da *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) all'*Olympia* (1863). Tutte opere presenti alla mostra, insieme ad altre che negli stessi anni testimoniano della sua passione per la Spagna, per Velázquez, per Goya. È il decennio degli scandali al Salon, della nascita del Salon des refusés e di quelle battaglie artistiche per le quali non c'è dubbio che già negli anni tra il '60 e il '65 i giovani artisti dell'avanguardia parigina riconoscessero in Manet, nel suo comportamento e nelle sue intenzioni una figura carismatica, un capo, o quanto meno una guida o un aiuto. Ma se, come credo, il decennio '60-70 è forse il decennio più importante non solo per la storia della pittura francese di quel secolo che può genericamente chiamarsi realista ma anche per l'intera vicenda del realismo nella cultura occidentale, è bene tener presente (per rispondere a quell'interrogativo dell'inizio) che ciò non è dovuto solo o anche soprattutto a Manet. La battaglia per il realismo di Courbet, clamorosamente iniziata nel decennio prima con l'*Enterrement à Ornans* era anco-

ra in piena espansione e in quegli anni si spalancavano sulle pareti e quasi entravano nelle stanze i suoi grandi boschi odorosi di muschio e intrisi di verdi succhi vegetali e si concludeva in evidenza espressiva quel colloquio con la natura iniziato, decenni prima, nella foresta di Fontainebleau da artisti come Rousseau e Daubigny e, prima ancora, dal grande Corot (chi può mai dirsi in quel secolo straordinario «padre della pittura moderna»?) mentre, nelle piccole «spiagge» di Boudin, la folla anonima tremolava dietro il mobile velo dell'atmosfera sotto gli alti cieli del Nord. Ma soprattutto, solo due o tre anni dopo lo scandalo del rifiuto de *Le déjeuner sur l'herbe*, un giovane di venticinque anni, Claude Monet, affrontando lo stesso soggetto (ma senza nudi e senza il richiamo ad antiche composizioni) si spingeva sulla via del realismo oltre un limite sino allora mai raggiunto, intendendo realismo come assoluta esigenza di contemporaneità, come rapporto immediato, istantaneo, ma non per questo meno commosso, con la natura; come identificazione fra realtà e vita. A giovani artisti come Monet o Pissarro, Manet doveva apparire come un gran signore della pittura che combatteva una battaglia giusta e che riusciva a parlare da pari a pari con i grandi del passato, con Tiziano, con Rubens, con Velázquez, con Goya, mentre Monet al Louvre bisognava proprio trascinarcelo perché di pittura antica non ne voleva sapere e lontano dal «motivo» gli sembrava di perdere il tempo.

Manet apprezzava certamente Courbet, ma senza eccessiva simpatia, e non so quanto riconoscesse di essergli debitore. Come in effetti era. Dell'*Enterrement à Ornans* sembra dicesse «sì benissimo; è quanto c'è di meglio. Ma, sia detto fra noi, ancora non ci siamo. È troppo nero!» Eppure era quella la strada per liberarsi dal *tarabiscotage* della pittura di storia, da quella «cucina della pittura» che aveva pervertito i gusti, con i suoi *ragoût* indigesti, con i suoi cattivi sughi. «Chi ci renderà il semplice e il chiaro?» diceva. Lo trovò ben presto il semplice e il chiaro. E lo trovò insieme alla suprema naturalezza della visione: vedere le cose come sono e non come si prevede che siano, cercare quella verità senza pose che lo faceva litigare con i modelli, educati da M. Gros, quando era ancora nello studio di Couture. Il semplice e il chiaro, la naturalezza e la gioia del dipingere le trovò soprattutto nella pittura degli artisti del passato che più amava, servendosi del loro linguaggio, vorrei dire quasi con poche modificazioni, schiarendo e semplificando certo: così che era convinto di essere nella vera tradizione dipingendo, con quel patrimonio acquisito, quello che vedeva nella realtà che lo circondava, cioè quanto del mondo visibile gli sembrava più adatto da cogliere per valorizzare al massimo il suo senso, che era un senso tradizionale, della pittura. Si può dire che, anche in questo senso, *Le déjeuner sur l'herbe* è un po'

deludente: soprattutto visto vicino a quei due straordinari miracoli di pittura pura che sono *Lola de Valence* e la divina *Olympia*. Il *plein air* in fondo non era il forte di Manet; e non lo sarà nemmeno quando, nel decennio dal '70 all'80, e precisamente intorno al 1874, si confronterà più direttamente con gli impressionisti. Sì, non amava la campagna e adorava la città, ma questo non basta davvero. È certo che quel bosco sul fondo del *déjeuner* sembra più un fondale da fotografo che uno spazio aperto e verde dove, nell'aria, vivono le figure. Si pensi al quadro analogo di Monet e a quella luce violenta ma filtrata che, nel suo quadro, macchia di grandi chiazze il suolo, i tronchi degli alberi e le figure: a quel senso di istante irripetibile. Non foss'altro per questo Manet non può dirsi in nessun modo «padre dell'impressionismo». E non solo perché non volle mai prendere parte al movimento, esporre alle loro mostre.

Cosa vuol dire poi «impressionismo»? Saggiamente Degas rifiutava quella definizione e preferiva parlare di realismo. Manet, del resto, non si riteneva un rivoluzionario, non voleva uscire dal sistema. «Non c'è niente da dire, — diceva, — il Salon è il vero terreno della lotta. È là che bisogna misurarsi. Le piccole chiese mi danno fastidio». E se non gli piacevano le violenze pubblicitarie e un po' volgari di Courbet gli piaceva ancora meno l'atteggiamento di Cézanne che quando gli chiese cosa avrebbe esposto al prossimo Salon, rispose: «Un pôt de merde».

Confrontarsi con gli impressionisti certo non gli giovò: se non era mai del tutto convincente nel *plein air*, quando voleva rendere il movimento, come nella *Rue Mosnier aux paveurs* o nelle *Corse a Longchamp*, non faceva che raggiungere un risultato di abbozzo. E i suoi gruppetti di folla in lontananza, macchiettati di nero e colori vivaci, rosso, giallo, verde, assomigliano sempre di più alle folle del tardo Goya o addirittura a quelle nelle corride di Lucas. Nulla di più lontano dell'impressionismo. È per questo credo che il momento più felice di Manet fu quello che va dal 1860 al 1870: dal *Guitarero* al *Balcon*. Se anche si vogliono accettare i limiti che ho appena sfiorato, dipinse in quei dieci anni quanti capolavori bastano a farcelo amare e a riconoscere di quale grande dono, «semplice e chiaro» abbia arricchito la storia della pittura.

Che anni straordinari furono gli anni Sessanta; quelli dell'Ottocento voglio dire. E non tanto perché videro nascere, in ogni campo, opere straordinarie delle quali sarebbe troppo lungo, e soprattutto inutile, stendere un elenco anche sommario, quanto perché, in quei dieci anni, si manifestò qualcosa di particolare e di inconfondibile, qualcosa di nuovo che prima, proprio a quel modo, non c'era e che anche dopo, forse, non trovò più la maniera di esprimersi con tanta felice e semplice naturalezza. Quella naturalezza, intendo, che è propria del guardare, del respirare, del vivere fisicamente, quando ciò che è fuori di noi ci appare mosso dalla stessa forza che fa fluire il nostro sangue, che dà vita ai nostri gesti, che provoca le nostre sensazioni; quando, di conseguenza, con quel «fuori di noi» ci identifichiamo pienamente, in un momento che può essere solo di una felicità naturale, senza pensiero. Credo che ci siamo capiti: quello che intendo è che mai, come in quei dieci anni, l'arte si avvicinò, o meglio si trovò «dentro», quasi senza avvedersene, all'impersonale, collettiva, fluente realtà della vita. Mai come allora fu attratta dalla forza magnetica del suo campo né portata ad agire, per via di identificazione, con risposte così immediate. Ma non certo, per questo, facili. Risposte che si avvicinavano di molto al potere di agire come duplicati della vita stessa.

Il realismo, allora? Va bene, il realismo. Ma non quel «Realismo» fra virgolette e con la erre maiuscola che caratterizza, del resto, il decennio anteriore e anche parte degli anni Quaranta (in Francia, naturalmente). Qualcosa di più e anche di diverso. Perché di quel realismo diciamo così, ma solo per intenderci, di origine quarantottesca, che fu un episodio altissimo e di grande forza e portata, questa nuova attitudine a riprodurre la vita cui alludo non aveva né l'aggressività né l'amore possessivo e violento; così come non condivideva quel porsi «davanti» (e non «insieme») alla realtà che il Realismo intendeva come realtà di materia, come «natura», con intenzioni precise e proclamandone il sacrosanto e rivoluzionario principio. Come fece Courbet che la natura l'affrontò co-

me si affronta un animale stupendo e selvaggio e ne conobbe la grana della pelle, la densità, la forza vitale, la fragranza.

Ciò che si rivelò invece negli anni Sessanta fu la facoltà di fissare un momento del tempo della vita, con la coscienza che esso è solo un frammento di un continuo variare ma che è anche la sola realtà che ci appartiene perché è quella alla quale, in quell'attimo di percezione, «siamo dentro». Furono gli anni che videro nascere *Le déjeuner sur l'herbe* di Claude Monet, e le *Femmes au jardin* e quegli altri suoi meravigliosi quadri giovanili (precedenti la prima esposizione impressionista) che ci consegnano, intatte, le immagini di una verità così comunicativa da trasmetterci anche la fiducia di poter rivivere proprio quella luce, quell'attimo, quel senso di stordimento nell'aria, quella forza di vita. Una rivelazione che trova l'equivalente, come ho già scritto altra volta, solo nella verità che sempre si rinnova di certe situazioni vitali e di certi personaggi di Tolstoj (anche *Guerra e Pace* fu scritto negli anni Sessanta) che nella nostra memoria assumono la stessa identica consistenza di fatti da noi vissuti o di persone a noi familiari, di persone vive. O in certi brani di Flaubert, come l'apparizione di Madame Arnoux sul battello, col cappello di paglia e i nastri rosa che palpitano al vento nell'aria blu, nelle prime pagine de *L'éducation sentimentale* (altro capolavoro degli anni Sessanta), il più perfetto omologo letterario di un dipinto di Monet che sia possibile immaginare.

Anche Camille Pissarro fu uno dei protagonisti maggiori di questo straordinario decennio di nuovo realismo. Direi anzi che nella sua vita non breve le opere che dipinse dal '64 al '71 sono tra le più felici della sua lunga fatica. Ne sono fermamente convinto anche se so che è solo una mia idea. Lo pensavo, comunque, nella prima sala della grande mostra parigina a lui dedicata con novantatré dipinti e una buona documentazione di disegni e di incisioni. Lo pensavo soprattutto davanti a quella grande finestra aperta su di un giorno, un giorno qualunque dell'anno 1867, che è *L'Hermitage à Pontoise* del Museo di Colonia. Una giornata primaverile, grigia, con poco vento, ancora fredda, una delle prime, però, in cui sia piacevole uscire e godere del sole che, a brevi tratti, appare fra le nubi. L'erba nuova e verde è ancora umida per la pioggia recente e la bianca geometria delle case sotto i tetti grigi di ardesia appare dietro gli alberi del frutteto, addossata alla collina incombente che chiude l'orizzonte. Nel cielo le nubi alte corrono veloci e tre persone, davanti alle case, si muovono nello spazio verde: un ortolano in maniche di camicia è curvo sui cavoli, una donna raccoglie l'erba, un'altra, appena uscita, si aggira, come stordita dall'aria, fra i cespugli, guardandosi intorno incerta sul da farsi. Tutto è naturale, luce, gesti, apparizione delle cose;

tutto è vivo e momentaneo. Le nostre sensazioni si trasferiscono in quelle dei tre personaggi, entriamo noi stessi in quel prato, fra il verde umido dell'erba, sentiamo il leggero calore di quel sole pallido, il ronzio sonoro della vita.

Zola, *grand patron* del realismo, si accorse, pur nella sua indubbia mancanza di sensibilità, del valore di queste opere con le quali Pissarro, sebbene già oltre i trent'anni esordiva nei Salons dal '65 al '68 e scrisse: «Una pittura austera e grave, un'estrema preoccupazione di verità e di naturalezza, una volontà aspra e forte» aggiungendo poi, con quell'insopportabile tono paternalistico che gli era proprio, da colonnello che si rivolge, per una lode, a un giovane ufficiale «voi siete un gran sprovveduto, signore, ma siete un artista che amo». Figuriamoci. Del resto anche Castagnary, altro santone del «naturalismo», accordò a Pissarro un rango molto elevato in quella che chiamò, in occasione del Salon del '66, *la grande armée des paysagistes*. Erano infatti gli anni del pieno sviluppo della scuola di Barbizon.

In quel suo primo felicissimo momento, certo Pissarro doveva molto a Corot come a Courbet, così come doveva molto a Daubigny e anche a Chintreuil, all'armata dei paesisti, insomma, sebbene il passo che fece verso quel nuovo realismo di cui ho detto fosse così lungo da differenziarlo profondamente da loro. Ma nel decennio successivo quando, dopo la guerra franco-prussiana (era fuggito in Inghilterra) si stabilì nuovamente a Louveciennes, quel debito si attenuò e ben presto si estinse con lo schiarirsi della tavolozza e l'alleggerirsi e il frangersi del tocco. Va ricordato tuttavia che quella solidità, quella robustezza, quella densità con cui allora costruì le sue luminose immagini di vita in un rapporto immediato con la verità, insegnarono non poco a Cézanne che fu presto suo amico e lo chiamò sempre maestro. E l'influenza fu reciproca.

Il decennio dal '70 all'80 fu, come tutti sanno, il decennio dell'impressionismo e corrisponde al momento più noto, certamente più apprezzato di Pissarro che degli impressionisti fu il decano e, unico fra loro, con fedeltà senza pari, partecipò a tutte le mostre del gruppo, dalla prima del '74 all'ultima dell'86. Non voleva essere solo: credeva profondamente nel lavoro in comune, nella solidarietà, nella necessità di battersi per una causa. Per di più, fin dagli inizi degli anni Settanta, con l'attenzione appassionata che mise subito nello studiare le teorie dei suoi nuovi amici (o meglio ad osservare quanto essi mettevano in pratica, che di teorie non ne fecero mai molte) si manifestò in lui quella attitudine a teorizzare che caratterizza, con progressione crescente, gli anni della sua maturità. E si adoperò anche fin dal tempo della prima mostra da Nadar, e non era cosa facile, a dare una maggiore coesione al gruppo stabilendo

regole e assegnando compiti; il che riempì d'orrore Monet e suscitò il sarcasmo di Degas. Va da sé che non se ne fece di nulla.

In quegli anni dipinse, è vero, specialmente dal '71 al '73 e anche al '75, alcuni luminosi stupendi paesaggi a Pontoise lavorando lontano da Monet ma piuttosto insieme a Cézanne che trovava a lui più congeniale, e, poi, al giovane Gauguin. Ma là dove il «metodo» impressionista prevaleva e cercava di darsi una ragione tentando di stabilire le regole del vedere e del dipingere affrontando, in maniera ancora empirica, il problema della divisione dei colori, indubbiamente la qualità scade, come se la presunzione di assoluto (cioè la regola universale) lo distogliesse dal calarsi tutto nella sensazione e ricostruire l'apparenza visiva con quella immediatezza e quella sintesi che, fino ad allora, l'aveva guidato.

Ma il colpo più duro, penso, glielo inferse l'incontro con Seurat cui lo presentò Signac nel 1885. Pissarro aveva allora cinquantacinque anni e passava un difficile momento di crisi che corrispondeva, del resto, alla crisi, anzi alla dissoluzione dell'impressionismo. Seurat aveva 26 anni, nella crisi impressionista si era formato, credeva fermamente nella scienza ed era già molto avanzato nella sua ricerca sulla divisione dei colori, sulla «mescolanza ottica», sulla teoria dei colori complementari e del rapporto simultaneo. Aveva studiato a fondo le opere di Chevreul, di Rood, di Helmholtz, di Maxwell e di altri scienziati. Teneva conto di tutto e Degas lo chiamava «il notaio». Era invece un grande e poetico artista. Ma per Pissarro non penso fosse un'esperienza positiva. Il vecchio pittore con candore commovente si mise alla scuola del giovane e lo riconobbe, da allora, come unico maestro. Aveva trovato finalmente la regola che cercava, il gruppo unitario con cui lavorare (i divisionisti o neoimpressionisti come li chiamava Felix Féneon), un campo da approfondire. Ma anche da quel lato gli vennero non poche delusioni.

Le sue opere programmaticamente divisioniste non possono considerarsi davvero felici. Specialmente quelle dall'86 al '90 hanno talvolta l'assorta freddezza, la fatica del compito. Ma anche là dove meno convince, c'è sempre qualcosa nelle sue opere che ci commuove. Forse la sua costante e profonda passione per la pittura, forse il suo totale impegno, o forse la sua così grande umanità. Perché questo ebreo di origine portoghese, nato in un'isola delle Antille e vissuto quasi sempre in campagna, fra Louveciennes, Pontoise e dintorni, con soggiorni non lunghi a Parigi; questo saggio patriarca dalla bianca barba profetica sempre assediato dalle più dure difficoltà economiche (al contrario della maggior parte dei suoi amici), questo dolcissimo anarchico, fu, umanamente, una delle figure più luminose dell'arte francese dell'Ottocento. E non è dir poco.

Degas e l'Italia

Forse, come ha suggerito in anni ormai lontani John Dos Passos, là dove i libri e le idee sono relativamente rari può accadere che vi sia una cultura letteraria più elevata che non dove abbondano. Allo stesso modo, direi, la diffusione delle immagini, alimentata oltre misura dalla odierna industria editoriale, non è detto che giovi alla cultura figurativa. Sono perfettamente convinto, anzi, che non le giovi affatto perché quella diffusione segue le stesse leggi che regolano lo stimolo e la produzione dei prodotti di consumo: precorre e condiziona la richiesta con il risultato di imprimere nella memoria visiva del consumatore una serie ripetitiva di «figure» che sembrano, e sono, le più adatte a stabilire un'immagine convenzionale e stereotipa per ogni artista. Cosa ci si aspetta, per esempio, da Degas? Ballerine in tutù, corse di cavalli, donne nude che si lavano nel chiuso di una stanza, perché queste, essendo le sue raffigurazioni più diffuse, sono le immagini con le quali si è sempre preparati a identificarlo. Non si richiede agli originali, se si ha l'occasione di vederli, che una confermi di ciò che è già noto, già assimilato, né si scancela, davanti alla effettiva «irriproducibilità» di ogni opera, il condizionamento creato da riproduzioni sempre approssimative e infedeli. Ci si accontenta di «riconoscere»; e così ci si disabituava a guardare, a conoscere veramente. Se poi accade che un artista sia proposto sotto un angolo visuale diverso da quello divulgato sono guai: l'incomprensione può essere completa.

Questo, naturalmente, è il caso limite cui può portare la diseducazione prodotta dal diffondersi consumistico delle immagini, ma se ora ne parlo è soltanto perché mi è stato riferito da varie parti di una certa delusione che non hanno saputo nascondere alcuni visitatori uscendo dalla mostra di Degas a Villa Medici dove non vi sono, appunto, né ballerine, né luci della ribalta, né cavalli «nervosamente nudi nel loro manto di seta» come Degas stesso ha scritto, né fantini dalle bluse variopinte, né donne che si lavano, che si pettinano o che siedono davanti allo

specchio della modista. Nulla, insomma, del Degas che tutti riconoscono e che, per questo, credono di conoscere.

Eppure una mostra, pur così circoscritta, come quella dedicata a «Degas e l'Italia» allestita a Villa Medici non è davvero tale da deludere: è anzi una delle più belle e intelligenti fra quelle organizzate dall'Accademia di Francia, un'istituzione alla quale dobbiamo, del resto, le mostre migliori in assoluto che siano state allestite in questi ultimi anni nella nostra città. Fra il crescere e il moltiplicarsi delle mostre senza senso e senza idee, questa rassegna di dipinti e di disegni del giovane Degas ha quasi la rigorosa struttura e la giusta misura di un saggio critico, si modella su di un preciso disegno e segue deliberatamente un filo storico e al tempo stesso ideale appoggiandosi ad una adeguata scelta di opere ed evitando, così, la casualità delle convenzionali antologie. È una mostra che mette a fuoco un determinato e significativo periodo della vita artistica di Degas o meglio (e la corrispondenza è perfetta) una determinata e significativa attitudine di Degas nei confronti del suo lavoro, nel confronto del mondo degli antichi maestri, che riteneva indispensabile non solo capire ma assimilare, e del mondo moderno che voleva esprimere. Proprio per la scelta di questo preciso angolo visuale, la mostra è particolarmente adatta a far capire quale grande e severo artista egli fosse, con quale animo, nuovo ed antico ad un tempo, affrontasse l'impegno della pittura, quanta volontà e quanta ostinazione si nasconde dietro quella che ci appare sempre come felice e istintiva immediatezza, quanto studio e quanta meditazione dietro quell'esercizio del proprio talento che sembra avere come unica matrice una spontanea naturalezza, quanta coscienza di affrontare problemi e ostacoli sempre più difficili e quale costante rifiuto della «facilità» dietro quel suo tocco leggero, dietro quei sottili e ineffabili accordi di colori, dietro quel disegnare così sicuro e così lieve, senza esitazioni, senza pentimenti. «Nell'arte vedeva solo problemi di una matematica più sottile dell'altra, che nessuno ha mai saputo rendere esplicita e di cui ben pochi sospettano l'esistenza. Diceva che un quadro è il risultato di "una serie di operazioni"». Così in *Degas Danse Dessin* scrive Paul Valéry cui dobbiamo, per quelle poche pagine apparentemente divagate, quanto di più penetrante sia mai stato scritto sull'artista.

Dedicare una mostra al « tirocinio » di Degas, che si sovrappone solo in parte ai suoi anni italiani, dedicarla alle sue straordinarie copie dall'antico (Mantegna, Pontormo, Sebastiano del Piombo, Beato Angelico, Raffaello) ai suoi disegni di studio, alle sue prime opere di grande impegno come *La Semiramide alla costruzione di Babilonia* e *La figlia di Jefte* e infine al suo primo grande quadro « moderno », che è uno dei capolavori

assoluti dell'Ottocento francese, cioè *La famiglia Bellelli* e ai relativi disegni preparatori e studi, è certamente la via più sicura per farci avvicinare a Degas dalla parte giusta, per offrire una chiave tale da far capire profondamente *tutta* la pittura di un artista che, come Tiziano, ebbe almeno tre vite e che, ancora a settant'anni, diceva: «Bisogna avere un alto concetto non di ciò che si fa, ma di *ciò che si potrà fare un giorno senza di che non vale la pena di lavorare*». A settant'anni! Il che vuol dire che il tema del « tirocinio » fu in qualche modo il tema di tutta la sua lunga vita. Lavorare, disegnare, erano per lui non solo una passione ma anche una costante disciplina, un'occasione di problemi, e quindi di « operazioni » senza fine, l'oggetto di un atteggiamento etico che si esauriva tutto nel lavoro stesso; una preoccupazione dominante, anzi unica.

È così che il tema della mostra « Degas e l'Italia » non riguarda soltanto i rapporti che Degas ebbe col nostro paese che pure amò moltissimo: quasi una seconda patria perché era il paese dove, a Napoli, viveva suo nonno che vi si era trasferito al tempo della rivoluzione francese, dove erano nati sua nonna (italiana) e suo padre, dove vivevano le sue zie e le sue cugine e dove, fra Napoli, Roma e Firenze soggiornò a lungo in varie riprese dal 1856 al 1860, cioè dai ventidue ai ventisei anni. È un tema che riguarda qualcosa di molto più profondo che non le radici familiari, le occasioni di incontri offerte da Roma e dall'Accademia di Francia dove incontrò Gustave Moreau, che non la stessa possibilità di studiare nel loro ambito naturale e sui maggiori capolavori quei maestri che aveva già cominciato ad amare e a copiare al Louvre prima ancora del suo viaggio italiano. È un tema che investe un elemento più profondo della sua vita d'artista e la distingue dalle altre in quanto mette in evidenza quella sorta di lotta eroica che egli sostenne, in quegli anni, per abolire ogni iato fra l'antico e il moderno e che fu certo uno degli impegni più grandiosi, più gravosi, naturalmente anche più utopici che mai si assunse un artista, e un artista *totalmente moderno*, in quel grande secolo della pittura francese. Un tema che riflette la sua mai cessata ansia di soddisfare la propria esigenza di perfezione (ma non certo in senso classicista) e i sentimenti amari che lo angustiavano per il timore di non poterla soddisfare. Perché agli antichi maestri attribuiva un segreto del quale riteneva fosse necessario impadronirsi per poter operare.

Era un'idea molto antica questa di un segreto, quasi di una magia di cui gli artisti italiani dei secoli d'oro fossero investiti: un'idea che aveva ossessionato, fin dai tempi di Dürer, molti degli artisti che visitavano l'Italia. Il segreto, che tale non era per noi, della proporzione, della norma, del disegno, della luce. Per capire in che modo lo ricercasse Degas, come volesse riportare quella norma, quella luce, quel disegno, alle sue

necessità espressive di uomo moderno travagliato da un'ansia acuta di verità, di quella fuggevole e dinamica verità che era appunto la verità che si affacciava già all'orizzonte del suo tempo; per capirlo basterebbe guardare quella stupenda copia della *Crocifissione* del Louvre di Mantegna così incredibilmente libera e rapida, quasi appena accennata nel disegno e così semplificata nel colore eppure così esatta nel rapporto dei toni, nell'equilibrio del disegno. Un paradigma inarrivato di come possa essere accolto da un moderno il « valore » di un antico.

Da questa e da altre copie si deduce soprattutto il bisogno di Degas di analizzare le manifestazioni di eleganza e di semplicità dello stile dei maestri che amava. Ed era lì che cercava il punto di congiunzione fra l'antico e il moderno.

È chiaro che non potesse cominciare altrimenti che da una sorta di iniziazione un artista che nei suoi anni più maturi poteva scrivere:

Nessun'arte è meno spontanea della mia. Quello che faccio è il risultato della riflessione e dello studio dei grandi maestri; di ispirazione, spontaneità, temperamento, io non ne so niente. Bisogna rifare dieci volte, cento volte lo stesso soggetto. Nulla in arte deve sembrare casuale, nemmeno il movimento.

Sembrerebbe quasi de Chirico se non fosse che Degas era *veramente* un grandissimo pittore in principio come alla fine. « Si bene! – gli disse Ingres un giorno guardando i suoi primi disegni giovanili. – Mai dal vero giovanotto! Sempre a memoria e dalle incisioni dei maestri ». Ma il vero Degas lo guardava naturalmente, eccome! Come anche lo guardava Ingres. E se Degas citava i primitivi così come i grandi maestri era perché glieli ricordavano « certe carnagioni femminili color d'avorio rosato, certi abiti scuri, velluti verdi o neri, come si trovano qualche volta nei primitivi » (appunto). E così il cerchio si chiudeva fra l'antico e il moderno.

E questo tentativo eroico di unione perseguito con una straordinaria volontà, con un'intelligenza rara, viva, sottile e inquieta, questo rivelarsi delle più native doti pittoriche attraverso il filtro severo della meditazione sugli antichi maestri sempre presenti nella sua mente, è quanto la bella mostra di Villa Medici credo volesse dimostrare ed è quanto riesce a dimostrare in pieno. La presenza di due grandi quadri « storici » come la *Semiramide* del Museo d'Orsay e *La figlia di Jefe* dello Smith College di Northampton, la presenza di quest'ultimo soprattutto che appare a prima vista come una straordinaria esercitazione sull'arte italiana (ma gli accenni fatti nel catalogo alle eventuali fonti: Genga, Cesare da Sesto, Mantegna ecc.; sono tutt'altro che convincenti) se si osservano con occhio sgombro da pregiudizi, se ci si attiene alla qualità della pittura, non

si potrà non giungere alla conclusione che, nonostante i richiami a Ingres, a Delacroix o allo stesso Moreau, sono, ai loro anni, quadri assolutamente «moderni». Se pur questo vuol dire qualcosa. Capolavori, in ogni modo. In quanto a *La famiglia Bellelli* che è, del resto, una delle opere più famose e più belle di Degas, vorrei dire soltanto che se si pensa che fu concepita a Firenze negli anni in cui cominciavano a dipingere i macchiaioli, che anch'essi si ponevano, ma in un ambito mentale ben più piccolo, la necessità di un rapporto ideale con gli antichi, soprattutto con i primitivi, non può nascere in noi che un certo limitato sconforto sul destino del nostro Ottocento. Il disegno preparatorio della signora Bellelli ha la severa rigorosa grandezza di un Piero o di un Fouquet; un volto immobile di donna chiusa nella fermezza essenziale del segno ma, nello stesso tempo, sembra di poter leggere nel suo cuore, come in un personaggio di un romanzo di Flaubert.

1984.

Degas scultore

Nell'aprile del 1881, alla sesta mostra degli impressionisti, l'ultima che si tenne da Nadar in Boulevard des Capucines 35, Degas espose insieme a sette dipinti, per lo più pastelli, una scultura di cera: la *Piccola ballerina di quattordici anni*. Era una statua policroma e polimaterica: le scarpette, vere scarpette, erano di seta rosa, il corsetto di garza giallo pallido con sei bottoncini ricoperti di seta dello stesso colore, il tutù di tulle bianco, i capelli erano veri capelli annodati sulla nuca in una treccia stretta da un nastro di raso chiaro.

Nel 1881 gli impressionisti non scandalizzavano più nessuno, o quasi; il gruppo del resto si era già scisso, Renoir, Monet, Sisley e Cézanne non parteciparono a quella mostra e, in generale, si può credere che Zola avesse ragione quando affermava che gli impressionisti, in quanto tali, avevano cessato di esistere. E così, anche la sconcertante statua, poco più piccola del vero (esattamente tre quarti del naturale) e che difficilmente può definirsi impressionista visti i tautologici inserti di realtà, se stupì il pubblico e la critica non si può dire che suscitasse scandalo, come forse si sarebbe potuto supporre. La sua struttura polimaterica e la sua policromia, del resto, la collocavano in quel genere di scultura super-realistica per lo più in cera, che va dagli impressionanti esempi della statuaria religiosa manierista e barocca spagnola (e questa parentela fu suggerita naturalmente da J. K. Huysmans) e non solo spagnola, fino alle figure del presepio napoletano delle quali Degas possedeva alcuni esemplari. Una tradizione che durava ancora nel secolo XIX e che aveva trovato la sua estrema e degradante espressione nel museo delle cere di Madame Tussaud. E bisogna aggiungere che la scultura polimaterica e policroma negli anni dall'Ottanta al Novanta, forse sulla scia di certe nuove scoperte archeologiche, era molto in voga al livello accademico; costituiva anzi, come scrisse E. Pottier sulla «Gazette des Beaux-Arts» (citato da Camesasca) «la nouveauté des Salons».

Ma c'era naturalmente una grandissima differenza fra la straordinaria fanciulla-ballerina di Degas, così tenera e viva, e i prodotti compositi

della scultura dei Salons. Quei fragili vestitini fatti in casa (cuciti magari dalla fedele Zoè), quelle scarpette vere da bambina, quella parrucca comprata in un negozio di bambole di rue Saint-Denis, non possono essere paragonati all'elmo classico che Rodin ordinò a un fabbroferraio per metterlo in testa alla sua Bellona, agli stampi di vere armature che Gérôme, per metafisica maniacale pignoleria, applicava ai suoi gladiatori prima di fonderli in bronzo, ai gioielli e ai preziosi accessori intarsiati in certi ritratti o figure femminili o alla pretesa di ritornare al crisoelefantino di Charles Simart. Nel ricorrere a quel polimaterismo estremamente povero e deliberatamente « antiartistico », in quel suo modo di colorire e di trattare la cera, Degas voleva proprio dimostrare di fare qualcosa di opposto alla scultura da Salon e affermare la propria distanza dal realismo accademico. Era invece affascinato dalla possibilità di combinare un realismo estremo, illusivo (quasi un parallelo plastico del realismo fotografico), un realismo della superficie, con la forza scultorea e l'intenso valore formale della struttura, con la qualità estremamente sensibile del modellato. Come se volesse conferire la concretezza del reale alle eterne ragioni formali e traslate del valore estetico.

La *Piccola ballerina di quattordici anni* fu la prima scultura (e anche l'ultima) che Degas espose al pubblico, ma era già da molti anni che modellava, prima in creta, poi in plastilina e infine con la cera: probabilmente dagli inizi degli anni Sessanta. E continuò fino al 1911 e forse anche oltre. Non considerò mai le sue piccole sculture il frutto di un'attività secondaria o strumenti ausiliari per la sua pittura, come un tempo anche si suppose. Secondo John Rewald, cui dobbiamo il primo importante contributo critico moderno a Degas scultore, l'artista « già nel 1880 dedica un tempo quasi eguale alla scultura, agli oli, ai pastelli e ai disegni ». Ma è certo che la scultura era la sua attività meno conosciuta, quasi privata (« si tratta di una faccenda mia privata » diceva appunto) se non proprio segreta. Un campo di sperimentazioni estremamente libere sul movimento nello spazio nella luce e nel tempo, un terreno di prova ove superare (e proprio nella tridimensionalità) l'esperienza naturalistica, confutando la passività dell'occhio per afferrare il dinamismo e le vibrazioni della vita, della vita del suo tempo. Ed era proprio la sfera privata in cui compiva queste sperimentazioni che gli garantiva la migliore possibilità di raggiungere una sincerità assoluta.

Nel 1917, pochi mesi dopo la morte di Degas, il mercante Paul Durand-Ruel nell'inventariare il suo studio trovò, nel disordine e nella polvere, circa centocinquanta sculture. Erano in condizioni non buone, alcune in condizioni pessime e solo poco più di settanta poterono essere recuperate. René Degas, fratello dell'artista, e Albert Bartholomé, uno

scultore di gusti accademici ma suo grande amico ed esecutore testamentario, decisero di tradurne settantadue in bronzo e di affidarle a tale scopo al fonditore Hébrard. Erano gli anni della prima guerra mondiale e gli originali, per essere protetti da eventuali bombardamenti aerei o terrestri, furono immagazzinati nelle cantine della fonderia. È solo nel 1921 che cominciò il lavoro di fusione che continuò fino al 1924. Di ogni opera furono riprodotti 22 esemplari per un totale di 1584, che arrivarono a 1606 quando nel 1930 si fuse, sempre in 22 esemplari, la ballerina vestita. Ma la faccenda non si fermò qui: ci furono fusioni « non ufficiali », fusioni clandestine, e non mancarono anche i falsi, cioè imitazioni con firma apocrifa. Si sa che operazioni commerciali di questo genere sono sempre difficilmente controllabili: è un destino che ha accompagnato molti casi del genere. Ma ci furono anche delle vere sorprese: si era creduto per molto tempo che le sculture originali in cera fossero andate perse nella fusione, ma poco dopo il 1950 si sparse invece la voce che esse esistevano ancora nelle cantine di Hébrard e pochi anni dopo, nel '55 un numero limitato di queste cere fu esposto a New York nella galleria di Knoedler. Non si può negare che quest'ultima vicenda ponga molti interrogativi. Come mai quelle cere rimasero per tanti anni sconosciute pur essendo nel posto dove era logico che fossero? Quante ne sono state ritrovate? Sono veramente gli originali? Non mi sembra che nemmeno la letteratura più recente abbia portato una definitiva chiarezza sull'argomento. Paul Mellon, il grande collezionista di Washington, comprò le cere da Knoedler e fra queste la famosa ballerina di quattordici anni che confrontata ad una fotografia della stessa statua del 1919 mostra il vestito completamente rifatto. È la stessa della fotografia del '19 o dell'altra fotografia dello stesso anno che la riproduce senza vesti e, sembra, anche senza treccia? Ma i problemi che riguardano la scultura di Degas non si esauriscono negli interrogativi che riguardano il reale numero delle riproduzioni in bronzo esistenti o la consistenza delle cere rimaste. Riguardano anche i ritratti che modellò, di alcuni dei quali abbiamo vaghi indizi mentre per altri restano notizie più precise, ma che sono tutti scomparsi. Era davvero « una questione sua privata » per Degas la scultura, e ne sentiamo le conseguenze.

In alcuni musei si conserva la collezione completa dei 74 bronzi tirati in 22 esemplari da Hébrard: al Metropolitan di New York, al Louvre, a Copenhagen, al Museu de Arte di San Paolo. Ed è quest'ultima serie al completo che costituisce la bella mostra organizzata da Sergio Salvi a Palazzo Strozzi.

Accompagnata da un eccellente catalogo con vari e validi contributi che ne fanno un vero e proprio repertorio di notizie indispensabili per

avvicinarsi a Degas scultore, la mostra non può essere che molto utile al pubblico italiano perché quelle piccole sculture di cavalli, di ballerine, di donne al bagno, anche se tradotte, dopo la morte dell'artista e quindi senza il suo ultimo intervento, in una materia, il bronzo, che Degas non amava, restano pur sempre, grazie alla fusione perfetta sulla cui fedeltà alla sensibile modellazione originale tutti concordano, un fattore indispensabile per capire Degas. Per capire quella sua ricerca di verità nello stile e di stile nella verità, quella costante ed essenziale attenzione al disegno che si rivela nella struttura di ogni sua opera plastica; quel continuo tentare la realtà per coglierla nel movimento e nella luce, ma quasi con il timore di non poter raggiungere, lavorando sulla materia (carta, tela o cera) quella precisione ultima della forma e quella sincerità cui aspirava. «Un eccellente cavaliere che non si fida dei cavalli» diceva di lui Paul Valéry.

1986.

I primi anni di Cézanne

Se si usasse ancora dipingere, come al tempo di Ingres o di Delaroche, quei «Parnasi» dove, accanto ai grandi poeti erano raccolti in gruppo anche i grandi artisti del passato, ma secondo una precisa «nomenclatura», rigorosa quanto quella del 1° maggio sulla Piazza Rossa, con posti assegnati in prima, in seconda e in terza fila vicino al gruppo dirigente di Apollo e delle Muse, che posto vi occuperebbe oggi Cézanne? Al tempo della mia giovinezza sarebbe stato certamente fra i primi, se non addirittura il primo, come Michelangelo, Raffaello o Poussin al tempo di Ingres e di Delaroche; ma oggi? Oggi non so. Le carte si sono molto rimescolate, il post-modern non ha ancora esaurito il suo ciclo, l'altra faccia della Luna Ottocento è stata esplorata in ogni altura e in ogni depressione e complessivamente rivalutata, i valori si sono confusi, e comunque, non sono più gli stessi del tempo in cui si ricercava nel secolo XIX l'origine di quella che, con indicazione univoca, si chiamava baldanzosamente «arte moderna». E anche Cézanne ne ha scapitato. Solo un poco, forse, ma ne ha scapitato. Mi sembra che il recente straordinario successo popolare di Van Gogh ne sia una prova. Da parte mia dirò subito che mantengo per lui il mio antico e incondizionato amore e dirò anche che ritengo sia educativo per tutti, in nome di una ideale conoscenza della «vera pittura» nella sua forma più pura, nella sua essenza primaria estranea ad ogni letteraria suggestione, coltivare quel sentimento.

Prendete quanto dico come invito a visitare una mostra. Una mostra non facile, forse anche faticosa per non essere sempre gratificante, per certi suoi aspetti non piacevoli, ma una mostra estremamente educativa nel senso di cui ho detto. Voglio dire la grande mostra allestita a Londra e dedicata alle prime opere di Cézanne («Cézanne, the early years 1859-1872» alla Royal Academy). Una rassegna imponente, pressoché completa delle opere che dipinse dai venti ai trentatré anni: un'impresa straordinaria e un'occasione da non mancare.

Esattamente dieci anni fa passava da New York a Parigi un'altra mo-

stra, una mostra indimenticabile, dedicata invece agli ultimi anni dell'artista di Aix, dal 1895 al 1906, che furono fra gli anni suoi piú chiari, liberi e grandi. Per chi avesse ancora negli occhi quella rassegna organizzata da John Rewald, quei paesaggi intessuti di trasparente aria azzurra e dei colori della Provenza, l'ocra chiaro della terra, il verde cupo degli alberi, il violetto dei monti lontani, il bianco delle case: tessere di uno spazio aereo e solido a un tempo, costruito di materia e di luce nel disegno di una sublime geometria; chi avesse ancora negli occhi quei suoi straordinari disegni acquarellati dove i pochi segni rigorosamente definiti della matita e la contenuta felice allegria dei colori smaglianti sul bianco sempre prevalente del foglio sono la piú logica dimostrazione visiva dell'esistenza delle cose, del loro peso terrestre; chi identificasse insomma Cézanne con la sensibilità inarrivabile di quelle sue opere estreme (dico «sensibilità» perché era l'aggettivo piú usato da Cézanne quando parlava di pittura) si accosterà molto difficoltosamente a queste sue opere giovanili, voglio dire alle opere che dipinse sino al 1872 quando cominciò a sentire l'influenza benefica del gentile e paterno Pissarro che a Parigi lavorava accanto a lui.

Le troverà, quelle opere, a cominciare dalle grottesche e infantili *Quattro stagioni* dipinte per la casa di campagna paterna del Jas de Bouffan nel '59 sino allo sconcertante *Idillio* e al *Déjeuner sur l'herbe* del '71; le troverà goffe, scorbutiche, maleducate, provocantemente ridicole, sarà respinto dalla loro aggressività e dalla loro brutale violenza, potrà anche pensare che quelle creazioni blasfeme, pesanti, stiano alla pittura come un grugnito sta a una frase, come una rispostaccia volgare sta a un dialogo. Le troverà, a cominciare dal '65, costruite con protervia a pesanti colpi di spatola, ma con la spatola usata come un muratore usa la cazzuola, con colori materici, spessi e scabri come il piú rustico degli intonaci: bianchi che sembrano mani di calce, marroni da verniciare macchinari, rossi mattone spessi come colate di ceralacca; neri densi e opachi come catrame.

Ma attenzione, non bisogna fraintendere il senso di tanta chiusa violenza, di tanta ostinata protervia contro le lusinghe cattivanti della pittura, di tanto ostentato disprezzo per ogni regola; anche se è doveroso chiedersi da dove venisse al giovane Cézanne quell'oscura onda di impulsi aggressivi. È facile immaginare come si sia stati indotti ad attribuire l'essenza crudele e ossessiva delle opere dei primi dieci anni di attività dell'artista al suo carattere cupo, tormentato e introverso che lo portava a esplorare i recessi piú neri e morbosi della sua psiche turbolenta. Quelle immagini ridicolmente rozze, cariche di violenza e di sessualità, quelle soprattutto che dipinse verso la fine degli anni Sessanta, quando le sue

opere venivano continuamente respinte dai Salons; quelle immagini da romanzo nero popolare, come *L'assassinio* del '67-68 o la contemporanea *Preparazione per un funerale*, o quella scena di bordello che è la *Moderne Olympia*, immagini improponibili allora anche al pubblico piú tollerante e che si direbbero ispirate a qualche orrendo misfatto o a cupe rappresentazioni granghignolesche, sembrano nate da un animo «che volesse vendicare qualcuno per qualche segreta ingiustizia» come disse una volta un amico di famiglia. Ed era ancora dir poco.

Le cose possono vedersi anche così perché il carattere fondamentale ossessivo, o piuttosto ossessionato di Cézanne era in effetti tale da ritrovare qualche riscontro in quella giustificazione psicologica. Ma, sia ben chiaro, solo fino a un certo punto. Perché una siffatta interpretazione del Cézanne anteriore alla benefica e gentile influenza pacificatrice e chiarificatrice di Pissarro mi sembra corrispondere a una visione troppo semplicistica e sostanzialmente limitativa. Né penso che le ripetute sconfitte annuali che gli erano inflitte dalla giuria dei Salons che rifiutava sistematicamente le sue opere fossero tali da apparire ai suoi occhi come «ingiustizia da vendicare». Che le sue opere fossero rifiutate, che a Marsiglia una che fu esposta a una piccola mostra si dovette toglierla dalla parete per evitare che fosse fatta a pezzi dal pubblico, non doveva poi stupirlo troppo, visto come «voleva» dipingere. Ai suoi reiterati invii conferiva certamente un significato di sfida, di provocazione. La lettera che scrisse nel 1866 al conte di Nieuwerkerke, direttore delle Belle Arti, per chiedere l'apertura di un nuovo Salon des refusés è lì a dimostrarlo con quel sicuro miscuglio di alterigia, di impertinenza e di scherno.

In realtà io credo che ricercare nelle oscure pulsioni di una tormentata psicologia la ragione di quanto c'era di difficilmente assimilabile nelle sue prime opere, possa essere fuorviante. E soprattutto possa indurre a considerarle come opere di un temperamento geniale che non riusciva pienamente a esprimere quello che voleva, come opere sostanzialmente abortite, quali in fondo apparivano agli occhi del suo amico Zola.

Piú che un tormento psichico penso si debba ritrovare in quelle opere sgraziate e spesso brutali il violento riflesso di un tormento tutto intellettuale, non la cieca obbedienza al montare degli istinti distruttivi dell'umor nero, ma piuttosto una straordinaria volontà, una lucida consapevolezza, mosse dalla forza di una chiusa infinita ambizione. Una volontà di distruggere che presupponeva un'insopprimibile ansia di costruire, di cercare faticosamente, ostinatamente, all'origine delle motivazioni primarie, un nuovo e «vero» linguaggio per la pittura. È quella fervida ambizione di grandezza, quella fiducia di conquistare il futuro che illumina anche le sue lettere giovanili a Zola (lettere in cui i senti-

menti più delicati e affettuosi della giovinezza sembrano maturarsi felicemente nella luce abbagliante dell'estate provenzale) che deve aiutarci a capire la foga violenta e il disprezzo per ogni convenzione delle sue opere prime.

Certo, Cézanne non era il solo a combattere in quei quindici anni che precedono la ben nota esposizione del 1874 dei cosiddetti impressionisti, in quegli anni straordinari in cui alcuni artisti francesi provocarono la più definitiva delle rotture con la tradizione artistica in nome di una nuova religione della pittura che mutava radicalmente le premesse, le condizioni e le finalità stesse dell'operare artistico. Insieme a Cézanne, anche Monet, anche Pissarro, anche Degas, come già Manet, rivendicavano alla pittura il compito di tradurre le dirette sensazioni visive indipendentemente, anzi in pieno contrasto con ogni convenzionale nozione della struttura dello spazio, della forma delle cose, facendo della sensazione un valore esistenziale, assoluto e autonomo. Ma Monet, come Pissarro, come Degas, pur rimanendo strenuamente fedeli alle premesse, si accorsero che l'«impressione», la sensazione, non era solo un fatto visivo ma coinvolgeva tutto l'esistere e toccava lo stato più profondo dei sentimenti. La ricerca ostinata di Cézanne, che in queste sue prime opere pone violentemente le proprie premesse, non concesse mai troppo all'immediatezza delle sensazioni. Egli voleva, attraverso l'esperienza dei sensi, giungere a «costruire» le cose con chiarezza essenziale, assoluta, affidando alla mente un compito che lo portava a misurarsi con la storia eterna della rappresentazione delle forme e dello spazio. Potrà sembrare assurdo riconoscere in queste sue prime opere l'inizio di un cammino che l'avrebbe portato ben presto a misurarsi con i classici, a invocare il famoso paragone con Poussin, il più «storico» degli artisti, che tante volte, più tardi, avrebbe citato. Può sembrare assurdo ma come non intendere quanta chiarezza mentale, quanto consapevole bisogno di un classico ordine intellettuale, rivelano quei vigorosi colpi di spatola che scolpiscono pesantemente i suoi ritratti e le sue nature morte del 1866-67 esposti a questa mostra indimenticabile?

Claude Monet

Provateci un poco: vi riuscirebbe mai di pensare a Monet senza che venga fuori la parola «impressionista» già nei primi dieci secondi? Credo proprio di no. È un riflesso condizionato. Eppure, non sarebbe male che, almeno per una volta, il miracolo accadesse; e non solo per rifiutare il condizionamento delle idee ricevute, ma soprattutto perché la straordinaria individuale grandezza di Monet e la altrettanto straordinaria ricchezza del suo lungo percorso lo merita ampiamente, anzi, lo richiede.

Certo, «impressionista» fu, eccome! anzi, il movimento, legato agli anni fra il '70 e l'80, prese il nome, come fanno ormai anche i bambini, proprio da un suo quadro. Ma la storia dell'arte è disseminata di parole, e impressionismo è una di quelle, il cui uso dovrebbe essere limitato alle precise circostanze storiche che lo esigono, mai assurgere a troppo vasta e onnicomprensiva indicazione cronologica, mai e poi mai a categoria di giudizio, a concetto di valore.

Poche parole, invece, sono state mitizzate e poi diffuse a tutti i livelli come impressionismo. Tanto che vien subito alla mente quel Museo dell'aneddotica plastica, nato dalla inarrivabile fantasia di Italo Cremona: un piccolo museo Grévin per insegnare la storia dell'arte, con fantocci di cera in movimento che ripetono sempre gli stessi gesti, dove, in tanti teatrini musicali, si assiste alla nascita dell'impressionismo, del fauvismo, del cubismo, eccetera. Schiacciando il bottone che li mette in moto si odono le note ariette: impression, zon, zon, fauve, fauvine, fauvette, cube, macrocube, lub, lub, che commentano i gesti, stupiti e ammirati come di chi scopre il petrolio, di alcuni personaggi in primo piano: i precursori. Monet, per esempio, nel primo teatrino. «Monet, le chef de l'école impressioniste» (impression, zum, zum), come appunto lo definisce subito nella prima riga, non c'era da sbagliarsi, il catalogo della peraltro bellissima mostra al Grand Palais intitolata «Hommage à Claude Monet» e che raccoglie quasi 130 opere fra le quali molti dei suoi più noti capolavori.

Monet, *le grand patron*. Ma lasciamo stare questo modo, del resto molto francese, di vedere le cose. Perché, proprio seguendo il lungo ed esaltante percorso della mostra, che inizia con le prime nature morte del 1862 e si chiude trionfalmente con alcuni studi per le ninfee del 1917, e inoltrandomi, con emozione, attraverso le successive variazioni di felicità (come altro chiamarla?) che testimoniano del continuo rinnovarsi e della sua visione, e del suo sconfinato amore per la natura, non potevo far a meno di pensare come l'essere Monet nella nostra mente così indissolubilmente legato, sia pure come «grand patron», all'immagine corrente dell'impressionismo (nel bene e nel male) non abbia affatto giovato alla sua comprensione e al pieno e libero apprezzamento del suo lungo e instancabile operare che, troppo spesso, a quell'immagine viene sovrapposto, o addirittura con quell'immagine identificato. Mentre Monet è prima di tutto e soprattutto Monet, un artista tanto grande quanto indipendente.

Facciamo subito un esempio: mi pare molto chiaro che da quella sovrapposizione e da quella identificazione sia nata l'opinione, condivisa dalla maggior parte dei critici, che Monet il suo momento di maggior fulgore lo abbia raggiunto nel decennio 1870-80, che deve considerarsi appunto il decennio glorioso del movimento impressionista. Non credo, invece, che sia così, e penso che basterebbe guardare con mente sgombra le opere esposte per accorgersi, se mai, che è vero il contrario. Mi sembra, infatti, che nel corso di quel decennio che vide, nel 1874, la prima mostra del gruppo impressionista da Nadar, Monet, nell'evidente tentativo di elaborare una tecnica che fosse sempre più adeguata a cogliere la fragranza delle percezioni fissate per pochi istanti sulla retina, nella ricerca, insomma, di una vera e propria grammatica impressionista, nella foga di abbreviare il tempo fra impressione ed espressione, non raggiunse mai, o almeno mai superò, la felice luminosità, la straordinaria approssimazione fisica all'assoluto naturale delle opere del decennio precedente. Che solitamente si considerano, invece, come una preparazione, o, se si vuole, un primo ma non ancora pienamente realizzato avvicinarsi al momento più dichiaratamente ed esemplarmente impressionista. Per dirlo chiaramente, ritengo che i due grandi straordinari frammenti de *Le déjeuner sur l'herbe* del 1865-66 e le *Femmes au jardin* del 1866-67, riflettano una tensione emotiva e tocchino un punto espressivo molto più alto del grande *Déjeuner*, non dissimile per soggetto, esposto alla seconda mostra impressionista del '76 ma eseguito due anni prima.

Sta di fatto che in Francia, il decennio '60-70 che vide spalancarsi sulle pareti e quasi entrare nelle stanze i grandi boschi odorosi di muschio e intrisi di verdi succhi vegetali di Courbet, che vide crescere Manet dal

Guitarrero all'*Olympia* e a *Le déjeuner sur l'herbe*, che vide concludersi, in libertà espressiva, il colloquio con la natura iniziato, decenni prima, nella foresta di Fontainebleau da artisti come Rousseau e Daubigny e, prima ancora, da Corot; che vide anche le piccole spiagge di Boudin tremolare dietro il mobile velo dell'atmosfera sotto gli alti cieli azzurri, fu un decennio fondamentale per la storia del movimento realista europeo.

Ma se fu un decennio fondamentale e, in qualche modo, conclusivo, ciò è dovuto soprattutto a Claude Monet che, sui venticinque anni, riuscì a spingersi più avanti di Courbet sulla via del realismo inteso come esigenza di contemporaneità, come rapporto diretto, immediato, istantaneo (ma non per questo meno commosso) con la natura. E non c'è dubbio che in quella sua volontà di partecipazione, di presenza dentro lo stesso fenomeno, e, va da sé, di intenzione a trasmetterlo, Monet partisse più da Courbet che da Manet, che pur gli era più vicino, se non altro per età.

Perché Courbet lo amava certo come un dio, come la personificazione stessa del rapporto con la natura, mentre Manet, che pur come nessun altro incarnava allora l'immagine baudelairiana del *peintre de la vie moderne*, era soprattutto, per lui, un grande signore della pittura, uno che riusciva a parlare, da pari a pari, con i grandi del passato, con i veneziani, con gli spagnoli, mentre lui, Monet, al Louvre bisognava proprio trascinarcelo, perché di pittura antica non ne voleva sapere e, lontano dal «motivo», gli sembrava di perdere il tempo. E infatti i due straordinari frammenti del *Déjeuner*, con quei bianchi calcinati, con quella pittura gessosa, con quel tocco robusto e pesante, fatto con un pennello grosso, intriso di colore, con quella luce che arriva violenta a macchiare di grandi chiazze il suolo, i tronchi degli alberi e le figure, con quell'abbreviatura formale che rende la quotidiana verità degli atteggiamenti, ricordano non poco la forza di Courbet. Così come ricordano Bazille, il pittore, fra i suoi coetanei, che gli fu in quel momento più vicino.

Un quadro come *La pie*, del 1867, dove la luce e l'atmosfera di un luminoso mattino d'inverno ci investe con la sonorità di un cristallo, come una folata d'aria fredda e vivificante, con quel cielo bianco e rosa che si riverbera sulla neve dove si allungano le ombre azzurre, oppure un quadro come *La capeline rouge*, cioè Madame Monet coperta da uno scialletto rosso che passa fra fiocchi leggeri di neve davanti alla finestra dello studio, ci consegnano, intatte, le immagini di una verità così comunicativa, ci trasmettono la fiducia di poter rivivere proprio quella luce, proprio quell'attimo, quella stessa gioia di vivere, con una forza e una sicurezza che trovano l'equivalente solo nella verità che sempre si rinnova di certe situazioni o di certi personaggi di Tolstoj che, nella nostra memoria, assumono la stessa identica consistenza delle cose da noi vissute, del-

le persone a noi piú familiari. È in questo senso che, come ho già detto, Monet deve considerarsi, nel decennio dal '60 al '70, uno dei protagonisti maggiori del movimento realista europeo.

I successivi e diversi momenti dell'artista sono molto ben documentati, e con opere spesso fondamentali, dalla mostra il cui titolo, in apparenza riduttivo, promette molto meno di quanto in realtà non offra. Dapprima il periodo di Argenteuil (1872-77), cioè il momento piú strettamente impressionista, con quel felice abbandonarsi al limite fisico e ottico della visione, e a illustrare il quale bastava ricorrere (come è stato fatto) alle opere piú a portata di mano, al vicino Jeu du Paume. Poi, le decorazioni del Castello di Rottenbourg; poi, il periodo di Vétheuil (1878-81) con i famosi *débâcle* della Senna. È qui già si nota un cambiamento: un fare piú vaporoso e sommario, una commovente semplificazione di mezzi pittorici, una ricerca di stile su toni bassi, quasi monocromi, come un Van Goyen stemperato nella nebbia e nel nevischio. E poi via via, sino alle cose piú tarde, sino alle famose tele con la cattedrale di Rouen vista in varie ore del giorno e in varie situazioni di luce, dipinte nel 1892 e nel 1893. Fantasmici inafferrabili di aria luminosa sottratta all'ombra che la divora, costruzioni scheletriche scavate nella cenere, nella polvere di corallo o di ametista, fragili concrezioni madreporiche. Non v'è piú né luogo né momento che ci rimandi ad una realtà: l'impressione si è come stemperata tramutandosi in immaginazione e quindi in visione. La dimensione del reale si affonda e si perde nella dimensione psichica.

Poi le vedute di Londra del 1904: baluginare misterioso di luci, di rossi infocati, di freddi azzurri notturni e di viola nebbiosi di crepuscolo, accensioni improvvise di gialli, come in Turner; capolavori che ci danno la misura di quanta grandezza fosse nella tarda fase di Monet. E, infine, gli studi per la grande decorazione delle Ninfee che sono visibili ora all'Orangerie, in occasione della mostra, nonostante il restauro in corso dell'edificio. Dipinti sconvolgenti, confine inafferrabile fra due mondi, fra due secoli, così come è inafferrabile, nell'abisso verticale dello spazio, nel vorticoso salire verso la luce, il confine fra lo stagno tranquillo dove galleggiano le ninfee e il cielo infinito che vi si rispecchia.

Pierre-Auguste Renoir

Sarà un'illusione, forse sarà un miraggio nato da una mia aspirazione sempre latente e destinata a rimanere, dio solo sa quanto, velleitaria, ma mi sembra vada riaffiorando la consapevolezza di quanto sia necessario tornare ai «grandi temi». So bene che è una strada per cui si arriva anche ai Quattro Nuovissimi (non importa essere stati a scuola dai gesuiti, basta aver letto Joyce per sapere che sono Morte Giudizio Inferno e Paradiso) e so che è molto difficile non provare un certo imbarazzo, è difficile persino non arrossire nell'affermare cose del genere e non per telefono chiacchierando con un amico ma pubblicamente, sulla carta. Sarebbe piú prudente allora riproporre la cosa in questi termini: credo che vada oggi riaffiorando il sentimento di quanto sia necessario, terapeutico e immunizzante, ricorrere alla nostra sensibilità linguistica (complicata e nevrotica), o meglio alla nostra consapevolezza di usare parole per comunicare con altri, al patto che tale sensibilità e tale consapevolezza si accompagnino alla volontà di ritrovare in fondo al nostro atteggiamento verso il mondo una solida ed enigmatica ovvietà. Dando così avvio ad una maniera di pensare che si distacca in qualche modo dalla logica che si avvicina piuttosto alla platonica anamnesi, al preesistente. Cioè a quella zona profonda e collettiva della nostra coscienza dove è possibile mettere a fuoco, appunto, i «grandi temi».

«Ciò che è ovvio è ciò che è piú profondamente enigmatico». Riporto queste parole del bel saggio di Hans-Georg Gadamer *Il valore e la dignità* pubblicato nell'ultimo numero di «Intersezioni» e che per il tono nobile ed elevato mi ha ricordato gli scritti, settecenteschi e ottocenteschi, di quegli *Uomini tedeschi* che Walter Benjamin ha raccolto in una piccola ed esemplare antologia, così intitolata, al fine di ricordare la grandezza morale della cultura tedesca proprio nel momento in cui il nazismo l'aveva maggiormente avvilita. Il saggio di Gadamer (si tratta in realtà di una conferenza) inizia avvertendo come possa accadere che il filosofo «non parli da specialista, ma che la sua funzione sia quella di risvegliare, in se stesso e negli altri, qualcosa che, nel fondo, ciascuno già sa».

Mi direte cosa c'entra tutto questo in un articolo che si propone di rendere conto di una mostra, e precisamente della mostra di Renoir aperta all'Hayward Gallery di Londra che passerà poi al Grand Palais di Parigi e al Museum of Fine Art di Boston. Ebbene, penso che c'entri. Perché se ho rievocato l'esigenza di ritornare ai grandi temi (come compito del conoscere, anzi per la felicità del conoscere) e se ho citato il saggio di Gadamer accingendomi a parlare di un artista come Renoir, cioè (lo si tenga presente) di un artista la cui accessibilità a tutti, la cui popolarità – leggi ovvietà – sembra essere esente da ogni turbamento, è soprattutto per due motivi. Primo, perché credo che quella funzione di «risvegliare in noi qualcosa che già sappiamo» sia anche, anzi sia particolarmente compito della poesia e della pittura, quella vera; ed esserne consapevoli non può che aiutare a cogliere il segreto del mondo pittorico di Renoir che si manifesta come un mondo senza problemi, come un mondo felice, solare. Cosa che invece potrebbe bastare a mettere in sospetto i risultati della sua visione presso i tanti che, interessati soprattutto alle virtù rivelatrici della malattia, dell'angoscia, riconoscono, con Thomas Mann, nella «fraternità musicale con la notte e con la morte», la nota preponderante sopra tutte le altre del secolo XIX. Secondo, perché penso che una conseguenza diretta di quella necessità affiorante di cui ho parlato sia il ritorno al giudizio di valore che la critica ha trascurato troppo a lungo, forse anche per rifiutare lo schema «poesia - non poesia» che al giudizio di valore si è indebitamente sovrapposto. È vero che se ci riferiamo al «valore», in ogni possibile senso, Renoir non ha certo bisogno di rivalutazioni: basterebbe a dimostrarlo l'impegno e il successo di questa mostra. Ma nonostante la fama e la popolarità di cui gode, non c'è dubbio che in alcune zone della cultura artistica attuale, attente a riscoprire e a rivalutare l'«altro» Ottocento, si vadano affacciando i primi dubbi e si cominci a dire, con l'aria di chi si fa strumento dell'imparzialità e della giustizia, «via, cominciamo ad accorgerci che è meglio un buon Gérôme che un brutto Renoir». È vero, esistono anche dei brutti Renoir; sono disavventure che accadono a quegli artisti che hanno dipinto molto, a lungo e generosamente. Ma questo non è argomento che possa sostenere quella sciocca comparazione. È proprio per questo che ritengo necessario porsi nuovamente il giudizio di valore e proprio ora che l'attenzione si è rivolta, e più che legittimamente, a tutte le manifestazioni del secolo, anche ai cosiddetti *pompieri*. Perché se è vero che è antistorico e mistificante considerare tutto l'Ottocento pittorico europeo avendo come unico punto di riferimento l'impressionismo francese (come troppo spesso si è fatto) o ciò che si intende correntemente per ta-

le (Renoir diceva dopo la prima esposizione del gruppo del 1874: «la sola cosa che abbiamo guadagnato da questa esposizione è l'etichetta "impressionismo" che detesto») è vero altresì che sarebbe ancor più pregiudizievole per la storia non tenere sempre presente il significato, il senso e la portata della loro lotta e non porsi quindi la questione del «valore», valore umano e artistico, intellettuale e morale, che li distingue dagli altri.

E che distingue anche Renoir, naturalmente e la sua eroica fedeltà alla sensazione. Renoir che ci ricorda, per prima cosa, proprio la necessità di ribadire quel giudizio di valore con la presenza di cento e più opere (fra le quali la maggior parte dei suoi capolavori) esposte ora qui, sulla riva destra del Tamigi, battuta dal freddo, dal vento e dalla pioggia, e appese nei disagiati saliscendi di quella specie di auto-silos che è la Hayward Gallery ai cui bruttissimi spazi, con tutte le mostre che vi ho visto, non sono ancora riuscito ad abituarli. Più di cento opere che risplendono contro il ruvido grigio del cemento in tutta la luminosa felicità di un rapporto con le cose vissuto con straordinaria intensità, dove tutto è chiesto alla sensazione e solo alla sensazione, con la sicurezza, resistente ad ogni dubbio, di non dover cercare altrove. «La vita è uno stato, non è un'impresa» diceva Renoir; ed è un proposito che mi sembra essenziale per capire il suo carattere e quindi la sua arte. Diceva anche:

Ci vuole una dannata dose di vanità per credere che ciò che nasce dal nostro cervello valga di più di ciò che vediamo intorno a noi. Con l'immaginazione non si va mai molto lontano mentre invece il mondo è tanto vasto. Si può camminare tutta una vita e non se ne vede mai la fine.

Osservazione che può sembrare non tanto ovvia quanto addirittura banale se non avesse un senso di opposizione (poco più che tautologica) al simbolismo e, soprattutto, se non fosse lì, davanti ai nostri occhi, la pittura di Renoir a darle un senso e a far ritrovare, alle radici della nostra esperienza, il «già noto» di quelle sue giornate, di quei momenti di pura e felice sensazione vissuti con «ciò che vediamo intorno a noi». E si può dire davvero «intorno a noi», collettivamente, perché anche a noi che guardiamo possono riferirsi le sue parole. È con lui, infatti, che riviviamo, cioè che viviamo come nostro «vissuto», i momenti fugaci che si fissano nelle sue immagini: la mobile luce delle radure nella foresta di Fontainebleau, il sole che penetra fra gli alberi del giardino di Via Cortot e punteggia di tremula luce la veste bianca della donna che si appresta a salire sull'altalena, i mobili riflessi della Senna ad Argenteuil, ad Asnières a Bougival, il brusio della folla domenicale alla Grenuillière, la luce di un pieno mattino di primavera, con le nubi che corrono alte nel cie-

lo sul Ponte Nuovo da dove sale, disperdendosi nel gorgo dell'atmosfera, confondendosi con il lontano e continuo ronzio della città, il più vicino rumore del traffico che viene dalla place Dauphine o dal Lungosenna. E poi le sue donne, floride, sorridenti, con gli occhi a mandorla, dolcissimi, che splendono di una inconsapevole e fisica felicità senza domani.

Picasso disse una volta a un'amica che nessuno come Renoir e Tolstoj seppero rendere la dolcezza del riflesso dorato dei capelli sulla nuca di una giovane donna. Può sembrare anche questa un'affermazione come un'altra finché a dirlo è l'amica di Picasso, o Picasso stesso, o peggio ancora, se lo riferisco io, di terza mano. Ma se è, come è, Renoir a mostrarcelo con la sua pittura, allora la cosa cambia. È di nuovo l'ineffabile, è l'ovvio, è « quello che tutti già sappiamo », per tornare al discorso dell'inizio, ma che prima nessuno, in quel modo, ci aveva fatto capire di sapere. Tutto qui. Ma quell'accostamento a Tolstoj, invece, è molto giusto e penetrante. Perché gli anni Sessanta, gli anni cioè in cui Renoir trovò la sua strada, sono gli anni decisivi del movimento realista europeo, gli anni in cui si toccò il punto più vivo del rapporto fra arte e vita. Gli anni del primo Pissarro dei paesaggi di Pontoise (certamente i suoi anni più felici), gli anni delle più straordinarie esperienze di Monet, gli anni in cui maturò *Guerra e Pace*, appunto, gli anni in cui Flaubert scrisse e pubblicò *L'éducation sentimentale*.

Forse Renoir non ebbe l'incrollabile sicurezza dell'occhio di Monet, non ebbe l'intelligenza irrequieta di Pissarro, la forza e la caparbia, la costante fedeltà a un'idea formale di Cézanne. I suoi inizi furono più incerti, il suo distacco dal realismo degli anni Cinquanta, cioè da Courbet, più lento. La sua forza, la sua sicurezza erano in qualche modo inseparabili dal suo carattere che se, come del resto la sua pittura, non fu privo di contraddizioni, era pur sempre governato da un amore infinito per la vita che era poi « quello che vedeva ». Il libro che su di lui scrisse suo figlio, Jean Renoir, il regista, pubblicato nel 1962, se pur non esente da qualche inesattezza, resta sempre il documento più vivo sull'artista, la fonte più ricca di informazioni sull'atteggiamento di Renoir verso il mondo. Vi risulta con molta evidenza la semplice chiarezza del suo animo, la sua fiducia serena nelle ragioni della lotta comune. « Lavoro con le mie mani. Sono dunque un operaio. Un operaio della pittura » diceva. E l'attaccamento alle sue origini operaie (aveva cominciato dipingendo porcellane in una fabbrica e per anni portò la blusa bianca che distingueva appunto gli operai della sua categoria) non gli impedì mai di darci uno dei quadri più vivi, più straordinariamente reali della vita borghese della Francia del secondo Ottocento: per quella sua inestinguibile sete di vedere e,

nello stesso tempo, per quella piena consapevolezza di concorrere a « liberare la pittura dal soggetto » che era uno dei meriti maggiori che riconosceva a sé e ai suoi antichi amici e compagni di lotta.

1985.

«Cosa importa se mi allontanano dagli altri, per la massa sarò un enigma, per qualcuno sarò un poeta, e presto o tardi il buono avrà il sopravvento». Così scriveva Paul Gauguin al fedele e buon Schuffenecker nell'ottobre del 1888, quando era visitato ancora da qualche pensiero ottimista nei riguardi del suo futuro. Aveva già quarant'anni, ma solo da cinque aveva abbandonato tutto, lavoro, tranquillità economica, pace familiare, per non dedicarsi che alla pittura. E il buono, naturalmente, ebbe il sopravvento. Ma troppo tardi per lui perché, sin che fu in vita, la sua pittura rimase sempre incomprensibile ai contemporanei, come ebbe modo di accorgersene ancora una volta durante il suo ultimo soggiorno in Francia a Parigi, in occasione della mostra che montò nel 1883 da Durand-Ruel con una cinquantina di quadri, prima di ripartirsene per Tahiti da dove non sarebbe mai più tornato.

Si può dire, infatti, che la fortuna di Gauguin cominciasse a manifestarsi al tempo della prima grande retrospettiva che tre anni dopo la sua morte, nel 1906 (anno 1 a. D. A., vale a dire ante Demoiselles d'Avignon) fu organizzata da Charles Maurice al Salon d'Automne con 227 opere, e crebbe progressivamente sino alla mostra del 1949 all'Orangerie, celebrativa del centenario della nascita, e nella quale fu salutato come *Créateur de l'art moderne*. Un onore, a dire il vero, che Gauguin divide oggi con altri, e non pochi, ammesso che creatore della pittura moderna voglia dire qualcosa, che si possa cioè fissare con tanta precisione un punto d'inizio in quella indissolubile concatenazione di eventi che giungono sino a Matisse e a Picasso dopo aver attraversato tutto il corso del secolo XIX e quasi sempre, come tutti sanno, nei territori dell'arte francese.

Oggi (anno 81 post D. A.) tutte le fanfare della patria artistica francese squillano a pieno fiato in onore di Gauguin in occasione della mostra che gli è dedicata al Grand Palais, ultima in ordine di tempo fra quelle dedicate ai maestri del gran secolo della Francia. Tutti parlano di Gauguin, immagini delle sue opere più famose ci raggiungono dai luoghi più impensati, Teha-amana, la sua *vahine* di Papeete, e le sue brune compa-

gne dagli occhi a mandorla intagliati nel purissimo ovale del volto liscio come un frutto acerbo di mango, ci guardano, dal fondo opaco di un'angoscia che non affiora, dalle mille *affiches* che incontriamo ad ogni passo mentre una fila interminabile si snoda davanti all'ingresso della mostra.

Gauguin dunque non è più un enigma per nessuno. E da molto tempo. Mi sembra superfluo dire che quanto è successo nel mondo dell'arte dall'anno di quella sua prima retrospettiva del 1906 è di natura tale da spiegare ampiamente la sua grande odierna popolarità. Dico popolarità con quel che significa e niente di più; e credo non sia davvero difficile capire, di quella popolarità, la natura e le ragioni. Perché l'irrequietezza, l'ansia di evadere, l'insostenibile tensione che accompagna ogni difficile ricerca espressiva, la frustrazione di un'incomprensione continua, l'insofferenza per la civiltà in cui si vive, e quindi l'aspirazione ad uno stato di purezza, alla verità, all'assoluto e la disparazione di non poterle raggiungere, sono moti dell'animo che trovano in tutti uno specchio pronto a rifletterli: parlano un linguaggio suadente, suscitano echi profondi. Ci sentiamo subito coinvolti, ci abbandoniamo a facili proiezioni. Così come siamo facilmente attratti dagli eventi di una vita romanticamente segnata dal dramma, sigillata da una fine tragica. Non è forse ancora l'antico principio del Sublime che gioca ora le sue ultime carte? Da un punto di sicurezza, non molto diverso da quello di uno spettatore che assiste a una tragedia da una poltrona di teatro, proviamo piacere ad abbandonarci alle emozioni provocate dall'altrui angoscia, da passioni che ci trascendono, dal dolore e dalla disperazione. E anche dal mito dell'eroe negativo. C'è anche questo meccanismo senza dubbio alla radice di quanto attira oggi il pubblico verso Van Gogh, verso Gauguin. Ma un giudizio, un giudizio che soppesi veramente le qualità poetiche, il valore espressivo di quell'indissolubile intreccio che lega la pittura di Gauguin al suo destino di uomo, si avvale certo di motivazioni diverse, più obiettive, più aderenti a quanto ci rivela il muto linguaggio della pittura.

Cosa dobbiamo pensare allora di Gauguin, di questo Messia dell'arte moderna (« un Messia, ma effimero » diceva Natanson) di questo difficile compagno di Van Gogh in una rivoluzione tutta da inventare? Da parte mia dirò che non è stata davvero per me una sorpresa se, uscendo da questa grande mostra, non ho provato la stessa interna gioia, la stessa felicità degli occhi e della mente, lo stesso rinnovato amore per la pittura che avevo provato l'anno scorso uscendo da queste stesse sale dove erano esposte quasi quattrocento opere di Degas e che avevo provato dieci anni orsono alla mostra degli ultimi anni di Cézanne, per ricordare solo due artisti che Gauguin amò con passione per tutta la vita. Ero prepara-

to. Sempre mi avevano lasciato perplesso le sue insicurezze, le sue contraddizioni, la sua incerta grammatica stilistica. I suoi errori non giustificati, diciamo così. Ero preparato, perché se sono stato testimone dell'irresistibile ascesa della fortuna critica di Gauguin non sono stato certo indifferente, fin dai miei primi anni di studio, a quelle voci più attente e spregiudicate, più indipendenti, che contestavano la ben orchestrata innoGRAFIA che lo esaltava come « creatore dell'arte moderna »; una innoGRAFIA che, come già vedo, crescerà ancora di tono e di dimensioni dopo questa grande mostra che viene dall'America (è già stata a Washington e a Chicago), considerando i tempi di grande conformismo e di cultura di mercato nei quali, ahimè, viviamo.

Ho sempre simpatizzato insomma, ma non senza alcune riserve, con quelle voci che non si univano al coro, con chi metteva impietosamente il dito sugli aspetti più decorativi e letterari della pittura di Gauguin, su quanto vi era di estetizzante nel suo amore per il primitivo, su quegli scivoloni intellettualistici e su quelle improvvisazioni culturali che provocavano certe sue improvvise e gravi cadute di qualità, su quelle sue debolezze, insomma, di decadente alla deriva. Perché Gauguin (come negarlo?) ha fatto anche dei brutti quadri; quadri ambigui, vorrei dire contaminati, dove residui di altri suoi pensieri, di soluzioni visive diverse, o addirittura contrarie a quella che era l'idea portante che cercava di realizzare intervengono diminuendone il potere, impedendole di creare un'immagine univoca, conseguente. E ha dipinto anche quadri decisamente sbagliati, dove idee diverse si intrecciano senza amalgamarsi, e poi quadri stanchi, ripetitivi, privi di vita. E non sono pochi. Ma ha dipinto anche dei bellissimi quadri, splendidi, nuovi, pieni di coraggio e di grande portata futura. È questa varietà di risultati che sconcerta. Non ricordo più chi ha detto (Gustav Mahler forse) che l'artista può essere un cacciatore che spara nel buio né sa cosa mira né cosa eventualmente abbia colpito. Verrebbe voglia di interpretare in quella chiave i risultati così discordi del suo continuo e divagante sperimentalismo, se non fosse per quella sua natura carica di preoccupazioni letterarie e morali che, spingendolo a cercare il bersaglio nel campo visivo di una spiritualità nata da una sensibilità romantica esasperata, incideva così direttamente sul suo dipingere. No, Gauguin non sparava nel buio, sparava soltanto male, molte volte, e mancava il bersaglio. Ma alcune volte lo colpiva in pieno. Può essere una conclusione semplicistica, ma non ne trovo altre: Gauguin non sapeva sempre con chiarezza mentale e morale quello che voleva, quando lo sapeva gli capitava di non saperlo realizzare, ma quando lo realizzava toccava corde nuove del linguaggio della pittura, raggiungeva risultati molto alti. Molto commoventi.

Qualcuno certo dirà (se non l'ha già detto): è proprio per quel suo divagante, irrequieto sperimentalismo, proprio per quel disinteresse alla « qualità », per quella interiorità che lo spingeva drammaticamente a cercare un « altrove » sempre irraggiungibile, e lo condannava all'instabilità che Gauguin è uno spirito moderno, un artista vicino a noi. E in parte è anche vero. Ma non è forse altrettanto « moderno », altrettanto, se non di più, carico di conseguenze per il futuro Cézanne con la sua ostinata unidirezionale ricerca, con la sua fatica da operaio, con quel suo insistere sugli stessi temi che lo ha portato sino alla divina e spoglia chiarezza delle sue *Sainte Victoire*, delle sue ultime luminose nature morte? Cézanne che non uscì mai dai suoi abituarissimi e ristretti itinerari, che, dopo il ritorno ad Aix, si spostò al massimo in carrozza, vestito di nero come un notaio, per recarsi sul « motivo », che sceglieva fra pochissimi luoghi di una sua familiare geografia alle porte di casa?

Questa bella mostra, così ricca di opere (280, compresi i disegni, le litografie e le brutte, spesso bruttissime sculture) e dotata di un catalogo documentatissimo, è indubbiamente una occasione importante, anzi unica, per rendersi conto, concretamente, delle molte ombre e delle luci di Gauguin. Sebbene non mi illuda che il pubblico possa sempre dimenticare il fascino del mito conradiano di un Gauguin « reietto delle isole » e sappia affrontare il problema della sua rottura con il passato confrontando, come sarebbe necessario, la sua pittura con quanto andava accadendo in Francia dal 1880 al 1903, gli anni in cui si svolse la sua carriera d'artista. Anni in cui nuove ricerche formali e ansia di spiritualità tenevano il campo del dopo-impressionismo, alternandosi o sovrapponendosi, anni in cui si costituisce lo stile maturo di Cézanne, si afferma il divisionismo del grande Seurat, il primitivismo del doganiere Rousseau e si affacciano le nuove ricerche linguistiche di Van Gogh, di Toulouse-Lautrec e di Odilon Redon, artisti questi ultimi che furono strettamente connessi alle varie esperienze di Gauguin.

Il quale fu certo fra i primi, negli anni Ottanta, a sentire che la poetica impressionista era troppo oggettiva, troppo legata alle apparenze fenomeniche della luce, troppo nutrita di amore per la natura, che l'impressionismo, in fondo, era *trop bas de plafond*, troppo basso di soffitto, e rivolse quindi le sue ricerche, fin dal periodo di Pont-Aven e dopo il viaggio alla Martinica, a una sintesi fra naturale e spirituale e quindi anche a una sintesi formale e spaziale non impressionista ma simbolica. Uno stile che si affermò con piena consapevolezza in uno dei suoi primi capolavori, *La lotta di Giacobbe con l'angelo*.

Ma se Gauguin abolì deliberatamente la felice chiarezza luminosa della trasparente spazialità dell'impressionismo, se volse le spalle alla

natura perché voleva perdere l'abitudine di guardarla se non con gli occhi dello spirito, non mancò di ritornare alla luce e allo spazio magari pensando a Cézanne, che rimase sempre nel suo cuore, anche se credo egli fosse distratto da troppi altri richiami per intendere la sua grande lezione. Come a un vero romantico, la natura con il suo intimo mistero non cessò mai di ossessionarlo. Ma al contrario di Rimbaud, per ricordare uno spirito apparentemente affine e quasi di lui esatto contemporaneo (in realtà Rimbaud aveva cinque anni di meno ma aveva già consumato il sublime sperpero della sua ricchezza poetica quando Gauguin aveva appena cominciato a dipingere) a Gauguin non riuscì il miracolo di sostituire una nuova natura, in brucianti «illuminazioni», a quella che l'occhio vede. O almeno gli riuscì solo raramente. Perché se cercava di esprimere nella vergine esplosione dei colori, nei cieli gialli, nelle sabbie violette, nei mari rossi, una mitica diversità, una ancor più mitica originaria purezza, la grammatica decorativa gli prendeva troppo spesso la mano, lo forviava un letterario esotismo. Come se cercasse non in se stesso ma sempre in un irraggiungibile «altrove» la conferma al suo sogno di primitiva innocenza. Che, dopo tutto, era un sogno romantico.

1989.

Van Gogh ad Arles

Van Gogh visse ad Arles per quindici mesi dal 20 febbraio del 1888 all'8 maggio del 1889; durante quel soggiorno dipinse circa 200 quadri, fece più di 100 disegni e scrisse almeno 200 lettere. Quattrocentoquarantatré giorni (che tanti furono per l'esattezza) di lavoro continuo, anzi di fatica ossessiva (la leonardesca «fatica mentale» del pittore, la «fatica dell'anima»), fra esaltazioni e crisi che culminarono in quella violentissima della notte fra il 23 e il 24 dicembre (il famoso taglio dell'orecchio dopo la lite con Gauguin) e che consumarono le sue forze fisiche e mentali sino alla soglia della distruzione. Giorni anche felici in cui fu sostenuto dall'ambizione, modellata su di un sogno umanitario, di essere «un anello nella catena degli artisti», cioè «di recare utilità a persone che nemmeno si conoscono» (gli artisti del futuro) o, ancor più, di essere il protagonista di una grande rivoluzione della pittura, una rivoluzione che era tutta da inventare, con l'aiuto di Gauguin, come sperò per un momento, ma con fatica inimmaginabile, e della quale, nei momenti di maggior umiltà e solitudine, si sentiva di essere soltanto un confuso annunciatore. La coscienza, o la speranza, di essere «un colorista quale mai ce ne erano stati»; la coscienza soprattutto che nell'affrontare quell'impresa così ardua era necessario «pagare un alto prezzo di salute, di giovinezza, di libertà». Sessantatré settimane che furono certo le più intense della sua breve vita e durante le quali i momenti di esaltazione creativa e di disperato sconforto, i momenti di salute e le crisi della sua malattia, la sua travagliata solitudine e l'illusione di trovare in Gauguin il compagno ideale, si riversavano nel disegnare e nel dipingere (dipinse fino a 30 tele in una settimana nell'ottobre dell'88), si riflettevano, come in uno specchio talvolta lucidissimo, nelle sue lettere assetate di sincerità e accentuavano le spinte contraddittorie del suo temperamento (e della sua cultura) che era di naturalista e di visionario, di mistico e di positivista, di disegnatore analitico e metodico, di arabescatore *Japonisant* e di appassionato e impaziente ricercatore di un nuovo linguaggio intensamente espressivo con cui realizzare se stesso, anzi tutto se stesso, come

rovesciando il fondo della propria anima per trovarvi la sincerità del sentimento della natura, ma in modi che gli altri artisti, pensava, si negavano creando (o accettando) ostacoli tecnici e mentali che sono così radicati, così difficili da vincere, che lui stesso sapeva di non aver « ancora » vinto. Quella luminosa stagione provenzale, trascorsa ad Arles e nei suoi dintorni, fra la Camargue e la Crau, lungo le rive del Rodano, da Montmajour a Les Saintes-Maries-de-la-Mer, che suscita in noi l'immagine, generica ma non deviante, di una sola lunghissima primavera-estate, di cieli di un blu-cobalto carico e di fiammanti soli arancione, di frutteti in fiore nell'aria bianca e azzurra dell'aprile, di campi giallo-cromo per l'ondeggiare del grano maturo, di notti gremite di stelle giallo-limone, o verdi o bianche o rosa, che scintillano nell'atmosfera dilatata roteando come girandole dentro il denso blu di Prussia di un cielo che sembra sconvolto dai vortici di correnti cosmiche; quelle duecento pitture che evocano quasi brutalmente la luce e tutte le sensazioni (odori e suoni) di una fiammeggiante estate mediterranea, ma anche l'ossessione di raggiungere una sentimentale violenza cromatica per mezzo di colori puri, « sfacciatamente crudi » (così li voleva) regolati secondo quelle reciproche attrazioni e risonanze che aveva studiato così puntigliosamente dal dicembre dell'83 al novembre dell'85 a Nuenen (il suo più importante momento olandese) ma che ora accorda più liberamente sino a raggiungere quella cromia follemente dirompente che prelude la maniera estrema di Saint Remy e di Auvers; quelle opere straordinarie di Arles, insomma, sono state sempre considerate le opere più felici della sua vicenda pittorica, una vicenda così breve che supera appena i dieci anni. È il periodo della vita e dell'arte di Van Gogh più popolare e più divulgato: la sua gloria.

Nessuno ne ha mai dubitato. Eppure, nonostante il grande interesse che Van Gogh ha suscitato, e con progressiva accelerazione, in questo secolo, nonostante l'indubbia preferenza concessa dai mezzi moderni di diffusione culturale all'impressionismo e al post-impressionismo, né una monografia né una mostra erano mai state dedicate, sin qui, al periodo di Arles. Che io sappia nemmeno un documentario.

La mostra al Metropolitan Museum, « Van Gogh in Arles », ha riempito, e come meglio non era possibile fare, quella lacuna. Di qui lo straordinario successo che ha incontrato: prenotazioni di biglietti con settimane e settimane di anticipo, vendita eccezionale di cataloghi ecc. Ma il successo è dovuto soprattutto alla maniera intelligente, analitica e didattica (dico didattica nel senso originario, non pensando solo ai bambini delle scuole ma a tutti, compresi gli storici dell'arte) con cui sono stati documentati, pressoché giorno per giorno, con ben 151 opere, i 36

mesi ad Arles, seguendo i vari spostamenti e i conseguenti « motivi » avvicinando i disegni alle pitture relative, i disegni preparatori a quelli derivati invece dal dipinto, e accompagnandoli con le lettere che, come è ben noto, sono spesso illustrate con piccoli disegni che tratteggiano la composizione che in quei giorni aveva fatto o che stava facendo. Era possibile, così, seguire alla mostra con la maggiore approssimazione possibile, nella loro reale sequenza, il succedersi delle vicende del più importante periodo artistico di Van Gogh, con il risultato che questo continuo controllo sui modi e sui tempi avvicinava il visitatore alla realtà costringendolo a seguire un filo storico che poteva dissuaderlo da quei giudizi generici, da quei luoghi comuni così spesso mistificanti che sono suggeriti dalle mostre antologiche prive di un piano e di un senso.

A tal fine il catalogo (che è ben lontano dalle esibizionistiche lungaggini di certi cataloghi nostrani che sembrano fatti più per servire, come titolo, alla carriera dell'estensore che al vantaggio dei visitatori) è un ausilio indispensabile e, si può dire, forma un tutt'uno con la mostra che è dotata, appunto, della struttura e della qualità di un racconto storico, o di un saggio illustrato con gli originali. È un successo, quindi, che non può che riempire di soddisfazione perché induce a sperare che la si finisca una volta per tutte con le mostre generiche e velleitarie che fanno viaggiare le opere senza poi dimostrare niente. Sono cose che ho detto troppe volte, mi accorgo, per non provare un certo disagio a doverle ancora ripetere.

Che cosa ha dimostrato, allora, questa bella mostra di Van Gogh? Nulla o quasi nulla forse che già non si sapesse, almeno da chi è addentro alla materia, tanto Van Gogh è stato da tempo sottoposto alla più analitica delle investigazioni. Ma non si può affatto dubitare che l'occasione di vedere riuniti, nel rigoroso ordine che ho detto, e quindi la possibilità davvero unica di studiarli comparativamente, tanti disegni e dipinti del suo periodo più significativo, non abbia lasciato un segno durevole nella conoscenza di Van Gogh, e nemmeno che non abbia in qualche modo aggiornato la sua odierna valutazione. Così dovrebbe essere almeno, se valutare ha ancora un senso. Non intendo, naturalmente, la valutazione, che è altissima quanto indiscriminata, e anche di natura retorica o addirittura romanzesca, ma una valutazione più spregiudicata e a lui consona, sia nei confronti del tempo in cui visse sia proiettandolo nel futuro.

Non poco, certo, ha significato l'aver avvicinato tanti disegni ai dipinti che ne sono derivati; avrà servito, se non altro, a ridimensionare presso il pubblico la sua gloria di esplosivo e inedito colorista o per lo meno ad affiancarle quella di grandissimo disegnatore. Un disegnatore che pur nella sua sommarietà e nello spessore addirittura rozzo del tratto

resta pur sempre un disegnatore analitico, preciso, persino descrittivo. È sempre sicuro e controllato tanto che sembra voler mettere ordine nella varietà degli aspetti della natura disponendoli entro l'impeccabile impianto della prospettiva variando la natura dei segni e delle puntinature come se usasse un codice programmato per distinguere campo da campo, siepe da siepe, cespuglio da cespuglio. A ogni morfologia del tratto sembra corrispondere un diverso colore. Quell'ordine era imposto certamente dalla necessità di fornire un appoggio chiaro e sicuro al dipinto che ne sarebbe derivato e avalla quel giudizio di «mente troppo metodica, almeno a tratti» (Arcangeli) senza però qualificarlo, in questo caso, in senso negativo. Perché i disegni sono bellissimi, respirano nell'aria e nella luce e ricordano molto spesso la sua origine olandese nel taglio e nell'ampiezza dell'orizzonte. Dimostrano come il disegno fosse per Van Gogh una tecnica guida, la vera nascita dell'idea, qualcosa di più insomma, di molto di più di un semplice studio preparatorio. È già presente in essi tutto il dinamismo della pennellata del dipinto, tutti quei «valori» che si tradurranno in violenza cromatica.

Questa mostra dovrebbe aver fatto meditare anche su quanto Van Gogh fosse veramente quello che sentiva e diceva di essere nelle sue lettere, anche se usava termini opposti a seconda dei momenti ora di esaltazione umanitaria e di fiducia, ora di disperazione e di impotenza. Un grande artista, del resto, è sempre cosciente di quanto valga la sua opera. È vero che in Van Gogh il giudizio su se stesso era troppo spesso condizionato e distorto dalla consapevolezza di quanto fosse difficile raggiungere quel fine che si era posto, realizzare quella volontà di esprimere se stesso nelle cose, andare oltre le frontiere toccate dai suoi grandi contemporanei. Ma è proprio in quella continua disperata tensione, in quella coscienza di dover pagare tutto in fatica e in sangue, che sta la sua maggiore grandezza, umana e artistica. Una tensione che sembra talvolta placarsi, come per esempio alle soglie della morte, quando, pochi giorni prima di uccidersi, nel luglio del '90, poteva parlare in questi termini del suo ultimo quadro: «Sono immense distese di grano maturo sotto i cieli tormentati, e non ho avuto difficoltà per esprimere la tristezza, l'estrema solitudine».

Forse è vero che Van Gogh aveva la coscienza di non aver raggiunto quello che voleva, e che per raggiungerlo avesse dovuto seguire vie traverse che gli rendevano sempre più difficile il rapporto con i suoi contemporanei. Forse è vero che i suoi tentativi lo avevano allontanato da quel grande fiume della pittura che gli scorreva accanto, quel fiume ottocentesco che era nato in terra di Francia e che non era ancora giunto alla sua foce. È vero che se si prendono per termine assoluto di confron-

to quei valori pittorici che l'Ottocento francese ha così splendidamente glorificato, Van Gogh è meno «pittore» di Monet, che pur tanto amava che tanto gli sopravvisse, meno «pittore» di Cézanne che pur tentava anche lui, e negli stessi anni, strade del tutto nuove, meno pittore di Matisse, che era ancora di là da venire. Nei suoi quadri, anche in molti di quelli di Arles, ci sono delle pesantezze, degli squilibri, delle sforzature, delle dissonanze, delle rozzezze che nessuno di quei pittori avrebbe commesso. Che non commise mai nemmeno Seurat che, in modi del tutto diversi, volle superare gli stessi confini.

Ma questo non è un buon metro per giudicare Van Gogh. Con la sua cultura pittorica eclettica e confusa, difficilmente riducibile a una dominante, aveva, come altri della sua generazione, misurato i limiti dell'impressionismo. Ma con essi, e qui credo andava oltre, aveva misurato anche i limiti di quella «pittura», diciamo pure di quella tradizione nella quale gli impressionisti stessi erano inseriti. Non considerò mai quella sorta di filo ininterrotto che unisce Velázquez, Goya, Manet, Monet, Degas, Matisse, per non citare che i maggiori. Non cercava, nell'avvicinare i colori, quegli accordi sublimi che li facevano vivere di un lirico splendore. Era come se, di quella pittura, avesse presentito la fine. Nella violenza cromatica dei colori puri cercava il mezzo di rompere i ponti con il passato, di lanciare un ponte verso l'avvenire. Una accanita «fatica dell'anima» che salda indissolubilmente la sua arte alla sua grandezza morale. Era quella la sua gloria e la ragione della sua morte. Non l'assenzio, la schizofrenia, l'epilessia, la sifilide. «Essere colpiti a morte dall'immortalità»: è una frase che cita in una lettera senza ricordarne l'autore ma riferendo l'impressione che gli aveva fatto. E infatti fu colpito a morte dall'immortalità, cioè da quell'ansia di superamento che lo trascinò, per tutta la sua vita sofferta, verso il futuro.

Gli orientalisti

Infinite sono, nel mondo occidentale, le immagini favolose dell'Oriente, da Gentile Bellini e da Carpaccio in giù, fino alle illustrazioni di Edmund Dulac per le «Arabian Nights», fino alle palme e ai cammelli che ornavano le scatole di datteri della nostra infanzia e che erano, forse, le primissime immagini di un Oriente fantastico con cui ci incontravamo, noi bambini borghesi non ancora in età di leggere romanzi di avventure, quando la Tv non esisteva e non aveva quindi distrutto ogni ordine gerarchico e progressivo dell'apprendimento visuale, cioè quella gradualità imposta da una concezione educativa che, per altro, non è stata ancora sconfessata. Voglio dire che un bambino, oggi, nella sua simbiosi con lo schermo televisivo, il primo Oriente che conosce è quello «vero»: i palazzi sventrati di Beirut, i pozzi di petrolio, le folle che manifestano per Komehini, e via dicendo. Cioè polvere, sassi, filo spinato, squallore accecante, mitra, jeeps, carri armati. Di cammelli, di palme, di oasi neanche l'ombra, di carovane, di caravanserragli non se ne parla nemmeno. La dimensione della più cruda realtà, messa perfettamente a fuoco, si sovrappone alla dimensione, dai contorni vaghi, della favola. Non c'è dubbio che questo Oriente «vero» sia molto più vicino, come paesaggio almeno, a quello «vero» del tempo di Dulac o delle scatole di datteri, che non le mille immagini che allora se ne sono date, anche dagli orientalisti che si ritenevano più fedeli alle leggi della realtà. Basterebbe leggere, per rendersene conto, le lettere o le notazioni piene di delusione di molti artisti che, nell'Ottocento, approdarono ai lidi del Nord Africa o dell'Asia Minore e che furono subito penosamente colpiti dal desolato panorama di squallore e di miseria che li circondava, dalla mancanza, per loro particolarmente spiacevole, di «favoloso». Quello che voglio dire è che oggi, per i bambini, l'immagine mitica dell'Oriente è irrimediabilmente perduta perché è saltata l'iniziazione dell'immaginario. Anche se interviene, contemporaneamente allo «shock del vero», qualche cartone animato con Ali Babà o con Simbad il Marinaio, ormai è tardi: il gioco è fatto. So bene che questa è una digressione che porterebbe molto

lontano, e non lungo le piste del deserto ma per le strade affollate dell'Occidente, tuttavia il sospetto che quella mancata iniziazione fantastica sia in qualche modo all'origine dell'attuale infatuazione per i prodotti, anche i più volgari, dell'orientalismo realista ottocentesco, è un sospetto per lo meno legittimo. È il sospetto, in altre parole, che l'immaginazione mutilata, la facoltà di esercitare la fantasia castrata da una prosaicità di immagini che giustifica la sua violenza come necessità di aderire al reale, ricerchi, a guisa di *ersatz*, cioè di surrogato di un bene perduto, lo stimolo della estraneità, del diverso, del lontano, dell'immaginario, in opere come quelle degli orientalisti vittoriani o del secondo impero, che sono alla loro volta *ersatz* dell'immaginazione, castrata dall'imposizione accademica del «vero speculare» e delle regole classiche, e che hanno dato vita a un Oriente orientalizzato dall'Occidente e mascherato delle sue stesse convenzionali cianfrusaglie raccattate nei Bazar.

Naturalmente non è detto che le cose siano così semplici: a quanto ho supposto va conferito soprattutto un valore simbolico. Le strade attraverso le quali l'Occidente ha scoperto, inventato e cercato di controllare l'Oriente, o meglio l'idea dell'Oriente, sono infatti molte e il loro percorso non è lineare. Soprattutto non riguardano che in parte il figurativo. Nel suo bel libro *Orientalism*, uscito nel 1978, Edward W. Said che sottopone a una analisi sottile e molto estesa gli atteggiamenti che l'Occidente ha tradizionalmente assunto nei confronti dell'Oriente, dal Settecento a oggi, i pittori non sono mai presi in considerazione. Ma vi si dimostra come l'orientalismo risponda più alla cultura che lo ha prodotto che non al suo oggetto putativo e che la sua storia, con il corteggio dei suoi padri patriarchi, delle sue autorità, dei suoi testi canonici, delle sue figure esemplari, dei suoi «patiti», sia una storia di idee prese in prestito, o di riflessioni delle «idee forti» contemporanee. Così che c'è un Oriente linguistico e filologico, un Oriente freudiano, un Oriente spengleriano, un Oriente darwiniano, un Oriente razzista e così via.

Ma c'è anche l'Oriente dei pittori orientalisti. Chiamiamolo l'Oriente «pittorresco». Quell'Oriente cioè che se dapprima fu strettamente legato ai temi fondamentali del romanticismo, all'immaginario romantico e allo storicismo romantico, al desiderio di evasione dal presente e alla ricerca di una natura diversa, piena di luce e di colore, divenne ben presto, nella seconda metà del secolo, tema di un vero e proprio «genere» pittorico che fu amministrato con ferrea disciplina dal miope realismo accademico e che con l'archetipo «Oriente» dell'anima occidentale e con l'aura favolosa che lo circonda aveva rapporti ambigui, spesso contraddittori, sempre indiretti, quasi sempre fallimentari.

È certo comunque che anche l'orientalismo dei pittori dell'Ottocento, se pur resta sotto il segno di una comune «invenzione dell'Oriente», rivela aspetti diversi che si ricollegano alle variazioni della cultura occidentale. Per seguirne le tracce è un'ottima guida la mostra allestita alla Royal Academy («The Orientalists: Delacroix to Matisse. European painters in North Africa and the Near East»).

Non credo di fare una scoperta affermando che il nucleo di questa mostra, la sua sezione più documentata, rivela la ragione della sua stessa esistenza e gli intenti (o il gusto) degli organizzatori. Se infatti il titolo, forse per non comprometersi troppo, cita Delacroix e Matisse (che del resto ne costituiscono i termini cronologici) non v'è dubbio che l'accento sia posto su pittori come Gérôme, che ha il maggior numero di opere esposte, Lord Leighton, L. C. Müller e W. J. Müller, Bauernfeind, Lecomte-du-Nouÿ ecc. Cioè sugli orientalisti veri e propri; diciamo così sugli orientalisti di mestiere. Il che vuol dire, evidentemente, che bisogna attribuire anche questa manifestazione alla generale tendenza, da tempo in atto, a rivalutare certo ottocentismo accademico della quale ho parlato a proposito della mostra parigina di Bouguereau.

L'orientalismo realista di Gérôme e compagni, che qualcuno volle mettere in relazione con il colonialismo del quale costituirebbe l'ideologia (alimentare l'immaginazione degli europei dimostrando l'arretratezza selvaggia e la sensualità dell'Oriente per giustificare la cristianizzazione e la conquista) è legato in realtà a un atteggiamento che ci riporta alle origini stesse del genere: a Gros che fu incaricato di glorificare l'epopea egiziana di Bonaparte e che, con *I Pestiferi di Giaffa*, ha fornito i prototipi a intere generazioni di orientalisti pur senza aver mai messo piede in Egitto. Eppure era assillato dall'idea di dipingere la realtà. Ma come? Scriveva a Denon: «Ho un grande bisogno di avere nel mio studio le stoffe, le tende, le armi dell'Oriente che vi siete offerto di prestarmi. Un artista ha un vantaggio incalcolabile se dipinge dalla realtà!» Così l'Oriente cominciava a venire identificato con le sue pittoresche spoglie. Il bazar si rivelava fonte indispensabile di ispirazione. Michel Thévoz in un libricino che consiglio a tutti nell'attuale congiuntura (*L'academisme et ses fantasmes*, Les Éditions de minuit, 1980) ricorda come Bonington, primo specialista di turcherie ma che, anche lui, non era mai stato più in là di Venezia, frequentasse un certo Monsieur Auguste, personaggio singolare che aveva portato dai suoi viaggi in Siria e in Egitto una gran quantità di armi e di costumi di cui aveva riempito lo studio come un souk e che prestava ai pittori.

Gérôme, il testardo, coscienzioso, meticoloso Gérôme, che univa un'abilità tecnica straordinaria a una totale mancanza di immaginazio-

ne, non si accontentava di scimitarre, di scudi e di turbanti raccattati, voleva saperne di più. Aveva la mentalità dell'esploratore ottocentesco e dell'entomologo. «Il signor Gérôme, – si legge in un rendiconto di un Salon, – soddisfa uno dei più impellenti istinti del nostro tempo: il desiderio di conoscere, degli altri popoli, qualcosa di più di un ritratto immaginario. Possiede ogni qualità adatta per adempiere questa importante missione». Voleva sapere, quindi, come erano «veramente» i Bashibazuk, gli arnauti, i muezzin, i mercanti di tappeti, gli acquaioli, i dervisci, i guardiani dell'harem, le danzatrici dell'Almah. Per rendersene conto, e renderne conto agli altri, andò non una ma ben sei volte in Egitto e nel Medio Oriente. Non si fidava della memoria, temeva come la peste l'immaginazione. Ma tutti quei suoi personaggi presi a nolo sul posto e messi in posa coscienziosamente, cioè nei loro atteggiamenti tipici e nel loro habitat, non erano poi molto diversi dalle panoplie di scimitarre, di scudi e di varia ferraglia che ornavano il suo studio. Erano oggetti.

Se poi oltrepassava il confine dell'interesse etnologico e la ricerca del pittoresco locale, un interesse che rimaneva molto in superficie e di indubbia impronta colonialista, lo sovveniva la più convenzionale delle fantasie. Che era la fantasia dell'erotismo represso, il bagno turco, l'Harem, il contrasto della schiava bianca e dell'ancella nera (ironicamente e divinamente ripreso da Manet nella Olympia), sederi lisci e sodi come palle d'avorio, capelli sciolti, carnagioni di magnolia, pose languide, da schiave appunto, che erano le pose più amate dal maschio ottocentesco, barbuto e dominatore. Un'aria da bordello di lusso, insomma, e che ancora fa il suo effetto. C'è un indubbio legame, infatti, fra orientalismo e erotismo. Thévoz osserva come il borghese del '48 scegliesse lo stile impero per il suo appartamento ma conferisse alla sua garçonnière una *allure* da serraglio. È lo stesso erotismo, del resto, che distingue le opere del revival classico vittoriano (gli *olympian dreamers*) e dei patrons del classicismo accademico del secondo impero, che combaciano esattamente con gli orientalisti se pur prendono ad oggetto due mondi non dico diversi ma opposti. Non a caso pittori come Gérôme o Leighton esercitavano indifferentemente nei due generi. Erano persone oneste, di ineccepibile moralità, non ne dubito, ma i loro nudi, contrabbandati come immagini mitiche, storiche o messe in conto al «lascivo» costume orientale, apparentemente sublimando ma in realtà offrendo uno sfogo incolpevole all'erotismo represso, costituivano indubbiamente una delle ragioni maggiori del loro successo e della loro fama. Molte delle loro medaglie le dovevano a quei culi d'avorio. Ciononostante devo dire che pur nei limiti del comune atteggiamento reazionario, della comune stu-

pidità, il realismo di Gérôme riveli piú stile del classicismo mortuario di Bouguereau. Si guarda con maggiore interesse.

Dato che l'obiettivo principale della mostra mi è parso quello di richiamare l'interesse sull'orientalismo da bazar, folkloristico e colonialista espresso dai seguaci del verismo accademico ottocentesco, gli ho concesso anche quello spazio che avrei preferito dedicare ad altri aspetti della rassegna nella quale come ospiti d'onore oltre a Ingres figurano anche Renoir e Matisse che «orientalisti» non possono davvero chiamarsi. Un discorso a parte richiederebbero le stupende, luminose e ardenti immagini del mondo nordafricano dipinte da Delacroix ma, nell'ambito di questa mostra, bisognerà sempre distinguere quel senso d'incanto di fronte alle rovine colossali di antiche civiltà che conferisce un respiro romantico ai dipinti di David Roberts, o la straordinaria sensibilità luminosa degli acquarelli di David Wilkie. Un incanto, uno stupore e una attenzione alla luce che non trova certo riscontro in quell'altro Oriente inventato dall'Occidente e che sembra inaugurarsi con la «messa in Kabylia» di Horace Vernet, capostipite dei «pittori militari» che, a detta di Degas, non erano dei pittori che dipingevano militari ma militari che esercitavano la pittura. Non a caso questa esaltazione della conquista dell'Algeria è il quadro con cui si apre la mostra.

1984.

Bouguereau e i fantasmi culturali della borghesia

E così anche William Bouguereau ha avuto la sua moderna riconsacrazione infilandosi nel giro delle grandi mostre con cui Parigi, da anni, onora il secolo piú ricco di eventi, e di eventi straordinari, della pittura francese. Si è introdotto nel sacro recinto, fra Grand Palais e Petit Palais, dedicato a questi periodici riti pittorici, accodandosi, lui che li odiava dal profondo della sue viscere infiammate di classicismo, a Manet, a Monet, a Cézanne, a Pissarro, e con pari diritto alla dignità di un catalogo del peso minimo di 1250 grammi, sontuosamente illustrato e ben documentato e all'appoggio dell'audiovisivo.

Doveva succedere. Ma se fino a poco tempo fa, visto il rapido aumentare del riflusso, mi dicevo: andando di questo passo si arriverà prima o poi a una mostra celebrativa di William Bouguereau, ora che ci siamo arrivati non so piú cosa prevedere. Non lo so davvero. Il limbo dove vagano ancora (ma per poco) le ombre piene di medaglie di coloro cui furono negate le porte del paradiso novecentesco dai «modernisti», come li chiamava de Chirico, è un territorio molto vasto, super popolato e non ben esplorato: fra kitch piú o meno sublime, virtuosismi accademici come minimo eroici, classicismi di gesso e castità decisamente erotiche, vi si possono incontrare (ma in Francia naturalmente) persino dei veri valori e in una vastissima scala di gradazioni. Sotto a chi tocca, dunque.

Ma il caso di Bouguereau e della grande mostra che gli è attualmente dedicata è un caso limite, direi addirittura un caso esemplare, e vale la pena di farne oggetto di un breve discorso.

Se infatti ci fu indubbiamente un «caso Bouguereau» negli anni della sua vita sia per l'enorme fortuna commerciale incontrata dalle opere che a tal fine assai abilmente confezionava, sia per il pervicace estremismo con cui difendeva i principî dell'accademia e dell'idealismo classico, e ancora quando l'impressionismo già declinava, quando nuove ricerche linguistiche occupavano le menti e il vento fresco dell'est faceva presentire la tempesta delle avanguardie; se dunque ci fu allora un «caso Bouguereau» c'è il rischio che anche oggi ne sorga un altro (ma spero

proprio di no) a proposito di un artista che tanto bene si presta ad essere assunto come bandiera del pompierismo accademico alla riscossa. È non tanto per la mostra in se stessa molto utile se vista nella prospettiva di accrescere la conoscenza dell'accademismo ufficiale del Secondo Impero e della Terza Repubblica, quanto per un contesto di fatti che fa supporre che si punti, con reazionaria acrimonia, a una decisa rivalutazione non solo di Bouguereau ma di quello che Bouguereau rappresenta. Ne è un sintomo quel grosso album che qualche anima pia (ma non priva di intuito politico) ha messo subdolamente in fondo all'ultima sala della mostra, all'ingresso dell'audiovisivo, così come si piazza sulla porta del defunto il libro per accogliere le firme il giorno delle esequie. Il che, trattandosi di una riesumazione sulla quale grava un indubbio velo di ottocentesca funeraria compunzione e un vago sentore di *rigor mortis*, può anche andare. Ma in quell'album non ci sono soltanto firme o frasi di estasiata ammirazione per l'artista: c'è una valanga di astiosi impropri contro l'arte moderna in tutte le lingue, persino in giapponese (con traduzione a fianco). Va bene, saranno i benpensanti di sempre, funzionari a riposo, ex militari, pittori falliti (e magari anche giovani, chi sa) e non bisogna dargli troppa importanza. Ma il fatto che quelle idee (chiamiamole così) trovino più o meno velati riscontri nella prefazione al catalogo di Thérèse Burolet e in molti altri nidi di cultura ufficiale e brevettata è un fatto da considerare.

Già tre anni fa, introducendo la bellissima mostra di Pissarro, John Rewald, il maggior studioso dell'impressionismo, scriveva:

I cacciatori di ricordi che oggi «riscoprono», che vuol dire «rivalutano», i vari fabbricanti di anemici articoli da Salon sembrano non essere consci del fatto che quanto questa gente produceva erano quadri perfettamente *inutili*. Non sembrano accorgersi che i creatori di quegli oggetti commerciali non erano affatto modesti e inoffensivi maneggiatori di pennelli fuori moda e dolciastri, ma al contrario reazionari attivi e potenti. Questi accademici sterili che si strappa oggi da un oblio ben meritato tentarono, in effetti, di sotterrare i vivi.

E conclude, magari un po' per le spicce,

sarebbe più semplice spazarle via una volta per tutte queste produzioni aneddotiche

e così di seguito.

Spazarle via. Dalla parte del cuore sono con lui; ma è troppo facile. La storia non lo permette. Non ha senso infatti concepire una storia della pittura francese dell'Ottocento identificandola (e sostanzialmente riducendola) al percorso ideale di un'altrettanto ideale «storia della pittura moderna», da David a Cézanne. Se è vero, come è vero, che il secon-

do cinquantennio dell'Ottocento per la grandezza artistica ha una sola misura, la Francia, è anche vero che coloro per merito dei quali cominciò allora una nuova, moderna cultura figurativa (quella di cui ci siamo sino ad oggi nutriti), cioè gli impressionisti, non dipinsero in un deserto, non combatterono contro nemici che, poiché alla fine sconfitti, è inutile identificare. È un discorso arcaico, che non regge. Il panorama artistico francese di quel mezzo secolo si presenta con una ricchezza e una complessità estrema e storicizzare, isolandoli, solo gli episodi progressivi, progressivi nel senso di una nuova ricerca linguistica, è una operazione che in fondo non giova a nessuno. Nemmeno agli impressionisti. Conoscere in tutta la sua complessa morfologia il corso della pittura francese dall'esaurirsi della scuola di David ai fasti ufficiali della Terza Repubblica, conoscerlo nel suo insieme dialettico di azioni e reazioni, è certo la strada da intraprendere e la critica d'arte moderna sembra, in parte, averla intrapresa.

Ma questo deve significare in primo luogo approfondire la nozione corrente di «arte reazionaria», di pittura accademica e ufficiale. Deve significare individuare i motivi profondi dell'ideologia che, sotto il segno del «Vero» e del «Bello», sposò il realismo specularlo all'idealismo classicheggiante. Un matrimonio da cui è nata la pittura accademica che si dice «letteraria» cioè, per dirla più banalmente, la pittura a soggetto che dominava i Salons. Significa in altre parole comprendere i *refoulements*, le ambiguità, le malattie psicologiche di un'arte che aveva sposato totalmente le ideologie della classe dirigente al servizio della quale si era posta; una classe che aveva negato a se stessa la possibilità di esprimere, attraverso le immagini dell'arte, il proprio vero volto. Abbandonata all'equivoco e al travisamento, non avendo più presa diretta sulle cose, la classe borghese dominante cresciuta dopo la Restaurazione, rinforzata (e sulle difensive) nel Secondo Impero e nella Terza Repubblica, voleva eternizzare nell'arte non i propri valori (che si censurava) ma i propri fantasmi culturali. Si serviva di mezzi a guisa di segni, come l'illusione del vero o il ricorso alla «bellezza» universale del classicismo, per coprire i propri istinti più veri e i propri scopi, per agire sugli altri uomini e sulle circostanze.

Ci sono anche molti altri aspetti, naturalmente nel campo dominato dai *pompier*s. A esplorare il quale se ne avvantaggerà non solo il biografismo psicologico che troverà in molti di quegli artisti ricche miniere da cui estrarre rimozioni, ambiguità e complessi ma lo stesso quadro storico della società francese. E ci sono anche da fare delle giuste rivalutazioni. La ricerca si è rivelata e ancor più si promette affascinante. Ma non bisogna confondere la profonda indagine storica, psicologica sociale e culturale e i mezzi che ci servono per condurla dal giudizio di valore cui non si può

venir meno. E per questo è necessario riportarsi se non ai modi almeno alla sostanza del giudizio di Rewald. Con tutte le correzioni del caso. Non vale dire, come si è detto, che il pompierismo, nato come concetto negativo, può tramutarsi in categoria storica, così come gotico, manierismo o barocco, che anche nacquero come definizioni negative, e quindi perdere il suo significato negativo e, se è il caso, acquistarne uno positivo. È un ragionamento da professore che vuole aggiornarsi seguendo la moda o anche che ha trovato, finalmente, una pittura che, dopo tutto, è quella che veramente gli conviene. Non vale dire che di fronte a opere mediocri di Manet o di Renoir si debbano porre su di un gradino più alto, nella scala dei valori, opere particolarmente ben riuscite di Gérôme, di Laurens o di Bouguereau. Un mediocre Manet resta sempre un mediocre Manet ma non potrà mai essere paragonato al più riuscito dei Gérôme o dei Bouguereau. Sono «cose» diverse: la pittura, nel caso dei due ultimi non c'entra, né buona né mediocre. I parametri sono altri.

E poi guardiamola bene, ma con maturità mentale, non abbandonandosi ai fantasmi di sogni infantili questa mostra del Petit-Palais. Devo prima confessare una cosa. Si dà il caso che Bouguereau sia uno dei primi pittori di cui io abbia conosciuto l'esistenza. Non c'è da vantarsene ma è così. Avevo infatti in casa la collezione completa della rivista «Les Arts», dal 1902 al 1919 che, per la sua ricchezza di immagini con rappresentazioni cariche dell'«effetto del reale», letteralmente divoravo, prima ancora di saper leggere, e che ho continuato a sfogliare durante tutta l'adolescenza. Senza sapere che entravo così nel regno delle norme accademiche della rappresentazione, mi sottomettevo all'impero della «visibilità speculare». Bouguereau, Gérôme, Detaille, che vi erano largamente rappresentati erano i miei preferiti. E si può capire perché. Riconoscevo le loro opere a prima vista così come, del resto, quelle di altri espositori dei Salons o di decoratori di chiese e di sottoprefetture. Sono stato insomma, prima di ogni altra cosa, «conoscitore» dell'accademismo *pompier*, quasi come immagino sia ora la signora Burollet. Non si può dire quindi che a questa mostra non fossi favorevolmente preparato. Ma in quelle immagini, di un'abilità tecnica certo sorprendente, e che pur presuppongono un considerevole lavoro mentale, non ho scoperto che stupidità. Una stupidità senza limiti, quasi sublime. Una stupidità che nessuna virtù al mondo può controbilanciare. Perché la stessa virtù che sottende queste opere (che è poi soltanto virtuosismo) è una virtù inequivocabilmente stupida. Pompieri per pompieri, preferisco di gran lunga Leon Bonnat. Sento che verrà presto la sua volta.

L'arte al tempo di Napoleone III

«L'arte in Francia sotto il Secondo Impero», così si intitola la grande mostra itinerante organizzata dal museo di Filadelfia, dall'Institute of Art di Detroit e dalla Réunion des Musées Nationaux, giunta ora alla sua ultima tappa, al Grand Palais. Vi è approdata trionfalmente, con l'ingombrante invadenza che, nell'Ottocento, doveva accompagnare ogni spostamento delle famiglie reali e della loro corte ordinaria; cioè con tutto il fastoso impaccio di suppellettili, di oggetti e di mobili fuori di ogni misura, di cornici mastodontiche, di cose inutili ma appariscenti che si espandono in ogni direzione, prendendo in prestito sporgenze, spigoli, pinnacoli, volute, timpani, simboli, corone e creature alate da tutti gli stili possibili e immaginabili, cose scomode da maneggiare e difficilmente contenibili nella semplice logica convenzionale delle casse da imballaggio. Una bella mostra tuttavia, ricreante, divertente, talvolta anche grottesca, ma dalla quale si imparano molte cose: una di quelle mostre, come si dice, che rendono bene l'idea, che dicono molte cose su un gusto, su una società, su un ambiente e sulle forze economiche e morali che lo sottendono.

Ma un sottotitolo non avrebbe guastato. Un sottotitolo che spiegasse quale genere di arte, o meglio di gusto, si voleva mettere in evidenza dato che dire così, *tout court*, «l'arte in Francia sotto il secondo impero» coinvolge tanti di quegli avvenimenti che, di per sé, il termine cronologico-dinastico non può indicare proprio niente di preciso. Basta pensarci: dal 1852 al 1870, cioè dal colpo di Stato del principe-presidente sino a Sédan, che tanto durò il regno di Napoleone III, di cose, in Francia, nel campo dell'arte ne accaddero tante e poi tante da sconvolgere il mondo. Per non ricordare che le maggiori: l'estenuarsi in languori sensuali, in compattezze d'alabastro e in pallori di madreperla del classicismo di Ingres, l'estinguersi del romanticismo, quello vero, quello del '30, nel trionfo di un corrusco e drammatico tramonto con le ultime opere di Delacroix (morto nel '63), il violento affermarsi del movimento realista con Courbet che dipinge in quegli anni alcuni dei suoi quadri migliori,

che inaugura anzi, come è stato detto, simbolicamente la pittura moderna nella luce accecante de *La rencontre*; e poi i capolavori di Millet, e poi Daumier e poi infine il sorgere dell'impressionismo con il crescere di Manet e l'intera operosità di Bazille (morto nel '70 a 29 anni) e le prime stupende opere di Monet, di Degas, di Renoir e poi le primissime, quasi brutali, di Cézanne e il suo sodalizio con Zola. E altre cose ancora, come i poetici idilli del vecchio Corot, ove una vita misteriosa anima le forme vaporose e indistinte degli alberi nella luce argentea del mattino, o la pittura visionaria di Moreau, l'orientalismo di Chasseriau e di Decamps, la scultura di Rodin, di Carpeaux.

Tutte queste cose, e non solo queste, accaddero, nel campo dell'arte, nei diciotto anni del regno di Napoleone III. E se tutti, o quasi tutti, gli artisti che ho ricordato sono presenti, almeno con una sola opera, così sparsi qua e là per le sale fra le vaporose crinoline di Winterhalter, gli scialli di cachemire di Stevens, i colbacchi e i dolman delle guide della guardia imperiale di Dedreux o i soldatucci pieni di baffi e di alamari di Detaille, fra la miriade di belle e giovani dame mascherate da etère pompeiane, da odalische circasse o da ninfe dei boschi, hanno tutta l'aria di ospiti invitati per sbaglio o per convenienza (la *convenance* è una delle regole di vita dominanti in quel periodo) che si aggirano ironici o sprezzanti fra una folla estranea, fatua e appariscente.

Il fatto è che anche a voler tentare l'impresa di cercare, e non so proprio dove, un tessuto connettivo comune a quanto accadde in Francia, nel campo dell'arte, fra il 1852 e il 1870, difficilmente lo troveremo nella sostanza che sola si potrebbe trarre dal titolo della mostra. Se esiste, al tempo di Napoleone I, uno stile unitario imperiale che si diffonde per tutte le manifestazioni artistiche dell'epoca, quando si pensa a Napoleone III (e, fatalmente, alla sua figura fisica) viene in mente soltanto uno stile, un gusto, un genere di pittura, di scultura, di architettura e di arte applicata che è completamente dissociato dai diversi momenti progressivi dell'arte francese contemporanea.

Ma anche a voler determinare quello stile (che non si può chiamare nemmeno uno stile, tanto è composito e privo, appunto, di stile), il riferimento cronologico al Secondo Impero non è del tutto esatto. Diciamo subito, intanto, che l'imperatore, come del resto la maggior parte dei regnanti europei posteriori alla restaurazione (a eccezione di Ludwig di Baviera) non nascose mai di essere poco sensibile alle arti. Se aveva una propensione, era per i nudi rosei, e ben in carne ove il soggetto nobilitante, lo svolazzare degli amorini, le gigantesche conchiglie affioranti da un mare troppo azzurro sotto un cielo color alchermes o le bianche colonne scanalate non riuscivano a deviare i desideri segreti. Se autorizzò

nel 1863, il Salon des refusés, che ebbe un notevole ruolo nella storia dell'arte francese di quegli anni, lo fece soltanto per un liberalismo che, dopo tutto, gli costava molto poco, molto meno di quanto gli rendesse.

In quanto all'imperatrice Eugenia, non si può certo dire che non ci tenesse a fare professione di *sensiblerie*: praticava l'acquerello, disegnava progetti architettonici e rompeva le scatole agli architetti per farseli correggere, si occupava di scegliere mobili e stoffe per il rinnovamento delle Tuileries, di Saint-Cloud, di Fontainebleau e di Compiègne. A questo suo gusto di decoratrice teneva soprattutto e non possiamo pensarla molto diversa dalle signore che si occupano oggi di arredamento.

Per il resto della famiglia, la principessa Matilde aveva assunto il ruolo di mecenatessa, ma si limitava a ricevere nel suo salotto gli artisti alla moda seguendo rigorose gerarchie e dosando attentamente il numero degli inviti nel corso dell'anno, mentre il principe Napoleone riuscì almeno a fare una cosa: a costruire l'adorabile kitsch della Maison Pompienne de l'Avenue Montaigne (sulla quale è in atto una piccola, deliziosa mostra al Musée des Arts Décoratifs) nella quale recitava con gli amici, tutti in costume di antichi romani, prologhi in versi di Theophile Gautier e commedie di Emile Augier. Se si divertissero, non so. A vedere il dipinto di Boulanger non si direbbe.

Ma il gusto che vien fuori da questa mostra non è il gusto della famiglia imperiale, che non esisteva, ma il gusto della classe dominante che rappresenta la forza economicamente viva e dinamica della nazione: il gusto della borghesia, della ricca borghesia capitalista. Un'arte e un gusto che si modella sulle caratteristiche essenziali di quella classe e che nel suo lato più vistoso, l'eclettismo, s'era già manifestato negli anni di Luigi Filippo.

Ma i tempi sono cambiati: dopo la rivoluzione del '48 e la presa di potere da parte del principe-presidente, la creazione dell'impero promette sicurezza e prosperità economica. La borghesia, libera dalla paura delle barricate, e dalle sue inquietudini congenite comincia a interessarsi più intensamente d'arte e a sbizzarrirsi a suo piacimento. Ma sempre attenta a tener fede ai suoi principî: il decoro, la convenienza, il fare figura, la credibilità. Quei principî per cui il romanticismo non era stato accettato per i suoi eccessi, il realismo era rifiutato per mancanza di ideali e l'impressionismo sarà deriso perché lontano dall'idea convenzionale di realtà. Il passato invece è la grande riserva, il passato che rassicura e nobilita. Lo stile non conta.

Nella sua ansia di dimostrare che è lei a rappresentare la nuova nobiltà dello Stato (mentre l'antica nobiltà si identifica con la borghesia, cui ruba il mestiere occupandosi di banche o d'industrie), la borghesia crea

solo questo di veramente nuovo: guarda indietro e accetta tutti gli stili. E se si unisce a questo la fiducia, connaturata alla sua esistenza, della possibilità di sposare arte e industria e di creare quindi un artigianato dotato di mezzi tecnici tanto perfetti da poter riprodurre qualsiasi stile ed eseguirlo con più perfezione, ecco spiegati i mobili e gli oggetti ora straordinari, ora mostruosi, ma quasi sempre inaccettabili che riempiono le sale di questa mostra. L'alto medioevo con i suoi smalti e le sue sontuosità barbariche si sposa al rococò, lo stile impero al gotico più pinnacolato, il rinascimento di Enrico III e di Enrico IV alle pesantezze Luigi XIV. In quanto alla pittura e alla scultura, le solite levigatezze che anche qui ricordano la fiducia nella tecnica propria di un'età protoindustriale.

Come faceva Jean-Léon Gérôme a dipingere senza che si vedesse mai nemmeno il più lieve segno del pennello? Non dico che anche nell'ambito di quel gusto non si possa trovare qualche opera che ci riempia di ammirazione. Che non si debba lodare la vera qualità di pittore di Couture o la forza prorompente delle terre cotte di Carpeaux piene di luce e di movimento, di Carpeaux che fu certo l'artista maggiore del Secondo Impero (cioè del gusto borghese del Secondo Impero) e che ci diede un ritratto vivo e parlante di quella società. Forse solo i baffi di Napoleone III riuscirono per un momento a metterlo in difficoltà; ma avrebbero fatto tremare persino Bernini, che pure di baffi ne scolpì non pochi.

Ma a parte Carpeaux, è un gusto e un'arte così lontana dalla realtà cui pure tenacemente si richiama, da farmi pensare che, nei suoi riflessi letterari, nacque in un'isola e morì in un'isola. Nacque cioè, in un romanzo immortale, nella misteriosa grotta dell'isola di Montecristo, dove Edmond Dantes aveva raccolto i suoi favolosi tesori di ogni tipo e stile disponendoli in un modo per allora (si era intorno al '30) del tutto inedito e moderno; e morì in un'altra isola, a Mompracem, nella grotta di Sandokan, in un mostruoso kitsch di panoplie, di tappeti, di arazzi, di vasi d'argento e di specchi, qualcuno dei quali mi è sembrato riconoscere in questa mostra.

L'arte al tempo di Vittorio Emanuele II

All'instancabile visitatore universale di mostre d'arte che si accinga a visitare, come vivamente gli raccomando, anche questa sulla «Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna, 1773-1861» suggerisco un facile esercizio a scopo comparativo: dopo aver percorso non più di cinquanta metri nelle sale di Palazzo Reale, dove la mostra è disposta, si fermi per trenta secondi, chiuda gli occhi, si rilassi e ispiri profondamente. È quanto basta perché possa rendersi conto con assoluta certezza, anche se propenso alla distrazione, che il fattore «Savoia» è presente nell'atmosfera in una percentuale almeno trenta volte superiore a quella del fattore «Medici» in tutte e nove le mostre medicee fiorentine. Esclusa, forse, quella di Palazzo Vecchio.

Così è, non ci son dubbi; ma non è il caso di lamentarsene. Anzi è anche per questa sua precisa fisionomia che la mostra ha grandissimi meriti. O, per dire meglio, è a questo risultato che ha condotto, e non poteva essere altrimenti, la paziente ricerca, la competenza e la scelta intelligente degli organizzatori, che qualche volta possono anche aver ecceduto in amor patrio ma che hanno saputo far rivivere quasi un secolo di travagliata storia artistica piemontese con adesione straordinaria alla realtà.

La mostra, certo, è singolarmente povera (ma non priva) di «opere d'arte» nel senso che generalmente si conferisce alla parola («i capolavori»); ma è ricchissima di documenti di ogni genere, fra i quali non mancano interessanti, chiamiamoli così, manufatti pittorici su tela (quadri), moltissimi dei quali inediti. È ricchissima, insomma, di preziose testimonianze che ci trasmettono segnali sin qui mal decifrati, o non decifrati affatto, su di un settore della cultura italiana assai poco conosciuto ma estremamente specifico. Testimonianze che riflettono fedelmente il rapporto fra storia delle istituzioni e storia artistica, fra aspirazioni saubaude e tematiche *troubadour*, neogotiche o romantiche, fra necessità politico-dinastiche, ora di sopravvivenza ora di espansione, e caratteri della committenza regia, fra Accademia e considerazione del passato e

fra Accademia e vita produttiva del presente. E tutto ciò mettendo in luce fondamentali continuità, ma anche innovazioni precoci e scosse profonde.

Una delle costanti più decise e radicate che si può leggere nel *fundus oculi* delle istituzioni e della produttività artistica e, per diretta conseguenza, del costume piemontese di quegli anni, è il carattere inequivocabile impresso dalla committenza di casa Savoia. Non c'è da stupirsi, quindi, se la scansione della mostra si impernia principalmente sulla storia dinastica. La presenza del re, del resto, aleggia ovunque, soprattutto nelle sale dedicate alla Restaurazione e agli anni che seguirono, ed è presenza spirituale-stilistica. È l'immagine tardo-neoclassica di Carlo Felice, quella neogotica di Carlo Alberto, quella di Vittorio Emanuele II, che è davvero difficile decidere a quale chiodo stilistico si possa appendere.

Sempre una figura di re-padre, comunque. Un'immagine maschile e paterna che, in un crescendo di attributi secondari maschili, come baffi e barba, domina direttamente o metaforicamente la scena. È il padre che muore: ed ecco Carlo Alberto nell'affascinante dipinto del Gonin, sulla povera branda, nella stanza disadorna di Oporto, con la spada, unica suppellettile, appoggiata sul modesto canterano, in mezzo a gentiluomini vestiti di nero che sembrano accorsi per dovere o per convenienza (e nemmeno l'ombra di una donna). È il padre lontano, che combatte per i suoi figli in paesi tanto diversi, in vista del Vesuvio (la mancanza di «vesuvi» in Piemonte, come apprendiamo con grande soddisfazione dalla premessa al catalogo, fu notata dall'avvocato Modesto Paroletti, che con patriottico entusiasmo vantava l'eccezionale varietà di aspetti del suo paese) o a Palermo, esponendo i baffi giganteschi alle brezze del Tirreno, o in carrozza per contrade sconosciute, o affacciato a balconi sempre con l'unica compagnia di generali (e neanche l'ombra di una donna). È il padre, presente o passato, ritratto in ogni possibile *mise*, in uniforme, in frac (di taglio non felice), vestito da cacciatore, da contrabbandiere, con l'elmo (di latta) e il cimiero di piume colorate, con la corona di ferro, con il grembiulone bianco da crociato, con il tricorno e gli *haut-de-chausse*, spirante fra i palmizi della Terra Santa, primo sugli spalti, appoggiato ai gabbioni delle batterie, a piedi o a cavallo, preferibilmente su cavalli morrenti (e sempre senza l'ombra di una donna).

Se questa continua presenza di un'immagine maschile e paterna è quella che a prima vista più colpisce, non è certo qui che si esaurisce il messaggio di questa bella mostra diretta con grande consapevolezza metodologica da Enrico Castelnuovo e da Marco Rosci che si sono valse dell'aiuto di numerosi e bravissimi collaboratori. L'arco di tempo preso in

esame non arriva al secolo: va cioè dal 1773, anno in cui Vittorio Amedeo III salì al trono, sino al 1861, proclamazione dell'Unità d'Italia. La mostra si divide, così, in quattro sezioni: gli anni del cosiddetto «dispotismo illuminato» (anche se non troppo illuminato) che precedono l'occupazione francese, gli anni poi del governo provvisorio e dell'annessione alla Francia, la Restaurazione e, infine, gli anni del progetto «nazionale».

Nell'indagare questo periodo di tempo, breve ma convulso, che vide riforme, spoliazioni, nascita di nuove istituzioni culturali, rotture e novità di ogni genere e, nello stesso tempo, il permanere di tradizionali staticità, gli organizzatori della mostra si sono preoccupati soprattutto di affrontare il problema delle «tematiche» e di avviare una ricerca iconografica sull'arte del tardo Settecento e dell'Ottocento che, per le campionature raccolte, non si può dire priva di fascino. Soprattutto se si riesce a intendere che, in molti casi, è necessario accantonare momentaneamente la ricerca della qualità e, armati magari di un certo snobismo, dare il via a diverse esigenze. Come quella di chiedersi quali erano i tipi di immagini e di iconografie cui veniva data la preferenza, e perché, quali fossero i tipi di mediazioni che permettevano alle nuove immaginazioni e ai nuovi formalismi di raggiungere pubblici più vasti.

Molto interessante, sotto quest'aspetto, l'indagine condotta sul Cardinal delle Lanze, che dotò di un vasto ciclo di pitture tardo settecentesche, eseguite da artisti di provenienza prevalentemente romana, la chiesa abbaziale di San Benigno di Fruttaria (inaugurata nel 1776) secondo una scelta che rivelava un preciso disegno culturale. Fra i quadri d'altare esposti, sin qui del tutto sconosciuti, va ricordato il bellissimo *Martirio di San Benigno* di Giuseppe Cades e la *Madonna del Rosario* di Angelo Giacinto Banchemo, fresca e lucida come un Batoni, anzi tanto simile al Batoni da trarre quasi in inganno.

Ma se si esclude l'episodio di San Benigno e la presenza di alcune bellissime testimonianze delle cosiddette «arti minori», considerando gli esiti mediocri cui giunse la pittura accademica sotto la guida di Lorenzo Pécheux, francese di nascita e romano d'educazione, non è questa prima sezione, a mio vedere, la più interessante della mostra. I disegni e le *gouaches* di Giuseppe Pietro Bagetti, con le sue vedute di battaglie delle campagne di Napoleone in Italia o le sue preromantiche vedute di luoghi delle Alpi o della campagna piemontese, rivelano un artista di statura indubbiamente europea sia per livello culturale che per qualità. E così il De Gubernatis con i suoi fantasmagorici effetti di controluce che precedono il suo più lezioso stile *troubadour*.

Ma è chiaro che il tentativo di rifondare un'iconografia dopo la rottura radicale provocata dall'occupazione francese, dal governo prov-

visorio e dall'annessione alla Francia, riflette, con la Restaurazione, le preoccupazioni ideologiche dei sovrani. E in questo il Piemonte non era certo in una situazione molto diversa da quella di altre nazioni europee dopo la fine delle guerre napoleoniche. Ma non c'è dubbio che vi era qualcosa di inequivocabilmente piemontese nell'utilizzazione, come strumenti di dominazione simbolica, di pitture, architetture e sculture promosse dalla committenza dei Savoia. Enrico Castelnuovo, nella premessa al catalogo, mette bene in luce come, dopo il restauro e la nuova decorazione della chiesa abbaziale di Hautecombe voluta da Carlo Felice e proseguita in senso neogotico, ma senza cambiarne il significato di pantheon savoiaro, da Carlo Alberto, negli ultimi anni del regno di questo re già si delinei una diversa temperie culturale in cui viene a precisarsi il nuovo ruolo egemone degli Stati sardi in Italia e si delinei, come tutti sanno, un progetto «nazionale» che avrà anche riflessi culturali e artistici. È questa, certo, la parte della mostra più interessante. A cominciare dal periodo neogotico, che Castelnuovo ha illustrato, nel catalogo, con un saggio sotto ogni aspetto esemplare.

Ho detto che, in questa mostra, le «opere d'arte» non abbondano. Vorrei ricordare però, fra gli infiniti ritrovamenti e restituzioni operati dagli organizzatori, lo straordinario recupero di un grande dipinto che era considerato un tempo come uno dei quadri più preziosi del Palazzo Reale e che è certo una delle più importanti manifestazioni della giovane pittura romantica italiana: *La sete dei Lombardi alla prima crociata* di Francesco Hayez, ritrovato arrotolato in un ripostiglio del palazzo, ignorato dai più e che ora ritorna al suo posto dopo un soddisfacente restauro.

La mostra, mi sembra, ha pienamente ottenuto quello che si era proposta attraversando coraggiosamente le «tante barriere che sono state alzate, talora artificiosamente, fra i vari "specifici"». E, soprattutto, ci lascia un catalogo davvero insostituibile per chi voglia approfondire un periodo che è certo di grande interesse (e, lasciatemelo dire, divertente), anche se non è troppo spesso toccato dalla grazia dell'arte.

I Russi fra Ottocento e Novecento

Sono per noi nomi ormai familiari, ma non è passato poi tanto tempo da quando sentimmo parlare per la prima volta dei «Peredvizniki», gli Ambulanti, o della «Colonia di Abrancevo» di Savva Mamontov, o di «Mir Iskusstva», il Mondo dell'Arte. Non è davvero molto tempo fa che sfogliavamo avidamente nelle librerie del partito o dovunque potevamo trovarle le prime rare copie che arrivavano delle monografie a colori edite dall'«Aurora» di Leningrado, dalle quali si sprigionava, chissà perché, un inconfondibile odore di valeriana, e dove imparammo a conoscere Sarasov, Korovin, Levitan, Vasilev, Polenov, Kuinski e molti altri paesisti da noi fino allora ampiamente ignorati.

Per me fu una vera scoperta e si può dire che, con l'aprirsi di nuove prospettive nella trama tanto complessa della pittura dell'Ottocento europeo, fu scossa la mia intransigente convinzione che per la pittura, in quel secolo, ci fosse una sola misura: la Francia e ancora la Francia, come mi aveva insegnato il mio maestro. Era come se intravedessi ora un possibile rapporto sul piano comune dei contenuti, un incontro, sin qui ritenuto improbabile, fra pittura e letteratura. Un punto intermedio, apparentemente anomalo, su quella linea esclusivamente russa che va da Bisanzio alle *Spiritualità dell'Arte* di Kandinsky. Mi tornano ancora alla memoria le prime impressioni suscitate da quelle immagini: campi di covoni, file di betulle, silenziose distese di neve illuminate dalla luna, boschi autunnali con gli alberi rossi come fiamme al sole del tramonto contro il cielo nero di un temporale che avanza, carreggiate fangose per il disgelo dove nelle pozze d'acqua piovana si specchia il tenero azzurro del cielo primaverile, sentieri senza fine che si perdono nella steppa verso un lontano orizzonte fra file di misere capanne schiacciate contro il suolo, giardini disordinati e invasi dalle erbacce come il regno della dolce pigrizia campestre di Oblomov. I falciatori di grano di Miasoyedov mi rievocavano tutte le sensazioni fisiche di luce, di calore e di fatica che mi aveva trasmesso l'indimenticabile capitolo di *Anna Karenina* dove Levin falcia insieme ai contadini. Vive e commoventi immagini della Russia

che mi appariva proprio così come l'avevo immaginata e amata appassionatamente poco più che adolescente leggendo Tolstoj, Turgenev, o Čechov. Immagini che sentivo nate dall'istinto creativo di un popolo a un tempo intensamente «fisico» e intensamente spirituale. Era un'attrazione forse più letteraria, alle origini, che pittorica o che, se si vuole, mi trasportava là dove i due campi irriducibili sembravano unirsi; e così mi incantavano anche i quadri «di storia»: le scene della guerra del Turkestan di Werestsagin o il suo cavaliere del Dshaipur, di un realismo evocativo quasi alla Remington, ma con più qualità e grandiosità (ma c'è un'indubbia parentela fra certo realismo russo e certo realismo americano) o l'episodio dell'attacco dei Cosacchi in Siberia, o *La boiarina Morasova sulla slitta* o *Stienka Rasin* di Surikov. E naturalmente Repin, il grande Repin, che era però abbastanza noto in Occidente se non altro per i ritratti dell'amico Tolstoj o per *I battellieri del Volga* o per *L'inatteso* che avevano illustrato tanti libri di storia e di letteratura dei nostri anni liceali. Lo ritenevamo una sorta di trombone Repin negli anni dell'amore esclusivo per gli impressionisti e proprio per quel suo verismo carico di contenuti, ma solo più tardi ci siamo accorti di come egli sia un vero, grande pittore.

E la Russia mi veniva incontro anche nei quadri più tardi di Juov, di Benois, di Kustodiev, con quelle scene di festosità popolare nei villaggi, alla periferia di Mosca o sul Volga, con il variopinto caleidoscopio della folla sparsa sulla neve bianca come panna montata, fra chiese e case color di fragola, di pistacchio, di nocciola o di limone, sotto l'azzurro chiaro del cielo invernale.

Negli anni Sessanta l'Ottocento russo fu quindi per me, e per molti, una scoperta; l'avanguardia credevamo invece di conoscerla già meglio, e così il mondo dei Balletti Russi, perché più diretti e intensi erano gli scambi con le avanguardie storiche tedesche e francesi nel primo decennio del secolo, fino allo scoppio della prima guerra mondiale quando gli artisti russi furono richiamati in patria. Ma sapevamo anche che era impossibile capirne l'inconfondibile essenza russa e conoscerne con completezza la vicenda storica finché rimanevano chiusi per gli occidentali gli archivi e i depositi dei musei sovietici dove si sapeva erano accatastate le opere maggiori di quegli anni prerivoluzionari e rivoluzionari che, si sa, erano ripudiate dal regime dedito al più volgare realismo socialista.

Ricordo con quanta rabbia fu accolta dagli storici e dai critici d'arte comunisti in Italia la notizia che l'imprevedibile burocrazia sovietica (non priva però in questo caso di una sua sorniona previdenza) aveva concesso a un'americana, Camilla Gray, di penetrare in quei depositi ormai leggendari la cui esplorazione a loro, benché compagni, era stata

sempre negata. Sono passati ormai ventisette anni da quando uscì *The great experiment: Russian Art 1863-1922*, il libro con cui la Gray ricostruiva per la prima volta l'intensa attività artistica di quei sessant'anni in Russia, dall'apparizione degli Ambulanti al costruttivismo, e da allora le cose sono molto cambiate. In Europa e in America si sono moltiplicate le mostre dedicate ora alle avanguardie russe, dal cubo-futurismo al suprematismo e al costruttivismo, ora agli Ambulanti, ora al Mondo dell'Arte, ora al realismo ottocentesco (straordinaria quella di Baden-Baden del 1973), ora genericamente all'Ottocento. Sui vari argomenti sono stati pubblicati moltissimi libri, sono nate nuove collezioni, si può dire insomma che, per l'Occidente, l'arte russa, ora, non rappresenti più un continente male esplorato e in parte sconosciuto.

Anche in Italia di mostre ce ne sono state (una sugli Ambulanti è in atto ora a Milano) ma erano quasi sempre mostre prese a scatola chiusa dai musei sovietici e poi quasi tutte dedicate all'Ottocento. Il merito della bella mostra torinese del Lingotto, «Arte Russa e Sovietica, 1870-1930», che è il primo tentativo italiano di offrire un quadro di quei sessant'anni di vita artistica russa, è quello di legare l'avanguardia russa a quelle che furono, in patria, le sue radici seguendo, molto opportunamente, il taglio storico del libro di Camilla Gray, partendo cioè dagli Ambulanti e spingendosi sino ai primi episodi di realismo socialista.

È una mostra che va lodata, prima di tutto, per il geniale allestimento di Renzo Piano, indubbiamente uno dei più felici che io abbia incontrato nella mia lunga esperienza, non sempre gratificante, di visitatore di mostre. Vi sono alcune novità che dovrebbero fare scuola: per esempio quel tavolo che occupa longitudinalmente tutto lo spazio centrale – lungo come quei tavoli fratini degli interminabili refettori di Magnasco – fiancheggiato di comode poltrone, dove sono a disposizione del pubblico audiovisivi e per consultazione numerosissimi libri sull'arte e sulla storia russa, e che offre nello stesso tempo l'occasione, sempre desiderata, di una pausa per il visitatore: elemento civile, umano, che non trova eguali nel contesto delle tante mostre ammazzapubblico che sono oggi la regola. E, naturalmente, va lodato, per il taglio storico prescelto, l'organizzatore, Giovanni Carandente, che fra l'altro ha dotato il bel catalogo di un'ottima introduzione, ricca di notizie ed efficacemente informativa, indispensabile guida, insieme alla ricca documentazione offerta, alle 257 opere esposte. Così come va ringraziata, per la sua attiva presenza, Claudia Terenzi la cui ottima conoscenza dell'argomento e la sua lunga e provata esperienza nell'orientarsi fra i Misteri di Mosca, vale a dire nel labirinto della burocrazia sovietica, è stato un elemento indispensabile per la realizzazione dell'impresa.

Come scrive Carandente, i tempi sono molto cambiati. Le collezioni sovietiche dell'avanguardia russa sono ora accessibili agli studiosi e non c'è troppa difficoltà di ottenerne in prestito le opere. Non so però quanto sia cambiato il gusto dei funzionari dei musei di Mosca, di Leningrado o di altri luoghi russi nei confronti dell'arte moderna. Se sono cadute le preclusioni di ordine politico per le avanguardie, intese come un passato recente di cui non si deve parlare, è certo cresciuta la considerazione per le varie correnti, particolarmente le realiste, che si sono avvicinate in Russia per tutto il secolo XIX. E da qui sono nate, per la reticenza dei funzionari a privarsi dei più noti dipinti di quel secolo, nuove difficoltà per gli organizzatori della mostra torinese. Non hanno potuto infatti ottenere tutto quello che hanno richiesto e da ciò derivano alcune evidenti lacune della prima parte della mostra: nella sala di Repin, per esempio, o in quella di Vrubel. Ma a consolarci c'è la bellissima sala di Serov, con quel *Ratto di Europa* del 1910 sin qui sconosciuto (appartiene al figlio dell'artista), straordinaria immagine marina, più bello di un bel Vallotton. Anche in un quadro ufficiale, come il grande ritratto del Granduca Pavel Alexandrovic, Serov, cresciuto giovanissimo nella «Colonia di Abramcevo» dimostra le sue grandi qualità di vero pittore.

Per chiarire il passaggio dal simbolismo ai movimenti più decisamente d'avanguardia del primo decennio del Novecento sarebbe stata molto opportuna la presenza di opere di Mykolas Čiurlionis, per quel suo simbolismo ottenuto con elementi non figurativi, per quella sua ricerca spirituale di analogie musicali che rendono oltremodo interessanti le sue opere. Ma credo che la difficoltà di ottenerle dal museo di Vilnius dove sono conservate abbia scoraggiato gli organizzatori più che non la sua nazionalità lituana.

Notevoli invece sono stati i prestiti di opere di Kandinsky (è esposta la grande *Composizione VI* del 1913 mai vista prima in Italia) di Larionov (fra l'altro con due poco noti dipinti «raggisti») e della Gončarova. Ben rappresentato il cubo-futurismo con tutte le sue artiste, la Rosanova, la Popova, la Ekster, la Udalcova, e con Altman. Bella la sala di Malevič con opere dal 1903 (bisogna però fare attenzione alle datazioni di Malevič che molte volte sono retrodatate) a opere suprematiste non sempre però del '15, anno della sua famosa mostra «0,10» a Pietrogrado. Si potrebbe qui notare che non sarebbe stato male, per le opere suprematiste e per altre dell'avanguardia russa attingere più ampiamente alle collezioni pubbliche e private americane ed europee. Bellissima comunque la sala di Tatlin e quella di Puni.

Per tutto il percorso della mostra affiora quasi fisicamente il travaglio di una cultura figurativa senza tradizioni che non fossero quelle accade-

miche, vale a dire priva di tradizioni moderne, ma ricca di fermenti ideali, di una passione tutta tesa a ricercare nuove strade per esprimere, in un primo tempo, la propria identità nazionale e poi, proprio partendo dalla identità ritrovata, per avvicinarsi ad un'idea più alta, decisamente rivoluzionaria, per aspirare di raggiungere la quintessenza della spiritualità dell'arte (un'aspirazione così generosamente e utopicamente russa) o quel punto estremo (supremo) oltre il quale non si può più andare: un'utopia che appena raggiunta fu subito tradita. Sembra di attraversare, in questo limpido percorso disegnato da Renzo Piano, un'atmosfera eccezionalmente viva anche se le opere non sono molte, anche se con la nostra immaginazione dobbiamo talvolta riempire alcune lacune; un'atmosfera che era alimentata dalla ricchezza espressiva del proprio subtrato di tradizioni e di immagini popolari, dalle forme della propria storia, un'atmosfera nella quale si formarono alcune grandi personalità che cercarono un contatto diretto con l'Occidente e del quale, a loro volta, arricchirono il mondo intellettuale e visivo. Un continuo uscire da se stessi per rientrare in se stessi, ma per rimanere sempre inequivocabilmente Russi.

1989.

È stata un'idea molto felice quella del sindaco Petroselli di ospitare in Campidoglio le quarantatre opere di Kandinsky prestate dai musei sovietici. Se non altro per distinguere questa mostra, offrendole la sede romana più nobile, da altre manifestazioni di carattere diverso dell'assessorato alla cultura e per mettere l'accento sul fatto che questa è una mostra seria, importante, di taglio internazionale e di notevole impegno, finalmente, come da tanto a Roma non se ne vedevano. Se poi queste quarantatre opere siano in «libertà provvisoria», come è stato detto, o piuttosto «in libera uscita», come è stato replicato, non ci riguarda mica tanto. Quello che ci riguarda è che ora sono qui, e trovo a dir poco incivile che di fronte a un avvenimento non ordinario e indubbiamente giovevole alla nostra cultura, invece di ringraziare, e di approfittare della rara occasione (che ce ne sarebbe tanto bisogno) si indugi, come si è fatto, sulle ben note lamentele, che in Urss le opere d'avanguardia sono relegate e invisibili nei depositi dei musei, ecc. ecc. Converrebbe pensare ai casi nostri e starcene zitti, perché di relegato e invisibile nei depositi di molti musei italiani non ci sarà l'avanguardia ma c'è ben altro, magari per ragioni diverse da quelle ideologiche, ma non certo migliori. E potrei aggiungere che a Leningrado ho visto, già dieci anni fa, esposti (permanentemente) all'Ermitage una serie di Picasso cubisti degli anni 1908-1909, molti dei quali prestati alla mostra recente di New York, che non credo davvero corrispondano agli ideali dell'arte accademica sovietica. Lo so che non basta; ma resta il fatto fondamentale che queste opere di Kandinsky, conservate con la massima cura, i musei russi le hanno prestate prima a Parigi e ora a Roma, sapendo bene cosa mandavano in giro. Il che solo dieci anni fa, credo, non sarebbe accaduto. Accontentiamoci quindi di sottolineare questa buona volontà, di intenderla come un indizio dell'aprirsi, sia pure lento, di un nuovo corso; e, ringraziando educatamente, speriamo in un avvenire migliore.

Vorrei segnare un altro punto a favore dell'amministrazione capitolina, dei patrocinatori dell'impresa, di Italia-Urss e degli organizzatori

della mostra: questi dipinti di Kandinsky sono presentati molto meglio qui a Roma di quanto non lo fossero, un anno e mezzo fa, a Parigi. Migliore la luce, la visibilità, l'allestimento. E sono anche di più: trentuno invece di trenta e con l'aggiunta di dieci acquarelli e di due rare litografie giovanili. Il merito va certo alla nobiltà del Palazzo dei Conservatori ma anche all'allestimento di Daniela Ferretti, discreto, efficiente e rigorosamente distinto dal resto della pinacoteca capitolina, con quel bianco abbagliante sul quale molto ben risalta la dinamica aritmica e aspiciale dei dipinti di Kandinsky e l'energia endogena, prorompente, dei suoi colori.

Fra gli artisti – e non furono pochi – che in quegli anni cruciali del primo e del secondo decennio del Novecento attuarono una vera e propria svolta rivoluzionaria nel sistema dell'arte, Wassily Kandinsky è, forse, di tutti il più rivoluzionario. E non tanto per essere stato il primo a compiere il passo dal figurativo all'astratto. Voglio dire che è rivoluzionario in senso più «moderno» di altri, se per rivoluzionario si intende chi, distaccandosi radicalmente dalle strutture del passato, prefigura, sia nell'azione che nel modo di essere nel mondo, un tipo umano futuro. Con il suo cappello a lobbia, gli abiti di buon taglio, le scarpe lucide e gli occhiali a pince-nez, il sensibile e serio Kandinsky evoca ai nostri occhi più che l'immagine dell'artista (che era ben distinta, allora, anche fra i «rivoluzionari») quella dell'intellettuale, del professore di musica, di matematica, di filosofia, del dirigente o dell'editore illuminato. In versione russa, naturalmente. Diciamo, russo-tedesca. Qualcosa dello Stolz di Oblomov, per intenderci, che teorizzi però lo spirituale e l'irrazionale come un eroe di Dostoevskij, ma nel salotto berlinese di Herwarth Walden, e il tutto accordato al ritmo di una profonda cultura musicale e proiettato nel futuro, cioè nell'utopia di un mondo ordinato, dove al principio di autorità si è sostituito il principio della competenza, dove i compiti sono rigorosamente suddivisi, e dove l'artista deve espletare incarichi, apportando il suo specifico, nell'ambito della politica culturale del proprio paese. E in assoluta libertà dalle ideologie. Nulla a che vedere, per esempio, in quelle maniere lunari, in quel freddo calore di luce incandescente, con il modo, rosso e terrestre, di essere rivoluzionari dei futuristi italiani, con la loro aggressività urlante che ci riporta ancora ai vecchi schemi romantici della rivolta, alla «prima» dell'Ernani. Qualcosa di diverso, in fondo, anche dagli atteggiamenti aperti su di un utopico futuro di Tatlin, così fortemente datato nel vestire e nel comportamento, «costruttivista» anche nelle tute e nel taglio dei capelli. Giustamente Argan, nella sua lucida presentazione al catalogo, si richiama a una osservazione di Bouillon nel notare che Kandinsky, quando nel suo progetto di riorganizzazione dei musei proponeva di sostituire all'ordina-

mento cronologico la presentazione per categorie formali, negava l'autorità della storia meno clamorosamente ma più rigorosamente dei futuristi che i musei volevano semplicemente distruggerli.

È in questo suo procedere da intellettuale, ma in funzione di artista, che Kandinsky è, più degli altri, rivoluzionario in senso moderno: cioè per quel suo identificare il concetto di arte con quello di cultura artistica, negando all'arte ogni trascendenza, per quel suo intenderla come disciplina specifica autonoma, del tutto estranea all'ordine della natura, per quel riconoscerla divisa in due momenti distinti, quello della ricerca e della produzione e quello della distribuzione e del consumo, e per il fatto di considerare l'artista alla guisa di un tecnico specializzato addetto a questa duplice funzione, in assoluta indipendenza dalle ideologie politiche ma con impegno organizzativo nei confronti della società. Molti di questi semi danno ancora oggi i loro frutti, non si può negarlo, e il modo con cui Kandinsky intendeva l'autonomia disciplinare della pittura come tecnica specifica, realizzandola nella pura operatività, è un principio che, anche con esiti diversi, si è diffuso largamente negli ultimi cinquant'anni. I trentuno dipinti esposti alla mostra vanno dal 1901 al 1920. Dal periodo di Murnau, in cui si avvicinò agli espressionisti, al momento della fondazione del Blaue Reiter (1911) e alle opere dipinte in Russia dal 1914 al 1921. I piccolissimi paesaggi, dal 1901 al 1905, e i paesaggi di Murnau, dal 1908 al 1909, sono legati, i primi, all'ambiente della secessione di Monaco e i secondi alle esperienze dei fauves e degli espressionisti della Brücke. Brevi colpi di pennello tratteggiano, con macchie di colori allegri, da *nurserie*, un mondo più che altro innocente nei più antichi; negli altri si accendono più violenti i colori, si deforma lo spazio: prati di azzurro stoviglia, giallo limone, rosa caramella, cassette di zolfo con le finestre turchine, laghi blu di Prussia, montagne violette picchiettate di nero, cieli verdi e gialli come banane, boschi turchini e staccionate arancioni. C'è la felicità di esprimersi «tutto colore» dei fauves, la foga deformatrice di Schmidt-Rottluff, le colate di vetro fuso di Nolde. Ma senza l'intensità raffinata dei primi, senza la violenza dei secondi. Qualcosa di troppo abile, quasi di accademico e in più una sorta di felicità colorata, popolare, molto russa, in questo principiante già quarantenne: ma nulla più. Poi il gran salto.

È nozione corrente che l'astrattismo sia nato in Germania nel 1911, nel gruppo del Blaue Reiter, per merito soprattutto di Kandinsky, di Klee e anche di Marc. E che fosse la conclusione di tutto un cammino della pittura e del concetto di «arte pura» già vivo nella mente di Cézanne e di altri artisti della generazione post-impressionista. Concatenando i fatti in un certo modo, il discorso torna. E non è difficile dimostrare che

il 1911 è una data troppo avanzata, che Kandinsky già dipinse acquarelli astratti nel 1909 e dipinti astratti nel '10: che, insomma, ammesso sia un merito essere arrivato primo, quel merito indubbiamente gli spetta. Del resto Worringer, filosofo e storico dell'arte, nel 1908 aveva individuato nell'astrazione una delle grandi categorie della forma artistica: l'astrazione come «distanza dalla natura», come avvio alla concezione trascendentale del mondo, come espressione tipica dell'arte dei popoli nordici che nei riguardi della natura ostile avevano un atteggiamento di segregazione e di difesa. Se aggiungiamo le esperienze parallele della musica contemporanea e il dodecafonismo di Schönberg, i conti tornano: date, luoghi e tutto.

È a cominciare dal 1910, così, che la pittura di Kandinsky si avvia a conquistare deliberatamente e progressivamente la libertà totale da ogni forma imitativa, nel tentativo di abolire il contenuto e raggiungere, solo attraverso la forma e il colore, determinate emozioni. È questo che Kandinsky, ricercatore e produttore di nuova cultura artistica voleva distribuire e far consumare. Cioè emozioni, nuove in quanto pure, raggiunte eliminando la rappresentazione e, con la rappresentazione, anche l'equilibrio, la simmetria e la proporzionalità in quanto evidenti richiami all'ordine e alle strutture naturali. Alla volontà di rappresentazione di Schopenhauer si sostituisce la sola volontà. Volontà come forza che, rompendo quell'ordine e quell'equilibrio, accentua le emozioni liberando l'energia, il movimento, la tensione. Questo Kandinsky chiedeva ai suoi quadri negli anni dal '10 al '20, che sono certo gli anni suoi produttivamente più felici.

Ma può anche accadere che la portata rivoluzionaria del pensiero e dell'azione di un artista superi la portata rivoluzionaria della sua opera. Che non ci sia una perfetta corrispondenza fra le due, anche se quel processo intellettuale si definisce tutto nel quadro, si cala tutto nell'opera. Non si può impedire cioè alle immagini di Kandinsky di vivere anche una loro vita, distaccata in qualche modo dalla matrice mentale che le ha volute, e di viverla con noi, che oggi le guardiamo. E mi piace di rivederle ora così, dopo un anno e mezzo, per sentire se provo lo stesso disagio, la stessa delusione che provai a Parigi quando le vidi per la prima volta. E, come allora, le guardo ricercando (posso dirlo?) la loro testimonianza universale, che è quanto dire quella grandezza, tanto spesso esaltata, della sua pittura, la sua presenza nella formazione e nell'evoluzione dello spazio moderno e delle nostre stesse immagini mentali.

Vedo quella gioia, russa, infantilmente selvaggia, cordialmente popolare del colore, sento quella forza dinamica, quel coraggio, quella volontà e anche quella cristallina chiarezza d'intenti che si nasconde dietro

quelle macchie colorate dietro quella presa di coscienza del disordine e dello squilibrio. Ma non sento l'emozione che provo, per fare un esempio a lui vicino, davanti alle immagini di Klee. Perché la grandezza di Klee consiste nell'aver operato una silenziosa e lirica operazione di sutura fra pensiero e poesia, nell'aver capito che il suo meditativo e fantastico intellettualismo, il suo moderno romanticismo non poteva trovar vita se non calandosi tutto nella pittura. A Kandinsky questa chiave magica per trovare il difficile accordo mi sembra che manchi. Sarà mio difetto, non dico di no. Ma neanche ora sento stupore e commozione profonda davanti a questi quadri di Kandinsky che pure sono tra i suoi capolavori.

La serie dei dipinti si arresta alle soglie degli anni Venti. Nel decennio che seguì gli artisti europei cominciarono a pensare che l'arte occidentale era una vecchia e solida cooperativa e che si potevano accettare ancora vantaggiosamente le norme che prescriveva e affidarle i propri beni senza paura. Nasceva così il cosiddetto ritorno all'ordine e morivano le avanguardie. Con tutto il bene e il male che ne seguì. Persino il nobile integralismo rivoluzionario di Malevič si spezzò e l'artista del bianco su bianco, del nero su nero, si mise a dipingere figure. E, sia detto fra parentesi, niente male. Kandinsky, che non ne accettava l'estremismo, aveva previsto, proprio nel suo caso, una reazione accademica, e non si era sbagliato. Ma anche lui, nel '20, ebbe una breve esperienza figurativa, però fu solo un episodio cui seguì il nuovo corso della sua astrazione. Ma si esce così dai termini cronologici della mostra entro i quali, del resto, è vantaggioso restare.

1980.

Henri Matisse

Non è che una confessione: la confessione di un'esperienza, personalissima naturalmente, nata dal sovrapporsi di due impressioni: una di otto anni fa e una di oggi, profondamente differenti fra loro, anzi addirittura opposte, se pur suscitate dallo stesso oggetto, la pittura di Matisse. Voglio dire, cioè, che questa mostra non grande, ma così giusta di misura, così straordinariamente calibrata grazie al ben noto senso della qualità di Jean Leymarie e alla sua perfetta conoscenza dell'artista, e che raccoglie a Villa Medici non più di una quarantina di opere – ma fra queste alcuni dei capolavori – ha suscitato in me una risonanza molto più profonda, un'emozione più grande e sincera che non la colossale mostra del centenario che nel 1970, riuniti al Grand Palais quasi trecento opere fra pitture, sculture e disegni del grande artista francese.

Non varrebbe davvero la pena di parlare di questa ingiustificata contraddizione se io fossi convinto di dover imputare tale differenza di disponibilità affettiva soltanto ad una mia mancanza di allora. Che certo anche ci fu. In tal caso dovrei soltanto vergognarmi di quella freddezza, di quella mal celata ostilità, di quella sorta di delusione che mi colse, pur dopo aver tanto amato Matisse fin da quando, da ragazzo, ne vidi le prime riproduzioni in un numero dei «Cahiers d'Art». Ma non credo che amare Matisse, capire la sua vera grandezza, sia affare d'età, o di esperienza, o di particolare disposizione d'animo. È vero che quando un artista fa coincidere, come lui, la grandezza con la semplicità, quando addirittura si «sforza verso la banalità» e rischia, sino al limite estremo, di sfidare un «è tutto qui?», quando, estraneo ai drammi della storia, vive completamente al di fuori, o al di sopra, della sfera del romanticismo, sempre latente in ognuno di noi, è, paradossalmente, un artista difficile. Ma non è solo questo.

Penso che capire ed amare Matisse non sia soltanto questione di cultura, ma anche questione di tempi, di tempi più o meno propizi; che la comprensione della sua pittura, cioè, scaturisca soprattutto dalla diffusa

necessità di ricercare proprio quello che lui offre. E offre a piene mani. Nel '70, infatti, questa necessità non era, evidentemente, ancora così diffusa, perché non credo di essere stato il solo a pensarla così, intendo negativamente. Mi sembra quindi più che legittimo il sospetto che le esperienze artistiche degli anni Sessanta non fossero tali, se vissute con partecipazione, da farci trovare la via di penetrare, da una delle sue umbratili e fiorite porte-finestre, da uno dei suoi balconi aperti sul mare luminoso del mattino, nella luce splendente e felice del suo mondo.

Sono passati solo otto anni, pieni di emozioni anche torbide, di avventure rischiose, gratuite o disperate, di delusioni e di ripensamenti; e sono certo che oggi più di allora siamo disposti a capire quanto sia grande il dono che Matisse ha fatto al mondo. Il dono di mostrargli come è possibile risvegliare ogni giorno le cose e gli uomini, le forme, le luci, i colori alla *Joie de vivre*, confondendoli in un canto dal timbro arioso e squillante, in uno spazio fiorito come l'Eden e vibrante di una inesplicabile felicità. Come il suo sguardo azzurro, limpido, sicuro, potesse scorgere, con semplicità, nella violenza e nella purezza dei colori la linfa vitale che scorre nelle cose e salvare così dal caos, consegnandola alla chiarezza, alla calma, alla felicità, la parte più luminosa del mondo visibile.

È così che questa mostra ha per noi la freschezza rigeneratrice di una ventata d'aria pura, di un soffio di brezza marina, ci appare come il regalo prezioso di un luminoso mattino di sole dopo un giorno grigio.

Ecco, io sono come un idrovolante. Deve decollare. E può farlo solo perché ha alcuni galleggianti che lo portano, lo portano... Poi si alza in volo. Ma non con i galleggianti. Una volta in volo, ha dimenticato i galleggianti. Non gli servono più a niente. I galleggianti sono quel che si vuole... il Louvre, i maestri... Tutto ciò che ho conosciuto. Si tratta di perdersi.

Perdersi, dimenticare. O meglio, non pensare, dopo essersene appropriato, a tutto quello che il suo occhio ha visto, a tutta la pittura che ha amato, quasi per ritornare a lasciar andare la mano, così senza pensare, come un antico ceramista della Persia, come il pittore cinese di Mallarmé che dipinge un fiore azzurro su di una tazzina di porcellana «bianca come la neve rapita alla luna».

Lasciar andare la mano per rappresentare quello che vedeva dopo aver preparato a lungo il suo mestiere. Dimenticare Chardin, il suo primo amore incontrato alla grande scuola del Louvre dove lo sospinse Gustave Moreau, poi la lezione di Cézanne, poi il neoimpressionismo a mosaico di Signac, tutto, per giungere infine, come ad un pretesto ricercato e attinto da Mallarmé, a «imiter le Chinois au cœur limpide et fin». A spaziare cioè al di sopra degli eventi – anche questo voleva dire per lui lasciare i galleggianti – là dove è solo pittura, dove il gesto, la forma, il co-

lore non vivono che di loro stessi, in sinuosi «arabeschi» (è una parola che spesso usa) in preziosità cromatiche «costantinopolitane». Ma senza mediazioni visibili, come a dimostrare, nel modo più immediato con il disegno e con il colore, l'autenticità della vita.

È così che Matisse, nato undici anni prima di Picasso, ha retto, e può sembrare incredibile, allo scossone del 1907, data di nascita de *Les Femmes d'Alger*, ha retto alla travolgente ondata del cubismo (un episodio come la *Testa rosa e azzurra* del '14 e le poche esperienze «cubiste» del '15 restano, nella carriera del pittore, episodi, e di un cubismo, se così vogliamo chiamarlo, molto particolare), così come ha retto, e da posizioni ancora più distaccate, a quanto accadde in Francia dopo, lungo il corso di quarant'anni della sua vita. E ha potuto esistere accanto a Picasso senza mai abbandonare la propria posizione. A Picasso che diceva di lui: «ha il sole nel ventre».

Come ho già detto, questa mostra, pur non contando molte opere, è così ben dosata che assolve nel migliore dei modi oggi possibili al suo impegno; quello cioè di presentarsi come la prima mostra di rilievo dedicata, in Italia, a Matisse. Quasi ogni momento della sua lunga operosità è rappresentato, talvolta con veri e propri capolavori, alcuni dei quali di non facile raggiungimento. Vi sono anche alcuni inediti e un gruppo notevole di dipinti che non figuravano alla grande mostra parigina del '70. A rendere memorabile questa manifestazione, per la quale dobbiamo ancora una volta ringraziare l'Accademia di Francia che, da qualche anno a questa parte, è l'unico istituto a promuovere importanti manifestazioni culturali in una Roma sempre più degradata e balcanica, a renderla memorabile, dico, basterebbe la presenza della *Porta finestra a Collioure* del 1914 (di una raccolta privata), che può considerarsi, in assoluto, uno dei quadri più belli dell'artista. Un quadro da cui è assente ogni traccia della *famille humaine* ma anche di ogni oggetto. Lo spazio è appena accennato: la striscia perpendicolare di un'imposta grigio-azzurra a sinistra, di un'altra imposta aperta verso l'interno grigia a destra, una striscia di parete verde dopo l'imposta; un leggero margine di pavimento marrone. Al centro, in corrispondenza dell'esterno, il nero profondo e infinito della notte. Quattro strisce di colore, un accordo straordinario, una semplicità orientale. Quasi come un Rothko. Ma non è un Rothko; e il paragone sembra troppo facile; gratuito. È una porta finestra. È una cosa piena di vita, e di gioia di dipingere, anche se la finestra si apre su quel nero luttuoso. Anche se fu dipinta nel 1914 quando l'avvenire era davvero nero. E il quadro ha qualcosa del presagio.

Sono presenti alla mostra anche alcuni degli «interni» più belli di Matisse, come quello, uno dei suoi capolavori, di Detroit. Si fa fatica a

pensare che il pittore, dopo tutto, è quasi coetaneo dei due maggiori «Nabis», Bonnard (nato due anni prima) e Vuillard (maggiore solo di un anno). Il loro intimismo borghese non ha nulla a che fare con gli interni di Matisse, anche se vi troviamo lo stesso amore per le stoffe fiorate, per la luce dei giardini che penetra nelle stanze filtrata dalle tende di voile bianco. È come se loro appartenessero tutti all'altro secolo e Matisse tutto al nostro. Non vi è nessun residuo di intimismo ottocentesco, nel suo moderno classicismo.

È per questo che la sua nota di felicità suona ai nostri orecchi come un richiamo isolato ed è tutto il mondo moderno che vibra in mille modi nella trasparente penombra dei suoi interni fioriti.

Aragon in uno dei suoi bellissimi volumi, *Henri Matisse, roman* cita il brano di un trovatore provenzale, Guillaume de la Tour: «Le dame che Alessandro incontrò, dicono, nella foresta, erano di natura tale che non avrebbero potuto oltrepassarne le ombre senza trovare la morte». Un'immagine favolosa e medievale che potrebbe riferirsi alle creature di Matisse, uomini o cose, che sottratte alla meravigliosa foresta, al terrestre e fiorito paradiso dell'arte, resterebbero vuote sagome senza vita.

1978.

André Derain

Difficile è il muto linguaggio della pittura. Difficile cogliere il senso più vero e profondo delle sue irripetibili virtù associative di forme e di colori, analizzare un insieme ineffabile di elementi che, al contrario della poesia, sono irriducibili all'ultima realtà strutturale della parola o del fonema. Difficile orientarsi in quel magico campo di tensione fra idea e gesto, fra immagine e materia, che si concreta in pochi o in molti centimetri quadrati di superficie. È soprattutto difficile se si tengono d'occhio soltanto le intenzioni che a quelle virtù danno un corpo ideologico, siano esse reali o supposte, o se si mette a fuoco un'immagine etico-concettuale all'interno di una prospettiva anch'essa ideologica e si procede da questa meccanicamente, per dedurne un giudizio sempre viziato dall'astrazione.

Un buon esercizio per avvicinarci con mente sgombra da presupposti alle qualità reali di quel linguaggio, nel tentativo di decifrare «come» esso si sia manifestato nell'ambito di situazioni culturali che caratterizzano alcuni momenti di grande rilievo dell'arte francese del primo cinquantennio del Novecento, l'offre la bella mostra dedicata a André Derain allestita a Villa Medici.

Visitarla muniti di altri strumenti che non siano quelli della ricerca discriminante della qualità può far ricadere in vecchi preconcetti; non permette, in fondo, nemmeno di riconoscere quali furono i limiti di una personalità così difficile e complessa. E dico questo non solo perché Derain è un pittore che sfugge di volta in volta (meno forse che nel periodo fauve) a una definizione semplice, di tendenza, un pittore appunto «difficile», comunque mai facilmente classificabile, anche se nel momento del suo grande prestigio, verso il 1918, apparve come il *regolatore* fra Matisse e Picasso; ma perché la sua immagine, in tempi recenti, ha dato luogo a molti malintesi, soprattutto è stata schematizzata, quasi brutalmente.

Di qui la necessità di una nuova lettura che questa mostra, con la scelta calibrata e intelligente, con la presenza di tante sue opere impor-

tanti quali da tempo non era dato vedere riunite, indubbiamente favorisce. Perché, ancora oggi, due sono in fondo le immagini che la cultura corrente ci offre di Derain. La prima è quella del Derain fauve, che riduce cioè l'attualità del suo messaggio al solo periodo fauve, come se dopo l'altissima vetta toccata fra il 1905 e il 1908 l'artista fosse poi andato degenerando sino a sparire ben presto, verso il '20, da quella scena dove accade ciò che conta. La seconda, quella del Derain genio classico, risuscitatore dell'arte dei grandi maestri del passato, che l'elevatezza delle aspirazioni distacca da ogni moda contingente, il «pittore dell'armonia piena di beatitudine realista e sublime». Due immagini deformanti nel bene e nel male.

Certo, gli anni di Collioure, quando Derain con Matisse e Vlaminck stabilì quella «relazione triangolare», dalla quale ebbe origine il fauvisme, furono anni di grande felicità espressiva. Nel ricordarli, più di vent'anni dopo, scriveva: «... i colori diventano cartucce di dinamite. Dovevano far esplodere la luce. Era bella, quest'idea, nella sua freschezza, che si poteva trasportare tutto al di sopra della realtà». Le nove tele fauves qui esposte testimoniano molto bene quella felicità esplosiva e luminosa che gli scoppiò dentro nell'estate del 1905 e che alimentò il coraggio dell'anno seguente, a Londra, e di un altro anno ancora; il coraggio con cui continuò a far volare in pezzi tutte le regole della prospettiva, fra alberi azzurri, cieli arancione, prati garanza, marciapiedi a strisce come asciugamani dove si disseminano in disordine impazzito le figurine verdi, giocattoli di legno verniciato.

Ma già allora si lamentava: «Mi sono lasciato andare al colore per il colore. Ho perduto le mie vecchie qualità». Il prepotente super Io cominciava una lotta che faceva prevedere molte vittorie. A quali qualità alludesse ce lo fa supporre la bella natura morta del 1904 con la quale si apre la mostra. Che è evidentemente un compendio di quanto, a quella data, un giovane bene impegnato avesse potuto imparare da Cézanne, da Gauguin e già da Matisse. Ma che rivela anche qualcosa di diverso: come un'inquietudine, una perplessità, un'incertezza che si accompagnano alla ferma decisione di raggiungere la realtà di uno stile. Sensazione trasmessa, forse, da quella luce violenta di un sole giallo, innaturale, e che, ancor più innaturalmente, illumina dal basso verso l'alto, proiettando sul fondo le ombre allungate degli oggetti e diffondendo una indecifrabile inquietudine.

Dopo essersi trasferito a Montmartre nel 1907 Derain si avvicina al gruppo del Bateau Lavoir, a Braque e a Picasso. Ma nella volontà di esprimere il senso materiale delle cose, il suo cubismo (se si vuol chiamare cubismo) è di qualità più moderata, fedele all'ortodossia cézanniana.

Già da allora, evidentemente, qualcosa lo spingeva ad attenersi ad «opinioni più discrete» come scrisse nel 1928, a procurarsi una scorta di risorse che gli garantissero di assicurare al suo lavoro il ritmo di un lungo sviluppo. Ma sono anni in cui nascono ancora opere in cui l'elemento di liberazione fantastica prevale, opere fra loro diverse, talvolta quasi sperimentali, fra le quali si annoverano alcune delle sue realizzazioni più felici. Come il lirico, incantato suonatore di cornamusa del '14 (quasi un Carrà più arcadico) la serie di nature morte cubiste e il bellissimo ritratto di Iturrino del '14, forse il suo capolavoro.

E non vuol dire che, così presto, si dissociasse dalle ricerche violentemente innovatrici di Picasso e si avvicinasse, magari, più a Modigliani che a Braque. L'esplosione fauve gli aveva lasciato un sapore di polvere da sparo e un odore di zolfo che in fondo non amava. Il suo temperamento lo portava piuttosto a sperimentare le gioie, le fatiche e i dubbi delle sensazioni intensamente approfondite. E anche i rischi, che corse con grande coraggio.

Così il *rappel à l'ordre* degli anni Venti, che coinvolse tanta pittura europea segnando la fine delle avanguardie storiche, non lo colse impreparato. Nel '21 si recò addirittura a Roma, in una sorta di pellegrinaggio per ritrovare, sulle orme di Poussin e di Corot, l'antica mitica fonte del classicismo. Fu, allora, considerato un apostata, sconfessato dalla critica, abbandonato da quanti sino a quell'anno l'avevano sostenuto. Seguirono lunghi anni di isolamento e di solitudine in cui lottò strenuamente «per tentare di salvaguardare l'ordine profondo della pittura senza dissociare artificiosamente la visione estetica dalla visione comune» (Leymarie). Noi italiani sappiamo bene cosa significhino questi propositi ai quali si ispirò non solo, nel suo isolamento, Giorgio de Chirico ma che diedero luogo a tanti episodi deleteri del nostro non sempre accettabile «Novecento». Sta di fatto però che Derain nelle due «tavole imbandite» del '21 e del '22, così italianizzanti, caravaggesche quasi, o in certi suoi nudi o in certi suoi paesaggi, fin verso il '30 e anche oltre, mostra, anche se non sempre, una qualità che supera quella dei suoi compagni di strada.

Questa mostra che raccoglie opere provenienti da collezioni e da musei di tutto il mondo è dovuta soprattutto all'iniziativa del direttore dell'Accademia di Francia, Balthus, al quale siamo debitori di una lunga serie di manifestazioni che si sono tenute, in questi ultimi anni, a Villa Medici e al quale, nel momento in cui si appresta a lasciare Roma, va tutta la nostra riconoscenza.

Picasso e il Mediterraneo o, come forse preferirei, Picasso mediterraneo: il binomio non è certo nuovo, anzi è diffuso da tempo, e diffuso quel tanto che rischia di versare nell'indeterminatezza, di essere un prezioso sostegno alle tirate della critica di genere oratorio e celebrativo che, proprio a proposito di Picasso, ci ha intronato da anni le orecchie. Ma non è privo di un preciso significato che sottende la sua suggestione così attraente; e penso che questa bella mostra, attraverso la scelta felicemente intuitiva (come sempre) di Jean Leymarie, sia lì a dimostrarlo. Ma diciamo subito, per non equivocare le intenzioni dell'organizzatore (come ho visto è stato fatto) che il Mediterraneo che aveva nella mente Jean Leymarie quando pensò la sua scelta, il Mediterraneo dal quale sono nate, come nacque Venere dalla spuma del mare, le idee dei trenta dipinti qui esposti (e di altri, naturalmente) e dal quale giunge il soffio vitale che li anima, non è certo il Mediterraneo dei ministri della cultura, del quale tanto si è parlato (fra di loro) recentemente: un tema che dietro il velo di luoghi comuni alquanto vecchioti e di nuova retorica culturale-comunitaria, nasconde interessi politici ed economici, ambizioni egemoniche, e rivela, soprattutto, un mondo di convegni, di discorsi, di protocolli, di sigilli, di nastri incisi: di quanto insomma è più lontano dalla luce del cielo e del mare.

Cosa vuol dire, allora, «Picasso e il Mediterraneo»? Cosa ci fa capire questa mostra? Si è scritto più volte che Picasso «voleva» essere «antico», «classico», «mediterraneo»; e indubbiamente si pensava a quella sua azzurra evocazione di una Grecia remota, alla imponenza statuaria delle sue gigantesse nude degli anni Venti dal divino sguardo bovino, alla bruciante eleganza ocrea dei corpi sulla terra riarsa contro la striscia turchina del mare. Ma Picasso non «voleva» mai qualcosa: c'era subito dentro. Il «volere» nasceva come «essere». Quello che mi sembra certo comunque è che più delle contemporanee ideologie mediterranee e redentrici di Eugenio d'Ors (1906) o delle inclinazioni mediterranee di Gide o dello stesso altissimo, purissimo sentimento classico, greco, del

grande Valéry, contava per Picasso il soffio misterioso ma presente di Grecia che circola fra le terre ocre e brune e gli azzurri violetti delle *Baignanti* di Cézanne, la floridezza fidiaca dell'ultimo Renoir. Ma non soltanto quello. Così come non era soltanto il suo amore per la riva mediterranea, sebbene avesse detto una volta che «le opere nascono secondo i momenti, i luoghi, le circostanze», e avesse scritto, quando arrivò nel 1920 per la prima volta a Juan-les-Pins, di avere già sognato quel paesaggio: «Non voglio spacciarmi per un veggente, ma veramente sono rimasto sconvolto, tutto era là, come nella tela che avevo dipinto a Parigi. Allora ho capito che quel paesaggio era mio».

Cultura mediterranea vuol dire molte cose, vuol dire Omero e gli Egizi, vuol dire Antonello da Messina e Fouquet, vuol dire anche Cézanne e Renoir. Così come vuol dire mondo preromano iberico e civiltà egea, la ieratica dignità del romanico catalano, la norma italiana, la diffusa luce dei provenzali. Può evocare il mito della classicità e della Grecia (o meglio l'idea della classicità e di una Grecia remota, quasi un'allegoria) oppure il mondo primigenio, lunare, femminile della «grande madre» (la Grande Madre Mediterranea appunto) che noi conosciamo nelle figure di Cibele, Astarte, Ishtar, Iside, Demetra, con i loro mitologemi che sono alla radice dei fenomeni più vitali e reali dei popoli che abitano le sponde di quel mare. Esiste un elemento comune a tutto questo? Si può parlare di un archetipo mediterraneo? Non so che senso avrebbe dire di sì o dire di no senza precisare a quale categoria dello spirito, a quale funzione dell'animo ci si vuol riferire. Sono generalità che valgono soprattutto come intuizioni poetiche e son certo che, per Picasso, «mediterraneo» aveva un senso. Ma il suo estendersi verso il passato non era mai un viaggio lungo le strade indicate nella mappa della storia ma era piuttosto un viaggio verso l'ignoto, un ritorno all'origine. Un viaggio fulmineo che per quanto lo portasse lontano non gli impediva di afferrare il certo del presente. Non si trattava mai, ovunque andasse, di una «rivisitazione», quindi non era mai neo-classico, o neo-barbarico, neo-primitivo e neo-ingesiano. Il suo rapporto con la storia si realizzava in una sorta di corto circuito fra passato e presente: un lampo, una lacerazione che lasciava l'impronta bruciante della fiammata.

Ma Picasso, tutti lo sanno, non era solo «mediterraneo», non era solo quello di cui questa mostra, con una scelta così intelligente, ci dà una luminosa immagine. Intense e disgreganti rotture si alternano a momenti di più armoniose aggregazioni, momenti di ricerca a momenti di sviluppo.

Si può dire che fin dal tempo di Gosol, un villaggio isolato dell'Alta Catalogna dove passa l'estate del 1906 insieme a Fernande Olivier (è da qui che comincia la mostra), la luce mediterranea disperde la simbolica

angoscia del Nord. Era infatti da poco uscito da quella immersione nel profondo che era il suo periodo blu, il colore delle acque dell'abisso, e da poco era riaffiorato alla luce di un universo «rosa» di straordinarie raffinatezze pittoriche dove sembrava aver trovato la bellezza, l'equilibrio, la serenità. Ma a Gosol ritrova le radici di sue origini più profonde, ritrova la Spagna, ed è come se attraverso la Spagna e la bruciata aridità della sua terra comunicasse misteriosamente con una primitiva essenza mediterranea. Il senso di una forza che veniva dalla terra e lo legava a un antichissimo passato, a una primigenia e arcana semplicità di pietra tagliata, lo ritroviamo nello stupendo autoritratto del 1906 del Museo Picasso.

Seguono gli anni dell'austerità cubista e la luce del mare e del cielo si allontana in questo suo nuovo avvio verso l'ignoto. L'orizzonte sembra chiudersi sugli oggetti, assumere la circolarità di un tavolino da caffè, come in una prospettiva a cono rovesciato, e accanto alla tazza, alla caffettiera, nuovi idoli formali, non c'è posto che per l'eleganza della chitarra spagnola; mentre affiora dal profondo suo regno l'allegria ctonica di Arlecchino, scomposto in losanghe colorate. È un momento introverso, austero, di intense variazioni. La tecnica del cubismo sintetico, in un suo momento estremo, è presente alla mostra soltanto nel grande *Arlecchino e donna con collana* del 1917, esposto perché è uno dei due quadri dipinti a Roma nel 1917 quando vi soggiornò dal febbraio al marzo ed ebbe uno studio in via Margutta.

Dal tempo di Gosol in poi Picasso era diventato il signore dell'avanguardia e ne governava e selezionava gli aspetti, ma non vorrei includere il suo «classicismo» degli anni Venti, il suo nuovo stilismo «mediterraneo» nell'ambito del così detto «ritorno all'ordine» e di fuga dalle avanguardie quale si manifesta in Derain o in de Chirico. Non credo del resto sia oggi ancora il caso di conferire sempre al ritorno al figurativo degli anni Venti quel significato negativo che gli attribuivano i critici di avanguardia e i sostenitori di un cubismo che era diventato ormai accademia se si escludono alcuni suoi esiti impreveduti. Picasso, del resto, era ritornato, in alternativa, al figurativo tradizionale già nel 1914. Ma è tra il '20 e il '22 che il suo nuovo «classicismo» si afferma pienamente. Per accorgersi di che natura fosse quel suo classicismo basta guardare la *Grande bagnante* del '21 della collezione Walter-Guillaume. Una classicità che affonda le sue radici molto lontano, al di là del classico; donna-dea-madre è un simbolo gigantesco e quasi terrificante di fecondità e di maternità, incarnazione di una premessa archetipa che non ha perduto nei millenni la sua potenza. Vi era certo un senso profondo nell'arcaismo e nella semplicità primordiale che impronta il ritorno all'antichità di Picasso, un

senso di legame vitale con un comune substrato collettivo che si manifesta in serenità imperturbata super-individuale; una forza in riposo, come il sonno sotto il velo di fiamma del sole di Valéry, un sonno *plein de pouvoir*.

Ma lo stilismo «mediterraneo», chiamiamolo così, non si ferma a quei due anni classicheggianti, agli anni del *Flauto di Pan* e della *Famiglia in riva al mare*. Ne seguiamo le luminose varianti al *Paesaggio di Mougins* del 1972. Resta nella retina, come ho detto, una dominante di ocra e di azzurro. L'ocra della terra riarsa dal sole e delle terre cotte, dei vasi cretesi, delle tanagre, dell'Apollo di Veio; l'azzurro intenso del mare di mezzogiorno e l'azzurro più pallido del cielo nel silenzio dell'ora di Pan. Terra e fuoco che cuoce la terra, acqua e aria. La presenza essenziale dei quattro elementi in una mitologia emersa dalle tenebre del caos originario e nata, piena di forza e di vita, alla luce del sole.

1982.

Mi sono fermato piú di una volta e a lungo davanti a *Guernica*, al «grande quadro tragico del secolo xx», e sempre chiedendo, senza mai ottenerla, quella commozione profonda per la tragedia, per il crudele e inutile massacro che il quadro vuole simbolicamente rappresentare e che l'umana partecipazione e la grande volontà di Picasso voleva certamente esprimere in immagini. Non mi son mai sentito invadere dal senso di una violenza brutale e terrificante, non ho sentito lo strazio che pur ogni segno deformante pretende di dichiarare urlando, né l'amore per la propria terra profanata, né l'umana pietà per la propria gente uccisa che senza dubbio Picasso sentí risorgere dentro di sé quando *Guernica* fu barbaramente aggredita e distrutta. Non ho mai potuto sentire, né misurare, né capire che cosa accadde veramente nell'animo di Picasso quando nello studio di Rue des Grands-Augustins guardava l'immensa tela bianca e si preparava a quel lungo lavoro di elaborazione che si sarebbe concluso nelle immagini di *Guernica* verso le quali era spinto da una occasione che per lui doveva essere tremenda. Insomma, né la prima volta né l'ultima che mi sono trovato davanti a quella grande macchina compositiva, complessa e studiatissima, mai mi sono commosso. Nemmeno un poco. Né della commozione per il «fatto», per la tragedia, che Picasso voleva certamente suscitare, né di quella, piú pertinente, che ogni grande opera d'arte – e quindi anche altre opere di Picasso – ci provoca.

So che questa è una dichiarazione personale e come tale può lasciare il tempo che trova (chiunque può rispondere: a noi che ce ne importa delle tue commozioni) se non si accompagna a una spiegazione che possa convincere anche gli altri. O almeno qualche altro. E mi ci proverò, confortato dal fatto che anche altri ci si sono provati (Francesco Arcangeli per esempio) e che, a pensarla cosí, sono in una piccola ma buona compagnia.

Guernica appartiene alla categoria dei mostri sacri, come *La Gioconda*, come *La Madonna della Seggiola*, come *La Vittoria di Samotracia*, e appartiene in particolare alla categoria di quelli piú santificati dai mass

media piú recenti. È di quelle opere cioè che tutti conoscono, che tutti guardano ma che pochi «vedono», che noi stessi, che pur siamo del mestiere, facciamo una certa fatica a vedere: perché anche noi viviamo nel mondo dei mass media e *Guernica* è impressa nella nostra mente con intensità non diversa, l'intensità dovuta a un'impressionante frequenza. Sono piú di trent'anni ormai che noi tutti, uomini dell'Occidente, conviviamo con l'immagine di *Guernica*. Quante volte l'avremo guardata, distattamente, camminando per la strada, entrando in una casa o in un negozio, sfogliando libri, riviste, giornali? Cento, mille, diecimila volte? Non so. C'è poi l'equivoco (ma è un equivoco?) di quella domanda iniziale alla quale non si può sfuggire: in quanti ci ricorderemmo oggi di *Guernica* e della sua tragedia se non ci fosse il quadro di Picasso? Quanti ricorderebbero quella mattina di marzo del 1937 e i bombardieri e i caccia della Legione Condor che rasero al suolo la città in un giorno di mercato mitragliando i contadini che fuggivano per i campi, e i 1654 morti e gli 889 feriti? Forse ben pochi ricorderebbero il martirio della piccola e antica *Guernica* cosí come pochi ricordano oggi lo strazio e la rabbia di Durango, di Bilbao, di Santander, di Oviedo e di Gijon che caddero, nella stessa primavera, sopraffatte dalle truppe nazionaliste del generale Mola e che furono anch'esse bombardate dall'aviazione di von Richthofen.

Ma si deve anche capovolgere la domanda e chiedersi se tanti (e sono davvero tanti) conoscerebbero oggi il quadro di Picasso se questo non fosse legato a quell'occasione di efferata violenza, a una strage che fu la prima di una lunga catena di stragi estremamente piú sanguinose che, a cominciare da allora, hanno coinvolto le popolazioni civili e funestato il mondo. E se non fosse giunto al momento giusto per essere adottato come espressione della denuncia contro la violenza, la brutalità e la distruzione dilagante, come simbolo della violazione della persona umana. Sia come sia, è però l'immagine di *Guernica* che ha prevalso sul ricordo dell'episodio, è il quadro che resta: il soggetto che pur, all'origine, l'ha reso famoso si attenua sino a sparire di fronte alla prepotente immagine carismatica di Picasso che ha trovato in *Guernica* una delle ragioni maggiori per il suo crescere.

Questa è, del resto, la sorte di ogni capolavoro: superare la contingenza che l'ha occasionato, il particolare per l'universale. *Guernica* sotto questo aspetto ha le carte in regola, ha seguito puntualmente le vicende che fanno parte del destino del capolavoro e in maniera cosí emblematica, direi addirittura convenzionale da farci considerare quel dipinto l'ultimo esemplare di una specie in estinzione: quella dei «capolavori» ap-

punto. Ma lo è poi davvero? Che cos'è che non torna, che proprio non torna, mentre tutti i conti sembrano tornare? Che cosa ci indica quella freddezza, quella mancanza di emozione che prima ho evocato?

Il quadro, si sa, è frutto di una lunga e laboriosa preparazione, di un succedersi di studi, di prove, di tentativi. Di quanto sia cambiato nel suo progredire ce lo testimoniano le fotografie scattate da Dora Maar nel corso della sua esecuzione. Le modifiche sono così importanti che Malraux ne ha dedotto che *Guernica* è l'ultimo quadro della tradizione proprio per questo suo essere, con ogni evidenza, ripreso, corretto, elaborato. Che è un'osservazione alquanto accademica. C'è, comunque, quella eccessiva studiatezza della composizione in cui le principali linee di forza formano un triangolo dove sono racchiuse le tre figure del centro, il cavallo, la donna protesa e il giovane ucciso, così come sono racchiuse le statue nel frontone di un tempio greco; ma c'è anche, contemporaneamente, un altro tipo di costruzione simmetrica che si sovrappone al triangolo, ma senza disturbarlo, per cui la grande tela può leggersi anche come un trittico con una parte centrale, dominata dal cavallo ferito, e due parti laterali con il toro e la madre che piange il bambino morto a sinistra e la donna che precipita fra le fiamme della casa distrutta a destra. In questa costruita e studiatissima complessità di un'esattezza così calcolata da sembrare quasi neoclassica si inserisce il tipico procedimento picassiano dello smantellamento progressivo delle forme, della immediata scomposizione di ogni modello assunto, che fa di ogni sua opera di quegli anni, come egli stesso proclamava, «una somma di distruzioni». C'è quel suo desiderio di spezzare la superficie del visibile per giungere all'essenza emozionale dei gesti, al nucleo essenziale dell'espressione. *Guernica* ondeggia così, con quei grandi triangoli chiari e scuri da cui nasce il grande triangolo, con quella esasperata deformazione delle figure, fra i poli del cubismo e dell'arcaismo, fra l'evocazione rituale del classico e l'immediata esorcizzazione del medesimo.

Ma fra questi poli non scatta la scintilla della tensione; quella tensione con cui Picasso, sino ad un certo punto della sua vita, riassunse in sé le due fondamentali strutture portanti dell'arte moderna: l'analisi della realtà e l'indipendenza dell'immaginazione dalla ragione. Qui il risultato, che è legato indissolubilmente al «modo» con cui *Guernica* è dipinta, è solo quello di una gran macchina scenica, di un sipario (come era *Parade*) vorrei quasi dire di un enorme e geniale cartellone pubblicitario. Esagero? Non credo e penso che aveva ragione Arcangeli quando parlava di scenario, di gran balletto figurato, come al tempo di Djagilev e di Cocteau. Il grottesco esasperato delle figure non raggiunge mai la ten-

sione del dramma ma conferisce alla deformazione e alla destrutturazione delle forme umane o bestiali il senso di una comica crudeltà che può essere anche feroce ma mai tragica. Quella volontà picassiana di spezzare la superficie del visibile si articola qui in una freddezza corsiva quasi da cartone animato.

Più volte si sono ricercate le fonti figurative di *Guernica: La Giustizia e la Vendetta che perseguono il Delitto* di Prud'hon, *L'apoteosi degli eroi francesi* di Girodet, persino la *Statua della Libertà* di Bartholdi che brandisce la sua grande fiaccola sul porto di New York o la *Notte* di Ernst von Liphardt. E siamo sin qui nell'ambito del neoclassicismo, di prima o di seconda mano. Poi, naturalmente, Guido Reni, Ingres, Raffaello. Ma ci si perde così nell'abisso della memoria di Picasso che, si sa, aveva gli occhi dappertutto: occhi divoratori, distruttori e creatori. C'è però un fatto che va considerato a proposito di *Guernica*. La fonte reale, l'occasione da cui è nato il grande quadro è l'attualità. L'attualità diffusa dai mass media. È dai giornali, dalla radio, che Picasso conobbe la tragica sorte della cittadina basca. In un utile saggio su *Guernica* uscito nel 1977, Jean-Louis Ferrier riferisce puntualmente le varie vicende della stampa parigina di fronte a quel genocidio, che furono complesse e contraddittorie. Mentre dipingeva la sua tela Picasso era bombardato da notizie e da immagini che gli provenivano dalla stampa, dalla radio, da film documentari. La notizia così amplificata creava in tal modo una nuova realtà, come accade nell'età dei mass media. Tutto ciò significava, per Picasso, una distanza fisica e psichica da quell'avvenimento che voleva celebrare simbolicamente. Ferrier cita persino alcune foto, del tutto estranee a *Guernica*, ma apparse negli stessi giorni sulla stampa, che sarebbero all'origine di alcuni particolari sul dipinto. La lampada, per esempio, in mezzo all'«occhio-sole», verrebbe da una illustrazione di Rue de Rivoli illuminata, il braccio della donna che regge la lampada dalla foto del paracadute di Clem Sohn che non si apre, mentre l'«uomo-uccello» precipita al suolo. Non sono cose molto convincenti, ma il principio di ricerca è giusto. La conclusione che se ne può trarre, però, non è del tutto consona a quella di Ferrier che vede in *Guernica* e nel suo estraniarsi dalla realtà della vera *Guernica*, dalla diretta emozione, solo lo stress e un'aggressione fisica al sistema nervoso al limite del sopportabile. Mentre io credo che *Guernica* restituisca, in termini di mass media, quello che dai canali dei mass media aveva assorbito. Ma vorrei dire un'altra cosa, proprio ora che cade il centenario della nascita di Picasso. Con il suo «sommare distruzioni» Picasso aveva presentito e accompagnato un'epoca dominata dalla distruzione e in essa si era inserito da dominatore. Oggi

che distruzioni ancora piú apocalittiche minacciano il nostro destino sembra invece che come un'ansia di unità, di ricostruire una nuova iconografia, di recuperare lo spazio, riscaldi le trepide apparizioni della piú giovane pittura. È anche per questo, forse, che *Guernica* ci sembra fredda e lontana.

1981.

Amedeo Modigliani

Circa duecentocinquanta opere di Amedeo Modigliani, fra dipinti, disegni e sculture sono esposte al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, che celebra così il ventesimo anniversario della sua fondazione. L'occasione lo meritava; ma c'è voluto un notevole coraggio (e ne va riconosciuto il merito a Bernadette Contensou e a Daniel Marchessau) per imbarcarsi in un'impresa così ambiziosa, se si considerano le enormi difficoltà che oggi comporta ottenere in prestito opere di Modigliani, disperse per tutto il mondo, e soprattutto se si contano i gravi rischi di procedere fra insidie di un campo minato dai falsi: tanto che si può dire che non vi sia stata, o quasi, mostra dedicata al bel «Modí», dalla sua morte in qua, dove non se ne fosse infilato almeno uno. E dico poco. Le eccezioni sono rare.

E invece, ecco qui, ora, duecentocinquanta sue opere, fra cui ben cento dipinti, e molti dei piú famosi, scelti con serenità e intelligenza e, c'è da giurarli, tutti veri. Un paio, magari, solleverebbero imbarazzo e sospetti se si incontrassero sul cavalletto di qualche galleria ma il *pedigree* è ineccepibile, come un alibi di ferro, e fa cadere ogni dubbio; anche se però, di conseguenza, molti altri dubbi restano sulla natura dello «stile» di Modigliani. Dubbi, voglio dire, suscitati dalla estrema sottigliezza del diaframma che in certi casi divide i Modigliani falsi da quelli veri; sottigliezza che non è dovuta soltanto alla grande abilità dei falsari. Non poche volte, infatti, ho incontrato il caso di un Modigliani ineccepibilmente documentato come vero e che invece sembrava falso per quell'accentuazione eccessiva, quasi caricaturale, di caratteri modiglianeschi portati alla esasperazione (e semplificazione) estrema, senza l'appoggio di una solida ragione di stile; caratteristica, questa, che dovrebbe, appunto, distinguere le falsificazioni.

Comunque, di falsi dichiarati (e un po' ingenui: ma dopo molti anni tutti i falsi sembrano ingenui, perché portano con sé tutti gli inconsci stilemi del proprio tempo, invisibili ai contemporanei, che li condividono) alla mostra ve ne sono tre, ed esposti come tali, ma accompagnati da una

utilissima documentazione di fotografie agli infrarossi, a luce radente e di radiografie che, per essere affiancate a documentazioni consimili, eseguite su opere vere, costituiscono un prezioso contributo per avviare, nel modo piú scientifico possibile, le soluzioni della spinosa questione.

Tanti Modigliani, dunque, non se ne erano mai visti insieme, e per di piú a Parigi; essendo questa, pare incredibile, la prima mostra che un museo parigino dedica a un artista che della Parigi degli anni dal 1906 al 1920 (di una certa bohème di frontiera, al confine con la grande avanguardia della Parigi di quegli anni) diede una delle immagini piú vive e struggenti. È sufficiente questo tardivo riconoscimento parigino, e quindi l'occasione, indubbiamente preziosa, che offre questa bella mostra per far concludere, come dice il catalogo, che finalmente si capirà chi è Modigliani, dato che sino a ora «il suo posto nella storia» non è stato ancora ben definito? Forse i «posti nella storia» non si definiscono mai una volta per tutte, perché la storia si muove con noi. Quello che si può affermare, piuttosto, prima di sistemarlo definitivamente nel loggione dei disperati, è la necessità di capire cosa sia Modigliani per noi, al di là del suo mito, al di là della leggenda che ne ha fatto uno degli eroi piú popolari della pittura moderna. Come, prima di lui, Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec. L'orecchia tagliata, Tahiti, il Moulin Rouge, ce n'era quanto basta. Per Modigliani l'assenzio, la droga, la tisi, la bellezza, la moglie che si butta dalla finestra il giorno dopo la morte del marito al triste ospedale de La Charité, e poi il continuo, febbrile dipingere. Uno di quegli artisti, insomma sui quali, prima o dopo, frana addosso la rovina di un film.

Ora, diciamolo pure, il mito di Modigliani, la sua leggenda di peccatore rovinoso che «consuma tutto per arrivare al fondo dell'anima», di *peintre maudit*, di angelo caduto nell'inferno, di principe di Montparnasse, è pateticamente sbiadita, farebbe quasi sorridere, come molti clichés sulla bohème e sui *rapins*, se, spogliata della sua struttura romantica, non rivelasse immagini di vero, tetro squallore, di agghiacciante, infinita tristezza. Un incubo di miseria e di sofferenza nella Parigi sordida al tramonto della Belle Époque.

Ma le leggende moderne, si sa, hanno vita breve. Si è allontanato così dalla memoria anche il ricordo del film in cui lo impersonò Gérard Philipe (nello stesso modo si è appassita anche la leggenda di Gérard Philipe che, dopo quel film, e dopo la morte precoce dell'attore, si era in qualche modo intrecciata a quella di Modigliani); ed è svanito anche, nella metamorfosi turistica, il mito di Montmartre e di Montparnasse. Al La Coupole e al Dôme, dove Modí disegnava febbrilmente i suoi ritratti,

non c'è piú neanche l'ombra di un artista (di quelli veri); i turisti giapponesi fanno la fila pazienti e un pranzo costa quarantamila lire. In quanto all'hashish, si vende all'uscita delle scuole.

Cosa resta, allora, di Modigliani al di fuori della sua leggenda? Non moltissimo, forse, ma neanche così poco come, per naturale opposizione all'infatuazione corrente degli anni della mia giovinezza e all'abile speculazione sul «miracolo Modigliani», avevamo per molto tempo creduto. È vero, non capí molto di quanto gli accadeva intorno, o meglio, non volle capire. Faceva parte anche questo, forse, del suo processo autodistruttivo. Ma conta molto, dopo tutto, questa sua estraneità, questo suo afferrare soltanto superficialmente, un lato appariscente (ma non sostanziale) di certe conquiste dell'avanguardia? Dal 1906 al 1920 (morì nel gennaio di quell'anno) Modigliani fu quasi ininterrottamente a Parigi mentre si succedevano gli eventi piú rivoluzionari della pittura moderna, dal fauvisme al cubismo, alla metafisica, al surrealismo. Abitava a due passi dal Bateau-Lavoir dove Picasso, nell'anno stesso in cui egli arrivò a Parigi, dipingeva *Les demoiselles d'Avignon* fondando una nuova età per la pittura, conobbe i maggiori protagonisti di quegli anni favolosi. Ma preferiva frequentare Utrillo, Soutine e Diego Rivera o artisti russi, rumeni o spagnoli ai margini della bohème, che non Picasso, Delaunay, Gris, Braque. Orecchiò un po' di tutto, senza approfondire mai quanto afferrava così a mezz'aria. Era estraneo ai movimenti; quanto prendeva, nella sua ansietà, gli serviva solo come punto di partenza per una personale ossessiva ricerca. Restò quindi sempre se stesso, tanto che si può dire, ed è stato detto, che la sua storia comincia e finisce con lui.

Comunque si voglia giudicare il suo isolamento artistico o definire la sua ricerca, che è indubbiamente una ricerca marginale; qualsiasi cosa si pensi dell'insistenza monodica delle sue effusioni e del suo fastidio per le idee, resta pur sempre il fatto che Modigliani, così com'è, riesce a commuoverci profondamente. Nessuno, credo, può attraversare l'esperienza di questa grande mostra parigina senza riportarne il segno di una reale commozione. Molte cose si possono dire a suo sfavore: che manchi di stile per eccesso di stilizzazione, che sconfini troppo spesso nel decorativo, nel manierato, nel superficiale, nel ripetitivo, talvolta addirittura nel caricaturale; che porti in sé il germe del Piccolo Re o del Signor Bonaventura. Di questa sua superficialità decorativa testimoniano alcune sue sculture, dove la purezza assoluta, il rigore poetico, l'ineffabile sintesi di forma, luce e movimento di Brancusi si raggela in semplificazioni un po' ingenuie, graffite da segni serpentini e paralleli che preludono decisamente all'art-déco. O certi ritratti dell'ultimo periodo, dove il segno si abbandona così facilmente e superficialmente alle curve falcate di un ritmo troppo facilmente cantabile.

Ma nessuno potrà mai negare la straordinaria emanazione e l'intensità che ci trasmettono i suoi ritratti piú belli (e sono molti) o i nudi che Modigliani dipinse nella sua febbre impaziente. Sensualità e innocenza, inquietudine e provocazione, ironia e amore. Immagini ardenti di grazia dove fluisce il rosso del fuoco, il blu della notte, il puro azzurro del cielo, il verde delle piante. Un senso struggente di amore, di pietà, di umana fratellanza per le creature che lo hanno accompagnato, sia pure per un momento, nel suo breve doloroso cammino.

Si ritorna cosí alla leggenda di Modigliani? Non credo. È la sua pittura che ci riconduce incessantemente a ripercorrere, attraverso un succedersi di volti e di corpi, l'interiorità segreta e bruciante della sua vita.

1981.

Modigliani scultore

Piú di una volta ho avuto occasione di dichiarare la mia simpatia, anzi la mia decisa preferenza, per le mostre piccole, raccolte, organiche, che, per essere paragonabili piuttosto a una passeggiata che a una maratona, si visitano con quel dispendio ragionevole di energie che garantisce il miglior profitto. Quelle mostre che portano il segno del gusto e della cultura di chi le ha concepite a sua misura e non la caotica impronta di un comitato numeroso ed eterogeneo, frutto dell'inevitabile lottizzare, ove ognuno, nel conflitto delle opinioni, riesce sempre, non so perché, a dare il peggio di se stesso; e dove l'aggiungere prevale inevitabilmente sul togliere con risultati massacranti. Insomma, le piccole mostre che hanno un senso e presuppongono un piano, un'idea, cosí come sono state sino a ora quelle offerte ai romani da Jean Leymarie a Villa Medici (tra le migliori che Roma abbia mai avuto) cosí come è questa che la città natale ha dedicato ad Amedeo Modigliani in occasione del centenario della sua nascita, concepita e realizzata con amore e competenza da Vera Durbè aiutata da Pia Vivarelli e dal fratello Dario («Modigliani, gli anni della scultura»).

Come si deduce dal titolo, la mostra, allestita a Villa Maria, nella verde e ombrosa periferia ricco-borghese della Livorno fine secolo («agiatezza e onorabilità»), intende mettere a fuoco la parte – e fu una parte molto importante – che la scultura ebbe nella vita breve e tragica di Amedeo Modigliani, raccogliendo intorno alle poche sculture che è stato possibile ottenere in prestito (per la precisione quattro) un buon numero di quelle gouaches, di quegli acquarelli e di quei disegni che alle sculture sono piú direttamente legati, come per esempio le *Cariatidi*, e altri disegni e alcuni dipinti che, per ragioni di stile, alla sua natura di scultore possono ragionevolmente richiamarsi.

Quattro sculture non sono molte, lo so, per fare una mostra, anche se, a rifletterci, sono dopo tutto un sesto, o poco meno, di quante sculture ci restano di Modigliani, che sono in tutto venticinque, forse ventisei, sparse nelle collezioni private e nei musei di tutto il mondo e quindi dif-

ficilissime da ottenere dato che all'Italia, come tutti sanno, musei e collezionisti non amano molto concedere prestiti. Ma va considerato, in questo caso, che la scarsità è largamente compensata dalla qualità e soprattutto dalla presenza di quella che forse, anzi senza forse, è la più bella e la più pura di tutte le sculture di Modigliani, cioè la *Testa* della Tate Gallery di Londra del 1911-12. In quanto ai numerosi disegni e agli otto dipinti esposti, la scelta è pertinente e attenta alla qualità e, da parte mia, non mi sento affatto di condividere le riserve avanzate da Jeanne Modigliani, figlia dell'artista, sul *Ritratto di Picasso* che sarebbe, a suo giudizio, insufficientemente documentato mentre, come ha scritto Dario Durbè in una lettera al nostro giornale, è accompagnato da una dichiarazione di Picasso che lo riconosce come il ritratto che di lui fece Modigliani. La qualità dell'opera, del resto, mi sembra la prova migliore della sua autenticità.

L'idea di puntare su Modigliani scultore è sembrata a Vera Durbè, che è livornese, l'idea più giusta per rendere omaggio all'artista nella sua città natale, se non altro perché era collegata, nei suoi ricordi, alla leggenda, vecchia di oltre mezzo secolo, secondo la quale Modigliani, quando nell'estate del 1909 tornò per pochi mesi a Livorno, avrebbe scaraventato nel Fosso Reale, cioè nel canale che era vicino al suo studio di via Gherardi del Testa, alcune sculture in pietra eseguite nel corso dell'estate e che non sapeva come fare a portare con sé a Parigi. «Buttate nel fosso» gli suggerirono gli amici artisti, e beceri, del Caffè Bardi di Piazza Cavour: e lui così fece. O almeno così la leggenda dice che facesse. Di leggende su Modigliani ce ne sono tante, troppe, e tutte hanno concorso a creare quel mito di *peintre maudit*, di angelo caduto nell'inferno, di «principe di Montparnasse» che lo hanno reso uno degli artisti più popolari della pittura moderna. Un mito che si è sovrapposto così tenacemente alla realtà che ancora oggi, che quel mito si è in qualche modo appassito, non sembra facile separarli. Tra tante leggende, quella delle sculture gettate nel Fosso Reale ha qualcosa di vero? Ad Ambrogio Ceroni, che era il maggiore esperto di Modigliani, la notizia parve nebulosa se non del tutto improbabile, ma Vera Durbè, che ben conosce il carattere nobile e impetuoso dell'artista, è invece meno scettica tanto che ha promosso l'impresa, iniziata in questi giorni, del dragaggio del canale nella fiducia di un possibile recupero. Se tale recupero si realizzasse, è certo che Livorno avrebbe trovato il modo migliore per onorare la memoria del suo infelice e affascinante «Dedo». Quindi speriamo.

«Gli anni della scultura». Non sono molti nel pur breve arco di tempo in cui Modigliani lavorò. Le venticinque sculture rimaste risalgono tutte agli anni fra il 1911 e il 1913: così almeno si dice sebbene non credo

che per tutte ci sia una data certa. Se la leggenda livornese risponde a realtà dovrebbero trovarsi in fondo al canale opere del 1909. Gli anni della scultura sarebbero così all'incirca cinque. Quello che è certo è che verso il 1913 a causa dell'aggravarsi delle sue condizioni, Amedeo Modigliani abbandonò la scultura che tanto aveva amato. Infatti, come in quegli stessi anni anche Brancusi, egli riteneva necessario scolpire la pietra direttamente, con martello e scalpello, e non modellare la creta. Quando non poté più resistere a quel durissimo lavoro, rinunciò e si diede esclusivamente a dipingere. E vi si diede con una sorta di appassionata e febbrile frenesia se si pensa che ci restano di lui più di trecento dipinti eseguiti dopo il 1912, sui trecentoquarantotto che a lui si possono con certezza attribuire se ci atteniamo al catalogo del Ceroni (cui va aggiunto il ritratto di Picasso qui esposto).

A Parigi, dove arrivò nel 1906, Modigliani ebbe lo studio in Rue de Caulaincourt a Montmartre, a due passi dal Bateau Lavoir dove Picasso, proprio in quell'anno, dipingeva *Les demoiselles d'Avignon* e apriva un nuovo corso avventuroso alla pittura. Non tardò così a conoscere Picasso e Max Jacob e Apollinaire e tutti i maggiori protagonisti di quegli anni favolosi. E se si può anche rilevare che, ciò nonostante, egli rimase se non del tutto estraneo almeno isolato dagli eventi rivoluzionari che agitavano l'ambiente artistico parigino negli anni che lui vi passò come una splendente meteora che striscia sull'orizzonte, lontano dalle stelle fisse che brillano allo zenith, se gli si può anche rimproverare, come del resto è stato fatto, che le sue scelte di vita, l'assenzio, le donne, lo spinsero a preferire la compagnia di artisti come Utrillo o Soutine, o altri spagnoli e russi ai margini della bohème, a quella di artisti come Picasso, Braque, Juan Gris, Matisse, una cosa non va dimenticata, una cosa su cui questa mostra mette opportunamente l'accento. E cioè che non molto dopo il suo arrivo a Parigi scoprì di quale natura fosse la sua vocazione alla scultura e, avvertendone la prepotente necessità, fu subito attratto dalla semplicità elementare, primigenia, con cui Constantin Brancusi, «filosofo-contadino», riduceva in forme essenziali l'orientamento interiore, il sogno iniziale che a quelle forme aveva dato vita. Brancusi è senza dubbio il più grande, il più puro scultore del suo tempo: l'intuito e l'intelligenza furono quindi per Modigliani la guida più sicura e la validità e la serietà di quel suo primo indirizzo intellettuale e sentimentale sono incontestabili. Aver portato l'accento su quel suo primo vivo inserimento nel corso più avanzato dell'arte moderna è uno dei meriti di questa piccola mostra livornese.

L'incontro con Brancusi del 1909 fu certo fondamentale per aiutare Modigliani a realizzare il suo sogno di diventare scultore. Ma lo svolgersi

puntuale dei loro rapporti reciproci non si può dire sia ancora del tutto chiarita. È evidente che i due artisti si fondavano su principî analoghi, sullo stesso rapporto fra natura e spirito: la *Testa di fanciulla* dell'artista rumeno scolpita su una rozza pietra del 1907-908 è già così «Modigliani» da confonderci. Sembra la prima matrice delle sue piú antiche sculture, dei suoi stessi disegni, dei suoi dipinti. Ma come erano le sculture che furono gettate nel Fosso Reale nell'estate del 1909, cioè prima dell'incontro con Brancusi, che avvenne solo nell'autunno, al ritorno di Modigliani da Livorno? È vero che quell'incontro fu provocato da Modigliani stesso che pregò il dottor Alexander, suo amico, di presentarlo allo scultore rumeno del quale evidentemente già apprezzava l'opera (Brancusi era a Parigi dal 1904); se tuttavia il dragaggio del Fosso porterà qualche risultato positivo è certo che conoscere sculture di Modigliani sicuramente del 1909 e anteriori all'incontro con Brancusi chiarirà molte cose.

Due anni fa, nella primavera del 1981, Parigi dedicò a Modigliani una grande mostra con circa duecentocinquanta opere fra dipinti, sculture, gouaches, disegni. Devo dire che pochi, molto pochi sono gli artisti che resistono di fronte a un dispiegamento così vasto della loro produzione. Modigliani non sfugge a quella legge. Mi parve così di cogliere, allora, l'insistenza monodica delle sue effusioni, mi parve di veder affiorare un eccesso di stilizzazione che poteva talvolta risolversi anche in mancanza di stile, mi parve di vedere alcune opere sconfinare nel decorativo, nel superficiale. Ma notavo anche, e forse vale qui ripeterlo anche per questa mostra, prorompere da quella grande rassegna la straordinaria emanazione e l'intensità di vita che ci trasmettono i suoi ritratti piú belli (e sono molti) o i nudi che dipinse nella sua febbre impaziente. Sensualità e innocenza, inquietudine e provocazione, ironia e amore. Immagini ardenti di grazia dove confluisce il rosso del fuoco, il blu della notte, il puro azzurro del cielo, il verde vivo delle piante. Un senso struggente di amore, di pietà, di umana fratellanza per le creature che lo hanno accompagnato, sia pure per un momento, nel suo breve e doloroso cammino.

Potrei osservare che in questa piccola mostra livornese è invece l'elemento stilistico, il rigore, la straordinaria e controllata vitalità espressiva di Modigliani che piú ci colpisce, e con una concentrazione che, nella grande e bellissima mostra parigina, sicuramente si disperdeva.

È il merito delle piccole mostre, forse. Ma sia ben chiaro non tutte le piccole mostre meritano una lode. Eccone una, per esempio, che ha appena avuto luogo a Napoli a Villa Pignatelli, su iniziativa dell'istituto francese di quella città e con prefazione di Jeanne Modigliani, promossa anche quella per commemorare il centenario della nascita dell'artista. Vi

erano esposti 52 disegni. Ebbene devo dire che i miei occhi d'esperto sono riusciti a ravvisare, fra quei disegni, soltanto un numero esiguo, molto esiguo che si potevano attribuire con assoluta certezza a Modigliani. Tutti gli altri mi lasciavano dubbi, anzi sconcertanti certezze. È mai possibile, oggi, una cosa simile mi dicevo? Esprimo il mio personale apprezzamento, naturalmente, ma che ha il conforto del consenso di tutti i miei colleghi che stimo.

1984.

«Ci sono stati uomini che amavano il futuro come una amante e il futuro mescolava il suo respiro con il loro respiro e scuoteva intorno a loro i suoi capelli, e li nascondeva alla comprensione dei loro tempi». Così scriveva Yeats a proposito di William Blake, e aggiungeva che se Blake parlò in modo oscuro e confuso fu perché parlava di cose per esprimere le quali non riusciva a trovare i modelli nel mondo a lui noto. Non so bene perché, forse per quel richiamo al futuro, pensavo a queste parole di Yeats davanti ai quadri futuristi di Umberto Boccioni esposti alla grande, bellissima mostra retrospettiva a lui dedicata al Metropolitan Museum e mi domandavo se quelle stesse parole potevano riferirsi anche ai futuristi. Certo, anche loro il futuro l'amarono come un'amante, ma con una foga, direi, maschilista, possessiva, conclamata, che era consona del resto alla loro ostentata estroversione e a certe loro bravate messianiche e urlanti; e se qualche cosa li nascose alla comprensione dei contemporanei, si deve pur dire che i tempi offrirono loro l'occasione di modelli, o per lo meno che essi trovarono già aperta la strada delle rotture violente, radicali con le forme del passato. Rotture più violente forse delle loro, o almeno altrettanto violente, ma certo più silenziose. In quanti, è lecito chiederselo a questo proposito, videro *subito* al Bateau Lavoir *Les demoiselles d'Avignon*? In quanti ne parlarono?

Questo non vuol dire che anche i futuristi non dovessero cercare nella propria immaginazione, cioè al di fuori delle forme «del mondo a loro noto», mezzi espressivi nuovi per esprimere il loro amore per il futuro: che era un vero e proprio *eros* per il movimento, il dinamismo, l'energia degli uomini e delle macchine. Ma se ho ricordato qui quel poetico avvio di Yeats al saggio su Blake è forse soltanto perché esso può in qualche modo fornire un esile appiglio per indurci a considerare una volta di più quale fu l'apporto formale originale del futurismo, può sussurrare un candido invito a formulare un giudizio di valore. Perché dobbiamo pur chiederci come mai, visto che il futurismo occupa nella storia delle avanguardie un posto di pur grande rilievo, la pleonastica mostra veneziana

del 1986, con la sua debordante visione del movimento futurista come fenomeno culturale, abbia potuto rivelare, come ha notato giustamente il critico del New York Times, una così netta discrepanza fra le ambiziose intenzioni polemicamente dichiarate e la modestia artistica di un insieme in tal modo dilatato oltre il dovere.

Il fatto è che per approdare a un soddisfacente e motivato giudizio di valore (se è questo ciò che si vuole) credo sia necessario mettere per un momento da parte le considerazioni postume sull'ideologia futurista, lasciandole agli studiosi di programmi e di ideologie o di rapporti fra politica e arte, così come è necessario dimenticare le diramazioni periferiche e spesso tardive del movimento. Sarà invece utile considerare i singoli percorsi e le singole esperienze degli artisti, di quei pochi e veri artisti (e fra questi Boccioni fu indubbiamente il maggiore) che si gettarono generosamente in un turbine di idee, di ansiose ricerche e di azioni, verso il quale furono spinti conseguentemente seguendo il percorso del loro individuale cammino che aveva attraversato, più o meno fortunatamente, le esperienze dei primi anni del secolo.

Se vogliamo invece riferirci a un giudizio complessivo, non mi par dubbio che fuori d'Italia, e in particolare negli Stati Uniti, non si sia dato mai troppo credito al futurismo come movimento formativo internazionale, che era poi la tesi della grande, troppo grande, mostra veneziana. Il futurismo, ancora oggi, non è un movimento la cui storia e i cui esiti siano familiari al pubblico americano, né ha mai goduto, fuori d'Italia, i massimi onori della cronaca e della moda. Non voglio dire che sia sconosciuto, perché alcune delle opere futuriste più importanti di Boccioni (e anche di Balla) appartengono al Museum of Modern Art di New York, ma la conoscenza della sua storia e soprattutto della storia dei singoli artisti del gruppo (che è poi la vera storia artistica del futurismo) è rimasta per gli americani una nozione vaga, sfuggente. E non è facile dire quanto questo sia dovuto al fatto che i futuristi mancarono l'occasione del primo contatto quando, convinti da Marinetti che non voleva confrontarsi con i cubisti, decisero di non inviare loro opere alla grande mostra dell'Armory Show che si aprì a New York nel febbraio del 1913 e nella quale per la prima volta il pubblico americano venne messo violentemente di fronte alle opere degli artisti d'avanguardia europei.

Proprio da questa situazione nasce l'importanza e l'opportunità di questa grande mostra dedicata da New York a Boccioni; una mostra che segue l'artista per tutto l'arco della sua breve ma intensa vita, a cominciare dalle opere giovanili del suo soggiorno romano e a finire con quelle dell'anno della sua morte precoce nelle quali dimostra di essere già usci-

to dall'occhio del ciclone futurista. Un invito concreto a valutare uno dei momenti piú alti e vitali della pittura italiana di questo secolo seguendo la complessa carriera del suo maggiore protagonista. Piú che opportuna quindi l'iniziativa partita da William S. Lieberman, direttore del dipartimento di Arte del secolo xx del Metropolitan Museum che ha avuto fra l'altro il merito di rivolgersi, invitandola a collaborare alla scelta delle opere e affidandole per intero la redazione del catalogo, a una studiosa come Ester Coen che nel taglio nuovo e illuminante del bel saggio introduttivo e nelle esaurienti schede ha dimostrato la sua approfondita conoscenza dell'argomento offrendoci una vera e propria monografia sull'artista che resterà definitiva. La mostra, come è già possibile giudicare dalle prime settimane, riscuote un grande successo: Michael Brenson, il severo critico del New York Times, che non è mai stato tenero con le mostre organizzate da Lieberman, né con quella recente di David Hockney né con la mini-retrospettiva di Klee fatta con le opere regalate al museo da Berggruen, ha definito questa mostra di Boccioni la migliore organizzata sin qui dal dipartimento di arte del secolo xx del Metropolitan.

Amnesso dunque, come ho detto, che il modo piú legittimo di «entrare» nel futurismo, o piuttosto di esprimere un giudizio di valore sulle opere futuriste, sia quello di percorrere le strade seguite dai singoli artisti, quasi fossero linee di forza che convergono in un punto, è chiaro come sia indispensabile considerare e analizzare attentamente anche il «prima», cioè le componenti delle loro rispettive culture e la natura di queste, soprattutto il formarsi e il costituirsi della loro personalità, della loro poetica. Quel carattere, insomma, che è indissolubilmente intrecciato al loro destino. Non paia quindi strano se seguendo, nelle belle sale della nuova ala del museo che accoglie la mostra, l'intero percorso di Boccioni dal 1902 al 1916, sia stato indotto, dall'osservazione di alcune costanti espressive, a ritornare a quel confronto con le maggiori manifestazioni del «modernismo» contemporaneo, e in particolare con i cubisti e con Picasso, che Marinetti, per ragioni di politica di gruppo, si rifiutò di fare nel 1913. C'è una costante infatti che, di quel confronto, chiarisce i termini e che non mancherà, credo, di apparire subito al visitatore. Ed è il «contenutismo» di Boccioni. Chiamiamolo cosí per eccesso, considerando quel punto di partenza di ogni sua ricerca che non prescinde mai dal contenuto. Un tipo di ricerca, legato certamente alle origini prime dell'artista e in generale all'ambiente italiano, che non trova alcun riscontro nella piú moderna e rigorosa oggettività del primo cubismo, nella sua purezza formale, e nemmeno nelle profonde esperienze psichiche inconscie del giovane Picasso.



1. Jacques-Louis David, *I littori presentano a Bruto il corpo dei suoi figli* (particolare), 1789. Parigi, Museo del Louvre.



2. Théodore Géricault, *Frammenti anatomici*, 1818, Montpellier, Musée Fabre.



3. Horace Vernet, *L'onda*, circa 1825. Parigi, collezione privata.



4. Gustave Moreau, *Gli angeli di Sodoma*, circa 1890. Parigi, Museo Moreau.



5. Edouard Manet, *Donna con pappagallo*, 1866. New York, The Metropolitan Museum of Art.



6. Camille Pissarro, «L'Hermitage» nei pressi di Pontoise (particolare). Colonia, Wallraf-Richartz Museum.



7. Edgard Degas, *La pettinatrice*. New York, The Metropolitan Museum of Art.



8. Paul Cézanne, *Una moderna Olympia*, 1869. Collezione privata.



9. Claude Monet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1865. Mosca, Museo Puškin.



10. Pierre-Auguste Renoir, *Cabaret di Mary Antony*, 1866. Stoccolma, Nationalmuseum.



11. Paul Gauguin, *Vahine no te Vi*. Baltimora, Museum of Art.



12. David Roberts, *L'ingresso al grande tempio a Baalbec*, 1841. Londra, The Royal Academy of Arts.



13. Lev Bakst, *La cena*. Pietroburgo, Museo Russo.



14. Wassily Kandinsky, *Due cavalli (Improvvisazione 20)*, 1911. Mosca, Museo Puškin.



15. Henry Matisse, *Porta-finestra a Collioure*, 1914. Collezione privata.



16. André Derain, *Suonatore di cornamusa*, 1910. Minneapolis, Museum of Arts.



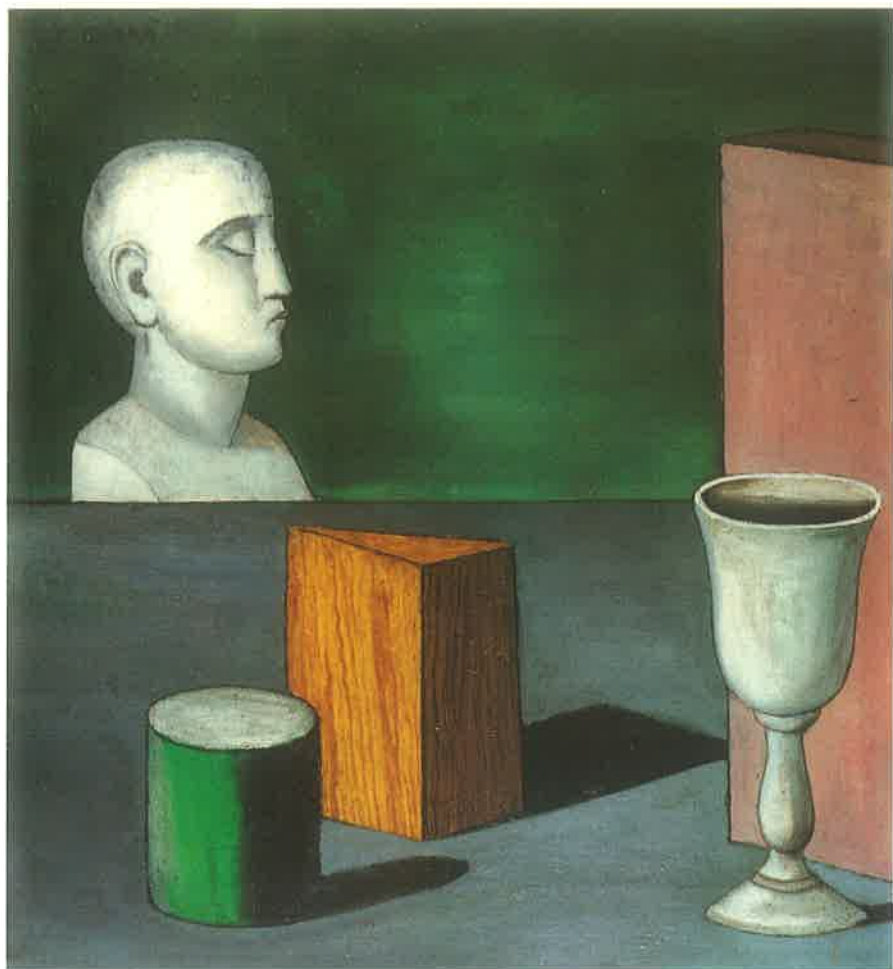
17. Pablo Picasso, *Figure in riva al mare*, 1931. Parigi, Museo Picasso.



18. Amedeo Modigliani, *Testa*, 1911-12. Londra, Tate Gallery, in deposito al Victoria and Albert Museum.



19. Umberto Boccioni, *Le forze di una strada*. Basilea, collezione privata.



20. Carlo Carrà, *Natura morta metafisica*, 1919. Milano, collezione privata.



21. Quirino Ruggeri, *Ritratto di Giuliano Briganti bambino*. Collezione privata.



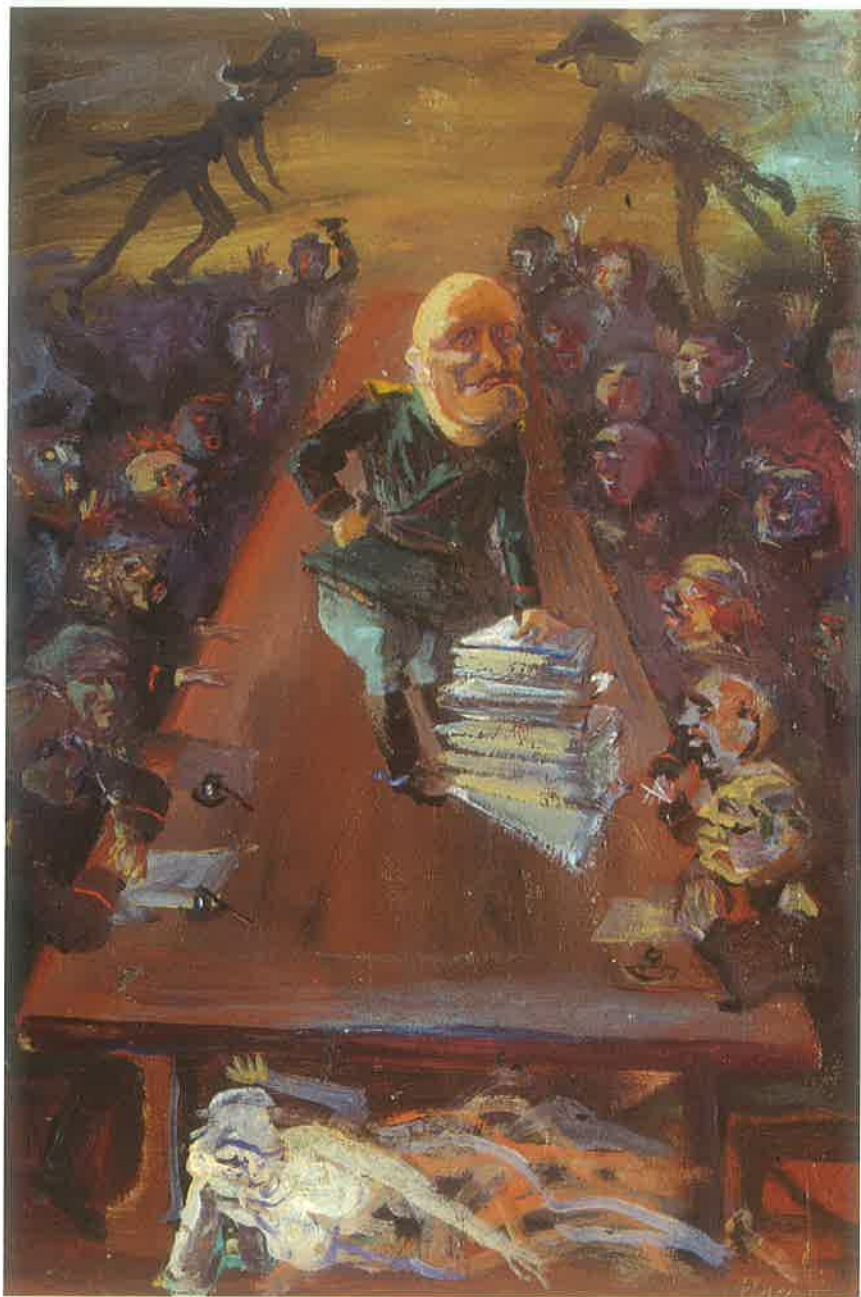
22. René Magritte, *L'eterna evidenza*, 1930. New York, collezione privata.
23. Giorgio Morandi, *Paesaggio*, 1940. Collezione privata.



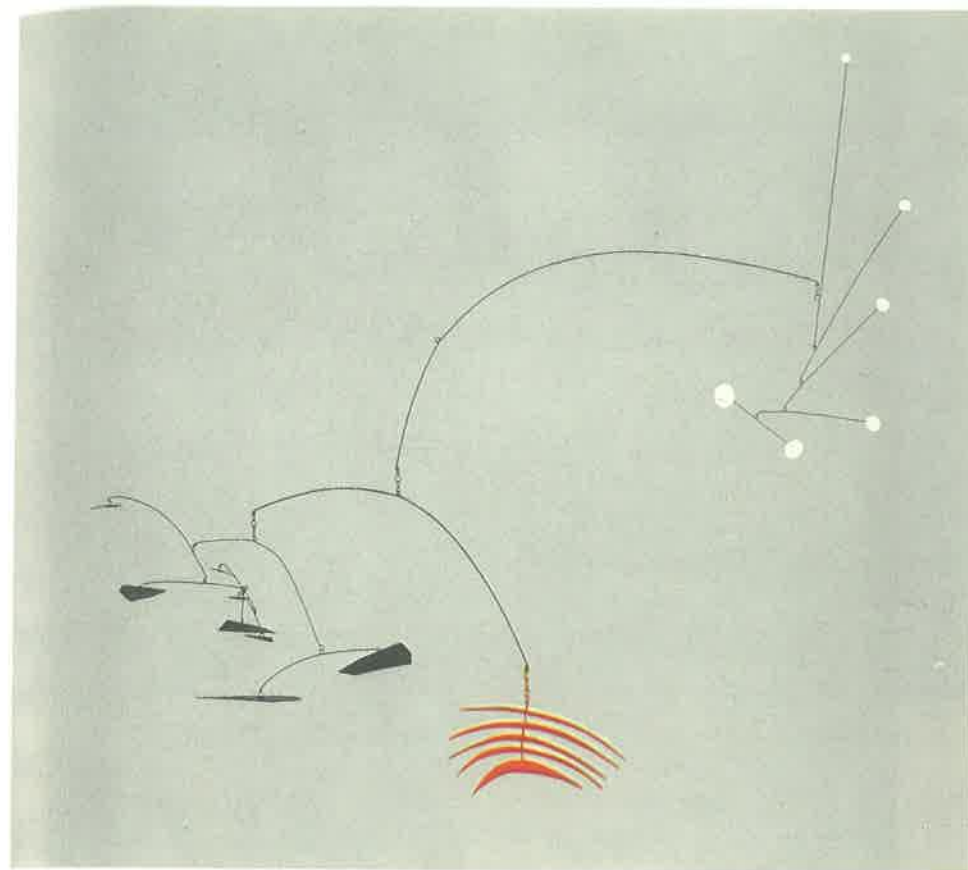
24. Alberto Savinio, *Oggetti nella foresta*, 1927-28. Brescia, collezione privata.



25. Filippo De Pisis, *La Coupole (Quai Voltaire)*, 1921. Collezione privata.



26. Mino Maccari, *Mussolini al Gran Consiglio*, 1943. Roma, collezione privata.



27. Alexander Calder, *Cinque archi rossi*, circa 1948. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum.



28. Joseph Cornell, *Senza titolo* (Set per bolle di sapone), 1936. Hartford Connecticut, Wadsworth Atheneum.



29. Jackson Pollock, *Senza titolo*, 1946. Lugano, collezione Thyssen-Bornemisza.



30. Jannis Kounellis, *Ferro-corda*. Roma, Galleria dell'Oca.

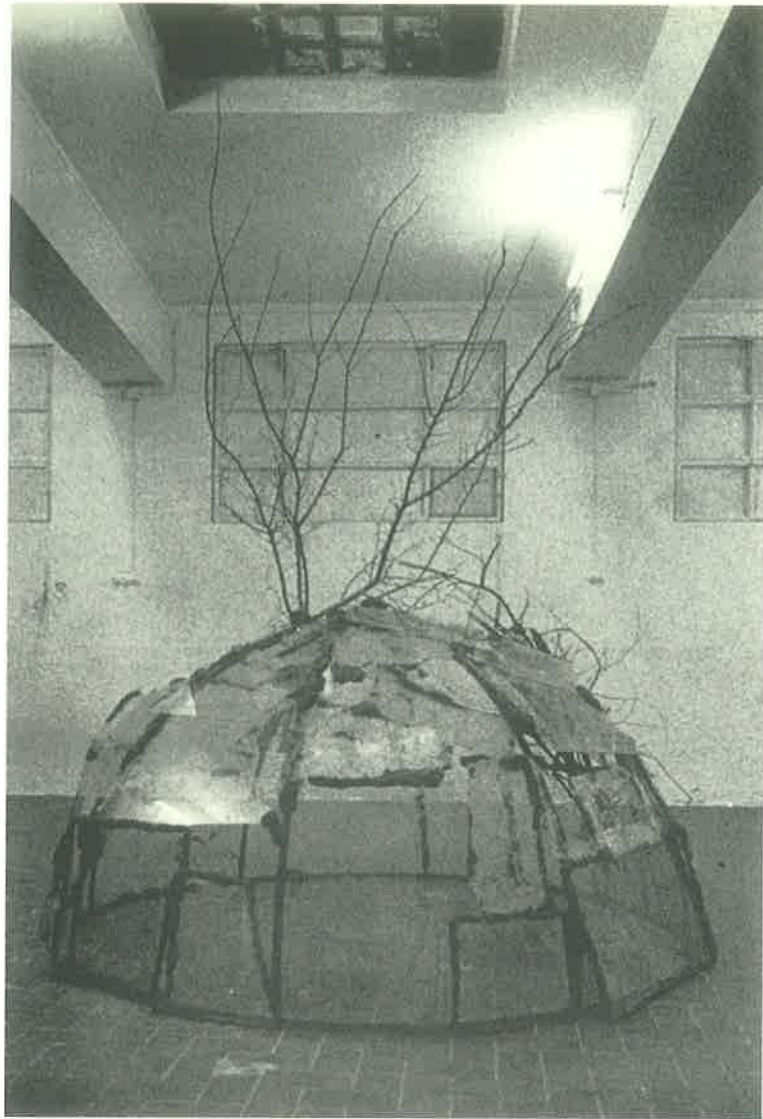


31. Giulio Paolini, *Belvedere*, 1991. Roma, Galleria dell'Oca.

Voglio dire che è molto evidente come Boccioni, sin dalle prime opere, fosse interessato ad esprimere contenuti: ideologici, letterari, sentimentali. Non per nulla la maturazione della sua poetica futurista si manifesta nella ricerca di trasporre i «sentimenti» (non la percezione delle «cose») in un linguaggio formale e non emotivo nato dalla simbologia delle linee e dalla corrispondenza fra emozione e rappresentazione. La poetica cioè degli «Stati d'animo» dell'11. Non c'è dubbio infatti che quella sua prima propensione per i contenuti, quelle sue tangenze con il simbolismo, lo accompagnarono sino alle soglie del futurismo e anche oltre, sino a *La città sale* (1910), sino a *L'idolo moderno* (1911), sino a *La risata* (1911), dove quei contenuti traspaiono dietro una costruzione formale influenzata dal cubismo. Lo accompagnano cioè sino a quando non prevalgono, fra la fine del 1911 e il 1912, quegli interessi teoretici che sostenevano le sue intense ricerche di un linguaggio nuovo, le sue ricerche sulla simultaneità, sulla «continuità dinamica» che esprime il movimento in una forma unica, sulle qualità cromatiche e sulle possibilità luminose insite negli accostamenti tonali. Sino, insomma, alla serie dei «dinamismi» che culminano nella grande tela del *Dinamismo di un foot-baller* del '13 che domina l'ultima sala della mostra.

Possiamo trarre certamente un importante insegnamento da questa bella mostra, ed è già questo un fatto che testimonia di quanto sia utile per la diffusione di una più precisa conoscenza dell'artista. Ci insegna che è necessario, anzi indispensabile, considerare Boccioni nella sua unità, vale a dire in tutto il percorso della sua breve ma intensa vita. E non come se il futurismo fosse il punto di arrivo, il «valore», e il «prima» solo preistoria. Forse non è nemmeno vero, come quasi tutti pensano, che le sue opere più belle coincidano sempre con gli anni migliori del futurismo, dall'11 al '14. Per quello che accadde nel suo animo e nella sua mente dopo il '14, quando dimostrò di non interessarsi più al «dinamismo» futurista, abbiamo troppe poche opere per giudicare dove sarebbe approdato quel suo ritorno a Cézanne se non fosse giunta improvvisa la morte. Abbiamo invece molte opere stupende del «prima».

So di distaccarmi dal gusto corrente, che corrisponde esattamente alle valutazioni mercantili, ma il *Dinamismo di un foot-baller*, il quadro forse qui più ammirato, non è quello che più amo. Se il trittico degli *Stati d'animo* mi commuove di più in ogni senso, vi sono anche opere più intimamente letterarie e in diversa maniera «moderne» degli anni pre-futuristi che ritengo debbano considerarsi fra le opere più alte che Boccioni dipinse. Alludo in particolare a quelle meravigliose immagini di periferia milanese del 1909, il *Mattino*, il *Crepuscolo* e *Officine a Porta*



Romana; struggenti ritratti di una città che si espande verso la campagna, pervasi di una quotidiana malinconia, dove la luce tesse la trama delle cose sull'ordito di un chiaro ordine mentale, trasfigurando le tristezze di una giornata desolata in luminosa bellezza. In amore per il futuro, per ritornare a Yeats.

1988.

I metafisici

Quei pochi artisti che, negli anni di un sodalizio che ebbe assai breve durata e finì, almeno in un caso, come tanti sodalizi del genere, fra urlacci, insinuazioni, sberleffi o sprezzanti e ironici silenzi, quei pochi pittori (ma buoni) che, in un determinato momento della loro vita, chiamarono «metafisiche» le loro opere, non avevano in realtà un'ideologia in comune che superasse i termini dell'ambiguo e del generico. Così come non si appoggiavano, anche se versarono fiumi di inchiostro, a un programma convenuto e articolato, dettato da comuni aspirazioni e dalla strenua volontà di combattere per imporre una nuova rotta non solo all'arte ma anche alla vita. E, soprattutto, non si servivano nemmeno, per trascrivere le loro sensazioni, di mezzi espressivi codificati in un linguaggio figurativo che fosse ritenuto l'unico possibile per trasferire in termini apparenti il loro mondo interiore. La cosiddetta «Scuola Metafisica», iniziata sin dal 1910 dal percorso solitario di Giorgio de Chirico ma che, come «scuola» o gruppo, nacque a Ferrara nel 1917 dal fortuito incontro di Carrà con de Chirico, con Savinio e con il giovanissimo de Pisis, che coinvolse anche in qualche modo Sironi e, dopo il 1918, con conseguenze più profonde, Morandi; quella «scuola» che, come momento portante dell'arte italiana, si concluse sostanzialmente nel 1920, quando il gruppo si sciolse, o forse, in ragione di qualche persistenza iconografica, un anno o due dopo, non fu mai, dopo tutto una vera «scuola», non costituì mai un movimento omogeneo e programmato, non diede mai luogo a quello che un tempo si definiva uno stile comune. Se chiamavano loro stessi «metafisici» e «metafisiche» le loro opere, quei pittori riuniti dalle circostanze negli anni della guerra entro le magiche prospettive della silenziosa e luminosa città estense e i loro «compagni di solitudine» di Milano o di Bologna, erano profondamente diversi fra loro. Anzi diversissimi, quanto più non è dato immaginare. Dissimili fin dal profondo per temperamento, per umori, per consuetudini, ineguali nel modo di intendere e di vivere il mestiere di pittore, divisi soprattutto e, in più di un caso, radicalmente da una formazione culturale affatto di-

versa e dalla scelta degli obiettivi ultimi cui tendeva la loro immaginazione. Travasavano quindi la loro aspirazione a cogliere il weingeriano «senso profondo delle cose» – che era aspirazione assai vaga – ora, come de Chirico, in malinconie e meditazioni, o meglio nel fantasma letterario della malinconia e della meditazione, in nostalgiche scenografie di sfuggenti spazi deserti, nel vuoto di favole e mitologie senza tempo, nell'assenza di vita e nel silenzio, nel fascino immaginato di un clima sentimentale che non ha riscontro nella realtà ma solo nella memoria; ora, come Carrà, nei solidi stampi spaziali dell'antico senso formale italiano, nelle quadrate celle prospettiche, ben murate e intonacate, di un nuovo giottismo novecentesco, per racchiudervi, e render così concreta ma senza raffreddarla, la propria emozione romantica di fronte all'epifania misteriosa degli oggetti; ora, come de Pisis, disperdendola piuttosto al soffio vivificante della brezza marina che sparge o raccoglie capricciosamente sulla sabbia le foglie secche, le carte, le piume, le conchiglie leggere e tutte le fragili spoglie enigmatiche delle cose, umili monumenti dell'incongruo che giganteggiano sulla lontananza infinita dello spazio azzurro nella trepida mobilità della luce mentre si consumano nell'aria i fantasmi delle statue diseredate degli antichi dei. Oppure tramutandola, come fece Morandi, temperamento essenzialmente antiletterario, in sapienza visiva lentamente acquisita e intensamente meditata, in sostanza sublime, in spirito di monastica regola formale dietro la quale traspare tuttavia l'incanto sottile dell'ironia e del gioco.

Dobbiamo convenire, allora, che una «pittura metafisica» alla fine non esiste per mancanza di una sua precisa e vincolante identità? Che non esiste, almeno, nel modo con cui esistono e fanno sentire la loro esistenza, rumorosamente, spesso sguaiatamente, il cubismo, il futurismo, il surrealismo? Non credo si debba giungere a tanto perché quella visione silenziosa, quell'etichetta, anche se generica e ambigua, anche se evocativa, soprattutto, di una suggestione, di un'atmosfera, di un'aura, cioè di qualcosa di indefinibile (come del resto era nelle intenzioni) risponde pur sempre a qualche cosa che si manifesta e si dichiara in immagini. Ma non in modi, e nemmeno in assenza di modi. Non esiste cioè un linguaggio metafisico ma solo un'emanazione metafisica, o magari un'iconografia metafisica, non esiste un metodo metafisico di analisi formale della realtà, esterna o interna che sia, così come la visione metafisica non si manifesta soltanto attraverso il rifiuto di assumere un linguaggio storicamente articolato. Come si è voluto far credere, invece, a proposito di de Chirico per quel suo affermare, prima del '20, che la tecnica non ha alcun ruolo, per quel suo apparente dipingere *comme tout le monde*. Lo ammettevano i metafisici stessi, o almeno lo scrisse con molto acume de

Pisis ritornando più tardi col pensiero al clima di quegli anni ferraresi: la metafisica si sprigiona dalle opere senza alcun riferimento ai modi con cui esse sono dipinte ma esclusivamente per merito dello spirito che le informa. Ma come uscire dal vago e dall'indefinito nel parlare di questo spirito? Difficilmente troveremo la traccia di una sua pura (o impura) essenza ideologica unitaria che ci aiuti a cogliere almeno un'ombra di struttura specifica di quel *nescio quid* (dichiarato per tale) che si sprigiona appunto dalle opere, difficilmente dico ne troveremo una traccia ricorrendo ad una lettura parallela o comparata dei molti scritti che Carrà, de Pisis, Savinio e de Chirico dedicarono alla pittura metafisica e alla sua musa inquietante. Difficilmente è dato trovare una radice, un logos comune che passi dalle pagine di ispirato lirismo e di enfasi nietzschiana di de Chirico e di Savinio alle volubili e discorsive divagazioni impressionistiche-zaratustriane del giovinetto de Pisis o al continuo mitragliare di sentenze di Carrà nelle quali sono commisti vocazione propagandistica, acceso idealismo, moraleggianti polemiche su di un rivoluzionario rinnovamento dell'arte e un attaccamento, tutto lombardo, ad una realtà romantica e terrestre. In quanto a Morandi, scriveva solo lettere, e brevi.

La mancanza di un connettivo ideologico, naturalmente, era ampiamente giustificata dai fatti, cioè dalle diverse origini ed esperienze dalle quali provenivano quegli artisti che all'incirca dal 1916 al 1920, ed in una sequenza cronologica di adesioni anch'essa determinante, chi per corteggiare il mistero, chi per aspirare all'assoluto, si unirono temporaneamente sotto il segno di un termine, metafisica, che, in filosofia, vuol dire, più o meno, «scienza degli enti considerati nelle loro relazioni più generali, del mondo in astratto, dell'anima e di Dio» se ci si attiene alla definizione accolta dal Tommaseo, ma che era intesa, in quella circostanza, in senso più vago, allusivo, quasi misterioso e forse, da ciascuno di loro, con una sfumatura diversa. Il registro dei tempi, comunque, è essenziale. Fu de Chirico, infatti, il primo che, sin dal 1910, con la mente piena di sogni e di introspezioni, nutrì di letture di Nietzsche, di Schopenhauer e di Weininger, e di ricordi mitologici assorbiti dalle tele di Böcklin e di meditazioni sul magico-quotidiano di Max Klinger, in totale solitudine e in assoluta indipendenza si avvicinò a frontiere remote e da tempo neglette addentrandosi in un territorio che appariva come la terra promessa delle apparizioni enigmatiche e delle sensazioni sconosciute. Un territorio che poco più tardi battezzò, come usavano gli scopritori di nuove terre, col nome che gli parve più adatto.

Quando si affacciò per la prima volta nei dominî della metafisica, quello era per lui un momento di crisi, di spleen e di malferma salute, come lui stesso disse «di morbida sensibilità», uno di quei momenti, così

rari nella vita di un uomo, nei quali per un combinarsi di circostanze, anche l'elemento casuale converge, sino a combaciare e ad identificarsi, con le aspirazioni inconscie tramutandosi in risultato significante. È singolare come sia possibile cogliere il preciso manifestarsi di quel momento in due quadri del 1910, dipinti cioè a Firenze, *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* e *L'enigma dell'oracolo*, eseguiti subito dopo il ritratto del fratello Andrea, sempre del '10, ma ancora legato al precedente periodo böckliniano. È singolare cioè come sia possibile individuare nel mutamento improvviso registrato da quelle due tele il momento in cui de Chirico fu colto come di sorpresa, a sua insaputa, da immagini che gli si rivelarono diverse e in qualche modo esorbitanti, o addirittura estranee all'occasione che le aveva provocate. In quella totale non corrispondenza consisteva il salto di qualità nei confronti dei dipinti precedenti, cioè delle scene mitologiche con centauri, sirene e tritoni dipinte a Milano nel 1909, opere di stretta osservanza böckliana (un impegno non comune in quegli anni per un giovane) e con le quali de Chirico pensava di evocare direttamente il mito entrando nel suo spazio psichico dalla porta dell'immaginazione e sull'onda di un particolare stato d'animo, ma senza perdere il filo della tradizione iconografica; offuscando cioè, senza rinnegarla del tutto, la vecchia eredità delle relazioni fra mito e coscienza. *L'enigma dell'oracolo* è, invece, la sintesi di un'immagine significativa che supera l'occasione che l'ha provocata, cioè l'intenzione di ispirarsi al sentimento di «solennità dolorosa» di uno dei dipinti più inquietanti di Böcklin, *l'Odisseo e Calypso*, così come *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* non ha più alcun rapporto riconoscibile con la piazza Santa Croce di Firenze che pure ne era stata l'ispiratrice. È la misteriosa estraneità di quelle immagini, la loro solitudine mitologica, la loro carica simbolica che non simboleggia nulla, che non illumina nulla di noto, che non rimanda ad alcun significato nascosto ma, una volta spiegato, intelligibile; è la loro natura di enigma, appunto, come è ripetuto nei due titoli, un enigma che fa coincidere l'ignoto con il vuoto di senso, nella illuminante certezza di scoprire in quel vuoto il «senso profondo», cioè il pieno dell'assoluto; è questo continuo rimandare al vuoto (e al silenzio) come unico e possibile luogo della realtà, che propone già in questi due primi quadri «metafisici» di de Chirico un nuovissimo e moderno sentimento del mito.

In Böcklin, per riprendere il discorso dal suo immediato predecessore e maestro di mitografia, il mito è ancora «vicino», fa parte del vissuto, si prolunga in atteggiamenti esistenziali: abita luoghi conosciuti, reali, anche se scelti con cura fra i più adatti ad accoglierlo, indossa i costumi di cui l'ha rivestito la storia per riconoscerlo, intona il suo canto som-

messo all'ombra di antiche querce, lungo le spiagge elleniche, sui fioriti declivi fiesolani, fra sublimi dirupi. Ha scelto per manifestarsi lo strumento del realismo, un realismo di effetti magici, affidato all'abilità e alla tecnica perché teso ai fini di illudere, di identificarsi con il vero, per trovare in quel vero, abitato da immaginarie creature mitologiche, un contenuto trascendente, una soluzione misteriosa. Ma resa ancor più vera dal modo preciso, illusivo con cui è rievocato un intenso stato d'animo che si riflette sulle cose e sulle circostanze e che, quasi sempre, è rivivibile dallo spettatore attraverso l'emanazione psichico-ambientale. Quel quid, cioè, che impressionò fortemente de Chirico a Monaco di Baviera sin dal giorno in cui gli capitò sottomano un album di eliografie dell'artista. Ma il mito se è ancora così «vicino», così storicizzabile, non ha più la forza trascinate necessaria per compensare il rifiuto del presente dal quale, a ben vedere, era nata, nel caso di Böcklin, l'aspirazione a vivere nel clima del mito stesso. Perché il rifiuto del presente è fatto d'angoscia che genera angoscia e cerca quindi un'essenza paurosa nel cuore stesso della realtà, una essenza oscura e ostile nella quale Böcklin riconosce la natura di quell'essenza, popolando di mostri paurosi e violenti e di minacciose presenze o emanazioni i luoghi abitati dagli antichi dei.

In quadri come *L'enigma dell'Oracolo*, invece, o nelle prime piazze d'Italia inondate dal silenzio, il mito rivive ad un livello completamente diverso, affonda più profondamente e morbidamente le radici nell'ignoto, in un rapporto materno-ombelicale che esclude l'angoscia. Malinconia, nostalgia, sogno, meditazione, incertezza: è piuttosto alla evanescente tonalità di questi sentimenti di sospensione che si abbandona l'artista con compiacimento narcisistico, è ad essi che si intitolano le sue prime opere. L'angoscia è assente. Perché l'enigma che de Chirico ama non richiede alcuna risposta, non ci coinvolge direttamente con pressanti interrogativi. Non rimanda ad alcunché di conosciuto, a significati nascosti e drammatici: rimanda solo a se stesso. È l'enigma dell'enigma. È il mito dell'enigma. È finzione scenica sul mistero.

Ma se le parvenze sensibili dei simboli o meglio dei miti enigmatici fissate, in un isolamento assoluto, sulla tela nelle opere eseguite a Parigi dal 1911 al 1915, sono immagini che si presentano come significanti pur essendo prive di significato o il cui significato, almeno, sfugge ad ogni interpretazione, esse non si negano il potere di rivelare. Puntano anzi esclusivamente, nell'intenzione dell'artista, sulla rivelazione. Ma quale rivelazione? Quella che nasce proprio dal coincidere dell'ignoto con il vuoto di senso. Così, le presenze non comunicanti delle immagini lasciano, nel campo dell'intelligibile, solo la loro buia proiezione d'ombra, la muta testimonianza di una presenza invisibile e acquistano in tal modo

maggior facoltà di penetrare nel profondo, in zone sconosciute che hanno percorsi, spessori, prospettive non calcolabili, tramite misteriose corrispondenze.

Già nei primi anni del suo soggiorno parigino, dopo aver esposto i due quadri prima ricordati al Salon d'Automne, Giorgio de Chirico tentò di fissare in alcuni scritti la sua poetica: parlava del «momento inatteso», inesplicabile, del momento nel quale, per una subitanea illuminazione, ci sembra di vedere le cose anche le più familiari, come se le vedessimo per la prima volta. Come se una luce nuova, strana e quindi sconosciuta ci rivelasse ogni cosa nella sua qualità di «cosa», spogliata da ogni convenzionale attributo e significato, e ci rivelasse anche l'uomo nella sua qualità di «cosa». È in quel momento che si manifesta all'occhio della sua mente l'idea di un dipinto nel quale tutto assume un significato profondo, e quindi strano, e quindi sconosciuto, ove la natura enigmatica delle cose è fissata nell'immobilità e nel silenzio e resa riconoscibile come stato d'animo a garantire della verità o meglio della realtà «assoluta» dello stato d'animo che l'aveva rivelata.

A dire il vero non erano idee proprio nuove, ammesso che, così come sono espresse, vadano accolte nel regno delle idee; ma era nuova forse la particolarissima enfasi sentimentale con cui le aveva assunte adattandole alle morbide pieghe di un temperamento introflesso. Non era nuovo, soprattutto, quel tipo di atteggiamento nei confronti della realtà, quell'estraneamento dell'oggettivo che risale ancora al principio romantico che «le cose della mente sono le sole reali», un principio che aveva subito varie metamorfosi o piuttosto reincarnazioni, dal visionario allo spiritualista e al simbolista, per tutto il corso dell'Ottocento sino alle soglie del nuovo secolo e con il quale de Chirico si era sentito subito in tutto solidale, nell'atmosfera del quale si sentiva anzi totalmente immerso. Comunque dichiara le proprie fonti e, fin dal 1913, identifica le sue idee con il «metodo di Nietzsche» interpretando a suo modo alcuni passi di *Umano troppo umano* o della *Nascita della tragedia*, trae ispirazione da alcune osservazioni sulla psicologia delle forme o sull'estetica di Otto Weininger, pesca idee metafisiche in Schopenhauer sul cui *Saggio sulle apparizioni* scrive in calce al frontespizio la seguente epigrafe: «Meditatio mortis et somniarum magna sempre poetarum et philosophorum delectatius fuit. Georgius de Chirico Florentinus. Lutetiae Parisiorum. Anno domini MCMXIII». Dove molto ci dice quel «delectatio».

Ma se non erano nuove le idee erano ben nuove le immagini, cioè quella serie di quadri di straordinaria bellezza in cui espresse materialmente, quasi senza porsi il problema del «come» dipingerle, le immagini che nascevano una dopo l'altra, come rivelazioni di una realtà intel-

ligibile (così almeno pensava), dalla sua malinconica fantasia. Immaginate nella piena solitudine della introspezione, del tutto estranee, se pur dipinte a Parigi, alla tradizione francese, aliene da ogni influsso da quanto andava succedendo in Francia in quegli anni, e non solo in Francia. La sua aspirazione ad interpretare il senso profondo dell'essere, cioè l'assoluto, l'immutabile, il perenne, sottolineava l'incompatibilità fra il mondo interno e il mondo esterno, fra l'immutabile condizione della categoria «arte» e il mutevole scorrere della vita nella storia. Fra contemplazione e azione. Nei suoi dipinti di quel breve e irripetibile momento che non supera i cinque anni (ma purtroppo tante volte da lui stesso artificialmente e banalmente riesumato) de Chirico riuscì a conciliare quei due termini, arte e vita, la cui inconciliabilità aveva costituito uno dei temi principali delle avanguardie. E li conciliò vedendo nel mondo esterno, nella vita, solo il non-senso, ma un non-senso che nascondeva un significato profondo che lui solo poteva, attraverso una rivelazione, trasformare in arte, un non-senso che poteva gestire trasformandone l'inganno per farne l'intima struttura di «un'arte (sono sue parole) veramente nuova libera e profonda». Come se nel vuoto fosse la stessa insensata e tranquilla bellezza delle cose. Non si può dire che in qualche modo non riuscisse in questa sua «finzione» e che il suo privatissimo successo non gli fosse subito riconosciuto e proprio nell'ambito delle avanguardie. Nonostante il suo riserbo, nonostante la sua fedeltà a una profonda solitudine.

È soprattutto nel decennio seguente che le immagini create in quegli anni da Giorgio de Chirico, ora soltanto per la loro impressività iconografica, ora per ragioni, diciamo, più «metafisiche», ebbero conseguenze profonde su alcuni artisti delle correnti più avanzate dell'arte europea. Ma i riflessi più diretti e concreti li ebbero in Italia dove de Chirico ritornò, dopo la nostra entrata in guerra, nel 1915. Le conseguenze, nel caso specifico, furono profonde perché quel suo modo di evocare l'arte antica e il mondo prospettico italiano in uno scenario nostalgico, quel suo trasporre realisticamente le visioni della mente, si inseriva molto opportunamente in un radicale mutamento di rotta che andava delineandosi proprio verso la seconda metà del secondo decennio. Anni in cui un antico pensiero di forma andava riplasmandosi sul terreno sconvolto dal terremoto futurista, un'idea di vita individuale si affermava embrionalmente mentre si attutiva il fragore dell'ideologia macchinistica marinettiana. Nel '15, infatti, il futurismo pativa la sua crisi più definitiva, Boccioni, nel '16, dimostrava di voler ritornare a una sorta di formalismo costruttivo cézanniano e chissà dove sarebbe approdato se non fosse morto nello stesso anno. Carrà, che già nel pieno tumulto futurista aveva trovato il tempo di rimeditare sugli antichi, scriveva nel '15 il suo saggio su

Giotto che, come osservò Longhi, «era già segno di tempi mutati». Nel '15 e ancora nel '16, anzi soprattutto nel '16, Carrà si butta a capofitto in accaniti esercizi sugli «elementari» della pittura, affronta testardamente il ritorno verso le origini dell'espressione per ritrovare la confidenza, che si credeva perduta, con il mondo del visibile, ricomincia a nominare le cose bloccandole pesantemente nella loro struttura più semplice, quasi con brutalità ma sorretto da una intensa passione. Come se si trattasse di ricreare l'equivalenza in figura di un linguaggio primitivo, violentemente plastico, che chiami le cose più semplici, più elementari, con il loro nome: casa, cavallo, uomo, albero. A scanso di equivoci e di ambiguità. È l'anno in cui nascono *La carrozzella*, *I romantici*, *L'antigrizioso*. In quanto a Morandi, che non seppe mai cosa vuol dire la mancanza di fiducia nel mondo visibile, che affidò alla misura del suo sguardo la perenne confidenza con la realtà, e che sempre, per tutta la sua lunga vita, mantenne intatto l'equilibrio fra lo spirito e le cose, nel 1915, benché fosse confinato in un ambiente provinciale come quello bolognese, aveva già trovato, con una prontezza ed una sicurezza che stupisce, il suo maestro in Cézanne e, in parallelo con il cubismo, aveva già diretto decisamente il suo cammino.

È solo agli inizi del '17 che Carrà si incontra con de Chirico a Ferrara ed è in quell'anno che nasce, con il loro sodalizio, quella che si chiama scuola metafisica. Ma prima di incontrare personalmente de Chirico, Carrà aveva certo visto qualche sua opera se è nel 1916 che dipinge *Il gentiluomo ubriaco* dove in alcuni motivi iconografici, nella soluzione spaziale e prospettica, nella stessa maniera di trasporre realisticamente e non senza ironia un pupazzo che è già quasi un manichino, è facilmente reperibile una chiara anticipazione dei suoi quadri «metafisici» dell'anno seguente. La comunione più stretta di motivi si sviluppa nei tre anni successivi, come è noto, mantenendo la stessa intensità almeno sino al 1919. Ma sino a che punto può individuarsi una reale consistenza, un valore determinante in quel sodalizio? Certo, la «nostalgia spaziale» di de Chirico, quel suo modo inimitabile di attrarre in un cerchio magico fuori del tempo dove il presente e il passato e i loro simboli si annullano nel silenzio e nell'assenza, era un invito assai seducente, soprattutto in quegli anni, al «viaggio senza fine» verso le grandi idee della pittura poetica e indicavano soprattutto il suo netto distacco dalle esperienze ribelli del più recente passato. Quell'invito stimolò certamente Carrà e lo spinse a riempire la sua «camera incantata» di un'atmosfera ove viveva anche la magia delle cose, a dare quindi nuovi contenuti al suo tenace sogno di concretezza. Ma Carrà credeva in modo molto diverso nel peso spirituale e nell'autorità morale di quell'antica pittura che da qualche anno ave-

va cominciato ad amare intensamente. Cercava quindi, soprattutto, di trovare, in pittura, un solido punto di appoggio alle sue meditazioni su Giotto e a quelle, più recenti, su Paolo Uccello. Ostinato nel rimanere aderente alle ragioni della pittura, come mestiere esclusivo e lontano da riflessi letterari, non vi è nulla in Carrà di quel tanto di nordico, di non italiano, cioè di nostalgico, che spingeva de Chirico a evocare, in quella maniera, la pittura antica, a costruire il suo *Theatrum Italiae*.

A sottolineare la differenza fra i due basterebbe confrontare gli scritti di Carrà di quegli anni, e soprattutto quello sulla «pittura metafisica» uscito sul finire del '19 ma che pubblicherà nel '20 insieme a una raccolta di articoli in un volume così intitolato, con gli scritti di de Chirico del periodo parigino, i più legittimamente metafisici, o anche con quelli più tardi, pubblicati nei «Valori Plastici». Non appare mai, in Carrà, nessuna di quelle parole come enigma, mistero, strano, profondo, sconosciuto, ignoto che costituiscono il motivo dominante della poetica dechirichiana; sembra anzi che l'artista lombardo, nel suo desiderio di uscire «all'aria aperta» tema più di ogni cosa «rincantucciarsi nelle grigie stanze affollate di oggetti muti, personaggi di una vita irreale, testimoni terribili delle nostre pazzie solitarie».

Ancor più lontano era Morandi dalla poetica dell'enigma e dalle sue finzioni sceniche. Se fino al '18 non fu toccato in alcun modo dalla suggestione delle Muse Inquietanti, a cominciare da quell'anno, tramite Carrà, si avvicina a de Chirico ed è attratto, a suo modo, da quel tanto di meditativo, di contemplativo, di antico (o di senza tempo) che confluiva nella metafisica. E assume anche lui quel termine ma in maniera ancora diversa da quella di Carrà, cui pure era molto vicino in quella contingenza; lo assume come significato di estremo rigore formale, di regola, di nuova profondità prospettica, ma priva della magia emotività di de Chirico, della solida qualità esistenziale di Carrà. Piuttosto come compattezza spirituale, come magico incanto di una sintesi di forma e di luce. Quasi fosse memore di passi come questo del saggio su Piero di Longhi del 1914 a proposito della flagellazione di Urbino:

Ghiacciaio rosso del pannello cristallizzato... mentre la testa aurea riesce tuttavia a conservare nella luce chiara la regolarità del suo volume fra sferico e cilindrico dove scocca l'intaglio della bocca, e l'occhio s'inorbita come una diafana minuscola sfera striata. Far sentire i volumi appostati e ripetuti nei volumi; ecco l'intento più raffinato della forma prospettica.

De Pisis, che si proclamò giovanissimo, nel 1918, «profeta» di de Chirico e di Savinio, aderendo con entusiasmo, da scrittore, al loro mondo ideologico-poetico, fra il 1919 e il 1920 esegue una serie di *collages* con nature morte, piene indubbiamente di buone intenzioni metafisiche

ma che, come osservò Arcangeli, piú che alla misteriosa gravità dell'enigma o al senso profondo delle cose sembrano richiamarsi, allegramente e spensieratamente, al gioco del non-senso del dada. Ciò era imputabile certo alla natura estroversa e alla incantevole mancanza di remore che sottende la lirica immediatezza di de Pisis, ma non bisogna dimenticare come era ricca di spunti contraddittori la convergenza di spiriti tanto diversi che in quegli anni, fra Ferrara e Bologna, puntavano i loro telescopi sulla misteriosa e remota costellazione della Metafisica studiandone le congiunzioni, le opposizioni, gli influssi. Tra tanti spunti era anche presente (si era invitata da sé) l'ironia cui si accompagnava, inseparabile, una tendenza discreta (che voleva mantenersi nascosta) al gioco dell'inganno e alla glorificazione del banale. La ritroviamo persino, l'ironia, affiorare appena dalla singolare bizzarria iconografica delle nature morte a incastri prospettici di Giorgio Morandi del '18 (quelli della collezione Jucker soprattutto) ove gli ingredienti dell'armamentario metafisico sembrano scomposti e poi ricomposti in un nuovo ordine, seguendo un rischioso, ma calcolato, divertimento formale.

Anche di questa propensione al gioco, di questo esercizio di ironia, il vero ispiratore era de Chirico che, soprattutto negli anni a seguire, si rivelò sempre maestro nell'arte di confondere le acque, di cambiare le carte in tavola, di volgere verso il muro e immergere nell'ombra gli antichi volti degli dei per giocare, al momento giusto, la carta segreta dell'enigma. Chi, di quanti l'hanno conosciuto, non ricorda quei momenti in cui il pallore lunare del suo volto d'argento e di cera si animava per la scintilla inconfondibile dell'ironia, s'illuminava del sorriso ammiccante e bonario dell'augure che sa cosa si nasconde dietro la facciata del tempio?

In quanto dada, opere di de Chirico, se non erro, erano state esposte nel '17 alla Galleria dadaista di Zurigo e de Chirico stesso, nello stesso tempo, scriveva da Ferrara a Paul Guillaume che gli aveva spedito il « 291 », per chiedergli se avesse notato come era notevole l'influenza dei suoi quadri sui nuovi disegni di Picabia. E non aveva torto.

Ma per tornare a de Pisis, tra il '18 e il '20 il piú giovane dei metafisici abbandonò molto presto quelle sue esercitazioni che chiameremo pure, consci dell'approssimazione, dadaiste, per trovare finalmente nel timbro squillante del suo canto di aria, di luce, di colore, nella gioia di nominare le cose nella loro pienezza soltanto accennandole, nella continua felicità del fare, quel rapporto fra arte e vita che si avviava fatalmente a perdersi nel labirinto ossessivo di una crisi sempre piú frustrante. Ma quel vivido palpitare delle cose nella luce, quella continua invenzione di colori accanto a colori, sembrano virtù lontanissime da quell'immobilità sommersa nel silenzio dell'ora metafisica, quando il cielo è verde e le

ombre si allungano nere sulle piazze d'Italia deserte, e il tempo è fermo e lo sguardo sperimenta dimensioni e prospettive sconosciute. Eppure in alcune nature morte di de Pisis degli anni Venti, nelle prime nature morte marine, gli oggetti sparsi lungo la fuga aerea di un piano infinito che sembra raccogliere in sé, come le conchiglie che si portano all'orecchio, il vibrare dell'aria e la voce lontana del mare, hanno una loro presenza misteriosa e significativa che non si può non chiamare metafisica nel senso che de Chirico conferì a quella parola.

Che dire allora? Che la « metafisica » esiste, così come disse de Pisis, del tutto indipendentemente dai modi di dipingere, dai temperamenti, dai singoli amori e dalle singole avversioni. Esiste come emanazione, come muto simbolo che non simboleggia nulla ma si presenta comunque e dovunque con tutta l'autorità del simbolo. *Incessu patuit Dea*. Si deve aggiungere però che se quella inclinazione mentale, quella visione delle cose toccò artisti tanto diversi, se, nel decennio seguente, ne influenzò altri ancora in Italia e in Europa, resta il fatto che il vero metafisico, « Il grande metafisico » è uno solo: è lui, Giorgio de Chirico, il solitario maestro dell'Enigma, di quell'enigma che non troverà mai soluzione nella realtà.

Numerosi sono i motivi culturali e varie le implicazioni estetiche che si intrecciano all'interno di quella «restaurazione» dei valori formali alla quale tendono le forze più vive dell'arte italiana, e della critica, nell'immediato dopoguerra e che trovano, dal 1918 al 1922, un luogo di convergenza e di confronto, e anche un'autorevole tribuna, nella rivista «Valori Plastici» di Mario Broglio. Gli anni dei «Valori Plastici»: così si dice infatti per definire quel momento della cultura artistica italiana che va dalla fine dell'esperienza metafisica – intendo la specifica esperienza degli anni ferraresi di de Chirico e poi di Carrà – al nascere del «Novecento». E non c'è dubbio che la fortunata rivista di Broglio, nelle cui pagine pur collaborarono fin dal primo numero artisti e critici spesso in contrasto fra loro e nel cui seno covarono forse più inimicizie che fraterne intese, sia stata la più viva espressione di una aspirazione comune e di un clima intellettuale tipicamente italiano. Un clima che, per la specifica natura del progetto che lo sostiene, nato da una riflessione critica, e per l'intento di definire addirittura «il carattere dell'arte», si distingue in qualche modo dalla generale tendenza del *rappel à l'ordre* che negli stessi anni coinvolge tutta l'Europa. Così come il classicismo, o meglio «l'italianismo artistico» invocato sulle pagine della rivista da chi aveva attraversato il rumore futurista e il silenzio metafisico, era un classicismo diverso da quelli degli idilli mediterranei di Picasso e dell'*Ode alle colonne* di Paul Valéry.

Il terreno comune su cui si incontrarono i collaboratori dei «Valori Plastici» era del resto un terreno italiano. Con una storia italiana alle cui ultime vicende molti di loro avevano partecipato e come attori primari. L'aspirazione a dar vita ad un'arte positiva, libera da ogni residuo romantico e simbolista, priva di effusioni sentimentali e di lirismo, attenta solo alla ricerca di uno stile, di un linguaggio che si esprimesse nell'ambito di regole formali ritenute eterne ma variabili all'infinito («la regola liberamente cantata dell'eterno spirito formale italiano»), il rifiuto di ogni tensione drammatica non risolutiva, la conquista di una risolutezza

formale che fosse propria, specificamente, solo alla pittura: queste molto sommariamente, erano le idee che, nel delicato momento di passaggio che seguì all'esaurirsi delle esperienze d'avanguardia, avevano riunito intorno a Mario Broglio un gruppo di artisti, di critici e di letterati il cui nucleo centrale era costituito da Carlo Carrà, Giorgio de Chirico e Alberto Savinio e ai quali si affiancarono Ardengo Soffici, Filippo de Pisis, Emilio Cecchi, Giuseppe Raimondi e molti altri ancora.

Erano idee, come è naturale, che ognuno interpretava a modo suo, nel chiuso del proprio animo, secondo le proprie origini e il proprio temperamento, e sulle quali la silenziosa musa della metafisica estendeva ancora il suo inquietante dominio. Ma quell'impulso che li induceva a rispondere a quei richiami, a ritenere necessarie quelle aspirazioni, quel che c'era in esse di generoso, di vitale, insomma di non reazionario, non era nato solo allora, negli «anni dei Valori Plastici». Non era, per dirla in altre parole, solo il frutto del dopoguerra. C'erano stati, ancor prima della guerra, o negli anni della guerra, altri momenti in cui, nelle opere stesse o nelle idee espresse dagli artisti, l'affiorante esigenza di una «disciplina», di un ritorno alla norma, di un'arte che fosse solo arte, si era sposata a un impulso vitale, a un sentimento che faceva intuire come dietro l'oggetto di quell'esigenza si nascondesse qualcosa di grande, di terribile. Terribile è la parola, ed è stato Boccioni a pronunciarla, nel cuore stesso della guerra, poco prima di morire, nella lettera a Herwarth Walden, nell'agosto del 1916:

da questa esistenza uscirò con un disprezzo per tutto ciò che non è arte. Nulla è più terribile dell'arte. Tutto ciò che vedo al presente è un gioco di fronte a una buona pennellata, a un verso armonioso, a un giusto accordo. Tutto, in confronto a ciò, è solo questione meccanica, di abitudine, di pazienza, di memoria. C'è solo l'arte.

Sono pensieri che affiorano in scritti precedenti di Boccioni: Paolo Fossati cita, proprio a questo proposito, da un blocchetto di appunti che si fa risalire al 1915, una frase che interessa del resto un tema dibattuto in quegli anni, quello appunto della «disciplina»: «Lo stile è negazione della libertà, figlia del materialismo. Quanto più la libertà è contenuta, tanto più vi è stile. Come un liquido prende forma nella forma che lo contiene altrimenti cade e si sparge e si assorbe e si annulla». E non sarà difficile trovare testimonianze analoghe negli scritti di Carrà degli stessi anni.

I temi dei «Valori Plastici», insomma, partivano da una situazione culturale precedente alla guerra: c'era in qualche modo una saldatura con la vicenda culturale dell'avanguardia e della post-avanguardia; o quanto meno uno sviluppo. Ed è anche per questo che non è giusto con-

siderare quel «ritorno al mestiere» che invocava de Chirico (nel numero del novembre-dicembre del '19), quell'«Italianismo artistico» cui si richiamava Carrà (nel numero di aprile-maggio dello stesso anno), come un semplice e improvviso moto di reazione agli estremismi delle avanguardie, come una ricerca di normalizzazione dopo il trauma tragico della guerra. «Noi crediamo in una legge di coordinazione del reale visivo senza la quale il quadro permane un frammento naturalistico che indarno aspira a un centro unitario», così scriveva Carrà. C'era, insomma, un progetto positivo alla base di quella ricerca di rigore linguistico, un progetto le cui origini sono più antiche del 1918 e che segue un percorso di idee estraneo al tragico solco che la guerra aveva scavato nella vita di almeno due generazioni. Un percorso di lunga durata, che può anche intendersi come crisi interna al mestiere d'artista, come crisi d'identità, e che ha traversato la guerra senza risentirne. L'aveva intuita molto bene, quell'estraneità, Renato Serra, che in quella guerra fu uno dei primi a morire, quando, nel 1915, scriveva nell'*Esame di coscienza di un letterato*:

La guerra è un fatto, come tanti altri di questo mondo; è enorme, ma è solo quello: accanto agli altri che sono stati e che saranno: non vi aggiunge e non vi toglie nulla. Non cambia nulla, assolutamente, nel mondo. Neanche la letteratura.

E aggiungeva:

E alla fine tutto tornerà press'a poco al suo posto, la guerra avrà liquidato una situazione che già esisteva, non ne avrà creato un'altra... La letteratura non cambia. Potrà avere qualche interruzione, nell'ordine temporale; ma come conquista spirituale, come esigenza e coscienza intima, essa resta al punto in cui l'aveva condotta il lavoro delle ultime generazioni: e qualunque parte ne sopravviva, di lì soltanto ripartirà, continuerà di lì.

Erano parole profetiche; e a rileggerle sembra di capire meglio il sentimento di quei brani citati dalla lettera a Walden e dai taccuini di Boccioni. Quasi fossero, quei pensieri, un ponte lanciato al di sopra della guerra, al di sopra di una visione arroventata dal riflesso tragico di un dramma, umano e reale ma estraneo alla vita dell'arte, nell'ansia di raggiungere un terreno più solido, più specifico, idoneo a «restaurare», nella disciplina dello stile, i principî della sovrana autonomia dell'arte stessa.

«Il lavoro riprenderà di lì». Come dirlo meglio? «La Ronda», la rivista letteraria che aveva una posizione del tutto analoga a quella dei «Valori Plastici» e uscì negli stessi anni, riprendeva, come ha notato giustamente Asor Rosa, il «testimone» da quello che era stato il punto di elaborazione letteraria più avanzata negli anni prima del conflitto, cioè da

«La Voce» di de Robertis, nell'asserire la specificità della letteratura, la sua centralità e la sua autonomia. E allo stesso modo, l'analoga ricerca di specifico e di formalizzazione che è l'elemento aggregante della rivista di Broglio, si riallacciava a progetti che erano nati fra i turbamenti provocati dalla crisi del futurismo nella mente di Boccioni e, in maniera diversa, in quella di Carrà. Ma c'erano altri episodi nella vicenda delle avanguardie che testimoniano quei legami: la ben nota *Maternità* di Severini o il bellissimo, luminoso *Ritratto di Jeanne* dipinti nel 1916, che sembrano sperimentali inversioni dalla rotta delle sue meditazioni cubiste, non debbono davvero considerarsi come esercizi accademici, come esibizioni di abilità; presuppongono un progetto, una ricerca di stile rigorosa e in qualche modo consona alle sue più avanzate ricerche cubo-futuriste di quegli anni; ma espressa, secondo una ferrea logica interna, nel rispetto delle regole storiche, chiamiamole così, proprie della natura stessa specifica della pittura. Del resto, la stessa intenzione formulata, a proposito di quei dipinti, da Severini, di ritrovare «una forma semplice che rammenti quella dei nostri primitivi toscani» ben si accorda a quella particolare ricerca di stile che, quando si era ormai esaurita l'avventura futurista, rivelava forti inclinazioni verso il primitivismo e l'arcaismo. «La modernità credo che apparirà, – scriveva Carrà a Soffici nel settembre del 1916 – se modernità vi è nel mio spirito liberato finalmente da tanti pregiudizi avveniristici. Semplicità di rapporti tonali e lineari è ormai tutta la mia angoscia». E sempre nel 1916 appaiono ne «La Voce» la sua *Parlata su Giotto* e il suo *Paolo Uccello costruttore*, nel tempo appunto in cui cominciava a meditare sul rapporto fra antico e modernità.

La riscoperta di Giotto e la rivisitazione dei primitivi presupponeva, quindi, in Carrà il progetto di «ritrovare il nostro ritmo, di ritornare alla nostra sodezza spirituale»; un progetto che era legato all'intensificarsi dei rapporti del pittore piemontese con l'ambiente toscano, in particolare di Soffici e di Papini, e, poco dopo, all'influenza di Roberto Longhi. Si ricordi, in proposito, che il primo saggio su Piero della Francesca di Longhi è del '14 e che Longhi è indubbiamente all'origine di quella tendenza che portava gli artisti a intendere la pratica del dipingere strettamente connessa alla conoscenza della storia della pittura. Una tendenza che si diffuse soprattutto negli anni Venti a Roma nell'ambito della cosiddetta prima Scuola Romana e che si era sostituita a un modello ormai scaduto di creatività, cioè a quello che postulava un'arte originata dall'istinto, incondita, ingenua e romantica. Già Ardengo Soffici, del resto, aveva osservato che «il fatto arte comincia con la critica» e nei «Valori Plastici» più di una volta si era insistito sulla necessità di legare indissolubilmente l'arte alla cultura dell'arte, cioè la pittura alla sua storia.

Ma per tornare a Carrà, il giottismo con quel che significava in quanto rifiuto del «dinamismo» futurista («studio sul corpo della forma e non mi preoccupò più né di dinamismo né di altre teoriche») fu la necessaria premessa alla sua breve e intensa stagione metafisica, perché quel «silenzio magico delle forme giottesche» che tanto lo incantava fin dal 1915, presupponeva una percezione se non diversa certamente più ricca e spirituale del sillabante primitivismo de *L'Antigradoso*, di quell'aspro compitare gli «essenziali» che già si manifesta nel *Fanciullo prodigo* del '14. Ma è soprattutto nelle opere che vanno dal 1919 al 1922, vale a dire da *Le figlie di Loth* a quella serie di paesaggi sul tipo de *La Crevola* della raccolta Jesi o di alcune vedute essenziali del lago Maggiore, nelle opere cioè che dipinse al tempo dei «Valori Plastici», che il suo interesse per Giotto o per Masaccio che sia, si articola in temi più complessi e in forme più libere e spiegate. Non senza un interessante parallelismo con le opere contemporanee di Ottone Rosai.

La natura della «restaurazione» stilistica che era nel cuore di Carrà e che ci indica quale fosse la porta per cui era entrato nel mondo magico della «Metafisica», una porta cioè molto diversa da quella dalla quale vi era entrato de Chirico, ci indica anche come la posizione dei due artisti nei «Valori Plastici», al di sotto di uno strato di generale convergenza di idee intorno alla necessità di invertire la rotta, di «restaurare» i principi dell'arte, nascondesse il seme di profonde divergenze che si accentueranno nel futuro e che risalgono ancora al tempo del breve sodalizio ferrarese dei due artisti.

Anche sotto questo aspetto, dunque, «tutto ripartirà di lì, continuerà di lì». Infatti, se de Chirico e Carrà si attribuivano, ancora al tempo dei «Valori Plastici», il titolo di «metafisici» e chiamavano «metafisiche» le loro opere, sta di fatto che erano profondamente diversi fra loro, anzi diversissimi, quanto più non si può immaginare. Dissimili sin dal profondo per temperamento, per origini, per umori, per consuetudini, erano divisi anche da una formazione culturale affatto diversa. Da una parte la terrestre natura lombarda, i tumulti del futurismo, la violenza de *L'Antigradoso*, dall'altra la Grecia, l'Accademia di Monaco, Böcklin, Nietzsche, Schopenhauer. Era, quindi, naturalmente diversa anche la scelta degli obiettivi cui tendeva la loro immaginazione. Eppure s'incontrarono e per un certo momento, entro le magiche prospettive della silenziosa città dove li aveva riuniti una fortuita occasione, la guerra, si intesero. Ma travasarono la loro aspirazione a cogliere il weiningeriano «senso delle cose» — che era un'aspirazione assai vaga — in due vasi di forma diversa. Si trattava, per de Chirico, di malinconie e di meditazioni, o meglio del fantasma letterario della malinconia e della meditazione,

sotto il segno emblematico dell'enigma; e nascevano nostalgiche scenografie, sfuggenti spazi deserti, indefinibili, perché il suo sguardo cercava altre misure. E così il «misterioso senso delle cose» si dissolveva nel disagio del non misurabile per ricomporsi in mitologie senza tempo, in simboli dell'assenza e del silenzio. Carrà lo versava, invece, nei solidi stampi spaziali dell'antico senso formale italiano, nelle quadrate celle prospettiche, ben murate e intonacate di un nuovo giottismo novecentesco, ma anch'esso magico, incantato, per racchiudervi, e render così concreta, ma senza raffreddarla, la propria emozione romantica di fronte alla misteriosa epifania degli oggetti.

Quando, nel novembre 1918, uscì il tanto atteso primo numero dei «Valori Plastici», era trascorso poco più di un anno dall'incontro ferrarese dei due artisti, ma la stagione della metafisica, intesa come momento che aveva unito intorno a de Chirico alcuni «compagni di solitudine» fra Ferrara, Milano e Bologna, volgeva ormai verso il termine. La prima illustrazione tuttavia che funge da frontespizio a quel primo fascicolo della rivista è *L'ovale delle apparizioni* del 1918, che può considerarsi l'ultima opera di pura iconografia metafisica dipinta da Carrà; nello stesso numero apparirà anche *Il grande Metafisico* di de Chirico, sempre del '18, ed altre opere metafisiche di de Chirico, di Carrà e di Morandi saranno illustrate nel terzo numero e nel quinto. La rivista, insomma, sembrava iniziare la sua vita proprio sotto il segno di quella enigmatica costellazione, tanto più che nel numero di aprile-maggio del 1919, il terzo, i saggi di Carrà, di Savinio e di de Chirico, che sembrano convergere verso un obiettivo comune, possono intendersi come il primo tentativo di dare una struttura concettuale al termine di arte metafisica, ma non tanto riferendosi alla poetica del momento ferrarese, quanto per porre le basi, partendo da quella piattaforma, di un rinnovamento dell'arte come arte italiana e nuova. Questo è il punto, perché era un recipiente, la metafisica, entro cui si versavano, come ho detto, contenuti troppo diversi. Non aveva forse de Pisis scritto che la metafisica esiste del tutto indipendentemente dai modi di dipingere, dai temperamenti, dai singoli amori e dalle singole avversioni? Certo: esiste come emanazione, come muto simbolo che non simboleggia nulla, ma si presenta comunque e dovunque con l'autorità di un simbolo. *Incessu patuit Dea*. Ma quella poetica e ineffabile inclinazione mentale, quando uscirono i «Valori Plastici» già andava perdendo i suoi originari contorni, il suo carattere diciamo così ferrarese, deviata e come forzata, lei così estranea alle concretezze della storia, da quella volontà di restaurazione, da quell'esigenza di disciplina stilistica e di ricostruzione che sembrava così necessaria nel 1918. Deviatà anche, diciamolo pure, da quel ricorso alla essenzialità espressiva dei

primitivi, al peso giottesco delle cose, che, come «nostro retaggio», accendeva la fantasia di Carrà. Non è un caso che già nel primo numero della rivista Alberto Savinio, in evidente opposizione agli entusiasmi di Carrà, si dichiarasse decisamente nemico dell'amore per i «primitivi» che secondo lui «erano semplicemente degli artisti che provavano molta difficoltà a dipingere» e che, per mancanza di maestria «divenivano *stilisti* per forza maggiore».

È chiaro dunque che quando de Chirico e Savinio parlavano di «maestria», di «ritorno al mestiere» e Carrà di «Italianismo dell'arte», di «rinnovamento della pittura in Italia», intendevano, dopo tutto, due cose diverse. E de Chirico, che concludeva il suo «ritorno» con la frase «*pictor classicus sum*» dopo aver lodato i più di cento pennelli di prima qualità, perfettamente lavati e asciutti, che usava Ingres, e se la prendeva con le cialtronerie degli «avanguardisti di oggi» (e dei futuristi di ieri), de Chirico, che ancora un anno dopo, nel 1920, scriveva sotto il suo autoritratto «*et quid amabo nisi quod metaphisica est?*», si andava allontanando anche lui dal sortilegio arcano delle Muse Inquietanti e ai fantasmi letterari della malinconia e della meditazione aggiungeva ora un altro fantasma letterario: quello del classicismo. Era il suo contributo alle richieste di «restaurazione» di quel dopoguerra pieno di pericoli; ed era di natura tale da accentuare ancora di più la sua solitudine. Una solitudine che era poi soltanto un particolare momento della sua solitudine di sempre.

Si parlava quindi ancora di metafisica nel 1918 e nel 1919, ma nella mente di Broglio «Valori Plastici» non voleva essere una rivista di tendenza, di corrente, non si poneva un preciso programma né tanto meno intendeva lanciare manifesti; voleva piuttosto provocare un discorso e un confronto all'interno di una situazione comune, voleva rappresentare una presa di coscienza della situazione attuale e favorire un esame delle proposte. Non è un caso, quindi, né il semplice indizio di una volontà di aggiornamento se tra il primo e il terzo numero, «metafisici» nei testi e nelle illustrazioni di opere di de Chirico, di Carrà e di Morandi, il secondo numero, dedicato alla Francia, sia illustrato solo con opere cubiste di Picasso, di Braque, di Léger, di Gris e di altri. Non è segno soltanto che, agli inizi degli anni Venti, ci si rifiutava ancora di chiudersi in prospettive nazionali che risulteranno poi solamente provinciali; è necessario piuttosto notare a proposito di quella congiuntura, e anche a chiarimento di quanto ho scritto sulla natura delle aspirazioni verso nuovi valori di forma che hanno dato vita alla rivista, come i «Valori Plastici» sin dall'inizio ponessero se non proprio sullo stesso piano certo su di un terreno favorevole alle convergenze, sia il cubismo che la metafisi-

ca escludendo invece il futurismo proprio perché il cubismo, al contrario del futurismo, aveva saputo dimostrare sin dal 1908 l'intenzione di perseguire una purissima ricerca esclusivamente formale ignorando ogni contenutismo simbolico e sociale, cioè ogni residuo simbolista, e ogni concezione psicologica o vitalistica. Simile in questo, dunque, alla pittura metafisica. La quale però, al tempo dei «Valori Plastici», cioè nella sua nuova incarnazione post-ferrarese degli anni Venti, se aveva acquistato la consapevolezza di lavorare «sul corpo della forma», non voleva rinnegare lo spirito delle sue origini né tradire la sua musa. Non voleva rinunciare cioè a ricercare nelle forme qualcosa di indefinibile, che fosse al di là dell'apparenza delle forme stesse. L'appagante bellezza, veramente classica, del segno in un *collage* di Braque o di Picasso, non appagava i metafisici; e se l'«andare oltre» per de Chirico era ancora l'Enigma, la tensione dell'inconoscibile o, se si vuole, la delusione, portata alle soglie della poesia, di una conoscenza impossibile, per Carrà era la saldatura fra sintesi plastica e primitivismo, o giottismo che sia, che garantiva il recupero di una spiritualità «primigenia», vale a dire specificamente italiana. Era come una congiunzione astrale i cuiflussi, formali e spirituali, piovevano dal cielo di un'ipotetica storia italiana per Carrà, di un classicismo senza tempo per de Chirico, vegliavano sul nascere di quella moderna restaurazione dei valori auspicata da Broglio o, in maniera diversa, dagli irrequieti e tutt'altro che concordi protagonisti della sua rivista.

Ma indubbiamente nella prima metà degli anni Venti la tensione metafisica si allenta progressivamente. Anche in de Chirico. Perché sebbene egli mantenesse intatta la sua opposizione verso una pittura dedita al «senso apparente delle cose», come ad esempio quella di Spadini, non si abbandona più ora senza mediazioni al sentimento dell'inconoscibile come negli anni di Ferrara. Anche lui, il Grande Metafisico, è preso dal sentimento del rinnovamento, dall'utopia della disciplina, dall'ansia di smascherare i falsi profeti, e scopre il mondo della grande pittura, dell'arte antica, della scultura classica, l'eterna nobiltà delle forme. È il momento della famosa rivelazione che lo colse, come Saulo sulla via di Damasco, davanti un quadro di Tiziano alla Galleria Borghese un mattino di primavera dell'anno 1919; come lui stesso racconta. E da quel giorno forse, durante quel soggiorno romano, dallo studio sulle pendici del Gianicolo dove lavorava in solitudine fra una crisi di depressione e una di misantropia, ma sempre attingendo al fiume in piena del suo inconscio, de Chirico sentiva risuonare dal cielo e disperdersi in mille echi giù per gli orti e i giardini del ridente colle romano, gli squilli delle trombe celesti che annunciavano il suo personale Rinascimento. Sono gli anni

delle copie da Raffaello, da Michelangelo, da Lotto, il momento dei suoi quadri piú inclini ad un accademismo statuario che irrigidisce la figure in uno spazio immobile che è ancora quello delle Piazze d'Italia, ma sottoposto ora alle regole della prospettiva rinascimentale; come ne *La partenza degli Argonauti*, ne *La Statua si è mossa*, in *Mercurio e i Metafisici* o nel *San Giorgio* e nella *Lucrezia* dipinti fra il 1920 e il 1921.

E non è certo il momento piú felice di de Chirico che si riprende però molto presto; dapprima nell'incanto che può dirsi neo-metafisico del *Paesaggio romano* già *Pagliai* del 1922, poi nella bellissima serie di paesaggi e «vedute ideate» romantiche (le cosiddette *Ville Romane*) del 1923, grazie ad un ritorno improvviso di fiamma del suo giovanilissimo amore per Böcklin, che arricchisce ora, e straordinariamente, la sua pittura riscattandola da quella statuarica e accademica rigidità e conferendo ai paesaggi il senso nuovo di un' indefinibile sospensione. Il che dimostra come quel famoso portento celeste che lo folgorò in una sala della galleria Borghese non gli indicasse tanto la via di Firenze o di Venezia e dello splendore rinascimentale quanto la via di Basilea e la nordica, ambigua luce dell'«idillio» classico che illumina il crepuscolo del secolo XIX.

Piú deciso, come era prevedibile, è l'allontanamento dalla tensione metafisica in Carrà che, nel brevissimo percorso cronologico che va da *Le figlie di Loth* del 1919 (anno della «conversione» dechirichiana) al *Pino sul mare* e al *Mulino di Sant'Anna*, che sono del 1921, mostra di perseguire a denti stretti una così intensa ricerca di indicazione spaziale, una volontà così concentrata di semplificare le cose, di ridurle all'osso, ma per toccare l'essenza prima dell'immagine poetica, da far sí che i due ultimi paesaggi citati, senza presenze umane visibili, né suppellettili esoteriche, né tanto meno ricordi statuari, sembrano, per citare un passo di Longhi, «ristretti a quattro parole scandite e radianti come un'illuminazione di Ungaretti». Ma la vera «conversione» di Carrà verso «l'accendersi di un impressionismo mentale e non fenomenico» (ancora Longhi) ma che era poi in qualche modo un «ritorno all'ordine», la sua vera evasione dalla ascetica segregazione metafisica, che pur l'aveva portato alla nuda poesia dei due paesaggi del '21, forse in assoluto i suoi capolavori, avvenne a cominciare dal 1923, con i paesaggi di Camogli.

In quanto a Morandi che, lontanissimo per natura dalla poetica dell'enigma e dalle sue affascinanti finzioni sceniche, si era avvicinato al mondo di de Chirico ma non tanto direttamente quanto attraverso l'interpretazione che ne aveva dato Carrà, si può dire che entrò nella metafisica come si entra in un ordine religioso e la intese subito come tensione morale, come ricerca di assoluto. Le sue opere dal 1917 al 1919, alcune delle quali riprodotte nel secondo, nel quinto e nel penultimo numero

dei «Valori Plastici», dimostrano come egli ancor piú di Carrà fosse sorso al muto richiamo delle muse inquietanti e conferisse alla «sua» metafisica il significato di un rigore formale estremo, di una severa norma, di un rapporto essenziale con lo spazio; quasi volesse trovare nella sua mente l'idea delle cose, il loro eterno modello e non la loro fenomenica apparenza. Giunse così piú di ogni altro, negli anni dei «Valori Plastici», al culmine estremo di quel processo di astrazione, di a-naturalità, che la metafisica e soprattutto l'ideologia strettamente formale di Mario Broglio andava elaborando nelle pagine della rivista: una compattezza delle forme che presupponeva una ascetica regola spirituale. E il risultato fu una sorta di potente e inesorabile Accademia, o se si vuole un «Libro della Regola», che poi lentamente si disciolse verso una visione piú umana passando dalla sublime astrattezza delle «nature morte» del 1918 a quelle della fine del 1919, dure e spigolose elencazioni di oggetti carichi di peso e di plastica evidenza che rivelano però al posto del trecentismo e del quattrocentismo tanto conclamato una essenziale lettura di Cézanne. È del resto del '19 lo scritto su Cézanne di Carrà ne «La Ronda», del '20 la mostra individuale di Cézanne alla XII Biennale (28 opere), e Cézanne fu certo, per Morandi, il tramite per evadere, verso il 1920, dalla severità della regola che aveva perseguita per circa tre anni. Così anche per Morandi dall'inizio degli anni Venti comincia un nuovo cammino per il quale si avvia spinto ancora dal suo candido impegno di interiorità che lo porta sempre a cercare dentro di sé, mai fuori di sé. Che lo porta a continuare con padronanza sempre maggiore il suo grande e solitario compito, che è stato definito, felicemente, quello di un'instancabile «educazione sentimentale».

La presenza di de Pisis, che si riduce ad un solo articolo nel primo numero, può anche apparire alquanto incongrua nel clima culturale dei «Valori Plastici»; soprattutto se si confronta il suo temperamento e la sua maniera di intendere la pittura con gli umori e le intenzioni degli altri protagonisti della rivista, per non dire del suo direttore. Eppure anche de Pisis, che ancora giovanetto, nel 1918, si era proclamato «profeta» di de Chirico e di Savinio aderendo con entusiasmo, ma da letterato, al loro mondo ideologico e poetico, negli anni dei «Valori Plastici» si considerò anche lui un «metafisico». Metafisici non possono certo dirsi quei suoi giovanilissimi *collages* che si avvicinano piuttosto, ma per approssimazione, al mondo di giochi e di non-sense del dada, ma nel '19, pochi mesi dopo il suo sopracitato articolo, nel *Poeta folle* si appoggia quasi letteralmente a un quadro di de Chirico e nel 1923 dipinge quel «paesaggio metafisico» che sembra indirizzarsi, ma con una certa poetica sventatezza, verso l'essenzialità spaziale e la semplificazione formale di

Carrà. Ma dopo quel fugace rapporto con la rivista di Broglio, rapporto dovuto certamente all'amicizia stretta negli anni ferraresi con Savinio e con de Chirico, de Pisis, a cominciare dal '23, si allontana da quelle esperienze d'avanguardia e si avvia a suo modo, non senza qualche suggerimento di Soffici forse, sulla via dell'«ordine». Ma in netta opposizione al neo-quattrocentismo e al classicismo dechirichiano, in opposizione soprattutto al novecentismo allora sorgente. È il tempo delle nature morte dipinte a Roma e a Cave prima della sua partenza per Parigi, il tempo delle sue primissime «marine». È dopo quelle esperienze, già poco prima del '25 e poi con ritmo incalzante per tutta la durata del suo soggiorno parigino, che de Pisis trova finalmente se stesso nel timbro squillante del colore, nella gioia di risuscitare le cose alla vita della pittura. Ma, come altrove ho già scritto

quel vivido palpitare delle cose nella luce, quella continua invenzione di colori accanto a colori, sembrano virtù lontanissime da quell'immobilità sommersa nel silenzio dell'ora metafisica, quando il cielo è verde e le ombre si allungano nere sulle piazze d'Italia deserte... Eppure in alcune nature morte di de Pisis degli anni Venti, nelle prime nature morte marine, gli oggetti sparsi lungo la fuga aerea di un piano infinito che sembra raccogliere in sé, come le conchiglie che si portano all'orecchio, il vibrare dell'aria e la voce lontana del mare, hanno una loro presenza misteriosa e significativa che non si può non chiamare metafisica nel senso che de Chirico conferì alla parola.

È così che da quello strenuo fermento di idee, da quel coacervo di aspre intenzioni, di ascetismo formale e di ideali evasioni verso classici lidi che si agitavano nel gruppo dei «Valori Plastici», da quelle utopistiche aspirazioni ad un radicale rinnovamento che erano nate, ancor prima della guerra, dalle ceneri del futurismo, risorgevano, sviluppandosi in diverse direzioni, le forze migliori della pittura italiana della prima metà del secolo.

1989.

Il Novecento e Margherita Sarfatti

Uno degli amici a me più cari mi regalò un giorno questo consiglio: prendi un metro, un chilo, un litro e tienili sul comodino in modo che siano le prime cose che tu veda appena ti svegli: così non dimenticherai mai cosa sia la misura. Non ho messo nel luogo indicato tre oggetti così ingombranti, ma credo di non aver dimenticato il senso di quel consiglio e spero anche di averne saputo tener conto, almeno qualche volta. Sento comunque quanto sia necessario tenerne conto particolarmente ora che l'argomento verte su Margherita Sarfatti, sulla sua amata creatura, il «Novecento italiano» e, di conseguenza, sulle odierne «rivalutazioni». Perché, a proposito di Novecento e di avanguardia, di «Ritorno all'ordine» e di «Modernità», di flusso e di riflusso e in generale per le vicende diciamo così associative e di gruppo della cultura artistica italiana della prima metà del secolo, di propositi misurati, in quei primi cinquant'anni, se ne sono tenuti assai pochi e, a cominciare ancora da prima che si formasse la mia generazione e poi nel corso di questa e di quella seguente si sono formulati giudizi che assomigliano piuttosto a gran fendenti di scimitarra che senza troppi riguardi dividono sommariamente una parte creduta buona da una parte creduta cattiva, nemmeno si trattasse del Giudizio Universale. «Vera modernità» di qua, «falsa modernità» di là. Due parti: «bbianca e nnera», come nel Giorno del Giudizio di Belli, «una pe annà in cantina, una sur tetto». E il Novecento, voglio dire il «Novecento italiano» nato dal «Gruppo del Novecento» e patrocinato da Margherita Sarfatti, ma indebitamente esteso, secondo gli umori, a tutto un clima, a tutta una situazione di cultura e di sottocultura artistica che coincideva con il fascismo, è stato relegato per molto tempo in cantina per poi risalire recentemente sul tetto. Parlarne sino a una ventina di anni fa a coloro che condividevano un'educazione longhiana o anche ai seguaci di Lionello Venturi, a quelli della mia generazione insomma, voleva dire dar via libera agli impropri o quanto meno al più sprezzante silenzio; ma poi si cominciò a guardare con interesse anche a quel gruppo e ai suoi dintorni sinché, sulla spinta di un mercato sempre più a corto di

nuovi territori da coltivare, si cominciò a tirar fuori da un oblio non sempre immeritato artisti come Ubaldo Oppi o Pompeo Borra, associandoli con molta disinvoltura alla «Nuova Oggettività», vale a dire alla «Neue Sachlichkeit», e riciclando a loro beneficio la definizione di «Realismo magico» laddove di realismo, in senso vero, ce ne era molto poco e di magico, in ogni senso, non ce ne era affatto. In un caso come nell'altro, comunque, cioè nel pro di ora come nel contro di prima, si è sempre tenuto pochissimo conto di quelle unità di misura care al mio amico e, di conseguenza ci si è ben guardati dal distinguere, limitandosi a giudicare i gruppi e le ideologie e non i singoli artisti e le singole opere le loro qualità e la loro forza espressiva e poetica.

È vero che se ci si attendesse in senso rigoroso al suddetto zelo misuratore applicandolo a parametri europei si dovrebbe concludere che i più grandi artisti italiani della prima metà del secolo, i pochi capaci di affrontare senza alcun svantaggio il confronto con la più alta pittura europea contemporanea, sono stati proprio coloro che hanno seguito un cammino in solitudine o almeno in gelosa indipendenza, anche se talvolta furono trascinati in gruppi o in tendenze. Voglio dire artisti come de Chirico, come Morandi, come de Pisis, come Carrà e come pochissimi altri, fra i quali indubbiamente anche Sironi che pur fu fra i fondatori del «Novecento italiano». Ma non mi nascondo che tanto rigore potrebbe essere anche pericoloso soprattutto trattandosi di un contesto come quello italiano che per tradizione è stato sempre così generoso fornitore di grandi *petits maîtres*, di vivaci situazioni locali e periferiche che non possono chiamarsi per questo provinciali nel corrente senso dispregiativo della parola o che se anche si vogliono intendere come provinciali non mancano per questo di una certa grazia intellettuale, di un certo semplice profumo di originalità. E poi anche i gruppi hanno la loro storia e richiedono quindi una dovuta attenzione anche al di fuori della misura della qualità. Ben vengano quindi le storie sul Novecento (come quella utile e ben documentata di Rossana Bossaglia del 1979) e sui suoi protagonisti, ben vengano le mostre, come quelle organizzate con conoscenza analitica e amore da Claudia Gianferrari o quelle di ampio respiro di Massimo De Carlo. Sempre che non si perdano d'occhio le succitate misure.

Non credo sia utile ora ritornare sui ben noti propositi che sostennero il gruppo dei sette artisti che nel 1923 a Milano nella galleria di Lino Pesaro diedero vita al gruppo del Novecento; che erano poi i propositi di Margherita Sarfatti. Dei sette, Achille Funi e Piero Marussig erano indubbiamente i più vicini alle idee della intraprendente e ambiziosa Margherita, o meglio alla sua intenzione di fare del gruppo un centro di po-

tere che per affermarsi e dominare la situazione artistica italiana approfittasse delle simpatie di Mussolini; un Mussolini deciso a far bella figura tanto da dichiarare che non intendeva affatto «incoraggiare qualcosa che possa assomigliare all'arte di Stato» ma che, d'altra parte, aveva saputo dare un esempio efficace dell'arte di conquistare il potere. E si sa come. Leonardo Dudreville, che proveniva dal Futurismo e da «Nuove Tendenze», di indirizzo, queste ultime, palesemente sociale, e Anselmo Bucci, di cultura più mitteleuropea, facevano invece la fronda e tendevano a tenere il movimento al di fuori del fascismo; Ubaldo Oppi e Malerba erano, come appare nelle divertenti memorie di Dudreville, figure più sfocate e tentennanti e in quanto a Mario Sironi, secondo quanto riferisce lo stesso Dudreville, appariva nelle riunioni «taciturno, svagato e disinteressato». Il che torna tutto a suo onore.

Perché non dovevano essere poi molto edificanti quelle riunioni alla Galleria Pesaro e nemmeno, diciamo pure, quei famosi «mercoledì» di Margherita nella sua casa di corso Venezia 93 a Milano, verso il 1920 e poco dopo, dove era possibile incontrare Bontempelli, Borghese, Ada Negri, Marinetti, Tosi, Bucci, Funi, Sironi e Sinopico e dove qualche volta, uscendo dal «Popolo d'Italia», passava come una ventata il duce non ancora duce, con la mascella protrusa e l'occhio nero e fisso da «uomo del destino» che incantava le signore. Non che la Sarfatti non fosse provvista di una buona dose di vivacità mentale, di un dinamismo fuori del comune e anche di un notevole gusto per la pittura, come dimostra la sua bella collezione (divisa ora fra le figlie) che era poi tutt'altro che «novecentesca», ma il clima intellettuale era quello che era, quello cioè in cui nacque il fascismo, e di idee, che fossero idee, nel campo dell'arte non ne circolavano molte. Cominciava anche lì la fabbrica degli slogan che andavano maturando ora nel clima generale del «ritorno all'ordine».

È bene non dimenticare però che «ritorno all'ordine» è un'indicazione troppo generica e applicabile a fatti di diverso valore e sostanza per poter essere dotata di un significato univoco. Come lo intendevano la Sarfatti e i sette del Novecento, quelli che più ne parlavano almeno, era già cosa diversa dal *rappel à l'ordre*, dal quale traeva il nome, di Maurice Raynal che si mantenne sempre su posizioni antinovecentiste (era collaboratore dei «Valori Plastici») e si moveva nell'area del purismo francese richiamandosi a una misura intellettuale e a un *esprit de géométrie* che non escludeva aperture verso l'astratto.

Di natura diversa e di tensione molto più alta era anche il «ritorno» che, sotto diversi aspetti, si manifestava nei «Valori Plastici». Non sarebbe infatti giusto considerare il «ritorno al mestiere» invocato da de

Chirico e l'«italianismo artistico» cui si richiamava Carrà nelle pagine di quella rivista, come un semplice e improvviso moto di reazione agli estremismi delle avanguardie, come una ricerca di normalizzazione dopo il trauma del futurismo e della guerra. C'era un progetto positivo alla base di quella ricerca di rigore linguistico, un progetto le cui origini sono più antiche del 1918, anno di nascita della rivista di Broglio, e che segue un percorso di idee estraneo al tragico solco che la guerra aveva scavato nella vita di almeno due generazioni, un percorso che si riallaccia all'ultimo Boccioni, c'era insomma una saldatura con le avanguardie di prima della guerra, con lo stesso Cubismo.

Il «ritorno», patrocinato dalla Sarfatti come una sorta di dono della cultura italiana da offrire a Mussolini, per quanto gli si possa riconoscere qualche buona intenzione, dimostrerà ben presto, invece, quale fosse la vera natura della sua matrice, e come quella natura lo allontanasse dal discorso più serio e più impegnato avviato dai «Valori Plastici», che in qualche modo lo legavano ancora alle sorti della pittura europea. E lo dimostrò soprattutto non tanto nella mostra dei sette del 1923 che non rifletteva certo una vera comunità di idee, quanto nella grande mostra milanese del 1926, organizzata sempre dalla Sarfatti, e alla quale parteciparono più di cento pittori, che era come un grande invito, in nome del «Novecento», alla rinascita dell'arte italiana, al grande «ritorno». Ritorno, in questo caso, a un'ipotetica e retorica tradizione italiana che poteva essere quella etrusca, quella romana, quella giottesca, quella masaccesca, quella michelangiolesca, quella caravaggesca, e così via. Secondo i gusti e con risultati facilmente prevedibili.

Tutto questo si può anche dimenticare, spigolando qua e là, come oggi si usa, fra gli artisti del Novecento, in cerca di tratti, di momenti, di attitudini che in qualche modo sfuggano quel clima di non-pittura. E magari se ne possono anche trovare. Così come ci si può rendere conto di come il grande temperamento di Sironi lo portasse a rendere positive, formalmente e poeticamente, idee che combaciavano con quelle del fascismo, così come ci si può anche spingere a ritrovare una certa commovente dignità e una lusinga di piacevolezza in alcune opere del classicismo novecentesco. Ma credo che tutto questo non basti a farci amare il «Novecento italiano» di Margherita Sarfatti.

Giorgio de Chirico

Cento anni fa, il 10 luglio del 1888, a Volos, poche leghe lontano dall'Olimpo, nella Tessaglia patria antichissima di maghi e di incantesimi, in «una torrida giornata» nasceva (per sorte) Giorgio de Chirico. Moriva, novantenne, poco meno di dieci anni fa, il 20 novembre del 1978, a piazza di Spagna, pochi metri lontano dal Caffè Greco, dove si recava ogni mattina a prendere un bitter e a leggere il giornale, in un quartiere che è patria recente non di maghi ma di piccole gallerie d'arte che tentavano di carpirgli, quando andava dal barbiere, un disegno o una lito (prova d'artista), se riuscivano a rompere la ferrea sorveglianza della moglie, o di gallerie più grandi che (per sua mala sorte, ma non senza sua colpa) sollecitavano e amministravano i prodotti della sua ultima attività forniti loro dalla signora (*mater certa, pater semper incertus*), fra un gran traffico di notai, di avvocati e di carabinieri del quale lui, in fondo, molto si diletta.

Cento anni non sono pochi nel calendario della storia, e dovrebbero essere sufficienti per trarre le somme di una fortuna critica e formulare un giudizio più sereno e distaccato, per non dire definitivo, su di un così grande artista scomparso. Per stabilire di che natura sia la sua grandezza, e se fu costante, e quale posto gli è riservato nel contesto della pittura di questo secolo. Un posto di primissimo piano, sia ben chiaro, nessuno lo contesta, o lo ha mai contestato da anni, ai consacrati capolavori che dipinse dal 1910 al 1919. Ma se si vuole estendere, quell'auspicato giudizio, sereno e distaccato appunto, a tutta la sua opera, ci accorgiamo che i dieci anni che sono trascorsi dalla sua morte sono invece ben pochi per farci dimenticare l'imbrogliata matassa che de Chirico ci ha lasciato in eredità: quell'arruffato intrico dove si intrecciano e annodano tutte le fila che lui stesso aveva consapevolmente avviluppato nel lungo corso della sua vita, e cominciando, è necessario che tutti lo sappiano, presto, molto presto. Voglio dire il garbuglio delle retrodatazioni, delle infinite repliche (senza varianti) di temi metafisici, rifatte stancamente e meccanicamente anche trenta e più anni dopo, delle copie autografe ma con

data falsa o senza data, delle copie lasciate fare ad altri e riconosciute come originali, dei veri ritenuti falsi e dei falsi ritenuti veri, dei falsi con autentica notarile vera e di quelli con autentica notarile falsa, e così via; un intrico difficile (per non dire impossibile) da sbrogliare cui devono aggiungersi le dichiarazioni spesso inattendibili dei falsari confessi, le sentenze del tribunale, le brutte e mistificanti esposizioni, le mediocri e dilettesche monografie, le autentiche dubbie e, non ultima, l'enfasi con cui egli stesso diffondeva come suoi capolavori le opere tarde della sua maniera più barocca. Insomma, cattiva politica familiare, cattivi critici, cattivi mercanti: anche questa è l'eredità di de Chirico. Parlo dei critici legati a un determinato mercato nazionale, naturalmente, non parlo della critica seria, delle buone ricerche filologiche, delle belle e utili pagine insomma che su de Chirico non mancano. Ma l'eredità, soprattutto in opere, è pesante.

Il tempo farà certamente giustizia di tanta mediocre, anonima e presoché ingiudicabile produzione, senza curarsi troppo se sia stato lui o qualche falsario più o meno abile a dipingerla, saprà sgombrare il campo, la buona critica, spazzando via decine e decine di Piazze d'Italia, di legnosi Etori e Adromache, di volgari Trovatori, di Muse Inquietanti che possono inquietare solo la coscienza, ammesso che esista, di chi le ha vendute. Ne farà giustizia senza curarsi se essi siano o no presenti in quel catalogo che de Chirico stesso aveva avviato. Siano sue o no (e non dubito che in gran parte lo siano) che importa? Se stesse a me ne farei un grande falò, simile a quello che a suo tempo fece Rouault delle opere che voleva scartare. Lasciatemi esprimere questo mio irrealizzabile sogno nel giorno in cui cade il centenario della sua nascita: per quanto scanzonati, non siamo ancora del tutto riusciti a privare i centenari, retorica eredità risorgimentale, di una certa solennità.

So di aver espresso, per amore di de Chirico, e nella mia costante ricerca in un'opera d'arte, del miracolo irripetibile della «poesia», un desiderio non solo utopico ma anche ingiusto in quanto nato da un desiderio di violentare la realtà. Per de Chirico la parola «vero» ha un significato diverso da quello che gli può dare un giudice, o un collezionista: è difficile evitare di stare al gioco abilmente impostato da lui stesso, perché, come ognuno dovrebbe sapere, de Chirico è davvero maestro nell'arte di confondere le acque, di cambiare le carte in tavola, di volgere verso il muro e immergere nell'ombra gli antichi volti degli dei, di giocare insomma, al momento giusto, la carta segreta dell'Enigma. Così che dietro quell'arruffata e squalificante matassa che ci ha lasciato mi sembra di scorgere il pallore lunare del suo volto d'argento e di cera animarsi per la scintilla inconfondibile dell'ironia, illuminarsi del sorriso ammic-

cante e bonario dell'augure che sa cosa si nasconde dietro la facciata del tempio. Ma se non bisogna forzare la realtà invocando roghi, non bisogna nemmeno stare al suo gioco. Bisogna piuttosto cercare di capirne le ragioni. Ho cercato di farlo anni orsono, parlando di *De Chirico e l'altro se stesso* e spero di non annoiarvi ritornando ora su qualcuno di quei miei argomenti. Nulla è mai semplice di quello che riguarda de Chirico: non bisogna mai dimenticarlo. Quella stupenda pagina che è la lettera a Raffaele Carrieri su *L'Apocalisse*, dove rinnega, anzi abolisce tutto il proprio esterno mondo figurativo basterebbe per dimostrarlo. Ogni suo cambiamento di stile, così come ogni ritorno al suo passato, coincideva quasi sempre con una crisi psicologica, o meglio con un momento di profondo disagio psichico e morale, provocato da una frustrazione alla quale seguiva una tenace reazione mossa dal dispetto. Anche contro di sé; anzi soprattutto contro di sé. Perché ogni cambiamento o ogni ritorno alle immagini del suo passato, almeno come spinta iniziale (cambiamenti e ritorni che creavano indubbiamente una profonda scissione nel suo animo) sembra il risultato di oscuri e profondi movimenti di una natura non esente da tentazioni di autolesionismo e di un carattere sul quale, dal cielo degli eterni archetipi, dove brilla la costellazione di Senex e di Puer, è la stella Puer che splende più luminosa e carica d'influssi.

Nel periodo della sua attività giovanile, cioè dal 1908 sin verso il 1924, Giorgio de Chirico non replicò mai nemmeno una delle sue composizioni, né a Milano, né a Parigi, né a Ferrara né a Roma. È dopo il suo ritorno a Parigi che la pratica comincia. Cosa era successo? La storia è nota: ci sono i quadri che ha lasciato a Parigi quando ne partì nel 1915; c'è la loro fortuna presso i surrealisti, c'è il disprezzo nutrito (ingiustamente) da questi ultimi, al tempo del suo ritorno, per la sua nuova maniera. È questa l'epoca del noto passo di Bréton in cui condanna la sua consuetudine di rifare soggetti del primo periodo e in cui l'accusa, con tono di anatema, di falsario, addirittura di truffatore. Bréton, si sa, era un moralista, spesso invaso da rigorosi fervori che sconfinavano nel fanatismo e quello che scrive, a questo proposito, sulla «mano pesante» di de Chirico non va certo preso per verità assoluta. Ma non escluderei che in quegli anni, sotto l'impressione traumatica di quell'anatema, de Chirico si abbandonasse inconsciamente ad una ricerca di illusione e di delusione: soprattutto di delusione. Perché de Chirico era fatto così: credeva, o faceva credere, di amarsi moltissimo e invece, nel profondo, non si amava; credeva o faceva credere di non sentire la scissione profonda che divideva, tra suo passato e suo presente, la sua anima di pittore, e invece nel profondo ne soffriva. Aveva un bel dire, nei momenti di buon

umore, che la sua mano sinistra era metafisica e la sua mano destra realista. Non poteva cavarsela con uno scherzo e si guardava bene dal dire cosa avesse nel cuore e non nelle mani. Anche questo dissidio e questa ricerca di illusione e di delusione vanno indubbiamente valutati nel considerare quella sua propensione a ricopiare le opere dell'«altro se stesso». Ma è solo più tardi, quando alla frustrazione del rifiuto dei surrealisti si aggiunse quella del mancato riconoscimento da parte della critica, e anche da parte del mercato, di quella sua ultima maniera, che chiamava realista e che andava maturando, sulla fermentazione di indigestioni tizianesche e rubensiane, negli anni Quaranta, è solo allora che diede inizio alla serie delle copie «servili» e alla produzione ben organizzata di quella che si potrebbe chiamare «la metafisica a richiesta». Una pratica ripetitiva che in qualche modo si accordava alle sue origini levantine, da «madonnaro».

Anche quella sua «maniera» dagli anni Quaranta in poi, quel suo post-modern ante litteram in chiave barocca, non era forse che una reazione a dispetto a una serie di frustrazioni, una inconscia ricerca di illusione e di delusione; da parte mia penso che sarà sempre più difficile apprezzare, se ci atteniamo al metro dei grandi valori che serve a misurare le sue opere degli anni precedenti, quel suo ruolo di «restauratore della grande pittura degli antichi maestri», quegli autoritratti impennacchiati, quei cavalli infiocchettati con la permanente alla criniera, quei grappoli d'uva d'alabastro contro un cielo color fragola e panna. Ogni arte, anche individuale, ha il suo tempo e il suo declino. D'accordo; ma non c'è solo il grande, immortale de Chirico dell'ora metafisica, quando il cielo è verde e le ombre si allungano sulle piazze d'Italia deserte, il de Chirico sublime dei manichini, il de Chirico morto con i *Pesci sacri* del 1918, come per lungo tempo si è sostenuto con Soby. C'è anche il de Chirico poco meno toccante delle böckliniane *Ville Romane* degli anni Venti, c'è quello sperimentatore e talvolta altissimo, degli *Archeologi* dalla testa d'uovo e dal ventre ingombro di rovine, e di colorati oggetti inconfondibili, c'è il de Chirico dei *Gladiatori* dal volto sbalzato e distorto, dal torso di bronzo e dai piedi d'argilla, il de Chirico dei *Bagni Misteriosi* e dei *Mobili nella Valle*. Il de Chirico fino agli inizi degli anni Trenta, insomma.

Un de Chirico sempre solitario, di una solitudine costante, così profonda, che, oggi, ci sembra vederlo immerso in una immobilità inondata dal silenzio, come le statue delle sue piazze d'Italia.

L'Antigrazioso di Carrà

Nel 1915 il Futurismo entra in una fase di crisi profonda che, per i suoi maggiori protagonisti, Carrà e Boccioni, sarà, nei confronti del movimento, risolutiva. Boccioni dimostra infatti, nel 1916, di voler tornare ad una sorta di formalismo costruttivo di origine cézanniana che non sappiamo dove l'avrebbe condotto se la morte, nello stesso anno, non fosse intervenuta a toglierlo tragicamente di scena. Carrà, che già quando andavano attenuandosi i tumulti e le grida delle battaglie futuriste incominciava ad interessarsi alla «ricerca dei valori puri», dopo aver urlato nelle serate marinettiane «abbasso il Medioevo» (ricordo che Longhi gli rinfacciava ridendo quegli urla e Carrà si schermiva dicendo che aveva soltanto gridato «abbasso il falso Medioevo») cominciava ora a meditare, e siamo ancora nel 1915, sul rapporto fra antico e modernità. Già in quell'anno infatti, andava preparando la sua *Parlata su Giotto* che sarà pubblicata da «La Voce» nel marzo del 1916.

La riscoperta di Giotto fu per Carrà il filo conduttore verso un nuovo e intenso sentimento formale e lo indusse a gettarsi a capofitto in nuove ricerche che non vertono più sul dinamismo ma piuttosto sulla percezione di una forma primigenia, archetipica.

Studio sul corpo della forma e non mi preoccupo più né di dinamismo né di altre teoriche – scrive ad Ardengo Soffici nel settembre del 1916. – Vorrei semplicemente raggiungere una sintesi confacentemi. La modernità credo che apparirà, se modernità vi è nel mio spirito liberato finalmente da tanti pregiudizi avveniristici. Semplicità di rapporti tonali e lineari è ormai tutta la mia angoscia.

È in tal modo, cioè con tanta partecipazione di sentimenti, che Carrà aspira a ritrovare un carattere antico da «pittura murale ed austera» ma, allo stesso tempo, anche un «carattere infantile», della più esplicita semplicità. Come dire: l'archetipo e il sillabario. Ed ecco i suoi straordinari esercizi sugli «elementari» della pittura con i quali affronta testardamente la via del ritorno verso le vere origini dell'espressione e anche la ricerca di una confidenza nella immediatezza della percezione infantile: una confidenza con il mondo del visibile che poteva anche supporre per-

duta. Ricomincia quindi a nominare le cose in figura, cercando di arrivare al cuore stesso del «corpo della forma», al suo nocciolo essenziale, bloccandole pesantemente nella loro struttura più semplice, con una sorta di brutalità primitiva, ma sorretto da un'intensa, aspra passione. «Mi abbandono come un medium alle correnti psichiche fidandomi dell'animo commosso», scrive nella stessa lettera a Soffici. Ed è ora come se cercasse la via più breve per giungere dall'indeterminatezza del sostantivo alla determinatezza dell'immagine adottando un linguaggio primitivo, violentemente plastico che evoca le cose più semplici ed elementari della nostra esperienza con il loro nome-immagine: casa, libro, albero, cavallo. Senza «aggettivi», senza equivoci possibili, senza ambiguità. È lo spirito da cui nascono, nel 1915, *Il fiasco e il bicchiere* e nel 1916 *La Carrozzella, I Romantic, L'Antigrazioso*.

Ma la riscoperta di Giotto e la rivisitazione dei primitivi, che presupponeva la volontà, in quegli anni non ancora regressiva, di «ritrovare il nostro ritmo, di ritornare alla nostra sodezza spirituale» e che era legata, come ha notato giustamente Calvesi, all'intensificarsi dei rapporti con l'ambiente toscano, in particolare con Soffici e con Papini, e poi all'influenza di Roberto Longhi, fu anche il filo conduttore che portò Carrà nei territori della metafisica. Un filo di Arianna che gli consentì di addentrarsi nel metafisico labirinto senza perdere mai il contatto con quella sostanza terrestre delle cose, con quel senso tangibile dello spazio, diciamo pure con quel suo ideale giottismo, che sembravano indissolubilmente legati alla sua esperienza di artista, vorrei dire quasi alla sua antica natura «lombarda».

L'amore per Giotto fu comunque la necessaria premessa alla pittura metafisica di Carrà, perché quel «silenzio magico delle forme» giottesche che tanto lo commoveva e lo incantava fin dal 1915, anzi probabilmente già nel '14, quando la sua avventura futurista era ormai esaurita, presupponeva una percezione se non diversa certamente più ricca e spirituale di quella del sillabante primitivismo romanico dell'«antigrazioso», di quell'aspro compitare gli «essenziali» che già si era manifestato nel *Fanciullo prodigio* del 1914.

È in questo clima che si matura l'avvicinamento di Carrà con de Chirico. «Silenzio magico», anche se attribuito alle immagini di Giotto, è infatti una definizione che evoca indubbiamente la poetica dechirichiana. E resta tale, in fondo, nonostante sia seguita da altre definizioni che si richiamano all'«unità costruttiva» e alla «presa di possesso della realtà» e che sono più connaturate al mondo figurativo dell'artista. I due personaggi erano certamente diversi per temperamento, addirittura opposti direi, ma quell'avvicinamento ci fu e ci furono anche, per un tempo

non lungo, vera amicizia e obiettivi comuni di ricerca; se pure, in anni più tardi, ciascuno di loro negò quel sodalizio tanto che de Chirico nei *Ricordi della mia vita* racconta come Carrà «si mise a rifare, alquanto stentatamente, gli stessi soggetti che facevo io, con una spudoratezza e un *sans-gêne* veramente ammirevoli» e Carrà ne *La mia vita* non parla addirittura del periodo che trascorsero insieme nel Seminario ferrarese.

È certo che prima del suo arrivo a Ferrara Carrà non si era mai incontrato con de Chirico; non aveva avuto modo di conoscerlo personalmente nemmeno quando, nel 1914, insieme a Soffici, a Palazzeschi e a Papini era andato a Parigi, dove de Chirico viveva e dove frequentarono gli stessi ambienti, conobbero le stesse persone. Ma aveva visto certamente o da Paul Guillaume o da Apollinaire più d'una di quelle sue opere straordinarie, che Apollinaire, appunto, definiva già allora *étrangement métaphisiques* e delle quali anche Soffici più di una volta gli aveva parlato. È solo a Ferrara, dunque, dove Carrà arrivò militare nel gennaio del 1917, e dove de Chirico era già da un anno, che i due artisti si incontrarono. Prima ancora di quell'incontro, nel febbraio del '17, Carrà scriveva a Soffici: «De Chirico possiede certamente delle buone qualità, ma la sua forma di pittura, più ci penso, più mi pare fredda razionalizzazione letteraria». Ma quelle riserve, se pur le mantenne sempre in fondo al suo pensiero, furono per un breve periodo sopraffatte dal configurarsi di intenti comuni e quell'aria di magia e di silenzio che circondava l'immagine mentale che Carrà aveva di Giotto trovava ora nel clima «magico» di Ferrara e nel rapporto intenso che stabilì con il grande solitario, una avvincente conferma. Tanto che gli nacque ben presto l'idea — e questa non era davvero un'idea dechirichiana — di dare vita ad un movimento per la pittura metafisica, un'idea che, come «lancio», si concretò solo più tardi, nel 1918, quando i due artisti si erano già separati.

Ma è chiaro che Carrà, fin dai tempi della *Musa Metafisica*, della *Pitonesse* e persino della *Solitudine* che è la sua opera iconograficamente più dechirichiana, voglio dire fin dalle sue opere del primo anno ferrarese, segue una strada diversa, sostanzialmente diversa da quella battuta da de Chirico e che le due metafisiche, che di due metafisiche si tratta, non sono sovrapponibili. Se non erro è stato Roberto Longhi il primo a valutare quella diversità ed è ancora utile leggerne la definizione dalla quale, naturalmente, traspare la sua sostanziale insofferenza per il mondo del «grande metafisico»:

Destinato a servire le ragioni proprie della pittura, e assai più convinto che non de Chirico della portata spirituale insita nelle forme italiane, Carrà ci presentava in questi anni una serie di acrostici sibillini, che trovano tuttavia in se stessi la forza della soluzione. Si può narrare un quadro di de Chirico, ma in Carrà la favola meglio che

dalle intitolazioni ambigue si spremesse proprio dagli incastrati dei colori fulgidi e torvi, dai duri incontri degli spazi segmentati entro le camerelle primitive. Aspre esercitazioni sugli «elementari» della pittura, esse ci rapiscono, non più come le ironiche mitografie di de Chirico, ma proprio con l'alterno ingorgarsi e fiottare della passione che il protagonista pittore prova per il miracolo sempre rinnovato del fare, del produrre pittorico.

È indubitabile che la «nostalgia spaziale» di de Chirico, che il Longhi non volle mai intendere, quel suo modo inimitabile di condurci in un cerchio magico fuori del tempo, dove il passato e il presente e i loro simboli (l'orologio della stazione, il treno, la statua) si annullano nel silenzio e nell'assenza, era un invito seducente, in quegli anni, al «viaggio senza fine» verso le grandi idee della pittura poetica; denunciava soprattutto un netto distacco, anzi un'ascetica separazione dalle ribelli e tumultuose esperienze di un'avanguardia appena trascorsa. E quell'invito fu accolto, ma parzialmente, da Carrà che si adoperò a riempire la sua *Camera incantata* (è il titolo di un altro suo quadro metafisico del '17) di quegli umili oggetti che de Chirico raccoglieva nelle bottegucce ferraresi e di isolarli ieraticamente in un'atmosfera che evocava la sibillina magia delle cose. Ma il suo tenace sogno di concretezza, il suo bisogno di attribuire peso di realtà a ogni oggetto e allo spazio che lo contiene lo portava ad un dipingere denso, plastico, tangibile che conferisce una straordinaria evidenza a ogni spigolo, a ogni piano a ogni volume, a ogni ombra portata a ogni cosa dipinta. Carrà certamente, e qui Longhi aveva ragione, credeva in modo diverso da de Chirico nel peso spirituale e nell'autorità morale dell'antica pittura che da qualche anno aveva cominciato ad amare intensamente. E nel dipingere questi suoi «sibillini acrostici» cercava un solido appoggio nelle esperienze visive nate dalle sue meditazioni su Giotto e da quelle, più recenti, su Paolo Uccello. Si ostinava cioè a intendere il linguaggio della pittura, il «corpo della forma» per usare una sua espressione, come un mestiere del tutto estraneo a speculazioni di natura letteraria. E soprattutto non vi è nulla in lui, negli anni «metafisici», di quel tanto di nordico, di non italiano, di quel sentimento nostalgico, di quel sottile spaesamento psichico che spingeva de Chirico a evocare la pittura antica e a costruire il suo «Theatrum Italiae».

Carlo Socrate

Cosa pagherei per risentirli quei discorsi, per cogliere dal vivo il senso di quel gran parlare di pittura che si faceva a Roma verso la fine degli anni Venti e anche dopo, nei primi anni Trenta, gli anni della mia adolescenza. Un gran parlare, ho detto, ma intendiamoci, a dar fiato a quelle voci nel pigro sonno intellettuale romano di quella ambigua stagione in cui già cominciavano a maturarsi i primi frutti ingannevoli del «consenso», erano sí e no una ventina di persone, non di più; e se cerco di dar loro un nome faccio anche molta fatica a contarne tante. Se non proprio tutti, eccoli quasi tutti lí, i proprietari di quelle voci, immortalati (perché no?) intorno ai tavolini col piano di marmo bianco della terza saletta dell'Aragno nel bel quadro di Amerigo Bartoli, *Gli amici del Caffè*, che è del 1929: Broglio, Cecchi, Cardarelli che «insegna» col dito alzato, Baldini, Ruggeri, Longhi, Ferri, Saffi, la Pasqualina Spadini effigiata in omaggio al marito appena defunto, e Carlo Socrate che ascolta, con la mano all'orecchio. Amici (e ce n'è anche qualcuno di cui siamo ormai proprio in pochi a ricordare il nome), amici, sia chiaro, così per dire, che erano tipi alquanto intrattabili e dediti al culto della propria personalità, inclini piuttosto a coltivare cordiali inimicizie cementate dall'abitudine di una quotidiana frequentazione; tipi comunque di lingua tagliente, di aspra polemica e di implacabile invettiva. Ma una loro idea della pittura l'avevano, e come!, e noi possiamo dire di conoscerla perché più di uno di loro ne scrisse, in generale e in particolare (e uno di loro almeno con grande autorità e conseguenza), ma nel tranquillo silenzio dello studio, scegliendo con cura le parole, le immagini, le metafore, com'era l'inclinazione del tempo. I discorsi erano un'altra cosa. È vero, lo conosciamo in ogni suo risvolto, in ogni sua luce e in ogni sua ombra, e negli opposti argomenti che scendevano in campo fra squilli di guerra, il dibattito di quegli anni, e degli anni immediatamente precedenti, sulla pittura; possiamo ricostruirlo sulle pagine di «Valori Plastici», di «La Ronda», di «Vita artistica» o di «Pinacotheca», del «Selvaggio» e su altre pagine ancora, che molte se ne riempiono; ma per quel che riguarda la situa-

zione romana, non posso fare a meno di pensare che i discorsi, in particolare i discorsi degli artisti, dei quali ho solo lontane e frammentarie memorie infantili, se potessimo recuperarne qualche diretta sia pur parziale testimonianza (e qui forse il mio più antico amico Antonello Trombadori e non tanto per quei sei mesi che ha più di me, quanto per il fatto di essere stato più coinvolto nell'ambiente potrebbe darmi una mano) sarebbero un documento prezioso per ricostruire il clima in cui viveva la pittura nella Roma di quegli anni nei quali il dipingere e un particolare modo di considerare la pittura del passato (quindi pittura e storia dell'arte) erano strettamente legati. Gli anni, intendo, che vanno dalla morte di Spadini al divampare della fiammata espressionista di Scipione e al manifestarsi della «Scuola di via Cavour»; che vanno dalla partenza da Roma di de Chirico alla prima Quadriennale, gli anni più vivi del Caffè Aragno, gli anni in cui si dibattevano ancora argomenti avviati, tra il '18 e il '22, da «Valori Plastici», ma anche gli anni in cui Longhi raccoglieva le esperienze del suo lungo viaggio in Europa; gli anni in fine di quella che si chiama oggi la «prima scuola romana», vale a dire il momento più felice di Carlo Socrate, di Francesco Trombadori, di Antonio Donghi, di Riccardo Francalancia, di Gisberto Ceracchini, di Amerigo Bartoli, del primo Guidi e anche di Melli e di Janni.

Una situazione romana, dunque, e che si distingue per una sua particolare fisionomia nel quadro più vasto del cosiddetto «ritorno all'ordine», cioè nel convergere delle ricerche della pittura italiana degli anni Venti e Trenta, che vanno dai tentativi retorici, e di regime (di regime più per una sottintesa simpatia di obiettivi che per programma) di riallacciarsi ad un'ipotetica e astratta «tradizione italiana», sino alla più moderna presa di coscienza del grande rinnovamento artistico europeo del cinquantennio precedente. È a Roma, se ben ricordo, all'ombra di Roberto Longhi, non si parlava certo, fra artisti, di «Tradizione», ma di Caravaggio, di Courbet, di Cézanne, di pittura «di valori», di pittura tonale, di «qualità» e così via: e sempre nel segno della pura visibilità. Si parlava insomma di una qualità specifica della pittura, di una liricità non umanistica, non psicologica, non di contenuti. Ma era tutto un parlare e un discutere che si consumava nei verdi studi silvestri di Villa Strohl-Fern ombreggiati da boschetti di bambù e di lauri, o fra i tavolini della terza saletta dell'Aragno, o in qualche riunione domenicale nelle singole case, essendo dopo tutto quegli artisti e quei letterati, nonostante le lamentele delle mogli, di abitudini casalinghe e pantofolaie. Cardarelli escluso, naturalmente. Non arrivava, quel parlare, come tutto arriva subito oggi, alle pagine di un giornale: non arrivava certamente alla terza pagina del «Corriere», che era territorio di Ugo Ojetti, e Ojetti in quan-

to a gusti in fatto di pittura, era rimasto a Ettore Tito («Tito e sempre Tito!») e se voleva essere più attuale preferiva discutere di archi e di colonne polemizzando con il «razionale» e con Piacentini, o di opere del regime. Roma non era Parigi, insomma. Ma a me, che sui dieci anni avevo incominciato le mie prime letture indipendenti (Salgari), quei discorsi, che arrivavano anche in casa di mio padre e che sentivo, proprio dalla bocca di Socrate che di mio padre era amico, praticamente tutti i giorni, mi sembravano «i discorsi», i veri, gli unici che si potessero fare fuori dal regno dell'immaginario dove ascoltavo quelli di Janez e di Sandokan. E così le mie notti erano piene di pittura e di Malesia, di Courbet e di Tremal Naik, soggetti non facili da amalgamare, nemmeno per le mie grandi facoltà assimilative (e non reattive), il che potrebbe giustificare il fatto che mi alzavo sempre tardi, frastornato e stanco, arrivando puntualmente in ritardo a scuola e vivendo la «prima ora» in uno stato di para-sonnambulismo.

Mi è difficile dunque parlare di Carlo Socrate senza ricordare il clima in cui nascevano quei discorsi, perché il suo dipingere, più di quello di ogni altro artista, era strettamente legato a una particolare e precisa idea della pittura, un'idea longhiana direi, e a particolari modelli ideali, diciamo così caravaggesco-courbettiani, o velázqueziani-manettiani; idea e modelli che trovavano un posto ben preciso nel vocale dibattito di quegli anni, in quella sorta di vento di parole che si formava ogni sera nell'area ciclonica della Terza Saletta turbinando intorno al dito di Cardarelli, imboccava in tromba il Corso e superata Piazza del Popolo investiva in pieno Villa Strohl-Fern e poi si spargeva in vari indirizzi per ritornare puntualmente la sera dopo all'Aragno e riformarsi, con la regolarità dei monsoni.

Forse devo scusarmi se insisto tanto su quel «parlare pittura», ma credo che proprio lì si possa trovare il capo di un filo, un solido filo, che ci conduce al cuore di quella situazione artistica della capitale, al clima in cui vivevano i pensieri, i gusti, le aspirazioni e le cognizioni (pensieri, gusti, eccetera alquanto semplici invero) di alcuni artisti della «prima scuola romana» (chiamiamola pure così tanto per intenderci) e in particolare di Carlo Socrate, e sui quali si modellava la loro visione delle cose da dipingere e del modo con cui dipingerle.

Devo dire però che quel filo era collegato anche a un recentissimo passato perché quell'esigenza di congiungere la pratica del dipingere alla conoscenza della storia della pittura già da anni si era sostituita a un modello ormai scaduto di creatività, cioè a quella che postulava un'arte originata dall'istinto, incondita, ingenua e romantica. Già Ardengo Soffici aveva osservato che «il fatto arte comincia con la critica» e in «Valo-

ri Plastici» più di una volta si era insistito sulla necessità di legare indissolubilmente l'arte alla cultura dell'arte, cioè alla sua storia: l'artista dovrebbe quindi essere critico e storico dell'arte, e non tanto per ritrovare nell'esercizio della critica lo strumento più adatto per far intendere agli altri lo strumento del proprio fare, quanto per conferire al proprio fare una «qualità» e un preciso consapevole indirizzo. Conoscere le proprie origini artistiche (sul passato) per meglio conoscersi. E così la scelta, critica e storica, di uno o più modelli, di un passato vicino o lontano, legati da una concreta convergenza di obiettivi (per esempio, la «linea» Caravaggio-Courbet, o se si vuole quella Velázquez-Goya-Manet), scelta nata dalle aspirazioni intellettuali e dalle più intime inclinazioni dell'artista, costituiva la maniera più legittima, certo la meno reazionaria, per ritrovare la tanto conclamata «tradizione», escludendo ogni nazionalismo culturale di tipo novecentista così come ogni falso neoquattrocentismo.

Questa congiunzione fra pittura e storia della pittura che dal cielo di quegli anni aveva investito con i suoi influssi le menti artistiche italiane, e che si accompagnava anche ad un'altra congiunzione, assai meno favorevole, quella fra letteratura e storia dell'arte, che permetteva a Baldini «Melafumo» di progettare un libro su Melozzo da Forlì o a Cecchi di scrivere sul trecento Senese e alla quale si doveva la «beatificazione» del nostro provinciale Ottocento; quella congiunzione fra pittura e storia dell'arte, dico, assume un significato molto particolare, riferita alla situazione romana e a Carlo Socrate, qualora si consideri che a indicare i modelli, vale a dire a fornire uno specifico, nuovo, convincente disegno della storia dell'arte italiana e europea, una linea di legittima ascendenza per l'arte moderna, era un critico ed uno storico dell'arte nel senso istituzionale del termine come Roberto Longhi che si era reso conto molto presto come, da noi, «la critica, specie d'arte moderna, non aveva alcun sentore del grande rinnovamento artistico europeo del cinquantennio precedente», non solo, ma che si era accorto altresì «ingolfandosi nel passato con spirito moderno» come la critica coincidesse con la storia e che una più moderna lettura della storia dell'arte, potesse aiutare, nei rischiosi passi del «ritorno all'ordine», la pittura contemporanea a trovare la strada della «qualità».

Il passo in avanti fatto da quella critica d'arte, di origine puro visibilista, ma che identificava la critica con la storia, e in favore di un giudizio di valore inseparabile dal contesto storico (di storia artistica) che quel valore aveva espresso, fu certo un passo avanti assai notevole che ebbe conseguenze anche di portata europea. E non c'è dubbio che gli scritti di Roberto Longhi, prima ancora del Venti, a cominciare da *Le due Lise*,

travolsero, fra l'altro, gli pseudo-valori assegnati in Italia ad un passato appena trascorso e all'arte del secolo XIX. Una sferzata violenta di aria nuova in una Roma provinciale e disinformata avvolta ancora nei floreali lacci, viluppi, tralci in cui si propagava l'eco delle ultime misere Secessioni. La Roma dove l'avvocato Pelosini (anche questo lo ricordo) recitava qualche verso di d'Annunzio per gli amici alla Trattoria del Buco, verso l'ora della chiusura. Va detto però che circa negli stessi anni si proposero obiettivi di rinnovamento non dissimili, se pur con metodi diversi, anche altri storici dell'arte italiani, come Matteo Marangoni e Lionello Venturi, ma il mio interesse rivolto esclusivamente a una limitata situazione romana e a Carlo Socrate mi conduce soltanto alla personalità, del resto di gran lunga più rilevante di Roberto Longhi che frequentò quell'ambiente, conobbe da vicino quei pittori e di Carlo Socrate fu amico e sostenitore. Ma per ritornare alla portata di quel passo mosso dalla giovane critica d'arte italiana degli anni Dieci-Venti, e in sostanza da Longhi, esso ebbe indubbiamente anche il merito di aggiornare la cultura degli artisti, di arricchirla, di aprir loro, ove era possibile, la mente; il merito di far capire come Caravaggio fosse il fondatore di certa pittura moderna e come, per il tramite della grande pittura francese dell'Ottocento e dell'impressionismo ci fosse un punto di innesto fra la pittura contemporanea e l'antica.

Un punto d'innesto che non era certo un facile, superficiale e malinteso impressionismo diffuso nella sotto-cultura europea. Se poi quel passo fu assai più risolutivo sul terreno dal quale si era mosso, cioè nel campo specifico della critica d'arte che non in quello della pittura militante, è un'altra questione. Dalla quale si potrebbe trarre più di una morale. Non c'è dubbio tuttavia che quel tanto di «buona pittura», di pittura intelligente, colta e sensibile che si consumò nella congiuntura romana sopra descritta, cioè la «buona pittura», la pittura di «valori», non solo di Socrate, ma anche di Trombadori, di Donghi (specialmente di Donghi), di Francalancia, del giovane Guidi, di Bartoli, costituisce un positivo apporto, e di modi molto caratterizzati, alla storia dell'arte italiana del Novecento.

In quel contesto Carlo Socrate ha una precisa collocazione. La più aperta direi, e proprio negli anni Venti, all'influsso di quella congiunzione arte - storia dell'arte, la più attenta ai valori che Longhi *retour d'Europe* andava indicando. Non a caso Socrate fu uno dei più attivi sostegni vocali di quei discorsi sulla pittura che correvarono per l'Aragno e Villa Strohl-Fern (qui Socrate ebbe lo studio fin dal 1916; abitava invece a mezza strada fra la Villa e la terza Saletta, in via degli Otto Cantoni, accanto a San Carlo) ed era più degli altri pronto a capire i valori moderni

di certa pittura seicentesca, di certi bianchi dei panni gentileschiani o borgianneschi, di come questi valori passassero in Courbet, o di come un rosa tenero si esaltasse accanto ad un grigio o a un tocco di nero in certa pittura francese del secolo di Manet.

In quegli anni romani, nell'ambiente non tanto degli «amici al caffè» quanto nell'ambiente degli «amici allo spiedo» di Antonio Baldini, nell'ambito rondista insomma, Spadini cominciava a essere un mito. Il pittore del sole, della natura abbagliante, della maternità felice, un pittore finalmente «italiano», sano, sincero, espresso, come una forza naturale, dalla nostra tradizione: così più o meno lo si vedeva. E non era poi tanto italiano, invece, a ben pensarci, quel suo modo di intendere i moventi dell'impressionismo: troppi richiami dall'Est, dall'Ovest, dal Nord avevano magnetizzato il fragile ago della sua bussola dalle pareti delle esposizioni internazionali di Roma e di Venezia del primo quarto del secolo. Socrate fu certamente attratto, ai suoi inizi, da Spadini, ma non fu troppo coinvolto dalla madreporica e iridata floridezza della sua pittura, dalla sua ostentata salute e gioia di vivere, dal suo vegetale rigoglio; da quella pennellata stillante colore, traslucido, gocciante, variegato nella luce come la mostra di una peschiera, da quei nudi illuminati dal dentro, come in Albert Besnard (e non in Renoir) sotto il tettuccio nero, umido e lucido dei capelli, da quelle maternità odorose di sapone e di borotalco (e anche di pannolini e di pipì), da quelle *nurseries* grondanti di luce e di innocenza, come una sauna di Zorn («un certo Spadini, un impressionista fesso, di quelli proprio scadenti e inutili» scriveva de Chirico nel '19, il che non gli impedì di dedicargli, nel '25, un commosso necrologio).

Fu certamente attratto da Spadini, Socrate, ma non dipinse mai per sovrappiù, non morse il frutto umido e stillante della sensualità pittorica. Fu, se mai, attento al risparmio dei mezzi espressivi, ad una sorta di *understatement* cromatico basato su accordi lievi intorno al più anonimo, al meno estroflesso dei colori, il tenue grigio. Un grigio da cielo velato. E quando, come volevano le istanze del «ritorno all'ordine», si provò nella composizione, nella costruzione del «quadro» (nel motivo della figura nel paesaggio per esempio), non pensò affatto ai tagli ora impressionisti, ora ispano-scandinavo-monacensi (da Zuluaga a Zorn, a Corinth) di Spadini, ma affrontò l'organizzazione narrativa della *Storia* alla maniera antica, non senza una certa civetteria storicista, quasi come un seguace del Gentileschi o un caravaggesco di Utrecht rinato accanto all'*atelier* di Courbet e proiettato nel mezzo delle, ahimè alquanto tristi, esperienze novecentesche. Una composizione «da studio» insomma. Ma dove il passato, quel particolare passato, chiamiamolo così longhiano, quella particolare «linea» della pittura seicentesca-ottocentesca, na-

turalista, affiorava come un'orma lieve, come un'ombra leggera, come una generica rassomiglianza familiare o un'attenuata impronta genetica; come la proiezione di un ricordo, di un'immagine della mente sulla quale innestare l'aspirazione di dar vita a una reincarnazione moderna di una qualità pittorica antica. Mi sembra di dover leggere in questo senso la commovente *Morte di Agar* con cui si presentò, non vincendolo, al concorso Pensionato Artistico del 1920, con quell'albero studiato «sul motivo» (appare come protagonista in un dipinto degli stessi anni) e riportato sulla composizione, con quei cespi di salvia selvatica raccolti con cura nel bosco della Villa e dipinti poi nello studio, con le persone di famiglia prese come modelle, con la natura morta del cestino di frutta nell'angolo e il disegno così gentileschiano del volto della donna che chiude gli occhi di Agar.

Questa e molte altre sue opere degli anni Venti, per quel felice incontro, da una parte di suggestioni che erano il riflesso di una cultura artistica ben orientata, positiva e moderna, dall'altra di un'indubbia sensibilità pittorica, contribuiscono a conferire alla pittura romana di quel decennio una luce particolare, limitata ma non priva di una sua intensità discreta, di un suo fascino segreto e sottile. Ma devo dire che già in quegli anni i pericolosi influssi di certa accademia neoclassica novecentista, (assenti nella *Morte di Agar* o ne *I cacciatori*, esposti alla mostra del «Novecento», ma presenti nelle *Bagnanti* esposte alla Biennale veneziana del '24, ove è pur buona la natura morta in primo piano) cominciano a farsi sentire. E Socrate, negli anni a seguire, non ritrovò forse più, così penso, la giusta misura di quel modo di sposare l'antico alla *vie moderne* nel clima di un garbato e sensibile naturalismo.

Fu, Carlo Socrate, uomo di viva intelligenza, di buone letture, di occhio acuto e di amabile conversazione. Amava soprattutto, come ho detto, parlare di pittura, e ne parlava continuamente con competenza, precisione di termini, giustezza di esempi. Amava anche raccontare le sue avventure, quasi come il barone di Münchhausen, e lo faceva con una roboante eleganza spagnolesca (da ragazzo era stato a lungo in Argentina e soleva intercalare nel discorso locuzioni spagnole) ma non senza qualche straordinaria e favolosa amplificazione del vero, che rendeva però credibile per la calma imperturbabile dell'esposizione, l'accuratezza scientifica dei termini scelti e la sicurezza dell'argomentare. Racconti di caccia o di pesca o di miracolose guarigioni da lui operate col metodo dei *vaqueros*. Come quando raccontò di aver pescato aragoste sul lido di Ostia da bordo di un «moscone». Non mi raccontò mai invece di Picasso e di come, nel '17, collaborò con lui a dipingere il siparietto di *Parade* per il Teatro Costanzi. Posso dire questo di Socrate perché ebbi la ven-

tura di frequentarlo a lungo verso i miei 15 anni quando ogni giorno, dopo la scuola, andavo nel suo studio a lavorare, avendo io in quel tempo l'intenzione di fare il pittore. Fu de Pisis nel 1932, in un suo passaggio a Roma, che mi aveva messo quell'idea in testa. Un'idea, devo dire, che nel 1933 (o nel '34?) mi era già passata. Così, nel '32 (o nel '33, non ricordo bene) fui mandato da Socrate a «imparare la pittura»: gli facevo da *famulus* mentre dipingeva un grande quadro con due nudi di donna in plein-air, e io gli raccoglievo nel bosco, scegliendoli con gran cura, le pietre e i cespi di verdura che tagliavo alla base con la spatola e li portavo nello studio perché li dipingesse sul prato ai piedi delle due modelle (che era poi solo una, ed era la prima donna nuda che vidi). Dove sarà ora quel quadro? Mi piacerebbe rivederlo perché in piedi su uno sgabello vi dipinsi gran parte del cielo, sotto la sua direzione, a piccole pennellate di rosa e di azzurro. Rosa e azzurro: Socrate non era più quello dei cieli velati di un tenue sensibile grigio.

1988.

Francesco Trombadori

È nella luce indiretta, umida e verde del suo studio di Villa Strohl-Fern volto a tramontana nell'angolo più folto del parco, che Francesco Trombadori, col basco in testa, infagottato in un maglione grigio e fischiettando brani di Wagner, dipingeva le sue «vedute» di una Roma deserta, abbagliata e quasi calcinata sotto il sole. Così lo ricordo e ricordo anche, di quello studio, non solo la luce ma certi silenzi pomeridiani, soprattutto d'inverno, sottolineati dal tambureggiare continuo della pioggia sul lucernaio, dal brontolio della stufa e, naturalmente, da quel fischiettare. Da fuori non perveniva altro rumore che il canto isolato di un merlo, il fruscio degli alberi agitati dal vento che strisciavano i loro rami sul tetto di zinco, il grattar lieve sull'uscio di un gatto che voleva entrare mentre, al calar della sera, quando il buio avanzava dalla folta siepe oltre il prato, giungevano dal vicino giardino zoologico i ruggiti dei leoni. Il rumore della città non era che un lontanissimo indistinto brusio. In quel silenzio umido, in quella luce diafana e verdastra, fra tutto quello sgocciolio e fra i suoni e i rumori del bosco che, per noi ragazzi, con una piccola spinta della fantasia, diventavano i misteriosi rumori della foresta o addirittura della giungla nera, mi faceva una ben strana impressione vedere, ancora fresche di vernice sul cavalletto o appoggiate qua e là nello studio, quelle architetture scheletriche e abbacinate, immerse nella luce dei grandi spazi romani, quelle colonne bianche come ossa spolpate nel deserto, quelle semplici geometrie di mura rosate e arancioni con le orbite cieche delle finestre sempre chiuse, quei cubi elementari di luce fortissima e di ombra scurissima, quelle strade e quelle piazze senza anima viva, asciugate dall'alito bruciante del pieno pomeriggio. Mi stupiva meno, invece, certo meno oggi, quel senso di solitudine desertica che soprattutto le distingueva.

Perché la conoscevo, perché la ricordo ancora bene quella Roma che sembrava non saper come fare a riempire i grandi spazi vuoti aperti dagli ambiziosi sventramenti così come ricordo la Roma non molto diversa della guerra, la Roma, infine, anteriore a quell'«età dei posteggi» che,

come scrisse Roberto Longhi, richiamandosi alle tele di Trombadori, l'ha cancellata assai piú delle tante demolizioni. Era vuota davvero nel mezzogiorno d'estate, quando la luce accecante che la inondava da un cielo sbiancato faceva svanire la liquida e fresca sonorità del mattino cosí come svanisce una secchiata d'acqua sull'asfalto di un marciapiede infuocato dal sole. Era come se tutto si pietrificasse in una sospensione silenziosa tanto che la vita sembrava interrotta e le ombre si disegnavano cosí nette e oscure sulle strade deserte da dare agli occhi abbagliati un senso di immobilità e di morte. Attraversando piazza San Giovanni alle due del pomeriggio poteva accadere di non incontrare nessuno e di sentire soltanto il canto delle cicale che saliva su dagli alberi di via Merulana o un tram invisibile stridere lontano su di una curva.

Come in una «veduta» di Trombadori.

Infatti, nonostante l'atmosfera di metafisica astrazione che emana da quegli scenari deserti, immobili nella luce pomeridiana, senza il minimo fremito né di aria né di foglie, è un ritratto di Roma per via di verosimiglianza che vien fuori da queste «vedute». Un ritratto che ritrova nella memoria l'immagine e la sensazione di un tempo esistito e la restituisce semplificata nel ricordo: piú con nostalgia che con affetto. Perché l'artista stesso quell'immagine la ricavava tutta dal ricordo ripetendola per tutti gli ultimi vent'anni della sua vita, anche quando, nella realtà, si era dileguata. Ed è un'immagine di Roma diversa dalle altre che erano nate, negli anni fra il Venti e Trenta e poco dopo, nell'ambito della scuola romana. Anch'esse, però, deserte, non c'è che dire.

Deserta era infatti la Roma che Scipione andava rappresentando nel suo notturno disfacimento, verso il 1930: una Roma barocca e cattolica, consunta e agitata da un'interna malattia, sull'orlo di un drammatico collasso. Deserta, o piuttosto spopolata da una piaga scesa dal cielo o da un ignoto cataclisma nato dalle sue stesse viscere; abitata soltanto da statue, infuocate dai riflessi sanguigni di bagliori rossastri che filtrano dai nuvoloni lividi e sciroccosi e conferiscono l'illusione di un moto convulso alla schiena del tritone di piazza Navona, ai bianchi angeli di ponte che volano verso la notte, ai santi che ballano la sarabanda sul colonnato di San Pietro.

Deserta era anche la Roma che Mafai vedeva distendersi sotto la sua terrazza di via Cavour; quel paesaggio di tetti, di facciate e di cupole immerso in una luce struggente di tramonto, con la visione a sghimbescio sui fori, sulle colonne di avorio ingiallito sui timpani di corallo rosa. E quella Roma delle «demolizioni» dolcemente pigra, senza vocazione a una nuova vita nella contemplazione di una vita defunta, malata di assenza nella lusinga splendente dei suoi tramonti aranciati e violetti. In un

cieco stordimento dei sensi che intorbidisce l'aria e abbandona ogni cosa all'ozioso trascorrere del tempo.

Deserta era anche la Roma «corotiana» di Bartoli, la Roma grigia e rosa, sbavata di luce argentina, di Carlo Socrate, la Roma corposa di Ziveri, con le case trasudanti colore e i terrazzi verdi di muschio dove una cupola si affaccia tra i vasi di basilico, la Roma assonnata, vitrea e smeraldina di Donghi, la Roma assediata dalle ginestre e dalle colline brulle di un Lazio medievale di Francalancia.

È davvero tutto da riscrivere un racconto dell'ambiente artistico romano degli anni dal Venti al Quaranta. Degli anni cioè che vanno dal cosiddetto «ritorno all'ordine» al delinarsi di un nuovo impegno. Anni ancora esclusivamente «italiani», non c'è dubbio, ma non per questo provinciali o privi di qualche loro qualità.

Dotati anzi di un fascino discreto, talvolta, e di alti raggiungimenti.

È proprio, vedi caso, in una città per natura sonnolenta, anzi sorniona, diffidente del nuovo, profondamente scettica e priva di slanci generosi quale era Roma.

È certo comunque che se qualcuno mai vorrà scriverlo con competenza, quel racconto, dovrà pur spiegare le ragioni piú profonde di quel senso di desolazione e di abbandono, di quella non metafisica ma esistenziale solitudine, di quell'assenza di vita umana e attuale che ci rimandano tante immagini della città nate in quegli anni nell'immaginazione di artisti cosí diversi per temperamento e per destino. Anche se si trovarono spesso tutti insieme intorno allo stesso tavolino del caffè Aragno. Ragioni, non nego, che saranno state anche, che anzi erano certamente, di natura formale, come l'eredità del «Novecento» con il suo richiamo a una tradizione che si era ben lontani dal conoscere e si tramutava quindi in vuota astrattezza, come il tentativo di salvaguardare l'ordine profondo e classico di una pittura di «tono» e di valori, o come altre ancora del tutto opposte quali erano quelle che accendevano l'esca letteraria, decadente e immaginifica per dar fuoco al delirio di Scipione e alla sua vampata romantica. O altre ancora. Mi sembra tuttavia di individuare nel rifiuto, nella non partecipazione, implicitamente nell'attesa, il senso piú vero e profondo che sottende la testimonianza umana di artisti che coscientemente o, con piú probabilità, inconsciamente, creavano immagini dalle quali la vita, la vita attuale degli uomini, era cosí deliberatamente assente. Il rifiuto e la non partecipazione a quelli che erano gli ideali e la prassi degli anni difficili (o troppo facili) dell'Italia, culturalmente isolata, degli anni cosiddetti «del consenso».

Anche quando, finita la guerra, le cose cambiarono, per molti, e fra questi per Francesco Trombadori, l'impronta ricevuta era troppo pro-

fonda per consentirgli di cambiare a sua volta quello che era ormai per lui un modo di vedere e di esprimersi.

È a quell'iniziale e ormai sepolto rifiuto, infatti, che dobbiamo le vedute di una Roma attonita e deserta, di una Roma di cenere spenta sotto la fiamma bianca del sole, di una Roma incantata, così vuota e chiara da sembrare lunare.

1977.

Scultura italiana anni Trenta

Una mostra curiosa questa di Spoleto, nel palazzo Racani-Arcuati, dal titolo ambigualmente lacaniano «Il corpo in corpo» («Encore: c'est là que vient l'en-corps» ma il senso, o il non senso nella traduzione si perde). Curiosa e anche stimolante: quasi in invito. Sembra infatti una campionatura di opere profondamente diverse, soprattutto di valore diverso, unite soltanto da un tema, il corpo appunto, cioè il nudo maschile, e da uno stesso limite cronologico; una campionatura che suggerisca le possibilità di varie mostre da dedicare, in futuro, alla troppo negletta scultura italiana degli anni dal 1920 al 1940.

Che furono, è chiaro, anche gli anni del fascismo. Ma questa coincidenza cronologica non basta, come non basta il soggetto prescelto, per definirla, come mi dicono si è fatto, una mostra d'arte fascista o addirittura una mostra fascista. È semplicistico, e anche stupido. Esiste poi davvero un'arte fascista? Esiste forse soltanto una non-arte che può chiamarsi tale ma nella quale non devono riconoscersi le opere di questa mostra, se non alcune. È certo che quegli scultori cui furono commissionati gli atleti dello Stadio dei Marmi del Foro Italico o monumenti come quello ai marinai del Sommergibile Sebastiano Veniero, al Bersagliere o a Francesco Baracca (Aroldo Bellini, per esempio, o Publio Morbiducci, per citare due scultori di questa rassegna) furono interpreti indubbiamente fedeli dell'ideologia fascista, o piuttosto di quel clima di retorico vitalismo fisico e di esaltazione della giovinezza creato dal fascismo. Un clima che non era tanto quello della «mens sana in corpore sano» che sosteneva il pacifismo e l'internazionalismo olimpionico del barone de Coubertin, ma piuttosto quello di una gioventù littoria, virile, spavalda e sportiva in quanto guerriera.

Il fatto è che quegli artisti, nati fra l'ultimo decennio dell'Ottocento e il primo di questo secolo (e non solo i due citati ma anche molti altri che si avviarono per quella strada) non fecero molta fatica a improvvisare uno stile che secondasse le illusioni di grandezza del nazionalismo mussoliniano. Trovarono il terreno preparato nella generale atmosfera del

«ritorno all'ordine», nato poco prima ma cresciuto insieme al fascismo, e nelle diffuse aspirazioni classiciste che, verso il 1920, interessavano la cultura artistica europea, ma con tensioni ben diverse, con motivazioni ben più profonde (anche da noi) e soprattutto con esiti più dinamici, più colti, più intelligenti di quelli che si concretarono a Milano nel ben noto movimento del Novecento. Coloro che, alla fine degli anni Venti e durante gli anni Trenta vollero rispondere alle richieste del regime e secondarne l'auto-esaltazione non fecero infatti altro che adottare, con alcune modifiche (suggerite persino da certi atteggiamenti e dal fisico del duce) ai principî formali del Novecento, traducendo, in primis, le sue aspirazioni classiciste nel linguaggio retorico di una astratta «romanità». E il modello di quella «romanità», che naturalmente non aveva nulla a che fare con quella vera, divenne, soprattutto nella scultura che ornava le «opere del regime», la più riconoscibile delle invenzioni formali della propaganda visiva fascista. Era il tempo del Mussolini con il cranio rasato che, di profilo, faceva di tutto per somigliare a una medaglia e per far dimenticare il Mussolini con il colletto duro e la finanziaria. Non solo, ma gli artisti del regime traducevano il «ritorno alla tradizione» di de-chirichiana memoria, adottato dal Novecento, nell'esaltazione di una «italianità», anche questa astratta, «custode dei valori della stirpe», e fu un altro dei modelli riconoscibili della non-arte fascista, che otteneva le sue immagini appesantendo e brutalizzando, in una male intesa ricerca di purezza e di energia, quegli spunti di primitivismo che, negli anni prima del '20, avevano portato alcuni dei maggiori artisti italiani, nell'intento di «ricostruire» uno stile, a richiamarsi a Giotto, a Masaccio e ai puri e solidi valori formali e prospettici del Quattrocento toscano. Nella scultura, la più pesante evidenza plastica voleva identificare una presupposta grandezza, semplice e popolare di significati con la semplificazione (del tutto manierata) delle forme e l'accentuazione dei volumi.

Ho vissuto abbastanza per ricordare discorsi, polemiche e divertenti storie su quei problemi, che circolavano fra studi e caffè quand'ero ragazzo, e che mi raccontava con incantevole candore Quirino Ruggeri (uno scultore che avrebbe dovuto essere a questa mostra).

Insomma, una non-arte fascista ci fu, e ai suoi stilemi si piegarono talvolta anche artisti che possono chiamarsi veramente tali, se pur chiusi nelle prospettive provinciali dell'Italia di quegli anni. Le distinzioni diventano così in qualche modo difficili, forse anche senza significato, e i confini incerti. Si può apprezzare persino qualche qualità in uno scultore come Aroldo Bellini. Poi il discorso è un altro. Gli italiani si sa come erano fatti (non tutti naturalmente), o meglio come sono fatti (ancora, non tutti naturalmente): partecipano alle ideologie di massa urlando

nelle piazze, aggregandosi in adunate oceaniche, ma una volta tornati a casa, in famiglia, e anche negli studi, diventano subito *particolari*, dimenticano il regime o lo servono a modo loro, cioè servendosene. E naturalmente sparlandone, sottovoce. Non si comportarono forse così, certo con discrezione e intellettuale riservatezza, anche alcuni dei nostri migliori artisti di quegli anni che si chiamano appunto gli anni del consenso?

Basterebbe leggere alcune lettere di Morandi, del grande Morandi, la cui pittura non credo che mai nessuno vorrà chiamare fascista. Fino al 1939-40, che è l'estremo termine di questa mostra, gli antifascisti in Italia erano pochi, molto pochi. Così siamo fatti. Se fossimo diversi avremmo forse oggi un governo migliore. Ma non un'arte migliore, che è un altro discorso.

Dico questo per giustificare una mostra che, se non altro, servirà a farci meditare su certe distinzioni che vanno fatte quando si parla, da noi, dei rapporti fra arte e politica. E servirà anche a suggerire di salvare quel poco che va salvato e a definire qualcosa che è pur esistito. Va intesa come un invito, ho detto; un invito a prendere per mano e portare via dalla cenere del focolare quella Cenerentola che è la scultura italiana di quegli anni, o meglio certa scultura italiana. Che Martini, Marini, Manzù, Mirko, Fazzini non hanno certo bisogno di rivalutazioni. Fa piacere tuttavia vedere qui a Spoleto alcune delle loro opere meno note o meno visibili perché in collezioni private, come l'*Ercole* di Arturo Martini per esempio, o il *Ragazzo coi gabbiani* di Pericle Fazzini: due capolavori. E fa piacere vederli nel descritto contesto. Fa piacere vedere quel piccolo capolavoro d'intelligenza e di ironia che è l'*Achille che si allaccia la corazza* di Duilio Cambellotti del 1918, che riecheggia compenetrazioni formali boccioniane o il bronzo di una delle figure del monumento ai caduti di Fiuggi. Certo molte cose mancano che avrebbero potuto conferire alla mostra più evidenza e suggerire il filo di un discorso che invece sfugge. Ma Bruno Mantura, che l'ha ideata e organizzata, ha aggiunto molto saggiamente un sottotitolo: «schede per la scultura italiana 1920-1940». Accettiamola dunque in questo senso.

Pochi sanno oggi, al di fuori di quanti lo conobbero nei suoi anni piú felici, la semplice storia di Quirino Ruggeri. Soprattutto i giovani la ignorano, tanto è lontana ormai, confinata in quella zona cosí difficile ad esplorare che è il nostro passato piú prossimo, né sospettano, penso, come nella vicenda dell'arte italiana che va a un dipresso dal '25 al '35, anche il nome di Ruggeri ebbe una sua giustificata risonanza presso le menti piú avvedute e che, allora, la sua persona poetica fu tale da rendere oggi necessario il tributo di questa retrospettiva che giungerà sicuramente, per loro, inattesa. Eppure la storia di Quirino Ruggeri è in qualche modo esemplare. La sua vocazione alla scultura fu improvvisa e prepotente, immune da ogni suggestione esterna, fra le piú pure insomma che mi sia dato conoscere. Era la volontà di « piazzare qualcosa nello spazio », come egli stesso diceva, di giungere ad una primitiva essenzialità della forma, e lo attaccò con violenza, come una malattia, di quelle che scuotono e rinnovano l'organismo. Gli accadde tardi, sui quarant'anni all'incirca. La sua vita, sino allora, era stata quella di tanti: la fanciullezza in un piccolo paese delle Marche, l'emigrazione in America ad esercitarvi il mestiere di sarto, la fortuna non raggiunta, il ritorno, un mediocre benessere dovuto al proprio lavoro; ma poi, improvvisamente, quella vocazione inattesa che gli fece ricominciare a quarant'anni la vita con le ansie, gli entusiasmi, le speranze di un ragazzo.

Per due anni fu nello studio di Dazzi, fino al 1922 se non erro, poi si mise da solo, in uno studio agli Alibert, accanto a de Chirico e a Guidi. Anni difficili, si immagina facilmente, quasi di fame, mitigata talvolta dai cartocci di olive offerti dalla liberalità di un critico mecenate che capitava in visita la sera; e ricordo de Chirico raccontare come Ruggeri, che non aveva modella né possedeva uno specchio, si componeva lui stesso nella posa delle sue statue e dopo essersi fissato con non so quale occhio interno della memoria, correva al trespolo a modellare la creta per poi ricomporsi, in un disperato andirivieni. Fu poi per un anno e mezzo a Fabriano insieme a Guidi e immagino i loro discorsi di 'toni piazzati' e di 'forme piaz-

zate'; quindi il ritorno a Roma e la frequentazione assidua del gruppo, lo chiamerò cosí, degli 'amici al caffè' dell'Aragno. Come spiegare, con questi elementi, la formazione di Ruggeri? Come non erano in lui precedenti a quella improvvisa rivelazione di se stesso, si può dire che non vi furono maestri, che nulla contò la retorica corposità del Dazzi, nulla la dimestichezza con de Chirico. Nel suo nascere alla scultura sollecitarono piuttosto la sua natura poetica altre e diverse suggestioni, come l'eco, deformata da molti rimbalzi, di un'istanza culturale. Quirino Ruggeri era un autodidatta, privo di ogni piú elementare cultura ma, come spesso a tali uomini succede, professava nei riguardi della storia, antica e recente, una sua particolare fervidissima vocazione, fatta di convinzioni paradossali e distorte, di affermazioni assurde, di conoscenze ingenuie, di passioni violente, tutte filtrate però dall'innegabile poesia del suo temperamento. Un'ignoranza fresca e profumata che sulla sola guida dell'istinto lo condusse ad orientarsi verso i punti piú vivi in un uomo come lui indifeso e sprovvisto, quale era quello romano del terzo decennio del Novecento.

In un momento in cui la preoccupazione di raggiungere la sincerità nell'arte era tra i motivi piú sentiti e la polemica contro la retorica e l'accademia aveva ancora ragione di esprimersi con una violenza che fu poi per troppo tempo compressa dall'ostilità delle circostanze politiche, il primitivismo ingenuo e veramente sincero di Ruggeri riuscí a trovare un suo libero sfogo. E lo sovvenivano, dai poveri fogli dei libri illustrati strappati con impazienza dal suo pollice pesante, le immagini purissime dell'arte greca arcaica, i compatti monoliti egizi, i sassi istoriati e levigati dal tempo degli Atzechi, i colossi in pietra indiani e cinesi. Era quello il tempo, ricordiamolo, delle piccole monografie enciclopediche dei 'valori plastici' edite da Mario Broglio.

Primitivismo barbarico, sincerità poetica, essenzialità della forma: fu questo il credo del primo Ruggeri. Soprattutto essenzialità della forma, sí che diceva spesso di voler « arrivare al ciotolo », il ciotolo del greto dei fiumi levigato dai millenni. Era in quel modo che intendeva le lucide superfici dei basalti egizi. Nacquero cosí in quegli anni le sue opere piú belle, i gessi patinati che datano all'incirca dal 1924 al 1930, dalla *Vergine del convento*, distrutta purtroppo dalla guerra, alla serie pubblicata dall'Arslan nel *Dedalo* del '29 in un articolo che si propose di far conoscere Ruggeri, del resto già da qualche anno 'scoperto'. È questo periodo soprattutto che si è voluto rappresentare in questa retrospettiva perché fu quello nel quale Ruggeri riuscí ad esprimere liberamente se stesso. Non sfuggirà la qualità veramente scultorea di questi gessi, quel modularsi di piani porosi nel leggero degradare dalla luce all'ombra, viventi nell'at-

mosfera con la naturalezza di un'antica superficie di travertino carezzata dal tempo, l'immediata semplicità delle forme ritagliate talvolta come da una spatola di legno che affetti la polenta appena sfornata ma trattenute in un ritmo conchiuso, estremamente sicuro. Non sfuggirà soprattutto la freschezza dell'invenzione che ci richiama all'unico scultore contemporaneo che seppe in qualche modo sollecitargli la fantasia: Arturo Martini. E quella tenerezza dei passaggi, tra una superficie e l'altra, quella plastica elementarità che si esprimeva talvolta in impostazioni sinceramente monumentali. Vera scultura, insomma. Ma poco dopo il '30, si può dire, finisce la storia di Ruggeri, quella vera almeno. I tempi crescevano male, troppe idee storte, afferrate a mezz'aria e riecheggiate rumorosamente dai monotoni altoparlanti della cultura ufficiale assordavano l'Italia col loro vuoto ronzio. Ruggeri proprio perché così semplice, non seppe sfuggirvi e gli amici stessi che avrebbero dovuto guidarlo contribuirono a confondergli le idee. Molti ricorderanno ancora i suoi discorsi sulla classicità, la simmetria, i greci, i romani e simili cose, ma anche queste distorte dal veicolo irriducibile della sua paradossale cultura, ahimè senza l'ausilio della poesia questa volta. Poi sorgevano troppi palazzi, troppi stadi, troppe caserme che abbisognavano di quelle sculture che tutti purtroppo ben conosciamo: biechi atleti dai piedi enormi, vittorie alate e dalle carni sode, soldati, cavalli ed are. Non dico che Ruggeri scendesse mai a quel livello, tuttavia... ma ripeto la vera storia dello scultore Ruggeri finisce poco dopo il '30 ed è inutile volerla continuare.

1956.

René Magritte

Supponete che, nell'arte dello scrivere, ognuno si serva, seguendo il proprio capriccio o la fantasia, di una lingua, di un'ortografia, di uno stile che nessuno comprenda, supponete di chiamare cavallo quello che io chiamo maiale, roccia quello che io chiamo nuvola, fiume quello che io chiamo prato...

Così scriveva, poco meno di un secolo e mezzo fa, Antoine Wiertz, un pittore belga torbidamente romantico che, come è stato detto, aveva il surrealismo nel sangue. Direi piuttosto che era tormentato da sogni funesti, visitato da sinistre visioni, afflitto da megalomania e dalle principali nevrosi ossessive. Wiertz immaginò comunque molte cose: come si comporta un sepolto vivo quando si risveglia in una cassa d'abete nel buio di una cripta, cosa vede un ghigliottinato nell'attimo in cui la testa casca nel cesto, come si disintegra il cranio (un occhio qua, una mandibola là) di chi si espone in bocca un colpo di pistola, e simili piacevolezze che ognuno può ammirare nel silenzio e nella solitudine che regnano nel museo-tempio-studio a lui dedicato nella città di Bruxelles.

Immaginò molte cose, tenebrose e strane. Ma certo non immaginò che circa un secolo dopo di lui un altro pittore belga avrebbe messo in atto quei suoi propositi di dissociazione linguistica, dedicando tutta la propria opera alla «Trahison des images». Avrebbe cioè, per non citare che l'esempio più classico, dipinto una pipa, la più inequivocabile delle pipe, scrivendoci sotto «questa non è una pipa»; oppure una valigia con sotto scritto «cielo» o una foglia, con sotto scritto «tavola».

Cito questo episodio solo perché curioso e non certo per istituire un rapporto, che non esiste, fra il tenebroso Wiertz e il luminoso Magritte, né per ritrovare una qualità «belga» dell'immaginare e del dipingere; ma soltanto per affidarmi alla seduzione delle coincidenze; quelle misteriose coincidenze che sembrano prive di senso, ma che possono assumere invece uno per chi del senso ha un concetto diverso da quello comune. Cioè proprio per quel senso del non senso che è la chiave essenziale per entrare nell'affascinante labirinto, logico e fantastico ad un tempo, delle immagini di Magritte. E anche per avviarci in quel simula-

cro di labirinto di legno e di tela entro il quale gli allestitori, nascondendo gli spazi ideati da Horta al Palais des Beaux Arts di Bruxelles, hanno sistemato la mostra retrospettiva del grande pittore belga, organizzata da David Sylvester, il maggior esperto dell'argomento, e da Gérard Rognier. Una mostra che comprende ben 206 dipinti e che abbraccia tutta l'attività dell'artista, dal 1920 all'anno della morte.

Magritte era un temperamento riflessivo, appassionato dell'esattezza; e se dipingeva una pipa affermando che quella non era una pipa, voleva dire che non era una pipa soltanto perché era l'*immagine* di una pipa; e le immagini non devono confondersi con le cose tangibili. Come Wittgenstein, che pur non conosceva, Magritte si assunse il compito di sottoporre ad una sorta di analisi terapeutica il disordine prodotto dal linguaggio nel campo della logica: come Wittgenstein, si appassionò al tentativo di recuperare il logico e di usarlo per rompere la tirannia delle parole e per denunciare la confusione da esse suscitata in ogni forma del nostro apprendimento. William James, del resto, aveva detto che la parola «cane» non morde e lo stesso Wittgenstein scrisse (e Magritte ne avrebbe sottoscritto ogni parola): «gli aspetti delle cose che sono per noi le più importanti ci restano nascosti a causa della loro semplicità e familiarità (siamo incapaci di notare una cosa che è sempre davanti a noi)». Il caso, insomma, della «lettera rubata» di Poe, che nessuno trovava perché «nascosta» nel posto più ovvio; il caso chiamato dagli psichiatri «automatismo di ripetizione» e che Lacan chiama «insistenza della catena significante». O forse qualcosa di più semplice, ma anche di più profondo e in qualche modo misterioso. Qualcosa da cui aveva tratto la sua origine anche il «metafisico». Per fare un semplicissimo esempio, provate a guardare la vostra mano cercando di dimenticare ogni relazione familiare, ogni consuetudine di rapporti. Dopo qualche tempo può anche apparirvi come qualcosa di mostruoso; cioè di sconosciuto.

Distruggendo il consueto rapporto fra le cose e le nozioni Magritte portò, in apparenza, sul piano più semplice e didattico la sua azione, chiamiamola ancora così, terapeutica e dimostrativa sulla «nostra» realtà. Qualcuno lo definì «l'agente segreto» pensando che il suo obiettivo fosse quello di far naufragare nel discredito l'intero apparato della realtà borghese e notando che, come ogni sabotatore che si rispetti, evitava di essere scoperto vestendosi e comportandosi come tutti: il che vuol dire dipingendo in quel modo semplice, piano e descrittivo, per meglio dire comune, con cui dipingeva. Forse con maggiore acutezza J. T. Soby paragonò il suo agire a quello dell'indiano che inverte, camuffa e cancella

le proprie tracce, e poi avanza sicuro nella silente foresta sotto la quale fiorisce ogni vera creatività.

Può trovarsi, forse, in questo suo comportamento una delle ragioni della difficoltà di lettura (in senso totale) della sua opera, così come la difficoltà di dare una stretta sequenza cronologica alle sue idee-immagini, alla sua storia interna. Certo è che il 1922 segnò per Magritte una data molto importante, perché in quell'anno il suo amico Marcel Lecompte (che ci appare pietrificato nel dipinto *Memorie di un viaggio*) gli mostrò una riproduzione di un'opera di de Chirico. In una lettera scritta più tardi a Soby, lo stesso Magritte così rievoca l'avvenimento:

Fu nel 1922 che io per la prima volta conobbi l'opera di de Chirico. Un amico mi mostrò la riproduzione di un suo dipinto, *Il canto d'amore*, che io ho sempre considerato l'opera del più grande pittore del nostro tempo poiché concerne l'ascendenza della poesia sulla pittura e le varie maniere del dipingere. De Chirico fu il primo a sognare cosa deve essere dipinto e non come si deve dipingere.

E devo dire che, da quanto risulta anche da altre sue dichiarazioni, Magritte colse, nelle opere di de Chirico, quel sentimento di isolamento e di «silenzio del mondo» con un'attitudine a comprenderlo forse maggiore di quella degli altri surrealisti. Colse soprattutto quella possibilità di esprimere grandi pensieri e grandi immagini con quella equivalenza pittorica del *sermo humilis*, cioè con quella estrema semplicità di mezzi che non l'abbandonò mai.

Resta per certo – e questa mostra, la più vasta di quelle fino ad ora a lui dedicate, lo dimostra chiaramente – che la figura di Magritte cresce ai nostri occhi più si allontana nel tempo. E che è necessario ritornare anche sulla «qualità» della sua pittura. Al di là di ogni considerazione sulla portata ideologica del suo rifiuto delle leggi che presiedono al rapporto fra il linguaggio e le cose, del suo rifiuto delle stesse leggi fisiche e della normale opacità degli oggetti, al di là della portata del suo processo di liberazione, è necessario ammettere che quelle sue immagini poetiche, che riconoscono come asservimento unico quello della rassomiglianza ottenuta con i mezzi di uno scrupoloso artigiano, sono immagini che trovano rispondenza nel nostro animo e agitano la nostra fantasia proprio in merito delle loro qualità di pittura. Perché la pittura non è soltanto vita di sangue e di nervi, appassionata e dolorosa liberazione di sentimenti nati dal bollente crogiuolo della realtà quotidiana e dal travaglio della storia dell'uomo, ma anche possibilità infinita di immaginare addentrando nelle prospettive della nostra mente, dove l'immaginazione confina col sogno e l'invenzione si accompagna al gioco dell'intelletto.

In questi ultimi venti anni la fama di Morandi è andata ovunque crescendo con un progredire misurato e costante, ben diverso da quelle improvvise impennate della moda così spesso seguite da altrettante improvvise cadute, ma simile piuttosto al lento e sicuro procedere con cui, nel tempo, si diffonde una verità fondamentale che prima era conosciuta solo da pochi. Un progredire misurato e costante che si accorda singolarmente con quella calma e pacata certezza che distinse in vita ogni suo atto e caratterizza il percorso del suo tenace lavoro.

Grazie a questo rafforzarsi continuo della sua fortuna, nel corso di questi ultimi venti anni tutti hanno avuto modo di vedere con sempre maggiore frequenza opere di Morandi: ci sono state mostre grandi e piccole dei suoi dipinti, dei suoi acquarelli, delle sue incisioni e dei suoi disegni, sue opere sono apparse in tutto il mondo in grandi mostre dedicate al Novecento e nelle grandi vendite nazionali e internazionali si è potuto assistere al crescere delle sue valutazioni, un crescere anche questo lento e costante. Da tempo insomma Morandi, come diceva Cicerone delle persone famose, ha cominciato ad «abitare negli occhi della gente».

Ma nonostante tutto questo, al di là del successo mercantile, che come tutti sanno non segue sempre impulsi corrispondenti ai valori reali dell'arte, e anche al di là della cerchia, pur sempre più vasta, dei suoi fedeli adoratori che sembrano espressi ancora dall'antico nucleo di quegli amici, di quei critici e di quei collezionisti che ai nostri anni lo amarono e lo sostennero, io son certo che la piena consapevolezza della grande qualità della sua pittura e soprattutto del peso della sua presenza nella storia dell'arte del secolo che sta per conchiudersi, possa e quindi debba ancora accrescersi, consolidarsi e diffondersi.

Mi auguro sia davvero questo l'effetto di più ampio raggio che otterrà la bellissima mostra – la più vasta e la più completa di quante sin qui se ne sono a lui dedicate – con cui la città di Bologna celebra il centenario della nascita. Una rassegna di ben 172 dipinti che, con una

scelta sensibile alla qualità, filologicamente perfetta e prodiga di suggestivi accostamenti tematici, documenta tutto l'arco della sua attività dalle primissime prove alle opere degli ultimi mesi della sua vita. Una mostra che ha saputo suscitare emozioni inedite anche in me nei cui occhi Morandi ha sempre abitato così come nel cuore.

Ma il primo risultato per i più, se sapranno reagire in maniera giusta ad un così straordinario e forse irripetibile dispiegamento di opere, sarà, spero, quello di rendersi conto come un pittore noto soprattutto per l'eccezionale limitatezza dei suoi soggetti e per la ostinata ripetitività dei suoi temi, abbia saputo orientare il suo viaggio, con meditata lentezza, lungo un percorso in apparenza segnato dalla monotonia e dall'isolamento ma che è in realtà vario, avventuroso e complesso; abbia potuto dar vita ad una piena libertà espressiva entro i limiti di una regola formale che si era imposto con rigore quasi monastico; abbia saputo esprimere e amore per la vita e sentimento della morte e sciogliere un canto spiegato, una «luminosa elegia», entro gli angusti confini che il suo temperamento aveva scelto e che la sua educazione gli aveva fatto ritenere insuperabili e che in effetti non volle mai oltrepassare nel senso dell'estensione perché sapeva come lavorando in profondità e sulle infinite varianti avrebbe incontrato la poesia.

Forse aver capito questo servirà a sgombrare finalmente le menti, là dove ce ne fosse ancora bisogno, da vecchi luoghi comuni e da alcuni antichi pregiudizi che, a quanto vedo, gravano tuttora sulla sua immagine. L'antico cliché per esempio (così consueto da chiedersi come possa ancora servire) di «pittore di bottiglie», una definizione che, col vento del passato, ci porta l'odore degli anni ormai remoti in cui fu coniata, il brusio di lunghe discussioni e di accese polemiche nelle quali, fra l'altro, si accusava Morandi di non saper uscire dalla chiusa cerchia delle emozioni intime e delle sensazioni circoscritte e proprio in un momento in cui si proclamava la necessità di affermare l'etica e la socialità dell'arte. O l'idea che fosse una colpa quel suo restare fedele alla «qualità del prodotto», come se in pittura la «qualità» dipendesse solo da un buon istinto e da una buona cultura pittorica in senso tradizionale, magari da una buona manualità, e non dalla facoltà di liberare sentimenti conferendo alle immagini, quali esse siano, il valore dell'arte e della poesia e sciogliendo solo così il «prodotto» dal suo vano isolamento. Certo, Morandi, e ce ne accorgiamo soprattutto oggi, seppe sempre mantenere il suo corso costantemente al centro della pittura contemporanea. E seppe farlo, rimanendo indenne dall'ondata picassiana che trascinava nella sua corrente tanta giovane pittura europea, e che si mescolava ambiguamente, da noi, con l'affermarsi del cosiddetto realismo socialista, e restando poi altret-

tanto estraneo a quel tipo di avanguardia (quello che soprattutto l'osteggiò) e che negli anni Cinquanta, riflettendo la luce delle grandi e nuove esperienze della pittura americana, ebbe per i giovani artisti italiani di allora un'indubbia funzione di rinnovamento e diede anche notevoli frutti. Per capire cosa ne pensasse ho già raccontato una volta l'episodio di quella sera in cui, passeggiando con Longhi per Bologna e vedendo gli stradini che dipingevano sull'asfalto le strisce bianche degli spartitraffico e delle «zebre» disse: «Vede, Longhi, quello è il destino della pittura: finiremo tutti così a fare strisce per terra».

Era soltanto una battuta che nascondeva il disagio di un segreto turbamento che, come un velo sottile di tristezza accompagnò sempre la calma e la pacata certezza con cui affrontava il suo lavoro. Nella sua profonda convinzione che nella natura fosse celata un'armonia che solo la pittura potesse svelare, immedesimandosi anche nei suoi più umili frammenti e creando quella realtà indipendente che, come diceva Cézanne, si sviluppava parallelamente alla realtà stessa, Morandi era, in apparenza, molto lontano dai tanti fatti che sconvolsero, e non sempre in superficie, il terreno dell'arte italiana del secondo dopoguerra. Ma ne fu certamente turbato così come fu turbato, nei suoi ultimissimi anni, da quelle bianche righe che i reattori tracciavano sul puro rettangolo di cielo che vedeva dalla finestra della sua camera-studio, tanto che un giorno, nel 1958, pensò di dipingerle, quasi per esorcizzare quel tanto che, ai suoi occhi, avevano di sinistro, includendole nella regola della sua rigorosa norma formale.

Il suo percorso, ho detto, fu libero, avventuroso e complesso pur se restò sempre fisso sugli stessi motivi, nella certezza che un quadro non nasce da sensazioni estranee alla pratica dell'arte, da impulsi ideali di natura diversa, ma si costruisce pazientemente, nel corso di un dialogo ininterrotto con le cose, per merito della capacità autonoma di esprimere la forma. È da questa base, vorrei dire da dietro le solide mura di questi principî, che Morandi ascoltò, nel corso non breve della sua vita, voci vicine e lontane. Vicine erano quelle dei maggiori protagonisti del rinnovamento dell'arte italiana del primo decennio del secolo, le voci di Soffici, di de Chirico, di Carrà e della Metafisica; più lontane quelle di Corot che sempre amò intensamente, e di Cézanne, del quale nel 1920 poté vedere venti opere nel padiglione francese della Biennale di Venezia e che fu sempre per lui una sorta di faro, di guida ideale. Più lontane ancora quelle di Piero, di Masaccio, di Paolo Uccello, e degli altri grandi interpreti dell'eterno spirito formale italiano. E si può dire che, alla fine, nonostante la lontananza, ma al di là di ogni novecentesco echeggiamento, furono quelle che per Morandi, insieme a quelle di Cézanne, ebbero un

più partecipe e commosso ascolto. La Metafisica, infatti, fu per lui soltanto un travestimento: la intese, per concretezza e per la sua insensibilità a quel tipo di mistero, solo come un esercizio, certamente straordinario, di purismo e di geometria. Fu solo dopo il 1921 che Morandi trovò il suo vero linguaggio espressivo, che individuò il suo mondo. Un mondo che non credo assolutamente possa essere definito, come fece de Chirico nel '22, «metafisica degli oggetti comuni».

È un mondo che rispecchia una vita. Le impressioni che ho provato, seguendo il percorso di Morandi nelle sale di questa bellissima mostra, rimarranno per me indimenticate e proprio perché appartengono a quelle che, parallele alla vita stessa, arricchiscono la nostra riserva di sentimenti, di immagini, di sensazioni, quella preziosa riserva dove si deposita tutto quello che la grande letteratura e la grande pittura ci ha regalato e ci regala per aiutarci a vivere. Come non sentire una continua aderenza alla vita nell'esercizio del dipingere, portato avanti con tanta amorosa concentrazione da Morandi? Quel passare, per esempio, dall'allegria e dalla felice sicurezza dei colori e delle forme della piena maturità, da quella pura, solare luminosità ai colori sempre più labili, più autunnali, più sommessi delle ultime opere, dove prevale il nero, non corrisponde forse al mutare dei colori della nostra vita, dei nostri stessi sogni? Nei suoi paesaggi c'è lo stesso passare da un senso di assoluta e calda estate che sembra rievocare alla nostra memoria il silenzio e la serenità di un'Italia remota e felice, alle labili, semplicissime forme degli ultimi paesi, che sembrano leggere e fantomatiche immagini di una realtà che va allontanandosi ma che si vuol trattenere, cenere spenta che serba ancora la labile impronta di qualcosa che fu.

La fama di Morandi uscirà indubbiamente ingrandita da questa mostra e dobbiamo essere grati agli organizzatori, in particolare a Nino Castagnoli e a Marilena Pasquali e a quanti hanno collaborato alla stesura del bellissimo catalogo.

Alberto Savinio non l'ho conosciuto di persona nel tempo in cui per me non sarebbe stato difficile incontrarlo. Ma ero della parte avversa. Roberto Longhi, mio maestro e non solo dei giovani anni, non l'amava né come letterato né come pittore, come del resto non amava de Chirico. E dire non l'amava è ancora dir poco. Con l'affascinante ingiustizia di certi suoi distruttivi giudizi lo includeva, se ben ricordo, nella categoria degli «avvelenatori di pozzi culturali». Non conoscevo allora e ancora non conosco (o forse le ho dimenticate) le ragioni personali di tanta ostilità. Non so nemmeno se di ragioni personali ce ne fossero. Ma nell'Italia ancora intorpidita dell'immediato dopoguerra, in quell'Italia di letterati e di intellettuali che in parte continuava ad essere dominata dalla personalità dei protagonisti della prima metà del secolo, il mondo si divideva molto spesso, come era loro costume, in due parti inconciliabili, una bianca e una nera: una divisione inappellabile, da giudizio universale, che si moltiplicava in altrettante inappellabili divisioni per quanti erano i mondi dei singoli protagonisti. «Eran rivali, eran di fé diversi» quei «cavalieri antiqui» che erano i nostri maestri e i «gran colpi iniqui» continuavano a darsi fin che potevano. Di «gran bontà» neanche parlarne. Fu così che Savinio stava di là e io, semplice scudiero, stavo di qua.

A guardare spassionatamente la sua pittura ci arrivai quindi più tardi, quando per grazia di dio, e del mio buon carattere, riuscii a liberarmi della faziosità nella quale, sotto gli Implacabili (non c'era solo Roberto Longhi ma anche Carlo Ludovico Ragghianti fra i miei maestri, e ringrazio sempre il cielo di avermeli destinati anche se così terribili) avevo compiuto il mio lento e lungo tirocinio. Ci sono arrivato tardi, ma non ero il solo, allora, a disconoscere o addirittura a non conoscere la vera qualità della pittura di Savinio. Fino a venti anni fa, o poco più, la nozione che si aveva di Savinio pittor'era molto nebulosa e l'esperienza delle sue opere del tutto frammentaria, se si fa eccezione per quei pochi che l'avevano seguito da vicino.

È vero che di mostre personali, lui vivo, ce n'erano state più d'una

sia in Francia che in Italia, a cominciare da quella del 1927 presentata cabalisticamente dagli acrostici di Jean Cocteau alla galleria parigina di Jacques Bernheim. E ci furono anche saltuarie e limitate apparizioni a qualche Biennale e a qualche Quadriennale e persino una mostra omaggio, l'anno della sua morte, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Per non dire delle antologiche, in personali e in collettive, che spuntavano qua e là in piccole gallerie private di Torino, di Milano, di Roma. Se di queste manifestazioni qualcuna vagamente ne ricordo, è certo che non ne ricavai alcuna positiva impressione visto il mio orientamento, decisamente antifantastico, di quei miei anni che erano poi anche gli anni della mia milizia nella parte che gli era avversa. Non voglio dire che quelle sue non frequenti apparizioni in pubblico passassero inosservate, ma non ebbero certamente la risonanza che oggi pensiamo meritassero. A lasciarle in ombra, o peggio a farle considerare alla stregua di divertimenti di un letterato, contribuiva non solo l'attenzione, e diciamo pure anche la malevolenza che riusciva ad attirare su di sé suo fratello Giorgio (di pittori ne basta uno in famiglia, e ne avanza, si diceva al caffè Aragno che non era certo una fucina di ben temperati giudizi) ma anche la natura riservata e schiva di Savinio, uomo restio alla confidenza e che un temperamento introverso e la consapevolezza della propria misura intellettuale, così poco «italiana», spingeva verso un aristocratico isolamento e al disprezzo dei mondani successi. Che pure più di una volta ottenne nella musica, nella scenografia, nel teatro.

Si può dire insomma che nel corso della sua vita e per vari anni dopo la sua morte la pittura di Savinio rimase quasi nella clandestinità. Come del resto gran parte della sua produzione letteraria. Una clandestinità che non era del tutto involontaria se si pensa che, anziché alle riviste letterarie, Savinio preferì sempre concedere i suoi scritti a giornali e a settimanali o a riviste squisitamente improprie; persino di diritto forense. Savinio in Italia era un ospite segreto, una presenza lievemente imbarazzante: non apparteneva a nessuna *côterie*, a nessuna corrente letteraria, a nessuna istituzione; non apparteneva a nulla. Negli ultimi dieci anni della sua vita scriveva le sue straordinarie «operine» in libertà, in indipendenza, con pungente lucidità, con ironia, come se parlasse a se stesso, come se pensasse di non avere, al suo livello, reali interlocutori. E difatti scriveva per il futuro. Quella diversità era la sua forza e lo sapeva, ma la conseguenza fu anche la dispersione di gran parte delle sue opere letterarie, e in fondo proprio delle più interessanti, negli spazi più effimeri. E questo, almeno fin che visse, vale anche per la sua pittura.

A proposito della quale, e dell'atmosfera «privata» in cui la esercitò, e che forse anche le attribuiva, mi è sempre sembrato molto significativo

un passo del bellissimo *Ricordo di Alberto Savinio* scritto da Italo Cremona negli anni Settanta, dove rievoca il loro primo incontro che avvenne, nel 1932, a Villastellone, un paesotto poco distante da Torino, dove Savinio soggiornò qualche tempo in casa di un parente medico. Non so nemmeno perché, ma quell'episodio mi si affaccia sempre alla mente ogni volta che penso alla pittura di Savinio. Mi sembra di vederlo, in quel giardino pieno di sole di una bella casa borghese fine-secolo, mentre dipinge seduto su di uno sgabello davanti a due seggiole che gli servono da cavalletto e da sostegno del modello, che era una vecchia stampa a colori di mostri marini, come sarebbero orche, balene, torpedini e piovre giganti, mentre un piatto sottratto alla vicina cucina gli serve da tavolozza e c'era intorno qualche pennellino da poco prezzo e qualche tubetto di colore a tempera Lefranc. Un'immagine emblematica che per il senso di provvisorietà, quasi di precarietà che l'accompagna mi sembra corrispondere alla sensazione che ci dà Savinio pittore di essere «di passaggio» nei campi elisi della pittura.

Un passaggio che ha lasciato il segno. Ma ad accorgersene ci volle tempo. Il cammino della rivalutazione di Savinio fu lento e fu avviato per merito soprattutto di Enrico Crispolti e di Luigi Carluccio. Il primo presentò nel 1963 trentadue suoi dipinti alla galleria Narciso di Torino e, con maggior impegno, ne espose trentasei, molto ben scelti, bellissimi, nel 1968 alla mostra «Alternative Attuali 3» l'ultima, se non sbaglio, delle interessanti rassegne che organizzò al Castello Spagnolo dell'Aquila. Il secondo, nel 1965 mise in evidenza alcune sue opere molto significative in una mostra ad Arezzo intitolata «Mitologie del nostro tempo», gli dedicò nel 1967 una personale alla galleria Gissi di Torino e gli riconobbe infine il giusto posto nell'ambito della pittura europea dal romanticismo al surrealismo nella grande rassegna che diresse nel 1968 alla Galleria d'Arte Moderna di Torino e che intitolò «Le Muse Inquietanti»; una mostra che, per la sua affascinante prospettiva storica, ebbe certo maggior risonanza delle altre prima citate. Alla consapevolezza di quanto fosse necessario riprendere in esame la pittura di Savinio e considerarla del tutto indipendentemente da quella del fratello, i due critici vi arrivarono indubbiamente per vie diverse, tanto erano diversi di temperamento, ma a loro va il merito di aver aperto la strada a una più moderna e giusta valutazione di Savinio pittore così come a Giacomo Debenedetti e a Leonardo Sciascia va il merito di aver capito, primi in Italia, dove fosse e in cosa consistesse la vera grandezza di Savinio letterato.

Ma fu solo nella seconda metà degli anni Settanta, vale a dire venticinque anni dopo la sua morte, che esplose, e rapidamente si diffuse, suscitando vasti echi, la fortuna di Savinio. Fu allora che gli editori, da

Adelphi e Einaudi, da Sellerio a Bulzoni e a Mursia, si affannarono a ricercare e a pubblicare i suoi scritti più dimenticati, ma che erano anche i più illuminanti e i più attuali, nella certezza (così bene individuata da Roberto Calasso) di portare alla luce un «nuovo Savinio», differente dal Savinio di parte francese, dal Savinio sperimentale. Fu allora, ed era a un tempo conseguenza e causa di quell'emergente fortuna, che si realizzò la prima grande mostra retrospettiva della sua pittura, nel 1976 al Palazzo Reale di Milano seguita, nel 1978, da un'altra grande retrospettiva al Palazzo delle Esposizioni di Roma.

Collaborai anch'io, con Franco Russoli, Pia Vivarelli, Angelica e Ruggero Savinio e pochi altri alla mostra milanese del 1976. Ero quindi già fra coloro, non molti ma nemmeno pochissimi, che da tempo avvertivano la necessità di approfondire la conoscenza dell'opera pittorica di Savinio al fine di superare le indeterminatezze di un giudizio modellato ancora su un mito. L'occasione più favorevole non poteva essere che una grande mostra preparata con serietà e soprattutto con l'apporto di opere nuove o sconosciute dato che proprio negli ultimi quindici anni erano venuti alla luce non pochi suoi dipinti, particolarmente da Parigi dove erano rimasti nascosti o dimenticati chissà per quanto tempo. Dipinti che appartenevano appunto al tempo del suo secondo e lungo soggiorno parigino iniziato nel 1926 ed eseguiti per lo più fra il '28 e il '30, gli anni in cui lavorò a l'Effort Moderne di Leonce Rosenberg. Anni che, per la pittura, sono indubbiamente i suoi più felici.

Un buon numero di questi dipinti li ho visti riapparire per la prima volta alla luce dal buio di non so quale nascondiglio dove erano rimasti non so per quanto, forse per una trentina d'anni. Penso che valga la pena di ricordare come accadde, se non altro per offrire un piccolo contributo al registro dei tempi della rinnovata fortuna di Alberto Savinio. Fu a Parigi, negli anni Sessanta. L'anno preciso non lo ricordo, ma era certamente molto prima del '68. Ricordo però che era la fine dell'inverno, che cadeva una pioggerellina sottile e Parigi stemperava i suoi colori nel pallido grigio pastello di un cielo già percorso dal sentore della primavera. Come facevo di solito, andai anche quella volta a trovare il mio amico Edoardo Moratilla, un *marchand amateur* che abitava in fondo a Rue de Courcelles, all'altezza di Place Perrère. Era un tipico «italiano di Parigi», affabile, ospitale, affetto da una leggendaria pantagruelica golosità. Viveva in attesa del pranzo della sera e lottò a lungo, eroicamente, dalla trincea della buona tavola, contro il fegato, la cistifellea, il colesterolo e gli accorati richiami alla moderazione della moglie russa, finché non cadde sul campo dell'*ancienne cuisine* da buon combattente. Caro e simpatico Moratilla; quanti bei quadri sono passati per il suo studio sino al giorno

in cui non prevalsero i suoi implacabili nemici. Se si farà un giorno una storia dei mercanti d'arte di questo secolo che volge ormai al termine, anche lui vi avrà un suo posto, e dalla parte dei migliori. Ma per restare a quel giorno di fine inverno, lo trovai sprofondato in una poltrona nella luce diafana della sua bella mansarda surriscaldata e prima ancora di salutarmi e di dirmi dove mi avrebbe portato a pranzo e cosa avrebbe scelto, mi indicò un gruppo di tele schiodate dai telai che erano ammucchiate ai suoi piedi, una sull'altra come tovaglie in un armadio. Davvero un bel mucchio: erano almeno una ventina di quadri di Savinio del 1928-1929. Bellissimi; come non ne avevo mai visti. E mi rimasero a lungo negli occhi perché dovetti lasciarli, con dolore, dove erano: poche ore prima li aveva venduti in blocco per telefono a un mercante, credo milanese, a un prezzo che ora sembrerebbe quanto meno ridicolo. Negli anni seguenti quasi tutti quei dipinti li ho ritrovati qua e là in alcune delle varie mostre che hanno contribuito a rifondare la fortuna di Savinio: quelle di cui ho prima parlato e altre. Fu comunque così che, non troppo tardi, mi feci un'idea, e una buona idea, delle virtù pittoriche del suo miglior periodo. Quelle colorate sequenze d'immagini che, in maniera inattesa, fiorirono davanti ai miei occhi in una grigia giornata, colpirono a fondo il lato più immaginativo e romanzesco della mia fantasia, quel lato radicato nell'infanzia e che si era nutrito delle letture di Verne, di Sargari, di Stevenson e de *L'Orlando Furioso*. Ricordo, di quelle tele, le grigie foreste tropicali dove, fra nebbie leggere, si accumula in una radura il variopinto cimitero dei giocattoli; le stanze ovattate dal ricco decoro ottocentesco borghese, stravolte da un'improbabile prospettiva e con la finestra spalancata sulla tempesta che gonfia le onde di un oscuro mare boreale popolato di mostri; gli uomini-uccello dalle enormi ali nere che precipitano verso i colorati strapiombi di isole geometriche; le vele strappate portate dal vento verso i palmizi di isole misteriose come quella di Giulio Verne; e poi giganti dal corpo muscoloso, ipertrofico, con mani enormi e la testa piccola come un pollice, minotauri, mostruosi ibridi mitologici, eroi precipitati sulla terra da un cielo colorato come una folle carta da parati, antichi dei che nascondono il volto nell'ombra. Invenzioni fra le più belle, insomma, di quel favoloso diorama di immagini che la lanterna magica del suo repertorio mitico proietta sulla nostra memoria suscitando suggestioni profonde.

Come ho detto, la «riscoperta» di Savinio scrittore ha puntato soprattutto sulle opere dei suoi ultimi dieci anni ritenendole, e a ragione, le più felici, le più vive per noi. Ha puntato su un Savinio diverso da quello amato da Breton e dai surrealisti ma ancora di più da quello che frequentava Apollinaire e «Les soirées de Paris»: non il Savinio di *Hermaphro-*

dito, lontano incunabolo sperimentale, o il Savinio dei romanzi, ma il Savinio di *Maupassant*, di *La sorte dell'Europa*, di *La nostra anima* e di molti altri scritti di quegli anni. Insomma il Savinio «dalla prosa sorniona e puntutissima», come ha detto Roberto Calasso, e che con la scusa del diletantismo poteva permettersi di parlare di tutto con un'acutezza di percezione che superava i suoi tempi mentre, rifiutando ogni ruolo, si costruiva coscientemente uno stile e un pensiero. Un pensiero che poteva anche consistere in una somma di simpatie e di antipatie, un pensiero-sentimento come lo ha definito Montale, ma che rappresentava sempre un momento obiettivamente certo e fondato del gusto.

Diverso, invece, anzi opposto è il caso della sua pittura. In quel suo ultimo decennio letterariamente così libero e felice Savinio non dico che non dipingesse più ma dipingeva molto più raramente. E, se mai, soprattutto disegnava. E accusava stanchezza. Ripeteva, in combinazioni appena variate, il repertorio delle vecchie immagini del suo trascorso mondo fantomatico: ripeteva cioè quelle invenzioni che, negli anni parigini, avevano fecondato il fertile terreno della sua immaginazione come un'onda anomala, un'onda gonfia, alta e torbida che portava con sé i relitti scomposti di un mitico mondo perduto, di un continente sommerso.

Le immagini pittoriche più suggestive di Savinio si susseguono, dunque, nell'arco di una parabola relativamente breve: dal '27 al '35, direi, con un accentuarsi della qualità fra gli anni '28 e '30. La consapevolezza di questo limite temporale fu tra i primi risultati delle due grandi mostre milanesi e romane. Meno di dieci anni di pienezza espressiva, quindi: ma non bastano forse? Sono gli anni che passò a Parigi, relativamente vicino al fratello Giorgio, in rapporto con mercanti geniali come Paul Guillaume, Léonce Rosenberg, Zborowski, Bernheim, frequentando un surrealista dissidente come Roger Vitrac e poi Waldemar George, il corifeo del «Retour à l'ordre». Sono gli anni dell'affermarsi del Surrealismo, l'episodio che lo toccò più da vicino. Quando Breton, nel 1937, lo incluse insieme a de Chirico (che considerava però ora come morto all'arte) fra coloro che avevano aperto la strada al surrealismo, Savinio prese subito le distanze e disse molto chiaramente che il suo surrealismo, se mai, non tendeva all'informe e all'inconscio ma tendeva al formativo e magari al didattico: «Nel surrealismo mio si cela una volontà formativa e, perché non dirlo, una specie di apostolico fine». Non so quanto quell'apostolico fine possa servire a darci la chiave delle sue immagini; ci suggerisce però come la sua intelligenza corteggiasse allora, come elemento creativo, il paradosso e nello stesso tempo si modellasse, per sua intima natura e simpatia, sul modello illuminista, razionale. Come se mimasse il rigore di un filo logico che, nei suoi ragionamenti di allora, non

sempre è facile a ritrovare. Così come non è facile ritrovare il fine didattico e apostolico nella sua pittura. Per me almeno.

Certo è, comunque, che una delle prime conseguenze della nuova popolarità acquisita da Savinio negli anni Settanta fu proprio quella di far nascere un interrogativo: fu o non fu surrealista? Il problema appare oggi inutile o quanto meno mal posto, ma fa parte anch'esso della vicenda della fortuna di Savinio che è il tema di queste pagine. Sebbene Breton facesse di tutto per imprimere al suo movimento il rigore di una regola monastica e per mantenerlo in quella disciplina, è difficile adottare ora lo stesso criterio per definire cosa è e cosa non è surrealista. Quello che è certo è che Savinio non abbracciò le regole dell'ordine. De Chirico, del resto, l'aveva avvertito nell'invitarlo a venire a Parigi: «Non bisogna mescolarsi ai surrealisti: sono gente cretina e ostile». Ho già scritto altrove come, nonostante le forti analogie, un vero rapporto con il surrealismo in Savinio non sia reperibile. Nei surrealisti il distacco dall'apparenza logica di quella convenzione che chiamiamo realtà è più inatteso e quindi più violento, perché trova le sue radici nell'inconscio o quanto meno si realizza nella meccanica dell'associazione, instaurando le regole e i valori dell'incongruo contro le regole e i valori razionali. Savinio invece, non lontano in questo dal fratello, voleva trovare nel rituale ricorso al Mito la mediazione per giungere alle radici della realtà, come un antico romantico, nella certezza di vedere quello che gli altri non vedono, «la traccia che gli Dei hanno lasciato nel cielo». E il mito si afferma così come un enigma da indovinare; o meglio ancora come un gioco letterario sull'enigma, una sua abilissima parodia. Poiché era convinto che tutto nascesse dal pensiero, anzi dal sapere quello che uno pensa, le sue immagini (al contrario di quelle del surrealismo) nascevano come cose pensate che possono esprimersi indifferentemente in pittura, in musica o in poesia. Ma in realtà le sue immagini dipinte nei momenti più liberi e creativi sono cariche di una vita espressiva che ci tocca profondamente. Un sottile veleno violetto circola nelle vene delle sue creature mutanti, l'acida essenza degli inchiostri colorati inquina le onde gonfie del mare, cimitero liquido del primo mondo, dove navigano come cigni maestosi mostri preistorici sotto un cielo nero: le prospettive distorte e i piani sfuggenti nati da una allucinata degenerazione provocano un senso di vertigine: la colorata allegria di oggetti geometrici stride sinistramente nel mezzo di una natura senza colore, caotica, tropicale, esuberante per una mostruosa ma sterile vitalità. L'immagine simbolica si allontana così sempre di più dagli schemi dei rapporti analogici evocando entità che rimandano soltanto al nulla. Ma ciò che elude l'intelligibile non elude l'in-tuibile e le immagini più felici di Savinio sono cariche di un reale potere

suggestivo. Ci incantano, ci attirano in un affascinante labirinto di sensazioni, suscitano, attivando i nostri sentimenti come il nostro intelletto, una catena di contesti. Come se l'onda alta, torbida e impetuosa che feconda l'immaginazione di Savinio trascinando con sé frammenti di immagini strappate alla memoria insieme ai frammenti della più emblematica iconografia del mito, fosse trafitta dai raggi della sua intelligenza che la illumina di allegri iridescenti colori.

1990.

Vorrei, parlando di de Pisis, della «sua» Parigi, della buona pittura, quella *bonne peinture* che era il suo vangelo, saper cogliere al volo, come faceva lui, le occasioni offerte dai ricordi, dalle analogie, dalle associazioni proprie e improprie, inseguendo d'istinto il filo volante di un discorso che si posa ora qua ora là, come erano appunto i suoi discorsi, che sembravano farfalle in un giardino fiorito.

Lo ricordo molto bene (era l'estate del '32, avevo quattordici anni), nell'ora di un tè casalingo sulla terrazza di un vecchio palazzo romano non lontano dalla casa di via Monserrato delle sorelle Cipolla, dove ancora, in quegli anni, si fermava durante le sue brevi visite a Roma; lo rivedo seduto sull'orlo di una poltrona di vimini appoggiato a un bastone col manico d'avorio, intrattenere contemporaneamente, conversando, il padrone e la padrona di casa, la vecchia nonna, qualche amico artista e il ragazzo che beveva le sue parole e sognava di fare il pittore come lui. Le sue parole, passando da un argomento all'altro, seguivano lievi, ininterrotte trame aeree e parlava di fiori, di profumi, di moda con la madre ancor giovane, di maestri ferraresi, di quadri antichi e di pittura moderna con il padre, di giardinaggio con la nonna, di Parigi con tutti, e poi del suo bastone e di dove l'aveva comprato, dei *brocanteurs*, di un quadro del Louvre, del piccolo gelataio notturno di Campo de' Fiori, delle catalpe della Chiesa Nuova («sa, un albero giapponese molto raro a Roma») della cucina cinese, delle rondini che solcavano stridendo sulla sua testa il cielo di Roma, di André Salmon: «L'oiseau est un parfait animal peintre, sur le ciel à la fois sa toile et sa cimaise... son aile est son pinceau et son pinceau la forme même de son œuvre». Con la sua voce rotonda, sonora, leggermente nasale, tesseva, senza mai interrompersi, una trama di immagini, di aneddoti, di ricordi, di nozioni, di ricette, di versi, una trama lieve che, con i suoi fili invisibili, univa intorno a lui gli ascoltatori. Il ragazzo pensava che come la sua pittura fossero i suoi discorsi, nati dallo stesso gesto, dotati della stessa leggerezza nell'aria: una sensibilità lieve che giunge all'anima delle cose.

Gli anni parigini di de Pisis: è il tema; d'accordo, ma l'occasione per partire non mi viene da Parigi ma da Vienna e da un quadro del Kunsthistorisches Museum che, tutte le volte che lo rivedo, mi fa sempre pensare a de Pisis e al soffio ardente di Ferrara, città delle cento meraviglie, e, di conseguenza, anche a quelle dolci e conversevoli serate estive di quel terrazzo romano. È lo *Zeus che dipinge le ali delle farfalle* (Zeus, Ermete e la Virtù o la Vergine) di Dosso Dossi, un'allegoria della pittura che mi sembra di poter intendere, senza contraddire le giuste recenti interpretazioni iconografiche che si spingono sino a Leon Battista Alberti, come immagine della felicità del dipingere, come immagine cioè di quella «buona pittura» cui sempre si riferiva de Pisis, «la buona pittura che segue e consola nel suo viaggio l'umanità... riflesso di tutti i bei colori che nel mondo, nella luce, nell'aria esistono». De Pisis non ha mai visto quel quadro di Dosso, ma quando, nel 1942, pubblicò un suo breve scritto sul grande maestro ferrarese cinquecentesco, citò appunto, vedi caso, una farfalla:

L'altra sera vedendo volare per l'aria calda e posarsi su un fiore, un grosso papavero doppio, fastoso nella sua «lacca carminata», la vanessa Atalanta ho pensato particolarmente a certi accordi di Dosso. La vanessa Atalanta è una farfalla come tutte le vanesse, dagli orli delle ali dentate, dal volo rapido, dai colori vivi a macchie che ricordano i tappeti turchi. Nero, rosso, grigio, azzurrognolo... Non so se Dosso la dipinse in particolare, ma certo i colori fiammeggianti dell'insetto, portati su una più vasta scala, ben s'intonano con la tavolozza prediletta del maestro ferrarese.

Ma poi, continuando a parlare di pittura e di Dosso, prende le sue distanze da quest'ultimo, o per meglio dire prende le sue distanze dagli antichi e confessa di essersi lasciato andare un po' troppo perché «in realtà la "tavolozza" dei pittori del Cinquecento è una cosa ben diversa da quella dei moderni». E nell'aggiungere le sue osservazioni sull'impressionismo e sulle grandi conquiste della pittura moderna, nel precisare cioè cosa egli intenda per «buona pittura», ci offre l'indicazione più essenziale della direzione del suo orientamento, che era una direzione opposta a quella dell'amico de Chirico, a proposito del quale, sempre nello stesso articolo, riesce a esprimere il suo disaccordo «su certe questioni speciali della tecnica e sulla trasparenza della materia». Una divergenza che ci riporta a un importante nodo nella storia pittorica del nostro Novecento.

La «buona pittura»: tutto qui. Ma non è poi così facile da spiegare, oggi, quella particolare sfumatura di significato che aveva, per de Pisis e per altri pittori e critici di quegli anni, una definizione pur così ovvia. È più facile forse per me che, se non li ho proprio vissuti, ho colto almeno gli ultimi echi di quegli anni nei quali il mito della «buona pittura» re-

gnava negli studi, riempiva i discorsi degli «Amici al caffè» o affiorava nelle poche riviste d'arte italiane aggiornate o all'avanguardia. Era certo qualcosa che univa la pittura moderna all'antica, ma vorrei dire per il tramite della grande pittura francese dell'Ottocento; tanto che davanti a un quadro seicentesco dotato di particolari «valori» pittorici si diceva sempre: è dipinto come un Courbet, come un Corot, come un Manet; davanti a un accordo particolarmente felice di neri e di rosa si ricorreva subito a Renoir e via dicendo. E così faceva, naturalmente, anche per i moderni; una vera e propria mania di trasposizione. Si può anche azzardare che quel particolare sentimento della «buona pittura» sia nato, almeno da noi, in tempi e in ambienti propensi a «scoperte e massacri», dal confluire di due scoperte, le due grandi scoperte pittoriche del primo Novecento: quella della grande pittura dell'Ottocento francese e quella del Seicento, vale a dire del prima tanto disprezzato barocco. Da una parte, cioè, il rinnovato amore per un'arte pittorica nuova, inaugurata «in faccia alla verità», per la luce dei colori, per il mondo giovanile e primaverile degli impressionisti, dall'altra non solo il preponderante e appassionato interesse per Caravaggio, inteso come fondatore di certa pittura moderna, ma anche un andar sempre in caccia del «bel dipingere», un bearsi di pittura ricca, gustosa, pastosa, opulenta, di teneri incarnati irrorati dal sangue delle lacche, di candore spumeggiante di panneggi, di pennellate rapide, estrose, che portava la passione dei seicentofili ad abusare, come più tardi confessò Roberto Longhi, di Strozzi, di Guercino, di Maffei, di Feti. Le due cose vanno insieme: dal 1908 al 1912 escono su «La Voce» gli articoli di Soffici su Courbet e sugli impressionisti e nel '14 la «Libreria della Voce» pubblica quella serie di piccole monografie, *Maestri moderni*, che fecero circolare negli studi degli artisti riproduzioni di opere di Cézanne, di Degas, di Manet, di Renoir. Nel 1913, sempre su «La Voce», esce l'articolo di Longhi su Mattia Preti e nel '14, su «L'Arte», il saggio su Orazio Borgianni, mentre nello stesso anno, ancora su «La Voce», Longhi lancia il sasso de «Le due Lise», dove paragonando la *Monna Lisa* di Leonardo, da poco recuperata dopo il furto clamoroso, con la *Lise* di Renoir così conclude: «A vedere questa seconda Lisa rubata, poi ritrovata, dieci persone non si muoverebbero. Pure, fra le due, essa sola vale nell'Arte». De Chirico, naturalmente, non la pensava così: aggiungiamo a questa breve cronologia quel suo articolo, *La mania del Seicento*, apparso nei «Valori Plastici» del 1921, dove, proprio alla vigilia di quella grande mostra di Palazzo Pitti che fu il trionfo dei seicentofili (la mostra de «La pittura italiana del Sei e Settecento»), negava ogni valore a quel «secolo fumoso di bitume e di screpolature».

Il fatto è che quell'abbraccio storico fra antico e moderno, in nome della *bonne peinture*, all'ombra di quell'albero di straordinaria e rigogliosa bellezza che, ma solo per intendersi, si può chiamare l'albero dell'impressionismo, era un tenerissimo abbraccio, certamente sincero, appassionato, indubbiamente sensuale, che non aveva nulla a che fare (voglio dire nulla a che fare nella sostanza) con altri vagheggiamenti del passato che si manifestavano in quegli stessi anni: né con il «ritorno alla tecnica» predicato da Giorgio de Chirico (e sul quale, come abbiamo visto, de Pisis faceva, giustamente, le sue riserve: de Chirico fu certamente un grandissimo pittore ma la sua non fu mai una «buona pittura»), né con il «ritorno alla tradizione» del gruppo dei novecentisti, che di «buona pittura» ne produssero assai poca quei «mediterranei di cartone», come li chiamava Arcangeli.

Questa digressione che va da un terrazzo romano degli anni Trenta al Museo di Vienna, da Dosso Dossi alle farfalle, dalle due Lise agli amati seicentisti (amati, intendo, da de Pisis) per arrivare all'ombra azzurra dell'albero degli impressionisti, l'ho fatta soltanto per affermare come il nostro, nel progressivo svegliarsi dei sensi, entrasse presto in opposizione con il neoclassicismo, il neoquattrocentismo e il novecentismo allora sorgente e come, orientandosi nella direzione indicata dai pochi segnali che gli erano giunti da un ristretto, elitario ambiente intellettuale e critico italiano d'avanguardia, si rivolgesse d'istinto verso la *bonne peinture* e quindi, in un rapporto elusivo e poetico, verso Delacroix, verso Manet, verso Renoir, verso le promesse di un mondo primaverile, arioso, percorso da correnti vitali, pieno di luce e di colore che aveva intravisto per la prima volta nei quaderni azzurrini dei *Maestri moderni* de «La Voce». Futurismo, dadaismo, metafisica, persino un orecchiato ottocentismo (ma italiano, secondo i nuovi suggerimenti di Soffici), vale a dire quanto si era avvicinato sulla scena pittorica italiana dagli anni della sua prima giovinezza a quel giorno del marzo 1925 in cui partì per Parigi e quanto, sia pure in maniera come sempre elusiva, l'aveva visto partecipe a latere, lasciava uno spazio sempre maggiore al suo purissimo e lirico amore per la pittura, quella «pittura che non è altro che buona pittura» come sempre affermava, e che doveva «lasciare in pace le muse sorelle». «Le muse non dovrebbero mai parlare fra loro» diceva Degas a Valéry. Così, proprio mentre si preparava la grande *trahison des clercs*, de Pisis, abbandonato, prima del viaggio a Parigi, anche il tenue legame con la metafisica, meraviglia dei suoi vent'anni, si avviava a percorrere la strada dell'indipendenza e della solitudine. Solitudine, intendo, nel mondo della pittura italiana degli anni Venti e delle sue intrecciate vicende, solitudine, vorrei dire, di chi ama più parlare che ascoltare, di chi elude ogni

«movimento» costituito, di chi si affida con indistruttibile innocenza alla fiducia nel proprio destino di creare cose che durino percorrendo vie impensate. Una solitudine diversa, ma non meno profonda, di quella del suo «caro e grande» de Chirico.

E non sembri paradossale che quella vocazione a eludere le ideologie, i programmi, a isolarsi da tutto ciò che gli impedisse di «fare l'amore» liberamente con la pittura e con la vita, lo portasse fatalmente (non poteva essere che così) verso il più affollato, il più vivo, il più ricco d'occasioni, di associazioni, di movimenti, di tutti i mondi possibili: Parigi. E così il viaggio «previsto da tempo, calcolato», il viaggio inevitabile, accadde nel marzo del 1925. «Je suis arrivé à Paris poussé par le destin» aveva detto tanti anni prima Chagall. De Pisis non avrebbe potuto dire diversamente. E a Parigi rimase per quattordici anni.

Abbandonava l'Italia nel momento in cui la cultura artistica emergente andava adagiandosi, in modi sempre più inerti, nel mito della tradizione. Un mito tranquillizzante, favorito dai tempi, con idee a portata di mano: cose da discuterne non soltanto al caffè ma anche a tavola, in famiglia. Solo pochi grandi artisti, come Morandi, sapevano orientare il proprio viaggio, con lentezza meditata, fra quelle acque ferme, e ritrovare, nel calore profondo dell'emozione visiva, la regola, ma una regola personale e nuova, dell'«eterno spirito formale italiano». Si era placato, nel 1925, quel macchinoso fermento d'idee che, nell'indifferenza per ogni ideologia rivoluzionaria, aveva agitato fra il '18 e il '21, dalle pagine dei «Valori Plastici», le menti degli artisti, ex futuristi e nuovi metafisici, spingendoli alla ricerca di un nuovo ordine estetico, a un riesame dell'arte contemporanea, a un ripensamento del passato. Si andavano diffondendo, nel vuoto lasciato dalla rivista di Mario Broglio, le semplici idee del Novecento di Margherita Sarfatti che dopo l'«ufficializzazione» del '23 del gruppo dei Sette si allargò e divenne, nel '26, un anno dopo la partenza di de Pisis, «il Novecento italiano». De Pisis aveva collaborato al primo numero dei «Valori Plastici» ed esporrà anche alle mostre della Sarfatti, ma non certo come un adepto e nemmeno come un compagno di strada: così come un vero signore diffida delle comitive e preferisce viaggiare da solo, lui ebbe sempre un comportamento vago, distratto, elusivo (l'ho già detto) nei confronti di ogni fenomeno costituito. In quanto a «Zeusi l'esploratore», cioè a Giorgio de Chirico, di compagnie e di gruppi, nel suo caso, nemmeno parlarne. Il suo viaggio solitario alla scoperta del «demone in ogni cosa» portandolo verso un mondo ideale, stabile e logico, governato dall'armonia delle sfere celesti, lo allontanava da ogni lido abitato dai contemporanei. Si ritrovarono così tutti e due a

Parigi come se un destino da melodramma li spingesse verso quel «popoloso deserto».

Verso la metà degli anni Venti Parigi era (chi non lo sa?) ancora un luogo che non aveva pari al mondo. Nessun paese e nessuna epoca, come quella che, a Parigi, va dal 1895 al 1925, ha visto una così grande abbondanza di testimonianze delle possibilità offerte al dipingere dalla mente e dal cuore, dalle idee e dall'istinto; mai tante battaglie sempre rinnovate, mai tante aggressioni al passato, tanto potere concesso all'immaginazione. Ma quale fu in realtà la Parigi di de Pisis? Vi era già da dodici anni quando nel 1937, al tempo della febbricitante euforia per l'Esposizione universale, si volle tirare le somme di quel periodo straordinario riunendo i maestri de *l'art vivant* come li chiamava André Salmon, nella grande mostra «Les maîtres de l'art indépendant, 1895-1925» organizzata da Raymond Escholier al Petit-Palais. C'era anche de Chirico con quattro dipinti, Severini con due e, naturalmente, Modigliani con dodici. Ma non c'era de Pisis. E questo è un segno della sua posizione isolata, sempre a latere, anche nei confronti della cosiddetta *école de Paris*, un nome che, a dire il vero, non vuol dir nulla, o quasi. È questo isolamento di allora, in una città che era il palcoscenico più adatto per consacrare la fama di un artista, che si ripercuote ancor oggi sul destino di de Pisis: è sempre il successo ad avere successo (è una storia vecchia) e la scelta di una strada individuale come la sua, che comportava sì un sensuale e immediato appropriarsi di quanto gli fosse affine ma anche una sorta di principesca distrazione per quanto si agitava dietro e intorno, alla fine non paga. Credo che sia proprio la sua assenza dal numero ufficialmente riconosciuto dei *Maîtres de l'art indépendant* una delle ragioni che fanno sì che de Pisis non goda oggi, in campo internazionale, di una considerazione che sia pari ai suoi grandissimi meriti.

Ripercorrendo, attraverso le opere, quei quattordici anni parigini che furono forse i più felici pittoricamente della sua carriera, si deve ammettere che non è facile precisare, con nomi e con fatti, quali furono le sue più determinanti esperienze nell'ambiente degli artisti viventi e operosi in quegli anni, quali furono, se pur ce ne furono, le influenze più decisive. Utrillo, forse Marquet? Oppure Soutine, Matisse, Vlaminck, Segonzac? Di ognuno di questi si è parlato a proposito di de Pisis, e di altri ancora; ma la loro stessa diversità ci indica la risposta: tutti e nessuno. «J'aime les peintres modernes. J'aime Segonzac. J'aime la couleur. J'aime votre cravate...» rispose a Pierre Lagarde in un'intervista del 1927. Segonzac, il colore, la cravatta: mi sembra che spieghi molto. Anche i suoi scritti di quel tempo, brevi critiche a mostre, impressioni, piccoli saggi monografici, lettere, non ci danno indicazioni molto precise di co-

me si orientasse nella lussureggiante selva della pittura parigina fra i pochi *ateliers* dei grandi che frequentò e il succedersi delle mostre, fra gli ultimi *poulains* di Zborowsky e i protetti de «L'Effort Moderne» di Rosenberg o i seguaci del *nouveau humanisme* di Waldemar George, e fra tante altre cose ancora. O meglio, poiché quegli scritti ci rivelano, con sentimenti sempre autobiografici, un atteggiamento vitale nei confronti del dipingere e non episodi particolari e scelte esclusive, ci aiutano a individuare quello che fu il senso della sua esperienza di Parigi: e cioè un intenso, appassionato innamoramento collettivo per tutte le occasioni che la città generosamente gli offriva, dai musei alle gallerie dei mercanti, una spinta vitale a procurarsi quell'incontro con la *bonne peinture*, madre meravigliosa dei colori; un incontro che non richiedeva viaggi, come quello di Zeusi alla ricerca del Demone delle cose, ma che poteva verificarsi ogni giorno, fragrante, splendente, suscitatore di vita, davanti alla vetrina di un gallerista o a una parete del Louvre. È uno straordinario trasporto d'amore per la *bonne peinture*, ovunque essa si trovi, che traspare da ogni pagina di quegli scritti, uno slancio verso quello che in essa vive e respira nell'aria e nella luce, e che i sensi acuti colgono come intenso e sensuale lirismo. «Vedi, a me piace solo far l'amore» disse a Piovene per spiegargli che cosa gli piacesse di più nella vita. «Fare l'amore» era per lui una «condizione permanente», aggiungeva: con la folla delle strade, con gli alberi, con i fiori, con i colori, con il piatto portato in tavola e la persona che lo serve. Si potrebbe dire, così, che fece l'amore con Parigi. E riscopriva, in Parigi, cioè nella vita, gli impressionisti. Era, quella, una riconferma delle sue scelte passate, un'apertura verso quel modo di dipingere su cui già aveva meditato in Italia nelle prime conversazioni con Soffici e poi sui *Maestri moderni* della «Voce». Ma ora era ben più intensamente commosso, davanti agli originali, dalla *nonchalance* da gran signore della pennellata di Manet, da quei suoi accordi sicuri, sempre giusti, che gli meriterebbero quel soprannome che la perfezione del disegno procurò ad Andrea del Sarto, cioè «Edoardo senza errori», oppure da quei luminosi impasti di freschi petali di rosa, di azzurri di stoviglia e di preziosissimi neri di Renoir, o da certi tagli dal sopra in giù di Degas che hanno per orizzonte ottico il confine fra la parete e il pavimento in interni affastellati delle cose più intime e vissute, o dalla vita indistinta, brulicante, che anima i boulevards di Monet, di Pissarro. Ma non sarebbe giusto credere che si esaurissero nel lirico abbraccio di un eros pittorico collettivo le esperienze dei primi anni parigini di de Pisis. Intanto c'era la presenza e l'amicizia di de Chirico, ed era una circostanza che aveva il suo peso. Pur nella sua innocente sicurezza del proprio valore, de Pisis cercava a Parigi autorevoli credenziali, titoli di

nobiltà, conosciute ascendenze. Quando Lagarde, nella citata intervista, gli parla di stracittà e di strapaese (le novità italiane), risponde: «Peuh! moi je connais surtout les futuristes!» pur confessando di non avere avuto il tempo di sapere se era veramente dei loro. Di appartenere alla metafisica invece se ne era sempre vantato e ancora se ne vantava. Giovanissimo, nel '18, si era proclamato addirittura «profeta» di de Chirico e di Savinio e, al tempo dell'incontro ferrarese, aderì con entusiasmo al loro mondo ideologico-poetico. Credo che sia difficile trovare due temperamenti più diversi di quelli di de Chirico e di de Pisis, due concezioni più divergenti su cosa sia la pittura, ma non bisogna dimenticare come era ricca di spunti contraddittori la convergenza di spiriti tanto diversi che, fra il '18 e il '20, fra Ferrara e Bologna, puntavano i loro telescopi sulla misteriosa e remota costellazione della metafisica. De Pisis, tra il '20 e il '25, nell'atmosfera del ritorno all'ordine e seguendo, forse, suggerimenti di Soffici, abbandonò quel mondo nel quale pensava di essere entrato con le sue prime approssimazioni dadaiste, e trovò ben presto una sua personale espressione che nella ricerca di luce, di colore, di immediatezza istintiva lo portava lontano da quanto, a Roma, andava dipingendo de Chirico. Ma a Parigi un rapporto, in qualche modo misterioso, veramente metafisico fra i due amici si ristabilì. Nella primavera del 1926 de Chirico scrisse la presentazione per una mostra di de Pisis alla Galerie Au Sacre du Printemps in rue Cherchemidi: parlava di Eraclito, di Artemide, dell'ora solenne dei filosofi e dei poeti, degli antichi cretesi che dipingevano un'enorme corona di ciglia intorno ai loro strumenti, alle loro armi e aggiungeva che bisogna saper scoprire l'occhio in ogni cosa. E de Pisis dipinge un grande occhio cigliato come quello dei vasi cretesi in una sua natura morta del '26.

Ma non si tratta solo di quei motivi esteriori (il tempio greco nella stanza, l'occhio, il filosofo sul lido) che si incontrano in alcuni suoi dipinti fra il 1926 e il 1928 e spesso nei contesti meno dechirichiani: un'indubbia eco della metafisica, invece, ci giunge piuttosto (e l'aveva già notato Arcangeli) dalle «nature morte marine» degli stessi anni. Metafisica, infatti, è l'atmosfera e persino l'ironia dell'accostamento de *Les oignons de Socrate* del '27, metafisico lo spazio e la struttura compositiva de *La grande conchiglia* dello stesso anno, metafisico il taglio della *Natura morta marina con porri* del '28. È vero che in quei dipinti il vivido palpitare delle cose nella luce, la vibrante trasparenza dell'aria azzurra, il correre delle nubi nel cielo sulla tremula e sonora linea del mare, quasi fossero spinte da un vento fresco che porta via i pensieri notturni, un senso di momentaneo e di fragile, evocano virtù pittoriche lontanissime dall'immobilità sommersa nel silenzio dell'ora metafisica dei quadri di

de Chirico, dove il cielo è verde, le ombre si allungano sulle piazze deserte e lo sguardo sperimenta dimensioni sconosciute. Ma d'altra parte, in quelle nature morte marine, le figure lontane che, nella spiaggia deserta, assolata, allungano le loro ombre sulla sabbia dorata su di un piano che si allontana all'infinito lungo l'orizzonte basso, gli oggetti solitari sparsi sul primissimo piano che sembrano raccogliere in sé, come le conchiglie che si portano all'orecchio, il vibrare dell'aria e la voce lontana del mare, sono presenze misteriose e significanti che non possono non chiamarsi metafisiche. Era come un debito pagato all'amicizia di de Chirico, come la dichiarazione di un legame, e di un nobile legame, con l'arte italiana; ma è anche il segno di una segreta inquietudine, quasi l'eco di un sentimento straziante di fragilità e di pena riflesso dalle povere cose abbandonate sulla spiaggia, un sentimento di solitudine e di dolore che è inseparabile dall'amore quando si è in ogni senso «diversi» dai bianchi filosofi sconosciuti che passeggiano, lontani, sulla riva. Non sarebbe possibile capire de Pisis ignorando quel senso di lacerazione e di strazio che presuppone, attraverso la *bonne peinture*, ogni suo incontro con l'anima delle cose, che lui sempre cercava. Così che quel sentimento, anche quando abbandonò la metafisica, è sempre presente dietro all'eros che lo spingeva ad appropriarsi voracemente, con ingordigia, di quanto gli sembrasse un'occasione offerta alla felicità del dipingere, quell'eros che gli faceva scrivere nel suo articolo su Renoir, che il miglior modo di fare onore allo *cher maître* era mettere dei bei fiori in un vaso:

un mazzetto di questi narcisi doppi, di un giallo zafferano dall'odore acuto, disperato annuncio della primavera, questo tulipe, quest'altro di un viola tenue, quest'altro di un rosa diciamo Renoir, questo giacinto bianco quasi incolore ancora, con le dolci campanule ripiegate come testoline timorose, verso il gambo di un tenero verde.

1987.

Felice Casorati

Agli inizi di quest'anno, la grande mostra intitolata «Les Réalismes» dedicata alle varie manifestazioni del realismo fra le due guerre in Europa e in America e organizzata da Jean Clair al Beaubourg, è venuta inaspettatamente a dare un valido aiuto a quanti, in questo periodo di accanite e sterili cacce al tesoro, si affaticano a rivalutare in blocco anche il Novecento italiano. Non è passato poi tanto tempo da quando un'impresa del genere, in tutta la sua estensione, sarebbe sembrata assurda o per lo meno difficile; ma non c'è dubbio che da qualche anno essa sia in pieno sviluppo e minacci di raggiungere quelle lande desolate che furono infestate dai Ferrazzi, dai Costetti, dai Colacicchi. Scherzo o follia, eccesso di storicismo o riflusso, inconfessato amore per il «santo vero» o nausea delle avanguardie? Oppure, semplicemente, una manovra di mercato? Un po' di tutto questo, forse.

A dire il vero, la mostra di Parigi era confusa, squilibrata, lacunosa e sovrabbondante; soprattutto, priva di un convincente filo conduttore. Procedeva per via di accumulo, indiscriminatamente, navigando con la più serena indifferenza in un mare di contraddizioni. Realismo e Metafisica, Nuova Oggettività e ritorno all'ordine: tutto nello stesso carrozzone. Ma gli italiani erano al posto d'onore o quasi, e questo, per i nuovi «managers» del nostro Novecento, era quel che contava. Perché proprio nel cuore della mostra non c'erano solo – come del resto lo meritavano trionfalmente per diritto naturale – Morandi, Carrà, de Chirico, de Pisis, Martini e lo stesso Sironi, ma anche non pochi altri che sarebbe stato meglio lasciar dormire sulle pareti di quelle tristi collezioni milanesi o torinesi, o di quei musei (sempre provinciali, purtroppo, anche se situati nelle nostre grandi città) dove fino a non molto tempo fa avevano malinconicamente dormito.

Già un anno prima, del resto, e devo dire con molto minor ritegno, una grande mostra a Bologna, dedicata (facendo non poca violenza alla realtà) alla «Metafisica degli anni Venti», aveva aperto le dighe ad una vera e propria inondazione di cattiva pittura. Una mostra che aveva cer-

to i suoi aspetti interessanti e alcune sezioni molto ben curate, una mostra indubbiamente istruttiva, se si vuole perfino divertente. Ma quanti brutti quadri madama Doré, ma quanti brutti quadri!

Forse il senso della qualità si va perdendo e, con esso, il senso di quel dovere cui pur siamo chiamati, che è quello di distinguere sempre. Forse si va atrofizzando, come un organo da tempo inattivo, quella facoltà, nata da un continuo esercizio sulla pittura di oggi e di sempre, di riconoscere quando c'è, anche in minima parte, quel fenomeno generosamente umano che è la liberazione, in un'opera, dei sentimenti, il dono dell'invenzione, il manifestarsi dell'intelligenza e dell'immaginazione creatrice. L'occhio si riduce ad un semplice organo classificatore, la mente istituisce i propri ordinati parametri collegando pittura, società, committenza, regime (ma la realtà non è mai ordinata, almeno in quel modo) e ci si dimentica, così, ci si dimentica completamente, perché i pittori hanno esercitato quella funzione divinamente superflua e necessaria che è il dipingere.

Non dico quindi che non sia opportuna una revisione dei valori del Novecento italiano, o meglio della pittura italiana fra le due guerre, non dico che, in mancanza di meglio, non si possa amare certo Guidi verde, rosa e grigio dei primi anni, persino certo Funi (però, però...), che non si possa provare affetto per la semplice poesia domenicale di Donghi e via dicendo. Ma da qui non solo a mandar giù i sorbetti burrosi e indigesti dei coniugi Broglio, ma anche a digerire certi formalismi assai più nobili e sostenuti, il passo è molto lungo: e io temo fortemente che una rivalutazione così indiscriminata, a tappeto, come quella in atto (esemplificata in qualche modo dalla mostra di Bologna, che pur aveva la scusante di mostrar le cose come stanno, e da certe tendenze del mercato e del collezionismo) rischi di far ritrovare fra le mani dei rivalutatori un buon numero di cadaveri, sia pure (alcuni) pietrificati come quelli che «preparava» Gerolamo Segato con un segreto che portò con sé nella tomba.

Non è certo senza ragione che l'etichetta di «pittura metafisica» si sia estesa, con tanto poco ritegno, a molte manifestazioni del Novecento italiano e che alla metafisica si sia attribuito, arbitrariamente, il ruolo di mediatrice in un determinato tipo di rapporto fra realtà e finzione che fu prevalente negli anni Venti e Trenta. Che ogni silenzio, ogni vuoto, ogni quiete si appropri, oggi, della connotazione di metafisico mentre il più delle volte è soltanto quiete, silenzio, vuoto. Soprattutto, diciamolo, vuoto: vuoto di pensiero, di sensazioni, di sentimenti. Vuoto pneumatico. Non è senza ragione, perché «metafisico» è pur sempre un nobile attributo e la Metafisica (ultimo dono dell'arte italiana alla cultura europea) offre, col suo prestigio, la migliore copertura ad ogni rivalutazione

italo-novecentesca che pretenda superare i nostri confini e trovare più vasti consensi.

Oh solitaria e scontrosa musa metafisica, quante male azioni si sono commesse in tuo nome, o meglio quante imprese tristi o noiose si sono attribuite, un po' dovunque, a te... A te che solo a malincuore hai lasciato le strade incantate della silenziosa Ferrara, le lenze, i biscotti, le girandole e i pesciolini di latta che ti chiedevano il miracolo quotidiano, cioè una loro piccola parte di eternità, dalle vetrinette delle sue drogherie; a te che ti sei trovata così male, stralunata e funesta, fra le mura delle fabbriche nere, fra le ciminiere, i palazzoni punteggiati di buie finestre e le rotaie del tram di Milano, dove ti ha portato Sironi; così male anche a Torino, dove pure eri nata, se si nasce nel luogo dove i nostri genitori si sono per la prima volta amati, magari soltanto con uno sguardo...

La Torino metafisica, la Torino di Nietzsche che si era fissata, come il ricordo di un sogno, nell'occhio allucinato del giovane de Chirico, riapparendogli poi costantemente negli anni del suo primo soggiorno parigino, si era dileguata già negli anni Venti, così come si era dileguato, nello stesso tempo, il sogno del grande levantino, disperso dalle trombe del ritorno alla tradizione. Ed era subentrata la Torino, molto più prosaica e concreta, di Riccardo Gualino («industriale illuminato»: attributo obbligatorio) e del professor Lionello Venturi. Passaggio disorientante e stridente dalla poesia alla acculturazione: da un luogo senza tempo, ir-reale, alla realtà di una provincia ancora invincibilmente «provincia» ma che voleva adesso esprimersi in europeo. Nobile sforzo, certo: ma, solitario e in disparte, solo Italo Cremona terrà viva, nei suoi scritti, la scintilla della fantasia e della vera spregiudicatezza.

Ed eccoci così a Casorati, incarnazione, o meglio statica proiezione delle frigide simmetrie mentali, dell'orgoglio formalista e dell'alta presunzione culturale di una Torino siffatta; a Casorati, allora «patron» indiscusso, e per lunghi anni, di una situazione di locale privilegio e oggi spinto, sull'onda della indiscriminata rivalutazione del nostro Novecento, a occupare un posto assai più rilevante. Tanto che, in più di un viaggio a Parigi, sono stato perseguitato (e senza alcun sussulto di amor patrio) da quel suo *Doppio ritratto* del '24, un dipinto di rara antipatia, scelto come poster della mostra di Jean Clair.

Ed eccoci anche alla grande mostra che gli ha dedicato ora Ferrara al Palazzo dei Diamanti (ben 157 opere) e che ha provocato queste mie considerazioni generali sul Novecento italiano, sulla sua rivalutazione e sull'uso alquanto improprio del termine «metafisico». Considerazioni che a Casorati non sono certo favorevoli.

Una mostra importante, dopo tutto, questa di Ferrara, che nel qua-

dro delle celebrazioni ferraresi dell'arte metafisica si appoggia al pretesto che Casorati appartiene al novero di quegli artisti che con la metafisica hanno avuto notevoli «contaminazioni». Così la pensa l'organizzatore, Franco Farina, così la pensa Luigi Carluccio nella premessa al catalogo.

È vero? In qualche modo sí, ma per intendere il senso e soprattutto i limiti di quella «contaminazione», è necessario forse ritornare al discorso sulla poesia e sulla qualità. E chissà per che via o per quali associazioni mi viene alla mente che Truman Capote ha scritto, in una sua lucidissima professione di fede letteraria, di aver fatto la scoperta piú allarmante non tanto quando scoprí, da ragazzo, la differenza fra scrivere bene e scrivere male, ma quando scoprí la differenza fra un ottimo stile e la vera arte. Una differenza sottile ma feroce. Ora non mi par dubbio che Casorati possieda un ottimo stile ma non arrivi mai alla vera arte. La poesia ineffabile della metafisica che illumina le opere di de Chirico fino al '19 e si insinua, contaminandosi con altri principî, anche in quelle di Carrà, di de Pisis, di Morandi, fin poco dopo il '20, non tocca nemmeno le opere che piú possono dirsi «metafisiche» di Casorati. Nemmeno le celebratissime *Uova sul cassetto*. L'esercizio formale prevale; sempre. Non si va oltre la solennità che, si sa, non è amica della poesia. Gli «alti silenzi» sono infatti soltanto solenni, lievemente cimiteriali. Sono del tutto privi di suggestione. Ovunque regna una stasi che non è proprio morte, ma che tuttavia la prefigura.

1981.

Maccari e la mostra «Dux»

Nell'estate del 1943 ero stato assunto come critico d'arte dal «Popolo di Roma» diretto da Corrado Alvaro. Caporedattore era Vittorio Gorresio, a Gino Visentini era affidata la parte culturale. Il giornale, come tutti i giornali di allora, usciva su due sole pagine, le notizie erano falcidiate dalla censura e di cultura, in quei giorni, se ne consumava assai poca. Il lavoro, quindi, non era molto ma, devo dire, anche quel poco non mi piaceva. Pensavo ad altro, vivevo di speranze, di incertezze, di paure.

A restare mi spingeva soltanto il rapporto con una persona adorabile come Corrado Alvaro, che accompagnavo a casa tutte le sere apprezzandone ogni giorno di piú la straordinaria gentilezza d'animo, il candore e la saggezza. Certo, facevamo ipotesi poco allegre su quello che sentivamo stava per caderci addosso, cosí come si sente nelle ossa un febbrone in arrivo. Poi c'era, naturalmente, la faccenda del latte. Tutti i giornalisti avevano diritto ad una discreta razione extra di latte per sopperire ai presunti danni provocati dal contatto col piombo. Non che io facessi grande uso di latte, anzi lo detestavo, ma il fatto, chissà perché, mi riempiva d'orgoglio. Forse quel contributo da operaio lusingava le mie prime inclinazioni a un nuovo impegno che si accompagnano sempre, a quell'età, con una buona dose di retorica.

Il lavoro, dunque, lo facevo male: se le occasioni non erano molte le sbagliavo con sicurezza una dopo l'altra. Ricordo di aver descritto in prima pagina la Basilica di San Lorenzo, danneggiata dal bombardamento di Roma, come se fosse stata rasa al suolo, polverizzata, e non ne fosse rimasta neanche una pietra. Naturalmente non ero andato a vederla. Ma da Corrado Alvaro non ebbi mai un rimprovero: sembrava anzi si divertisse. Ci fu tuttavia una notizia che riuscí a dare prima degli altri giornali, che nessun altro giornale, anzi, pubblicò. La notizia di una mostra molto singolare che facemmo in tempo a vedere, se non sbaglio, al massimo in una dozzina di persone. Giornalisticamente non era un gran colpo, ma la mostra, come possiamo constatare ancor oggi, era bellissima.

Era andata così: come ho detto s'era d'estate. Un'estate come ce ne son poche, credo quella del '43, ma pur sempre un'estate. Così, sebbene piovevano allegramente bombe al Nord e al Sud, e ne dovessi, fra l'altro, tener conto anche per il mio lavoro ogni qualvolta quelle bombe sgretolavano monumenti o squarciavano chiese (di quelle che la gente conosceva almeno in cartolina), sebbene insomma viaggiare non fosse proprio una cosa del tutto tranquilla, trovai lo stesso il modo di farci entrare di straforo una vacanza. Anche perché allora pensavo che era meglio la fame il carcere o il vagabondaggio che starsene seduto dietro a un tavolino e non mi preoccupavo molto di perdere un posto che poi non durò, come è facile immaginare, che quarantacinque giorni, anzi meno.

Andai a Marina di Massa a trovare Roberto Longhi. A venire dal caldo soffocante di una Roma depressa e impaurita dopo il primo straordinario scoppio di euforia, una Roma semiaffamata dove i militi avevano sostituito il fascio con le stellette ma avevano sempre la stessa faccia nera; quella parvenza di luogo di villeggiatura che era ancora pigramente sospesa nella sonorità estiva dell'aria, in Versilia, allargava il cuore. Al Forte i marciapiedi innaffiati rispecchiavano il cielo azzurro e i rami delle acacie, dal mare veniva un'aria dolce e i tavolini del caffè sulla piazza erano pieni, come «prima». Al «dopo» ci si pensava meno. Da Viareggio ai Ronchi me la feci in carrozza, al ritmo di un trotto che se non sembrava proprio allegro era almeno tranquillizzante, per il lungomare bianco di sole e quasi deserto, ma che da lì a poche settimane sarebbe stato percorso dalle colonne dei mezzi corazzati tedeschi diretti al Sud. Vedere Longhi, come sempre, mi riempì di gioia e di allegria. Persino, a modo mio, di voglia di lavorare; ma soprattutto avevo mille cose da raccontargli di Roma, e mi divertivo a farlo. La sera stessa vidi Maccari che la mattina seguente andai a cercare nella sua casa al Cinquale.

Lo trovai che si aggirava sotto i pini, in mutande, col mezzo sigaro in bocca, e quella sua tipica andatura alla cristoboia, testa incassata, braccia stese all'ingiù e leggermente divaricate, pugni chiusi. Passeggiava per il giardino chiacchierando con Sandrino Contini che s'era ficcato in testa l'elmetto rosso di un fantino della contrada della Torre e imbracciava un vecchio moschetto. Faceva l'imitazione di un soldato dell'Amgot perché gli piaceva giocare alla guerra. Di lì a poco la guerra l'avrebbe fatta davvero, e con grande coraggio; perché diventò un noto partigiano dando infine libero sfogo al suo antifascismo di sempre e al suo amore per le armi. Un amore in cui l'imitazione di Von Stroheim si alternava a un desiderio d'azione fino allora represso e a un innato senso di precisione nel predisporre le cose. Il che lo portò a scaricare il caricatore di una Luger nella schiena di una spia che, fingendo la cospirazione si preparava a consegnare ai tedeschi nomi e indirizzi di un gruppo molto impor-

tante di patrioti fiorentini. Sandrino lo invitò a casa e, cortese e formale come era sempre, lo fece passare per primo giocandogli quel bello scherzetto. Ma salvando così la vita di molte persone.

Maccari aveva lavorato molto in quell'ultimo mese. Me l'aveva detto Longhi che ogni giorno, o quasi, andava a trovarlo. E mi aveva detto anche che aveva fatto cose bellissime. Mi aveva raccontato di una serie di quadretti, una trentina circa, e di una valanga di disegni, che avevano per tema il duce, il Gran Consiglio, il re, le vicende del 25 luglio e, naturalmente, i soliti personaggi di Maccari, cioè Soffici, Oppo, Papini, Carena con le feluche di accademici.

Con Sandrino stava parlando appunto di una mostra che voleva fare con quei quadretti, una mostra fatta lì nella sua casa, per soli amici, intitolata Dux. L'avrebbe aperta l'11 agosto, intanto i dipinti, ancora freschi, erano sparsi qua e là nelle stanze, qualcuno era persino attaccato al tronco di un pino o appoggiato fra l'erba. Maccari l'ammiravo da quando avevo cominciato a compitare sulla pittura moderna, ma quel giorno la mia ammirazione per lui crebbe a dismisura: non l'avevo mai visto impegnato con tanta foga e felicità nel dipingere. Un misto di grazia e di violenza, di strafotenza e di raffinatezza. L'angoscia a fior di pelle provocata dalla situazione precaria, dall'incertezza del futuro immediato, dal presentimento di una catastrofe inevitabile riuscì a dimenticarla per un lungo momento. E per quel momento fui quasi felice, felice che esistesse la pittura, l'ironia, la libertà. Molto tempo è passato da quel giorno. Ma ancora oggi non posso dissociare il ricordo di quell'estate, così diversa da tutte le estati della mia vita, dal ricordo di quella improvvisa e inattesa felicità che mi fu regalata su di un tappeto di aghi di pino al Cinquale da Mino Maccari.

Ricordo quando, molti anni fa, il *grand patron* di Alexander Calder era James Johnson Sweeney. Fu proprio lui che me lo fece amare, a Salisburgo, durante uno dei corsi sulla civiltà americana che si tenevano al castello di Leopoldskron. Sarà stato nel 1947 o giù di lì: l'anno non lo ricordo bene. Ricordo invece che era un'estate umida e pesante, che grandi nuvoloni neri correvano bassi sulla città e si impigliavano sfilacciandosi fra le cupole e le guglie barocche dei campanili, per poi navigare, radendo il suolo, verso i monti vicini contro i quali si accumulavano confondendo l'orizzonte in un turbine grigio di vapori. Una brutta estate davvero. Sembrava di non respirare aria ma particelle infinitesimali di acqua ed eravamo sempre fradici di sudore o di pioggia. Clima subtropicale, dicevano gli americani, e che il clima subtropicale si estendesse così a Nord fin quasi nel mezzo delle Alpi, fu una delle poche cose che imparai a quei corsi. Dico questo perché non ero interessato né all'economia né alla sociologia che erano i piatti forti al castello di Leopoldskron.

Ma c'era James Johnson Sweeney e qualcosa imparai anch'io, qualcosa che non ho più dimenticato. J. J. S. era allora un bell'uomo di mezza età, alto, vestito di un gessato blu, con la cravatta a farfalla, turchina a pois bianchi. Un'eleganza quasi manageriale ma con un tocco di «artistico», come poteva essere quella del sovrintendente di un grande teatro d'opera. Leggermente snob nella parola e nel gesto, ma con un bellissimo sorriso rassicurante non privo di bonaria ironia, non so cosa pensasse di noi che partecipavamo al corso e che eravamo piuttosto mal messi e soprattutto male aggiornati per essere ancora, a due anni dalla fine della guerra, sulla difficile via del recupero. Anch'io, del resto, non so, ora, cosa pensarne.

Con passione, direi quasi con amore, J. J. S. ci teneva dei lunghi seminari su Calder mostrandoci *slides* e riproduzioni a colori dei suoi *mobiles* e raccontandocene la storia. Così, dopo l'uggia del cielo grigio, dopo lo strazio di «Jedermann» urlato la notte sulla piazza, dopo la tristezza della nebbia che si alzava ogni sera dal lago davanti al castello dove abitava-

mo (era la casa di Max Reinhart) ricordo come un sogno felice quelle immagini aeree e colorate che sembravano nascere spontaneamente dal terreno fecondo della libertà per secondare l'eterno istinto del gioco. Un sogno di vera estate, di piena gioia infantile e di allegria nell'inventare, un sogno di sole, di forza e di brezza leggera. Quei dischi e quelle lamine dai colori fiammeggianti, rosso, giallo, blu, che immaginavo fluttuare lentamente nell'aria; quell'esile ondeggiare di fragili steli di rame, come spighe di grano maturo mosse dal vento dell'Ovest, quell'esitante girare delle grandi lamine nere lanceolate sospese in perfetti equilibri ai bracci ben bilanciati dei tondini di ferro e che mi evocavano alberi giganteschi e sconosciuti, mi portavano nel loro insieme l'immagine di un'America viva, che si realizza tutta nella gioia del fare, spinta da una sua selvaggia e ottimistica naturalezza, attaccata alla vita che nasce dalla terra. È così che in quella lontana estate mi appariva, sotto l'aspetto della «mimèsi» del naturale, l'arte dell'ingegnere costruttore Alexander Calder.

Quell'impressione favolosa, forse, non è ripetibile ma non credo che, in quel primo entusiasmo, sbagliassi poi troppo. Ho continuato a pensare alla «mimèsi», alla gioia inutile di un regalo imitativo fatto all'uomo-bambino, quando negli anni che sono seguiti, ho visto, in Europa e in America, parti del continuo giardino-gioco di Alexander Calder. E l'ho ricomposto nella memoria appropriandomene come metafora semplice e tangibile della fantasia. Quei fiori di aeree lamine metalliche che danzano se un lieve soffio d'aria li sospinge, quei pesanti rami di ferro che pendono su di noi dal cielo con le foglie verniciate di nero che trascolorano appena nel lieve ondeggiare, come le foglie d'argento dei pioppi quando il vento le investe, quei fili di rame leggeri che si piegano come steli in un campo o vibrano come antenne tremule di fragili insetti, nella dichiarata serialità meccanica di una disumana e artificiale cosmologia, devono intendersi come un giocoso e bonario recupero della condizione più semplice, disinteressata e innocente della libertà: la libertà del gioco come «redenzione» della natura istintuale dell'uomo. Creando una natura-artificiale, una natura-modulo, una natura-meccanica, e dedicandola agli uomini «artificiali», agli uomini-modulo, agli uomini meccanizzati del mondo moderno, ai quali soltanto un lieve stormire di foglie di lamiera può far recuperare il senso della natura, Calder ha dimostrato la sua scanzonata saggezza, la sua consapevolezza arguta della odierna condizione del vivere. Ma ha dimostrato anche di credere in un eterno uomo-fanciullo, scegliendosi il compito di risvegliarlo alla semplice gioia delle cose inutili, delle cose che si muovono senza senso, come le foglie portate dal vento. Non ci volle molto per farcelo capire, ma J. J. S., se ben ricordo, voleva interessarci piuttosto alla posizione di punta di

Calder nell'ambito dell'avanguardia americana, e alla «rottura» operata dalla sua scultura nel corpo della scultura occidentale per quel fatto di affidare al movimento, per la prima volta, una delle ragioni della sua validità estetica. Per quest'ultimo punto noi, sebbene ancora giovani e non troppo esperti delle cose d'America, eravamo abbastanza scanzonati per credere che la grandezza d'un artista potesse dipendere dall'aver inventato per primo una determinata cosa.

Ho rievocato quella lontana estate salisburghese e quel mio primo fugace contatto con l'opera di Calder ottenuto attraverso qualche diapositiva, qualche fotografia e qualche libro (ma con una buona guida), solo per fare intendere quanto basti poco, in determinate circostanze, per cogliere il messaggio di un artista e per avvicinarsi emotivamente al linguaggio metaforico e analogico della poesia. Quando la poesia c'è. E l'ho rievocata anche per condurre il discorso, per una via che non mi sembra illegittima, verso questa colossale mostra-circo che con inusitato dispiegamento di forze ed enorme dispendio di denaro gli ha dedicato la città di Torino. Una mostra che ci porta esattamente al polo opposto della maniera di rivelare i segni discreti e leggeri della poesia nell'opera di un artista. Cioè insistendo sul numero delle opere raccolte e sulla maniera spettacolare di esporle.

Di mostre di Calder ne ho viste più di una qua e là in questi ultimi anni: anche qualcuna delle più importanti; ma non ne avevo mai visto una così estesa e appariscente per la semplice ragione che a nessuno era mai venuto in mente di farla. Di questo, ammesso che sia un merito, bisogna darne atto agli organizzatori. Ben 440 opere esposte, vale a dire la produzione dell'artista quasi al completo, dai più giganteschi *mobiles* ai più colossali *stabiles*; poi tutta, o quasi, l'opera pittorica, a cominciare dai primissimi (e in vero mediocri) dipinti giovanili che non si differenziano da quelli di tanti pittori della scena americana degli anni Venti, per arrivare alle *guaches*, anche quelle non certo entusiasmanti, che nei loro colori essenziali si appoggiano all'iconografia dei motivi simbolici degli indiani. Infine l'appendice di infiniti documenti, a cominciare dall'atto di nascita e dai primi giocattoli costruiti per la sorella Peg, da una documentazione dell'opera del nonno e del padre ambedue scultori e della madre pittrice, a gran numero di fotografie e di lettere che documentano fasi della sua vita e in particolare i suoi rapporti con l'Italia. Il tutto raccolto da Giovanni Carandente con conoscenza della materia e puntigliosa precisione filologica. C'è persino l'automobile dipinta: manca solo l'aeroplano.

Benissimo per la cura filologica, benissimo per i documenti. Ma ora mi chiedo: valeva la pena raccogliere un numero così grande di opere?

Tanti e tanti *mobiles* che pendono dall'enorme volta o nelle varie sezioni uno vicino all'altro, non dico come i lampadari in quei magazzini esposizione che si vedono lungo i circuiti anulari delle grandi città ma quasi? Tanti colossali *stabiles* che occupano il centro del Palazzo a Vela e il prato antistante sino al laghetto dal quale emergono a filo dell'acqua? Lo richiedeva, un così colossale dislocamento di tonnellate di ferro, la comprensione di Calder? In altre parole, la sua immagine se ne è avvantaggiata? E Torino?

Prima di rispondere vorrei premettere alcuni punti che potranno chiarire le mie conclusioni, o almeno evitare alcuni equivoci. Primo: amo moltissimo l'opera di Calder e ho già espresso, in altra occasione, i miei sentimenti in proposito. Non mi può far dunque che piacere incontrare le sue sculture, i suoi *mobiles* in particolare. Secondo: credo che Torino avesse bisogno di una manifestazione che la facesse rientrare nel giro delle grandi e belle mostre internazionali così felicemente aperte, decenni fa ormai, da Vittorio Viale e continuato da Luigi Carluccio ma poi bruscamente interrotto. Credo insomma che Torino abbia una tradizione da rispettare e debba uscire dalla crisi attuale che l'ha privata anche della Galleria d'Arte Moderna. Terzo: ho moltissima stima di Giovanni Carandente che è giustamente ritenuto uno dei più abili organizzatori di mostre, come ha dimostrato in più di un'occasione. Nessuno poi vorrà negargli una specifica conoscenza dell'opera e della vita di Calder come dimostra anche la chiara e bella premessa al catalogo.

Detto questo credo di poter affermare che si debbano fare molte, anzi moltissime riserve sulla opportunità di mettere insieme, con tutte le necessità che ci premono addosso, una manifestazione di questa portata. E di questa stagione, a Torino, che non è certo una città turistica.

Cominciamo dall'artista scelto: Calder. Non credo che il grosso e bonario «Sandy» che amava giocare con il suo circo imitando il ruggito del leoncino di fil di ferro e di riccioli di lana, che con le sue dita grassocce, ma dal tocco così delicato, faceva volare da un esile trespolo a un altro i piccoli acrobati di legno e di straccetti, che anche i suoi più giganteschi *mobiles* li costruiva pazientemente con il sentimento gioioso del gioco o che, a Saché, vicino a Tours, in Francia, nella *grange* dove viveva costruiva i colossali mostri alati di ferro dipinto per issarli nelle colline intorno a casa, sempre col senso del gioco; non credo che avrebbe amato una così «seria» e imponente celebrazione. O consacrazione che dir si voglia. Gli architetti mancano di ironia. È qui infatti che trovo per la prima volta un punto di dissenso con Renzo Piano che ha allestito la mostra. Intorno a ogni opera, persino davanti alle più correnti *guaches*, ha piazzato delle piccole barriere mobili di ferro per impedire al pubblico di avvicinarsi

ma soprattutto per delimitare simbolicamente lo spazio nel quale l'opera vive, isolata nella sua intangibile sovranità estetica. Questo modo di sacralizzare il dissacrante (che dissacranti erano, nel loro ricorso al gioco, le opere di Calder) mi sembra quanto meno irritante. È il peggiore servizio che si possa fare a un artista che voleva immettere le sue opere nella vita. Mi ricordo di una bellissima mostra di Calder alla Kunsthhaus di Zurigo, che era visitata, quel giorno, da un'intera scolaresca. Decine e decine di bambini erano sparsi nelle sale in mezzo alle sculture, sdraiati per terra ne copiavano le sagome, misuravano, toccavano, si divertivano un mondo passando fra le gambe degli *stabiles*. E credo che anche Calder sarebbe stato molto felice. Come negare poi che un certo senso di noia possa cogliere, qui a Torino, il visitatore? Ci sono delle zone di composizione molto belle, nell'enorme spazio del Palazzo a Vela, né potrebbe essere altrimenti, ma ci sono degli spazi morti, delle ripetizioni inutili che nuocciono all'immagine di Calder più che giovarle. E ci sono anche delle presenze che era meglio evitare, come le sculturette in bronzo degli anni Venti e Trenta che non hanno senso alcuno.

Le celebrazioni sono pericolose: hanno sempre qualcosa di funebre. E quando questi riti costano troppo (si parla di circa quattro miliardi) non si può fare a meno di pensare quante cose si sarebbero potute fare con quei soldi come restauri, acquisti ecc. Si pensi, per restare a Torino, a Venaria Reale, alla Galleria d'Arte Moderna e ad altre cose ancora. Ma è un lungo discorso che bisognerà riprendere. Poi le grandi mostre monografiche, l'ho già detto, hanno i loro rischi. Nel gigantesco golfo turchino del Palazzo a Vela dove, fuori d'ogni portata, pendono immobili (bisogna dirlo) i grandi *mobiles* e dove, come scheletri di dinosauri in un ottocentesco museo-cattedrale di storia naturale, sono disposti i grandi *stabiles*, ho pensato con ammirazione a Dario Durbè che con pochi soldi (e l'idea geniale di affidare l'allestimento all'artista) ha messo insieme una delle più belle e commoventi mostre di questa stagione: quella di Fausto Melotti.

Joseph Cornell

È stata sempre una presenza molto discreta quella di Joseph Cornell sulla scena dove si svolse, fra l'inizio degli anni Trenta e la fine degli anni Cinquanta, il crescere vigoroso e l'affermarsi della nuova pittura americana. Una presenza discreta e leggera. Sì, sono queste le parole de *la chanson douce* di Verlaine («elle est discrète elle est légère, un frisson d'eau sur de la mousse») e mi accorgo che pensando a Cornell e al lento segreto crescere della sua fortuna, mi sono affiorate alla memoria così, senza alcun legame apparente. Ma non senza una ragione, come accade sempre in questi casi. Perché ora quell'associazione mi fa anche riflettere che a pochi artisti, forse, come a Cornell si adattino meravigliosamente i versi dell'*Art poétique* («il faut aussi que tu n'aies point | choisir tes mots sans quelque méprise») e via di seguito) che furono scritti esattamente trent'anni prima che Cornell nascesse. Sarà forse perché dalle carte del cielo del solitario viaggiatore incantato di Utopia Parkway (Flushing, Long Island, New York) l'astro del simbolismo non ha mai cessato di occhieggiare. Leggero e discreto.

Si direbbe sia nata dal silenzio e dalla solitudine la sottile fascinazione che si sprigiona, come l'odore dei fiori secchi di Floris, da quegli archivi della memoria, da quei piccoli inattesi rifugi della poesia che sono le scatole di Cornell. E in un certo senso è così. Ma Cornell, anche se usciva ogni giorno dalla porta del tempo per esplorare le magiche prospettive dell'immaginazione associativa e, come un bimbo che incolla le figurine la sera, lavorava sul tavolo di cucina della modesta casa di Long Island sepolto in un mondo di piccoli oggetti, ritagli di stampe, biglietti di viaggio scaduti, angeli di bisquit e di carta ricamata, bicchierini, palle di vetro colorate, etichette, piccoli flaconi, carte del cielo e del mare, fotografie, frammenti di specchio, rami secchi e infiniti relitti del tempo, non per questo mancò di partecipare attivamente, in prima linea, alla vita di quella grande vicenda dell'arte americana che crebbe fra due vere e proprie catastrofi, la grande depressione economica e la seconda guerra mondiale, e si affermò internazionalmente già verso il 1945-50, quando

erano ancora vive le grandi speranze ma soccombevano alla demoralizzazione e New York divenne la indiscussa capitale dell'arte togliendo il primato a Parigi. Ci accorgiamo anzi oggi che Cornell fu uno dei protagonisti maggiori di quella violenta primavera americana. Non per nulla è della stessa generazione di Rothko e di de Kooning, di Newman e di Gorky, ha solo sette anni più di Kline, nove più di Pollock, dodici più di Motherwell.

È vero che quando nacquero le definizioni di *Abstract expressionism* e di *Action painting* Cornell ne restò al di fuori. Lo escludeva in qualche modo dalla nuova avanguardia di New York il campo stesso, particolare ed esclusivo, della sua ricerca, l'*hortus conclusus* del suo laboratorio mentale dove lavorava, come unico tema, quella poesia dell'«oggetto trovato» che dal cubismo al futurismo, dal dada al surrealismo aveva sempre interessato il pensiero estetico delle avanguardie europee. Tanto che fu giudicato, ancora negli ultimi anni della sua vita, che è quanto dire appena dieci anni fa, artista «raro e misterioso». Come dire: inclassificabile; un caso unico, un isolato. Oppure, e qui bisogna risalire agli inizi degli anni Trenta, la sua vicenda, nella considerazione dei più, è stata quasi sempre legata alla poetica del surrealismo e qualcosa di quella etichetta gli rimane ancora attaccato. E invece non fu né un isolato né un surrealista.

Non fu un isolato perché, nonostante il carattere specifico e inimitabile del suo mondo fantastico, nutrito di *rêveries*, nonostante la sua sensibilità solitaria e introversa, un sottile rapporto di affinità, culturale e psicologica, una sorta di consanguineità profonda e segreta, lega indissolubilmente Cornell ai protagonisti maggiori, coetanei o quasi, di quel lungo processo che, a cominciare dagli anni Trenta ma soprattutto nel decennio successivo, rimuove il sangue e agita la mente della pittura americana. Condivide con loro la coscienza della necessità di far prevalere l'elemento psichico, di avviare un discorso interiore, di introdurre la vita dell'opera in progresso nella dimensione stessa della propria vita. Di ritrovare così, dal di dentro, la pittura. E quindi la necessità di raggiungere una spazialità non astratta ma reale, cioè che trovasse echi inconfondibili entro di noi, di conferire un significato psichico a ogni forma, di percepire la realtà non come estraniante ma come una realtà che nasconde un'altra realtà. Così come ogni forma rimanda l'eco di un'altra forma. Un nuovo simbolismo, insomma. Che non è poi tanto in contrasto con l'automatismo dell'*Action painting*, che può almeno trovare, con esso, un punto di comunicazione. Perché *Action painting* non vuol dire, o piuttosto non vuol dire soltanto, gestualità. Non per nulla Motherwell lo riferiva al bellissimo verso di Apollinaire «je fais des gestes blancs parmi

des solitudes» e dire bianco di un gesto non è che riferimento simbolico. Se automatismo significava per Gorky liberazione dell'inconscio, una situazione che andava oltre il «fare», per Pollock era avventurarsi nel buio della via sotterranea e misteriosa che conduceva al mito, per de Kooning significava la conquista progressiva della spontaneità e della sorpresa entro il processo creativo. E Cornell era su quella strada.

Ma la migliore testimonianza del suo vivo inserimento nel processo di quegli anni straordinari della pittura americana è il peso che ebbe sul formarsi di alcuni artisti della generazione seguente. E non intendo qui affermare che ci sia un qualche reale legame fra il suo specifico modo di servirsi di oggetti e la pop art o con i crudeli teatrini di Kienholz. John Cage diceva «l'oggetto è un fatto e non un simbolo» mentre per Cornell è esattamente il contrario. Ma Rauschenberg e Jim Dine negli anni Cinquanta con quei loro dipinti-oggetti dai quali si sprigiona un'emanazione così intensa, come un forte sentore, sublimato nello slancio giovanile della fantasia, di una New York fatiscente e sul punto di disintegrarsi, Jasper Johns con le sue bandiere isolate e incommunicanti con lo spazio circostante ma spazio esse stesse, non penso che sarebbero esistiti, in quel modo, senza Cornell. E non è una sorta di sottinteso omaggio a Cornell il titolo che Rauschenberg mise alla sua mostra romana del '53: «feticci personali»?

Per quel che riguarda il suo essere o non essere surrealista, la questione, dopo tutto, mi sembra priva di ombre. Il surrealismo fu la sua prima esperienza creativa, ancor prima dei trent'anni. Non si può negare, infatti, che Cornell fosse già ben addentro nella poetica surrealista quando, alla fine del 1931, mise piede per la prima volta nella galleria di Julien Levy, che si era aperta nel novembre, e mostrò due o tre collages che aveva in tasca. Anche la scelta della galleria era significativa. I collages derivavano direttamente da quelli di Max Ernst del quale era apparso, solo due anni prima, *La femme 100 têtes*. Due di essi con una macchina da cucire sembrano addirittura una deliberata citazione del noto pezzo di Lautréamont del quale i surrealisti avevano fatto la bandiera della loro poetica associativa. Erano, quelli, del resto, gli anni della maggior voga del surrealismo in America e si conclusero nella grande mostra del '36 al Museum of Modern Art («Fantastic Art, Dada, Surrealismus») dove espose anche Cornell così come aveva esposto, per la prima volta, nella mostra surrealista di Julien Levy del 1932. Quando, invece, negli anni della guerra i surrealisti, fuggiti dall'Europa, si stabilirono a New York, la loro presenza anziché attivare il movimento contribuì piuttosto ad attutirlo se non proprio a spegnerlo. Gli artisti americani maggiori erano spinti dal desiderio di un diverso approfondimento psichico, desidera-

vano una pittura piú diretta e si opponevano all'elemento letterario, descrittivo, contenutista del surrealismo. Nel '44 Robert Motherwell scrisse, non senza una punta d'ironia:

Il surrealismo aveva la lodevole intenzione di portare a tutti lo spirituale. Ma in un periodo cosí demoralizzato come il nostro non poteva portare che alla demoralizzazione dell'arte. Nella pittura, la piú grande, il pittore rientra in se stesso.

Se i primi collages di Cornell sono legati allo spirito surrealista (e, forse, non solo i primi, ma i collages non sono la manifestazione piú importante della sua arte) diverso è il caso delle scatole. Non è certo per merito dello spirito surrealista che esse si presentano a noi come momento fondamentale dell'arte del nostro tempo. La necessità profonda che spinse Cornell a passare dalla seconda alla terza dimensione era una necessità poetica: la necessità di condurre le immagini, tramite la fantasia, in un campo piú vicino alla verità della vita. Dalla selva di oggetti disparati che ha accumulato nel suo studio, da quei piccoli segni dispersi della vita dell'uomo e che sono per lui come il simbolo della vita stessa, di ciò che è fuori di noi, Cornell sceglie quello che gli serve, cosí come un poeta sceglie le parole (naturalmente «non sans quelque méprise») e nell'accostare un oggetto all'altro, nel creare delle serie, delle sequenze, delle ripetizioni, si affida per istinto ad un modo di operare che, in realtà, è opposto a quello dei surrealisti. I surrealisti nell'accostare l'immagine di una cosa all'immagine di un'altra cosa, o le cose stesse, procedono per dissociazione, per estraneità; Cornell invece, per associazione, per simpatia. I surrealisti cercano lo shock estraniante dell'avvicinamento inatteso di immagini prive di ogni rapporto logico reciproco per raggiungere l'*hasard* di un rapporto sub-psichico. Cornell sembra invece interrogare ogni oggetto e immagine e cercarne l'eco piú segreta in altri oggetti e in altre immagini, quasi proustianamente. Del resto lui stesso scriveva:

Io non condivido le teorie sull'inconscio e sul sogno dei surrealisti. Sebbene ammiri vivamente molte delle loro opere, non sono mai stato un vero surrealista («an official surrealist») e credo che il surrealismo abbia possibilità piú vitali di quelle che sono state sviluppate.

È la vitalità, infatti, che dà corpo all'immaginazione e alla cultura nelle piccole, perfette evocazioni dell'ineffabile di Cornell, in quei circoscritti, magici contenitori di poesia. Vitalità e specchio di vita. Precise evocazioni, ma col piú ampio margine di alternative fantastiche («Rien n'est plus doux que la chanson grise | ou l'Indecis au Precis se joint»). Una situazione tangibile, chiusa, incomunicabile con lo spazio esterno, ma vaga, elusiva, affascinante, piena di echi dentro di noi, di prospettive

conosciute. Significante. Questo sono le scatole di Cornell. E in molte di esse sembra vivere il respiro della sua città cosí come vive il rumore del mare nelle conchiglie. Il rumore, l'odore, l'immagine di New York, sconfinata e familiare come un villaggio, fantascientifica e vecchiotta, stracarica di cose che danzano davanti agli occhi come un turbinio di coriandoli e si respirano con l'aria camminando per le strade, nuova e faticante, la New York con gli antri dei vecchi librai polverosi della città bassa che straripano di libri sgangherati e di stampe fin sui marciapiedi, con i mille negozietti stipati di inutilità sublimi e nefande piovute da tutto il mondo, cosparsa in ogni angolo di relitti di ogni forma e colore, con le vetrine assurde e metafisiche di certi magazzini, con le teche piene di uccelli e di animali parlanti del Museo di Storia Naturale (straordinario castello incantato), con lo squallore dei miserabili alberghi e con la splendente avventura visiva, sempre nuova, delle sue gallerie d'arte, dei suoi musei, delle sue biblioteche. E dei suoi grandi magazzini. Sono queste le miniere di Cornell, incantato alchimista che ha saputo tradurre in poesia i suggerimenti dei piú umili residui della vita intendendone l'innocente purezza.

1981.

Balthus

Un elicottero sconvolge rumorosamente l'aria fresca della mattina volando in cerchio sul cielo di Villa Medici. La salita di San Sebastiano è ancora deserta, ma il rombo continuo di un torrente in piena arriva sin qui dalla fossa del Muro Torto dove l'onda del traffico ha già raggiunto il livello di guardia. Da Campo Marzio, da tutta la città, sale verso il Pincio un crescente, uniforme ronzio, come di un alveare impazzito, e insinua nel cervello un inconscio senso di allarme, perché quel crescendo sembra presupporre una soluzione drammatica, quasi una deflagrazione finale; esprime la minaccia di una presenza collettiva ostile. È certo qualcosa che incrina fastidiosamente il conforto che emana dalla dolcezza campestre dell'antico paesaggio suburbano che ancora circonda la Villa.

Ma appena entrato nella penombra fresca e silenziosa dell'atrio, il fastidioso senso di allarme si dilegua come per incanto e gli spazi ampi, nobili e severi mi trasmettono quel senso di aristocratico isolamento al servizio del quale furono concepiti. Isolamento e distacco: quale preparazione migliore per un incontro con Balthus?

Sono venuto qui infatti per iniziare, come ci eravamo da tempo ripromessi, un'intervista sulla sua vita e sulla sua pittura; un'intervista che spero di continuare in un futuro non lontano nella sua casa di Rossinière, perché vorrei fosse lunga ed esauriente. Lo trovo al terzo piano della Villa, in quella stanza che abitava quando era direttore dell'Accademia e che di nuovo lo ospita in questi suoi brevi giorni romani. È una bella stanza con il soffitto dipinto da Jacopo Zucchi e la finestra sul giardino, ma improvvisamente, a vederla così vasta e spoglia, con le pareti nude e il grande letto a baldacchino con le cortine tirate, mi tornano alla mente quei vuoti ambienti della *Conciergerie* o al *Temple* dove vivevano i nobili prigionieri al tempo del Terrore, quali si vedono nei quadri di Boilly o nelle incisioni degli anni della Rivoluzione. E anche questo torna. Tanto che ripensando al minaccioso e caotico rumore della città e al Terrore e poi al silenzio senza tempo della Villa e alla nobile pittura di Balthus, la prima domanda che mi sale spontanea e impreparata alle labbra è pro-

prio questa: «Tu, che hai conosciuto un mondo tanto diverso, e altre voci, altri conforti, altre *nourritures terrestres*, tu che hai l'occhio educato alla misura della pittura, quella grande, quella vera, tu che di quel mondo sei parte, che sei una di quelle voci, come ti senti nel mondo di oggi?» Credo di non aver parlato ad alta voce, ma qui Balthus sembra acquistare a un tratto quell'udito di cui lamenta (quando gli giova) l'assenza, e persino un tono più alto e sicuro di voce e risponde con insolita prontezza: «Assolutamente al di fuori: non ho con lui alcun rapporto. E non ho il minimo rimpianto di non averne». Poi, dopo un lungo silenzio, con la consueta voce curiosamente strascicata e quasi infantile aggiunge: «Non ho nessuna voglia di capire quello che succede». Penso che qualcuno avrà detto la stessa cosa a Parigi nel 1789. Ma io gli chiedo: «E la tua pittura allora?» «È la più moderna, – mi risponde. – La più moderna e la più attuale. Soprattutto la più attuale. La pittura è solo pittura: al resto non credo. I pittori oggi non sembra più che “vedano” come pittori, hanno perso quella facoltà: una catena si è rotta».

Naturalmente, per intendere il senso di queste perentorie dichiarazioni, per distinguerle da altre non dissimili ma che nascondono obiettivi diversi, è necessario misurarle con il metro della pittura di Balthus. Ritrovarne il vero significato nelle sue opere. Quale altra verità, del resto, si può chiedere a un artista, quale altra conferma, quale altra verifica dei suoi pensieri? È l'altezza e la nobiltà della sua pittura a darci testimonianza della posizione che egli ha assunto, oggi, ai nostri occhi: quella posizione cioè di sacerdote e di custode «di quell'universo di segni in cui si concentra la memoria pittorica; di sacerdote e custode di una memoria e di una cultura che è un ciclo immenso che va dall'antico Egitto e Creta alla Firenze di un tempo alla Parigi dei giorni appena passati». Sono parole di Federico Fellini che fra quanti hanno scritto su Balthus è quello che forse più di altri si è avvicinato a lui, che più ha capito il valore di quel suo attivo e sempre attuale dialogo con la storia.

È bisogna pensare anche che quello di Balthus è il modo più legittimo e attuale di confutare certi «ritorni» al figurativo, certe reazioni contro il linguaggio astratto o concettuale o non figurativo che sembrano incontrare qualche fortuna in questi ambigui anni Ottanta. «Non è pittura, non è realismo, – mi dice, – è una specie di iperrealismo o di surrealismo e il surrealismo è stata una vera catastrofe: quella dei surrealisti non era pittura, era illustrazione». «La pensi come de Chirico, allora, sui surrealisti, – gli dico, – ma non credo però che tu possa amare de Chirico». «Come uomo lo trovo affascinante, ma non come pittore. Nemmeno nel suo periodo metafisico. È Morandi il grande pittore italiano di questo secolo». E qui come non essere d'accordo? Forse sarebbe inutile

dire di piú per far capire cosa pensa Balthus, ma, per citare ancora Fellini, Balthus come uomo è «un accumulo di storia». Nei suoi racconti innumerevoli e preziosi emergono per noi i momenti nei quali ha condiviso la storia con i grandi artisti di questo secolo ed emergono non come ricordo, non come memoria, ma come realtà attuale, come presenza contemporanea. Gli dico, perciò, che è un vero peccato che non abbia mai scritto, che non lasci una testimonianza degli anni vissuti, lui che è stato amico di Gide, di Artaud, di Camus, di Derain, di Rilke, di Bonnard, di Picasso, di Valéry, di Giacometti e di tanti ancora. «Sì è un peccato, – risponde, – ho sempre pensato che sia un peccato non scrivere, ma, vedi, io scrivo solo delle “scioccherie”: ho scritto non molto tempo fa lo scenario per il teatrino di Arumi quando era piccola (è la sua ultima figlia) a Rossinière». E non mi parla, quindi, di quei personaggi, di cui gli chiedevo, ma di una gatta e di un gattino, di un coccodrillo e della canzonetta che cantava. E io so che Balthus ha occupato, per quel teatrino, moltissimo tempo insieme a sua moglie e che gli unici spettatori sono stati i bambini per cui aveva scritto quello scenario. Anche questo diverso valore dato al tempo e al modo di occuparlo ci dice molto di Balthus. Gli chiedo naturalmente anche di Derain, pensando al bellissimo ritratto che ne ha dipinto nel 1936. «Derain l'ho conosciuto attraverso la mia pittura, perché venne a vedere la mia mostra alla Galerie Pierre e ne rimase colpito. Era un uomo straordinario e l'ho molto amato. Viveva a Parigi come se fosse in un villaggio: a chi gli chiedeva dove abitasse o da dove venisse non diceva mai il nome di una via ma “abito laggiú, vengo da là in fondo, no un po' piú lontano”». Gli chiedo del perché l'avesse dipinto con quella maestosa vestaglia e mi racconta come gliel'avesse fatta tagliare apposta per il ritratto dalla famosa Karinska e come la stoffa l'avesse cercata a lungo, per trovarla finalmente in un mercato di Tessuti che si chiamava Saint-Pierre. Così allora andavano le cose.

Gli chiedo anche di Bonnard che mi dice di aver conosciuto da sempre («non ricordo la vita senza Bonnard») e al quale, come pittore, fu molto piú vicino che non a Derain, che amò moltissimo come uomo ma la cui pittura, stranamente, non gli era congeniale.

È quasi impossibile far capire, scrivendo, come la conversazione apparentemente svagata, casuale e sempre improvvisata di Balthus conferisca una straordinaria attualità e tutta la freschezza del presente ai suoi racconti, tanto che mentre mi parlava pensavo come sia difficile riportare quelle persone, così vive, alla loro ormai attribuita consistenza storica, cioè a quanto si sa di loro «a posteriori». E pensavo anche come sia vero quanto ha detto Marcel Schwob e cioè che i biografi, che hanno creduto

sempre, disgraziatamente, di essere degli storici, ci abbiano privato così di mirabili ritratti.

Se io fossi bravo come John Aubrey, che alla fine del secolo XVII scrisse in poco piú di trenta righe una mirabile biografia di Shakespeare e in meno di quindici una di Cartesio, o come Schwob che scrisse altrettanto mirabili brevissime vite piú o meno immaginarie, scriverei una vita di Balthus pressapoco così:

Apparve a Parigi agli inizi del secolo, poco dopo che vi erano apparse *Les Demeures d'Avignon*, in una nobile famiglia di origine polacca. Vegliarono accanto alla sua culla le ninfe silvestri dei giardini di Bonnard, ma vi apparvero anche presenze piú inquietanti. Nelle sue vene oltre a quello polacco, scorre sangue russo e scozzese: è imparentato con i Romanoff e con Lord Byron. Da queste sue aristocratiche ascendenze ha ereditato la bellezza, l'eleganza, la nobiltà del gestire e l'inevitabile inclinazione della sigaretta fra le labbra. E anche gli occhi chiari, il naso affilato e i capelli sottili, così come l'abitudine a parlar piano e ad ascoltare solo chi ama o chi lo diverte. La sua infanzia fu circondata da discorsi elevati, da nobili frequentazioni, da buoni consigli e da amicizie preziose. Reiner Maria Rilke ha accompagnato i suoi primi passi e Bonnard, che riconobbe subito il suo talento di pittore, raccomandò ai suoi di evitargli l'Accademia. Ancora adolescente passeggiava per il Louvre con aria incantata guardando quello che gli piaceva e cominciò a copiare Poussin. Poi l'Italia lo chiamò a sé. A Firenze, dove abitò due anni aiutandosi col fare l'interprete per le vecchie turiste inglesi, fu colpito fortemente da Masaccio; ma ad Arezzo nella chiesa di San Francesco ebbe l'incontro decisivo. Davanti agli affreschi di Piero, così come Lucrezio quando vide il cielo azzurro nella radura silenziosa della foresta, fu toccato dalla benedizione degli spazi calmi. Un frate, che non conosceva la divina geometria delle proporzioni, vedendogli copiare nella chiesa la battaglia di Eraclio, gli disse «non vedi che fai dei cavalli di cartone?»

Piú tardi apprese da Seurat come i corpi siano come un insieme di innumeri atomi colorati di luce e rivelino la geometrica armonia del loro volume a seconda della maggiore o minore intensità dei punti della luce stessa. Ma sia Piero che Seurat gli insegnarono che c'è un ordine nel mondo e che quell'ordine si può scoprire soltanto rispecchiato nell'ordine divino che è la matrice universale delle nostre idee.

Un giorno, a Parigi, nel Passage du Commerce-Saint-André, vide uno degli angeli della Madonna di Senigallia che lo guardava da un angolo della strada: indossava un pullover giallo e una sottanina scura. Si accorse che aveva nei capelli il pulviscolo luminoso di Seurat.

La vita gli ha insegnato a disprezzare le azioni umane e ad amare l'innocenza della fanciullezza. Sentendosi al di fuori della mischia per elezione, può oggi considerare con distacco il disastro nel quale naufraga la civiltà di cui si sente tanta parte: un disastro del quale commenta, ma piú con meraviglia che con dolore, la straordinaria universalità.

È così eminentemente pittore che tutti gli uomini che hanno occhi per la pittura riconoscono la sua eccellenza e molti di loro cercano di spiegarla. Ma lui non li legge o se li legge non ritrova quasi mai se stesso nei loro scritti. Solo la breve testimonianza di Federico Fellini è riuscita a toccarlo.

Che cosa leggiamo nei quadri di Pollock, nei grandi *drippings* del 1950? Leggiamo il rifiuto del passato e del futuro, del condizionamento della storia e della fiducia nel progetto; il rifiuto dell'eredità della cultura europea e della realtà borghese americana. Riconoscere solo nel presente, senza memorie acquisite razionalmente e senza aspirazioni calcolate, l'autenticità dell'esistenza, ricercare solo nel presente, come azione immediata, le relazioni misteriose che legano la storia collettiva alla storia dell'individuo, questo è il punto estremo toccato, proprio alla metà del secolo, dalla pittura di Jackson Pollock; questa è la sostanza della sua affermazione di intellettuale americano che cercava una irrazionalità positiva nella violenza immediata del creare per opporsi alla razionalità negativa della violenza organizzata del distruggere; quella violenza cioè che insidiava il momento di crescita più impetuoso del suo paese.

Tutto questo o qualcosa di simile è stato detto e ancora lo si dice: lo ha scritto, soprattutto, con grande chiarezza Giulio Carlo Argan in un saggio nel catalogo dell'attuale mostra di Pollock al Centro Pompidou. E non c'è dubbio che sia così. Ma cosa ci suggerisce oggi questa grande mostra retrospettiva dell'artista americano? Che emozione ci danno (o ci rinnovano) le opere di Pollock venticinque anni dopo la sua tragica morte e in un momento che, per molte ragioni, sia in Europa che in America, non può dirsi il più favorevole ad accogliere il senso del suo estremo e vitale messaggio?

È come se questa mostra ci avesse preso in contropiede; non lo si può negare. È come se tutto ci spingesse a intendere quel suo atto estremo di libertà e di distruzione solo come radicalismo e brutalità, a sottovalutare quel suo magico legame di identificazione con un passato così arcaico che non è nemmeno storia, a non capire l'indissolubile legame che unisce il fisico allo spirito nelle sue opere, nate da un impulso che genera una continua trasformazione e annientamento della forma.

Eppure è proprio dal tempo di Pollock (certo anche da prima, ma so-

prattutto dal tempo di Pollock) che abbiamo la coscienza di vivere in una società impaziente di attuare la sua trasformazione, in una società che ha abbandonato ogni pretesa di considerare stabili i propri istituti e quindi il sistema dei valori che ci ha consegnato il passato e che si guarda bene dal considerare l'arte, in quanto modello di valore, esente da quella stessa sorte divoratrice, da quella prassi di instabilità e di mutevolezza che caratterizza un sistema teso soltanto a rispondere alle esigenze del momento, anzi a creare sempre nuove esigenze cui di volta in volta rispondere. È il mutevole teatro psichedelico ove ha luogo il balletto di arte-critica-mercato che danzano tenendosi per mano. Ma non come in un bassorilievo di Canova. Con meno grazia, voglio dire.

Anche Pollock, allora, è uscito di scena? Ha perso, intendo l'enorme prestigio che lo circondò subito dopo la sua morte e che, nel '58, accompagnò sempre la grande mostra retrospettiva che visitò le maggiori città europee cominciando, bisogna ricordarlo, da Roma? In qualche modo sí. Non si parlava che di Pollock allora, e adesso se ne parla molto meno. Ci si è affrettati però a chiuderlo nel museo della storia (e anche nel Fort Knox del mercato) accanto a coloro che, in questo secolo, raggiunsero soluzioni spaziali estreme e rivoluzionarie: accanto a Kandinsky, a Malevic, a Mondrian, a Wols e anche (il nostro tempo non è forte in senso delle proporzioni) accanto a Hartung, a Mathieu, a Kline. Ma oggi una sorta di nostalgia del passato comincia forse ad allontanarci pericolosamente da quella vitale, estrema concezione dello spazio, da quella divorante disperazione. Una nostalgia (ma quanto inconsistente) del duraturo ci rende ostili a quella impulsiva ed effimera trascrizione di se stesso che, nei suoi grandi *drippings*, raggiunge un limite insuperabile.

L'antico sogno della permanenza, della stabilità, della inattualità, diciamo pure dell'eterno, che caratterizzava il vero valore, il sogno dell'*exegi monumentum* che ha dato vita a tutto un ciclo dell'arte occidentale, si è dileguato da tempo. Chi non lo sa? È uscito dalla storia come se l'avesse portato via la tramontana. Forse si attarda soltanto, come una nuvola bassa impigliata sulla cima di un colle controvento, sopra le menti dei grandi vegliardi del Politburo per confortarle con un'illusione di immortalità, insieme al sostegno di formidabili farmaci e di aggiornati processi di pre-imbalsamazione.

In ogni altro luogo, quel sogno di permanenza si è dileguato; ma forse da troppo tempo per non aspettarci che torni a battere alle porte segrete della nostalgia, per non sospettare che un bel giorno possa ripresentarsi come sogno consolatore. Non credo che la richiesta di consolazione sia minore oggi che al tempo di Boezio, e a molti potrebbe venire

in mente di rivolgersi non tanto, come appunto Boezio, alla (poco diffusa) filosofia, quanto alla (diffusissima) arte, riammodernando il polveroso concetto dell'«eterna consolatrice». In tempi di *revivals* c'è d'aspettarsi di tutto.

I *revivals*, nell'ambito in cui oggi si manifestano, sono piú che altro il segno della nostra difficoltà a creare, della nostra paura di vivere il presente. Ma è vero altresí che anche il pensiero di un'arte che produce valori di brevissima durata, che ad una rapida ascesa fa seguire una ancor piú rapida caduta, il pensiero di un'arte che si esaurisce in valori effimeri che determinano un unico shock dopo il quale ogni rapporto è finito; o meglio ancora, il pensiero della ineluttabilità e della forza determinante di quella spinta che ci allontana dallo stabile e ci condanna all'effimero, è forse un pensiero che ha fatto il suo tempo, che ha cessato di essere funzionale proprio perché ha già compiuto la sua funzione. È stato comunque quel pensiero che fra gli anni Cinquanta e Sessanta ci è servito per renderci ragione (almeno in parte) dell'informale, dell'espressionismo astratto, dell'action painting e di Jackson Pollock.

Ma ora? Uscendo da questa mostra, e in particolare dall'ultima sala dove sono i tre grandi *drippings* della National Gallery di Washington e del Museum of Modern Art di New York, quella spiegazione non ci basta piú. Dimentichiamo l'effimero e proviamo quella felicità, quel senso di pienezza e di vita che ci comunica solo la vera pittura. La pittura destinata a durare. Non ci stanchiamo di guardare, attratti da un'oscura fascinazione, quei grandi spazi che Pollock ha scelto per dimostrare tutta la forza vitale della sua esistenza, e quindi della *nostra* esistenza, quel labirinto di segni che non ha limiti, dove nulla può essere oggettivato e conosciuto ma tutto è «soltanto» vissuto. Tutto è il risultato inimitabile di una intensa sequenza di gesti rituali di origine sconosciuta e che ci riportano al nodo mitologico che unisce la vivente fisicità del presente alle indefinite radici dell'inconscio.

La mostra documenta tutte le fasi della non lunga vicenda di Pollock, dal 1930 circa sino al 1954. I suoi inizi sono difficili, faticosi, violenti. A seguire il suo cammino dalla prima sala sino all'ultima, mi è venuto in mente il varo di una grande nave. A terra, è tozza, pesante, oscura sugli scivoli, trattenuta da mille corde, sorretta da massicci puntelli; poi le corde una dopo l'altra cadono, i puntelli si abbattono e la nave liberata si avvia lentamente dapprima, poi sempre piú velocemente verso il bacino. È ancora tozza, nera, pesante e procede fra stridii laceranti, fra il vapore che si alza dalla massa in attrito. Ha qualcosa di oscuro, di spaventoso. Giunge nel suo elemento, sembra affondarvi sollevando gigantesche on-

date ma finalmente galleggia, elegante, ondeggiando appena, luminosa, nell'acqua profonda.

A quella nave ho pensato quando sono giunto nella sala, quasi deserta, dei grandi *drippings* del '50 e dove, oggi forse non tutti mi capiranno, sono rimasto almeno un'ora in piena felicità.

1982.

È un antidoto davvero provvidenziale (ma non bisogna mai disperare) allo *show* intossicante del Beaubourg dedicato agli anni dal '37 al '57, questa purissima e silenziosa mostra di Nicolas de Staël al Grand-Palais. Lo è, anche se in ogni tratto rivela il segno di un destino doloroso che si conclude in una amara sconfitta, anche se riflette le debolezze, le incertezze, gli equivoci di un periodo di passaggio che non fu certo un periodo felice. Ma dopo l'incrociarsi dei richiami d'ogni genere, visivi e acustici, che al Beaubourg volevano convincerci ad inghiottire in meno di un paio d'ore, cioè ad un ritmo programmato che è difficile rompere, quel colossale *club-sandwich* a molti strati venduto come autentica testimonianza di quanto accadde in venti anni di vita più o meno francese – dagli studi degli artisti alle camere a gas, dalle redazioni delle riviste letterarie alle vetrine dei grandi magazzini, dalle sartorie ai teatri – dopo tanto frastornamento, insomma, potersi aggirare a proprio piacimento fra i quadri più belli di Nicolas de Staël dà il senso di aver finalmente recuperato la facoltà di guardare, di pensare, di capire. Con la propria testa. Ed è una sensazione che giova.

Il percorso indicato dai centoventi dipinti esposti e dai pochi disegni è semplice: è il percorso lineare di una breve vita che fra angosce e incertezze, straordinarie lucidità e cadute, si identifica con una ricerca costante, ossessiva. Questa ricerca ha un solo oggetto, un solo punto di riferimento, una sola ragione di esistere: la pittura. La pittura come ancora si poteva intendere in quegli anni, un'entità che vive dei nutrimenti terrestri di sempre: la luce del cielo e del mare, la forma delle cose, il rapporto dei colori, la misura dello spazio. La pittura, la cui sostanza eterna è fatta di immagini ritagliate dal continuo svolgersi del tempo, sottratte al suo inarrestabile distruggersi. Entità iperurania e incorruttibile per virtù di nascita, ma costretta, per vivere, a scendere fra gli uomini, a seguire i loro mutamenti, a diventare storia. Il peso di questo destino mutante della pittura, cioè di questa sua unica realtà, de Staël non lo ha saputo sopportare; non ha saputo adattare la sua solitudine di creato-

re a quello che era il conflitto più assillante dei suoi anni, cioè il conflitto fra figurazione e astrazione.

Nell'ultima sala della mostra, il cerchio delle grandi tele che testimoniano il punto in cui si interruppe la sua ricerca, solitaria e disperata, il punto che segna anche la svitalizzazione di quel conflitto in un tentativo quasi ingenuo di accordo, si chiude sul grandissimo *Concerto* (sei metri per tre metri e mezzo) dilatato, deludente, ma anche così commovente perché forse fu l'opera che gli conficcò più a fondo nell'anima la spina insopportabile del fallimento, il veleno della sfiducia che lo fece morire.

Dalle altre tre pareti, i quadri con le grandi e piccole tessere di colore, dense e gravi come lo strato di calce che stende il muratore colla cazzuola, ma preziose, brillanti, purissime, hanno la luce delle vetrate delle cattedrali e danno così un senso a quel raccoglimento e a quel silenzio che la mostra richiede e ottiene. Un insieme di violenza e di delicatezza, di peso e di lievità, di sicurezza e di smarrimento. È la fine, lo sentiamo, è l'ultimo contrastato dono che la gioia di creare, che l'amore per la splendente innocenza delle cose, ha concesso ad un uomo come de Staël, che intendeva l'arte come una religione: dura, esigente, implacabile, che non perdona le debolezze.

Gli anni in cui de Staël si estenuò in quella lotta con la pittura che assomiglia alla lotta di Giacobbe con l'angelo, gli anni cioè che vanno dal 1938, quando entrò nello studio di Léger, al 1955 quando, a soli quarantun anni, si tolse la vita, erano anni difficili, ingrati, di crisi troppo conclamate, di propositi più che di realtà rivoluzionarie. Corrispondono quasi esattamente agli anni scelti dalla rassegna del Beaubourg, il che rende le due mostre in qualche modo correlate. Come ho già detto a proposito di «Paris-Paris», ci furono artisti che, degli anni terribili della guerra e dell'occupazione, sperimentarono tutta la drammatica essenza, ne assorbirono cioè i succhi perversi come una pianta assorbe i sali della terra che la nutre e li tramuta chimicamente in altre sostanze. Ce ne furono poi altri, e potevano essere anche grandi artisti come Balthus, che abitarono il pericolante edificio di quel ventennio come un principe in esilio può abitare un casamento di un quartiere non troppo raccomandabile e si guarda bene dal volerne conoscere gli inquilini; ma si chiude nel suo appartamento, arredato come il castello degli avi, e la sera parla con i grandi del passato, come faceva Machiavelli («mi nutro di quel pane che solo è mio e io sono fatto per lui»).

Ma l'amore di de Staël per la pittura era un amore diverso: sentiva che, per la pittura, bisognava combattere perché la sua stessa sorte era in giuoco, perché rischiava anche la morte. E, per combattere in suo nome, sentiva che era necessario assumersi tutte le contraddizioni del proprio

tempo, tutti i suoi equivoci, tutte le sue debolezze e tentar l'avventura di uscirne fuori senza aver eluso nulla. E pensava anche, ed era il limite che lo legava troppo alla contingenza del presente, che fosse un problema da risolvere quello del conflitto fra l'astratto e il concreto.

Le idee correnti volevano così e de Staël su quel problema consumò tutte le sue forze, cercando una possibile conciliazione fra i due termini nelle zone iperboree della pittura, fuori del tempo, nell'ipotetico e sublime regno dove vivono, pure come le idee, le forme. Per cercare il conforto della concretezza, invece, si gettava violentemente sulla materia. «Non oppongo la pittura astratta alla figurativa, – diceva. – Ogni pittura dovrebbe essere astratta e figurativa a un tempo. Astratta come un muro, figurativa come rappresentazione dello spazio». E aggiungeva: «La pittura non deve essere soltanto un muro su un muro, la pittura deve raffigurare nello spazio». Basta guardare i suoi quadri che si fanno «muro», cioè materia concreta, e «spazio», che è indicazione mentale ma lui voleva che fosse altrettanto concreta, per capire cosa intendesse. Ma i termini, in fondo, nei fatti, cioè nei suoi quadri, restavano quelli: astrazione, figurazione. Non riusciva a uscire dalla *impasse* del suo tempo. Quella non era la strada. Ma forse strade non ce ne erano, almeno per la pittura iperurania, come lui la intendeva. Ed è per questo che la mostra del Grand-Palais ci consola e ci delude.

La breve vicenda della vita di de Staël non è ricca di fatti. Era un russo bianco: uno degli ultimi. E lo era fino in fondo. Il suo lungo corpo di cosacco esprimeva dolcezza e violenza; una luce di tenerezza e di follia illuminava i suoi grandi occhi scuri. Era nato a Pietroburgo nel 1914, figlio di un generale, e fin da piccino fu accolto nel corpo dei paggi dello Zar. La rivoluzione di ottobre costrinse la sua famiglia all'esilio e non molto dopo i genitori morirono. Fu affidato ad alcuni amici di Bruxelles che provvidero alla sua educazione e cominciò a studiare pittura fin dal 1932. Poi viaggiò: per la Spagna, per il Marocco, per l'Italia e nel '39 entrò nella Legione Straniera a completare il quadro della sua appartenenza al mondo, in quegli anni ancora affascinante e romanzesco, dei russi bianchi. Nel '43 si stabilì a Parigi ed entrò «nell'arte» definitivamente, così come si entra in un ordine religioso. Nel '44 espose insieme a Kandinsky da Jeanne Bucher e divenne amico di Braque.

I suoi inizi nell'ambito dell'astrazione geometrica sono, devo dire, malinconici, impersonali. Ma ben presto quel sentimento di forza che lo spingeva a voler fare di ogni superficie dipinta «un muro», esplose, e i ritmi geometrici prendono corpo, diventano un concentrato di energia. Dopo il '50 l'ossessione dello spazio e della forma significante prevale, trova nuovi esiti al suo desiderio di concretezza; e le calme, di-

stese, dense e rigorose zone di pittura, diventano cielo, mare, case, incastri di spazi. Spazio-forma, spazio-colore. È il momento più felice; l'equilibrio espressivo è raggiunto su di un filo sottile. Sono le immagini allucinate, straordinarie, di Honfleur, di Le Havre, di Sœaux, di Uzès, di Agrigento. Poi nuove ambizioni e sfide, conquiste insidiate, meravigliose illuminazioni, improvvise cadute, sino al grande *Concerto* lasciato incompiuto alla morte.

Uscendo pensavo all'Albatros prigioniero di Baudelaire, re dell'azzurro con le sue grandi ali bianche che si trascinano al suolo.

1981.

La grande mostra che la Kunsthalle di Basilea ha dedicato ad Alighiero Boetti non deve attribuirsi soltanto alla ben nota inclinazione di Jean-Christophe Ammann verso le manifestazioni di punta dell'arte italiana contemporanea. Non deve considerarsi cioè un fatto isolato. Se un grande museo come la Kunsthalle mette a disposizione per un mese le sue sale a un artista italiano della generazione del '40 che, in Italia, ha esposto quasi esclusivamente in gallerie private, l'avvenimento si iscrive in un quadro generale europeo dove l'interesse verso quella che, per comodo, si chiama ancora «avanguardia» italiana è dimostrato da molti fatti concreti. Basterebbe ricordare che, in Germania, alle due impegnative personali di Salvo e poi di Paolini al museo di Mannheim seguirà quella di Penone al museo di Baden-Baden e che in Olanda due grandi mostre di Paolini e di Zorio si terranno allo Stedelijk Museum di Amsterdam e due altre di Anselmo e di Mertz al museo di Eindhoven. Senza dire che a Colonia, dove Rudolph Zwirner espone Penone, una galleria importante come quella di Paul Maenz dedica all'avanguardia italiana tutta la stagione '78-79. Ho detto più volte come le classificazioni, create sempre per portare ordine e chiarezza, riescano di fatto soltanto a limitare, e quindi a fraintendere, l'opera degli artisti e che quelle definizioni che sono nate con una loro indubbia necessità ed efficacia, passato quel breve momento iniziale di spontaneità e di corrispondenza, tendono a volatilizzarsi, ad abbandonare cioè il contatto con il piano della realtà per evaporare nella dimensione ingannevole dei miraggi. Dico questo solo per sottolineare l'inutilità di apporre su tutta l'opera di Alighiero Boetti la consueta etichetta di arte povera, di arte concettuale o di altro. Certo, Boetti, se nel suo itinerario verso l'immagine si avvale di cose-già-fatte, cioè di prodotti e di ogni genere d'oggetti d'uso, non adopera affatto quelle che si chiamano «le strutture involutive del processo tecnologico» per giungere, tramite quel «furto», a nuove tecniche d'immagini, così come non assume altri linguaggi o non ricorre all'uso di de-

terminati segni o oggetti solo perché essi rimandano a significati codificati.

Non è quello il giuoco di specchi che lo affascina e preferisce addentrarsi in ben più archetipici labirinti. Avendo, in qualche modo, scelto come punto di partenza i dati più elementari della realtà, quelli più vicini ai nostri sensi e alle loro abitudini attuali, adopera strutture anch'esse elementari, prive di stratificazioni storiche e simboliche, strutture che sono certamente «povere». Ma sarebbe forse molto più semplice affermare che adopera le cose per quello che servono o per quello che a lui possono servire. E che quindi non importa – e questo mi sembra essenziale per capire Boetti – stabilire che cosa adopera ma a cosa gli serve quello che adopera; dato che l'immagine non è per lui mai un punto di arrivo in quanto immagine, ma è soltanto un momento di quel processo circolare entro il quale fluiscono immaginazione, immagine e allusione al significato.

È per questo che Alighiero Boetti si è sottratto in maniera definitiva alle ultime sfere d'influenza della pittura e lo ha fatto battendo le strade di un viaggio che sembra senza ritorno perché, in quel continuo stato di *rêverie* in cui si accorge di allacciare nessi fra l'uomo e la realtà, i gesti che compie, i rapporti che stringe con le cose, le «figure» che crea, dimostrandosi contemporaneamente stimolo all'immagine, immagine e costatazione dell'esistenza di significati possibili al di là del significato immediato, costituiscono per lui un campo così ricco di avventure da essere percorso all'infinito.

Penso a una delle sue opere più significative e «povere» perché contenuta tutta nella nuda essenza della semplice costatazione che si accompagna ad un gesto. Intendo il suo gesto di scrivere, sulla bianca superficie di un muro, con le due mani lungo una linea orizzontale che, partendo dal centro, giunge sino all'apertura massima delle braccia; apertura che segna i confini della scrittura, della rappresentazione e del volo stesso dell'espressione creativa. Un imperfetto archetipo di simmetria, perché realizzazione umana, dato che i segni della mano sinistra non sono specchio fedele di quelli tracciati dalla destra, non conoscendo la sinistra l'automatismo della calligrafia.

Allo spazio e al tempo, partendo dagli spazi più misurabili (in un suo libro ha dato le misure dei mille fiumi più lunghi della terra) e dai tempi più conoscibili (la sua età, per esempio, fattore di un numero finito ma in continua variazione, cioè il numero di tutti quelli nati lo stesso giorno) Boetti torna in continuazione, scoprendo sempre nuove prospettive, cioè nuove interferenze, instabili equilibri di combinazioni, incontri fortuiti e relazioni circolari. E vi torna in un'atmosfera di *rêverie*, di alluci-

nazione e di curiosità sostenuto da una lucidissima incalzante facoltà di osservare. Un osservare che lo porta a ricercare sempre, nella singolarità del destino individuale o in un circoscritto punto dello spazio e del tempo, qualcosa che sia al di là e che difficilmente può definirsi meglio che non come quello che tutti gli artisti hanno sempre cercato.

Lo distingue il piacere della constatazione. Quel breve momento di felicità, cioè, che è indissolubile dallo scoprire come nei gesti più semplici, nei dati più elementari, nelle cose più povere, si celino infinite analogie, corrispondenze, combinazioni e come sia possibile, ripercorrendo quegli itinerari, ritrovare il senso della spirale che ci porta a una realtà nascosta dietro la opacità del quotidiano.

1978.

Kounellis e Paolini a confronto

In ogni epoca della storia e particolarmente nei periodi delle più decisive trasformazioni, quando più alta è la tensione creativa e più drammatico il rischio di affrontare una nuova avventura, non è difficile imbattersi nel caso di artisti che pur essendo motivati da una medesima necessità interiore di profondo rinnovamento e spinti da questa verso una medesima direzione, pur essendo mossi dallo stesso sentimento e dallo stesso pensiero nei riguardi del dovere di rappresentare il proprio tempo e quindi uniti da una comune condizione ideologica, ne danno tuttavia versioni poetiche sostanzialmente diverse, non solo ma addirittura di segno opposto. E accade altresì che questa contrapposizione venga molto spesso, nelle epoche più rinnovatrici della storia, a configurarsi emblematicamente nella contrapposizione di due artisti, due artisti naturalmente tanto significativi da essere appunto emblematici, che rappresentano, per una serie complessa di intessute sensibilità, di accordi e di contrasti con il proprio tempo, due visioni significanti opposte, che sono alla loro volta espressioni di due differenti nature umane. E, come è naturale, questa loro differenza, questa impronta conferita alla loro arte dalla tipologia psicologica, conta di più, al fine di una loro definizione, che non la comune appartenenza alle istanze di una generazione, a una scuola, a una corrente, a un'ideologia.

È inutile ricordare qui esempi, anche troppo famosi, di tali divergenze contestuali, di tali consapevoli, o piuttosto ineluttabili scelte di strade diverse che pur seguono la stessa direzione nel progressivo cammino della storia e lasciano, o almeno hanno sempre lasciato, quando i tempi in cui si attuavano le trasformazioni erano più lunghi, tracce profonde e divergenti nel futuro. Sono opposizioni e dicotomie che, impersonate in due nomi, costellano la storia dell'arte, come del resto la storia della poesia o della filosofia, fin dall'antichità e che si ripetono anche oggi. E oggi mi pare che l'esempio più emblematico sia quello di Jannis Kounellis e di Giulio Paolini. Due artisti della stessa generazione, partiti da non dissimili esperienze, spinti da non dissimili aspirazioni, che hanno trenta

anni di lavoro dietro le loro spalle e che degli ultimi trent'anni di arte europea sono universalmente ritenuti fra i maggiori protagonisti.

Fatta questa premessa cercherò di avvicinarmi al loro lavoro partendo proprio dall'osservare la natura del loro contrapporsi, il che comporta naturalmente anche il riconoscimento di quali siano, almeno come punto di partenza, alcuni aspetti comuni. Ritengo che le punte di maggior contrasto, là dove si manifestano più palesemente, possano aiutarci a capire meglio la qualità dinamica e la natura poetica delle due forze che si contrappongono, qualora si tengano presenti le istanze originariamente comuni, e ci permettono quindi di avvicinarci alla loro individuale natura.

Ma a questo punto forse è necessaria un'altra piccola premessa, di carattere esclusivamente personale ma che penso non sia una inutile divagazione. Mi sono accorto molto presto che i fatti dell'arte, e in particolare dell'arte contemporanea, che avrebbero dovuto essere la materia prima del mio scrivere rischiavano di diventare opachi, inerti, di perdere cioè ogni potere reale di comunicazione emotiva se entravo nel gioco delle intenzioni espresse verbalmente dagli artisti, se assumevo come guida le loro ideologie o, piuttosto, le loro strategie, se, peggio ancora, assimilavo non dico il linguaggio ma il modo di procedere della critica d'arte più assiduamente militante, le sue idee, i suoi punti di vista a loro volta strategici e contingenti. Non che abbia nulla da obiettare, sul piano della logica, del razionale, quando di logica e di razionale si tratta, sulle intenzioni espresse da artisti che amo e ho amato e dei quali ho sempre seguito e seguo i discorsi con appassionata attenzione. Così come non ho nulla da obiettare sulle singole strategie o sulle ragioni e le manovre di certa critica d'arte. Il mio rifiuto riguarda solo la qualità dell'avvicinamento che ho sempre desiderato di effettuare, e quindi la qualità della mia scrittura, anche se per me è stato difficile liberarmi (e non so se mi è mai riuscito pienamente) da quelle indicazioni, da seguire quei binari che erano lì belli e pronti per rendere il lavoro più facile. Ho sempre pensato fosse meglio seguire una strada simile a quella che talvolta ti indicano gli psicanalisti quando per sciogliere un difficile nodo dicono «faccia una fantasia sul tema». Ma intendendo la «fantasia» nel senso con cui l'intende Italo Calvino quando commenta il verso di Dante «Poi piove dentro l'alta fantasia»: intendere cioè che la fantasia «è un posto dove ci piove». Dove piovono, in questo caso le suggestioni (o forse le immagini) suscitate dalle immagini, e solo dalle immagini.

Sia Kounellis che Paolini sono artisti le cui opere nascono da un impulso fortemente legato alla sfera del concettuale (dico nascono, il che non vuol dire che vi approdino) e hanno molto scritto e, in interviste,

molto parlato dei loro lavori, delle loro battaglie, delle loro intenzioni. Ma penso che quegli scritti, quelle parole, non vadano sempre giudicati con il metro del razionale, che è incapace per sua natura di creare simboli ed è sempre univocamente determinato, ma piuttosto con il metro della poesia. Molte delle cose scritte e dette da Kounellis e opportunamente raccolte da Jean Frémon in *Odyssée lagunaire* nascono infatti da un impulso di natura fortemente poetica, un impulso che trova accenti antichi, quasi oracolari, pieni di suggestioni, mentre molte delle costruzioni mentali di Paolini, vestite di geometrica razionalità cartesiana, quel suo perseverante processo di demistificare l'apparenza a favore del reale, quelle sue ascetiche riflessioni sul «gioco degli specchi del mondo», sono così indissolubilmente legate alle sue opere da doverle considerare parte integrante di esse, così come la scrittura di Blake è indissolubilmente legata alle immagini che accompagna. E quella sua veste concettuale, lucida, priva di ornamenti, quei suoi geometrici pensieri, non posso intenderli che come manifestazione squisitamente metaforica. Il rapporto fra riflessioni e immagini in *Idem* come nel suo recentissimo *Contemplator Enim* mi sembra molto indicativo in questo senso.

Cercherò allora di avvicinarmi ai due artisti, o meglio al «paragone» fra i due artisti, per quanto mi è possibile disarmato, come un fiducioso viaggiatore che sa di portare con sé solo le pochissime cose di cui può essere sicuro. Vale a dire cercando di avvicinarsi al loro mondo con la maggiore libertà che la mia educazione mi concede, dimenticando non tanto il senso ideologico dei loro propositi quanto l'immagine che essi hanno, o si sono imposti di avere del loro lavoro quando lo «ripensano» assimilandolo non alle loro più sorgive immaginazioni ma al quadro di una loro «politica», vedendolo cioè come strumento delle strategie che di volta in volta li guidano nel difficile mondo divoratore dell'arte contemporanea. Ma intenderlo invece, il loro lavoro, nella sua essenza più vera, nella sua più pura e oggettiva natura poetica, dissociato da quelle che possono anche giudicarsi sovrastrutture, non è facile. Anzi è molto difficile perché è difficile pensare di un'opera d'arte di oggi quello che poteva pensarsi di un'opera d'arte del passato: e cioè che un'opera appena compiuta viva di una sua vita autonoma e si distacchi in qualche modo dalla vita dell'artista che l'ha creata. La natura dell'opera d'arte è cambiata, oggi, non ha, in modo così totale come un tempo, un valore in sé, una sua accentratrice autonomia. Almeno in parte, le opere oggi sono tracce, tracce dell'artista che le ha pensate, immaginate.

Le opere non restano, è l'artista che resta dice Paolini. Il che vale a dire che è l'arte (e quindi l'arte di sempre) che resta e che ha conferito valore di arte appunto ad un insieme di oggetti che, di per sé, di quel valore

sono privi. Un'aura, quindi, un'emanazione poetica spesso momentanea, effimera. Ma non per questo meno alta. Più sottile, certo, più elusiva, vorrei dire più aerea, più ambigualmente legata a una «forma», talvolta quasi priva di sostanza. Difficile da afferrare, insomma, senza appoggiarsi a qualcosa di ben descrivibile come le ideologie e le strategie. Anche queste naturalmente, dopo la prima esclusione, ritorneranno e si ricomporranno nella mente del critico: che considererà quello che l'artista pensa, quello che è il suo senso della vita, non solo ma anche quello che è il senso della sua vita, della sua arte, quello che è per lui la storia, quello che è nei confronti degli altri, cioè quello che è nella storia. Ma bisogna pur partire dal rapporto diretto, dall'incontro a due: partire cioè da quella rapida illuminazione provocata dal mobile vivido flusso di corrente che si sprigiona fra due poli, uno dei quali è l'opera, l'altro la sensibilità di chi guarda: una sensibilità che, non diversamente da quella dell'artista, nasce da un particolare sentimento della poesia, da una particolare esperienza di vita.

Artisti come Kounellis e Paolini si muovono con leggerezza, uno nella nuda astrazione, in un mondo spoglio e senza ombre, l'altro in un mondo che ha lontane radici nell'«epos», in un primario rapporto con gli elementi: ma tutti e due si muovono con leggerezza. Ed è quindi con leggerezza che bisogna seguire quel loro muoversi leggero in un campo così variamente ingombro, così accidentato come è quello dell'arte contemporanea. Lieve, trascolorante, trasparente, elusiva è infatti – e lo ho già accennato – l'epifania dell'opera d'arte nel mondo di oggi, volatile è il manifestarsi della poesia. Anche se l'opera d'arte è carica di peso materiale, se tende al grande e al complesso, se manifesta violenza o potenza. La poesia è qualcosa che le vola intorno. Sottile è la lacerazione dalla quale si liberano i sentimenti, sottile il filo sul quale si muove la poesia che trasfigura la materia adoperata, gli oggetti scelti, i mezzi apparentemente impropri usati. Un filo davvero sottile, come la lama di un rasoio. Ma è proprio per il sentimento di rischio che evoca quel magico, ineffabile equilibrio della immagine poetica sull'abisso dell'inespresso che chi intende il valore simbolico, metaforico, poetico di quelle immagini, chi sa dare il giusto valore, cioè un valore positivo, a quella fragilità, a quell'effimero, sente quanto esso riveli di umana grandezza, di eroico, quanto sottilmente e profondamente possa commuoverci quel coraggio di oltrepassare i limiti, di avventurarsi nell'inesplorato.

Mi sia ora concesso di cambiare il solito approccio, nella fiducia che ciò possa aiutarmi, e cominciare da un'osservazione, un'osservazione di carattere esclusivamente esteriore, un'osservazione banale che riguarda soltanto il modo di lavorare dei due artisti. E precisamente cosa serve lo-

ro per allestire una mostra, di cosa hanno bisogno, in altre parole, per comunicare con il pubblico. Anche un'osservazione sui mezzi necessari per «mostrare» una o più opere, visto che la prassi dell'arte contemporanea offre molto spesso l'occasione di constatare come l'allestimento di una mostra sia strettamente legato alla genesi dell'opera stessa, può essere un'ottica, un modo di conoscere, una verifica. Nel caso di Kounellis e di Paolini, se ci limitiamo a rilevare non ciò che accade in casi straordinari ma ciò che accade normalmente, si può affermare che per allestire una mostra a Paolini, come mezzo di trasporto, può bastare una valigia mentre a Kounellis occorrono almeno un autotreno o un «container», se la mostra non è molto grande, e che se Paolini può anche fare tutto da solo, Kounellis deve mobilitare una squadra di assistenti e molti operai, con elevatori, saldatori e altri attrezzi spesso imprevedibili. Sia Paolini che Kounellis le loro installazioni le compongono, o se si vuole le ricreano, nel luogo stesso della mostra ricorrendo anche ad oggetti e materiali trovati sul posto, ma Paolini, che compone sempre un paesaggio della sua mente, si limita a raccogliere qualche base di legno, qualche sedia o qualche mobile preso a prestito da un «brocanteur» (come a Bologna nella bellissima mostra di Villa delle Rose) che dispone leggermente come sostegno e complemento dei suoi disegni, delle sue carte celesti, delle stampe, delle fotografie e delle fotocopie, accanto alle tele bianche, ai telai, ai sottili cavalletti, ai fragili leggi di musica. Un insieme di cose esili, sottili, e talvolta si ha l'impressione che basterebbe un colpo di vento per farle cadere come un castello di carte. Kounellis invece, che quasi sempre istituisce un vivo rapporto con i materiali e le attività del posto dove espone, ricorre a fonderie, a grandi depositi di merci, a cantieri, quando addirittura non tira fuori dall'acqua dove era semiaffondato un intero motopeschereccio.

Questa appariscente differenza che riguarda le scelte dei materiali non deve trarre in inganno suggerendo, per deduzione solo apparentemente ovvia, una definizione del carattere opposto della loro arte ricorrendo ai termini di leggerezza e di peso. E intendendo, naturalmente, quei termini come valori. No, non si tratta di questo: bisogna interrogare quella differenza per altre vie. Ho già detto che i due artisti si muovono nel mondo dell'arte contemporanea con leggerezza e non vale ricercare chi, quella leggerezza, la eserciti con maggiori meriti. Non meno di Paolini, infatti, Kounellis può raggiungere risultati di una espressività sottilmente lieve, di una sottigliezza leggera. Penso ai sottilissimi tagli che, nel lavoro di Halifax, incidono perforandola la lastra di metallo e illuminati da dietro formano un esile disegno luminoso sulla scura superficie del ferro, un orlo tagliente appena percettibile di luce; penso alle

leggere affumicature che piú di una volta l'artista ha tracciato sulla parete bianca di una sala: ombre di un fuoco che non è piú, come il palpitare in negativo di una fiamma su di un'esile mensola di lamiera; penso a quel taglio rigoroso, purissimo, che incide profondamente in tutta la sua larghezza la parete di una stanza nel lavoro senza titolo dell'Hotel Lunetta, un taglio cosí sottile che i suoi estremi finiscono in un solo segno di lapis mentre al centro si allarga appena quanto basta per tenere incastrata una fragile pallina da ping pong; penso alla fiamma aguzza che esce dall'orecchio della statua.

Non è dunque nella «leggerezza» che si deve riconoscere uno dei termini della contrapposizione Kounellis-Paolini. Ma la «leggerezza» non deve intendersi nemmeno come una qualità che li unisce, se non in un senso del tutto generale. Voglio dire che Kounellis è «leggero» solo nel senso che, in quanto artista e vero grande artista, sa «sottrarre peso», o meglio ancora sa sottrarre l'inerzia, l'opacità e la stessa natura originaria di oggetto materiale alle cose che raccoglie per le sue installazioni e alle quali, la sua «immaginazione creatrice» (una vecchia definizione romantica ma pur sempre efficace) conferisce un significato di immagine, dalle quali cioè fa scaturire il valore suggestivo e cosí difficilmente definibile della poesia. Spirito creativo, si dice: e spirito viene da «spiritus» che a sua volta deriva da «spirare», e vuol dire alito, soffio, come di vento. E il soffio che anima quegli oggetti, che li trasfigura con accostamenti e interventi e che ne esalta il significato simbolicamente, quel soffio che li sottrae alla loro opaca funzione quotidiana, è qualcosa di immateriale, di volatile, di «leggero» appunto, qualcosa che colpisce dall'esterno, cioè dall'artista, la loro pesante inerzia. Ma questo vale per Kounellis come potrebbe valere per Beuys e per ogni altro vero artista che venga dalla sfera del concettuale o la cui origine risalga all'Arte Povera, all'astrazione o al minimalismo. E vale quindi anche per Paolini.

Ma quel rapporto trasfigurante fra immaginazione e oggetto, i due poli fra i quali trascorre appunto il «soffio» dello spirito creativo, è un rapporto che si manifesta diversamente nei due artisti. In Paolini lo spazio che occupano e hanno sempre occupato gli oggetti che sceglie e dispone è soprattutto uno spazio mentale anche se gli oggetti ostentano, in maniera piú deliberatamente indicativa che in Kounellis, non tanto la loro fisica materialità, sempre cosí esile e leggera, quanto la loro originaria funzione: i cavalletti, i telai, le tele, i fogli da disegno sono chiamati in causa in nome della loro funzione, riguardano i «luoghi» della pittura. Quegli oggetti sono gli elementi di un discorso che Paolini ha cominciato trent'anni fa quando espose una tela grezza in cui aveva tracciato due

linee diagonali e due linee perpendicolari come «disegno preliminare di qualsiasi disegno».

Quale sia il senso che Paolini vuol dare a quel suo discorso figurato è noto: molti, e spesso con fortuna, hanno letto il suo pensiero nelle sue immagini con l'aiuto dei suoi scritti, hanno cercato di chiarire il valore delle sue opere-libro. Ma esula dal compito che mi sono prefisso seguire nella direzione da lui esplicitamente indicata le tracce dell'artista. L'ho detto, non voglio entrare nel giuoco dei suoi pensieri traducendo in altre parole quello che le sue parole ci dicono su quanto ha voluto esprimere; ma cercherò di «verbalizzare» (è il difficile compito dei critici, vorrei dire il loro infelice destino) i modi con cui lo ha espresso, le sue immagini. Non il «cosa» insomma ma il «come». Che è poi l'unica strada che il critico debba seguire. Paolini è un artista, non è un filosofo, o se si vuole è un artista-filosofo, un «peintre-philosophe» come si è detto una volta di un grande pittore, Poussin, che si muoveva nel campo della pittura premettendo alla sensazione quella meditazione, quella consapevolezza riflessiva di se stesso e del proprio lavoro che è propria del pensiero; un artista le cui opere «nascono da qui» come diceva di lui Bernini toccandosi col dito la fronte. Sì, anche le opere di Paolini nascono di lí, ma la definizione di artista-filosofo, o meglio quell'aggiunta di filosofo al nome di artista non può avere che un senso metaforico. Il contenuto, in un'opera d'arte, non è altro che la forma stessa, i concetti che l'artista esprime sono metaforici, simbolici. E il simbolo, come si dovrebbe sapere, non è né allegoria né segno: è la manifestazione di un contenuto che trascende in parte la coscienza e che non si esprime che con il linguaggio dell'arte e della poesia. O di quella poesia collettiva che è il mito.

Se la metafora è una funzione dell'arte può accadere che per avvicinarsi ad un'opera d'arte o alla personalità di un artista si ricorra ad altre metafore. Le metafore nascono nello stesso terreno, hanno una natura affine, una congenialità che aiuta quell'avvicinamento. La «verbalizzazione» di un'immagine fatta dal critico non è forse spesso una metafora? E cosí spero ora che una metafora possa avvicinarmi a Kounellis e a Paolini, e a quanto li differenzia. Sin da quando, nell'antichità, la riflessione razionale tentò di trovare delle formule che spiegassero i poli estremi delle assolute dissimiglianze dei caratteri umani si creano i cosiddetti «temperamenti» e, per dare una sostanza fisica ai temperamenti ci si rivolse, con un procedimento che può definirsi prescientifico, a quel principio regolatore che Empedocle aveva applicato al caos dei fenomeni naturali, cioè ai quattro elementi, la terra e l'acqua, l'aria e il fuoco. Si raggrupparono cosí i vari «temperamenti» secondo le quattro proprietà che la filosofia greca della natura aveva attribuito agli elemen-

ti, e cioè l'asciutto e l'umido, il caldo e il freddo. Sullo studio di quelle proprietà nel corpo umano si basava la scienza medica di Galeno con conseguenze che, nel campo della medicina, si protrassero sino al XVIII secolo. Le origini greche del moderno pensiero scientifico, come ha sostenuto con brillanti suggestioni Giorgio da Santillana, affondano le loro radici in quel sistema di metafore che è il mito e squisitamente metaforico è il ricorso ai quattro elementi e alle loro proprietà per definire i diversi caratteri umani. Ma in ogni antica metafora, in ogni mito c'è come un nucleo di eterno. È per questo che penso possa servire la divisione in elementi di Empedocle come metafora che spiega un'altra metafora. Avvicinare l'umana tipologia agli elementi è del resto un'operazione istintiva che può sorgere improvvisa dal nostro inconscio collettivo dove è profondamente radicata. E così se penso a Paolini penso all'elemento dell'aria, se penso a Kounellis penso all'elemento del fuoco.

Perché Paolini evoca l'elemento aria? Paolini è forse l'artista che più lucidamente, con maggior trasparenza, più freddamente (e si può dire intanto che il freddo è la proprietà dell'elemento aria così come la trasparenza è un suo attributo) ha calcolato quali carte restano in mano ad un artista per essere «ancora» artista oggi. E ha deliberatamente escluso tutte le altre. Ha rifiutato, per esprimersi, l'idea stessa di espressione, nel senso di espressione di se stessi, del proprio io, e del mondo, e ha iniziato un discorso dalle apparenze estremamente rigorose, ascetiche, un discorso che non vuole essere né comunicativo né espressivo. Un discorso che, quando cominciò, cioè nel 1960, riguardava esclusivamente – per riferirlo nella maniera più semplice possibile – lo spazio essenziale nel quale vive l'operazione del dipingere, il «luogo» dove si svolge il rapporto fra il quadro, come oggetto materiale, e chi lo dipinge, fra il quadro e chi lo guarda, lo spazio dello sguardo. Un luogo, uno spazio dall'orizzonte limitato, che può essere il risultato di una somma di sottrazioni ma che può essere anche il principio di innumerevoli possibilità di addizioni, aperto verso l'infinito. Un luogo, uno spazio mentale che, nello spazio reale e visibile ritrova i suoi simboli negli oggetti essenziali appunto al disegnare, al dipingere: fogli di carta da disegno, tele bianche, cavalletti, telai, barattoli di colori. Semplici oggetti di comunissimo uso disposti secondo un preciso codice concettuale che voleva essere di volta in volta, di opera in opera, la chiave di lettura del pensiero di Paolini sulla necessità di un artista di oggi di operare una meditazione sull'arte, sull'arte come potenzialità e come totalità. Sulla «sua» arte, quindi, sul suo identificarsi, annullando l'io individuale, con l'io collettivo della pittura di ogni tempo, con l'io dei grandi pittori del passato. Il discorso di Paolini si è molto arricchito progredendo pur restando cristallinamente

fedele ai suoi iniziali pensieri; il suo vocabolario, vale a dire gli oggetti da lui chiamati a rappresentare, sono aumentati, il loro comporsi e disporsi in relazione reciproca è diventato più complesso, la sua scena (non saprei come chiamarla altrimenti) si è movimentata, le invenzioni si sono moltiplicate. Ma non è mai mutato quel senso di purezza atmosferica, di silenzio, di rarefazione, di incorporea leggerezza che emana dalle sue opere. Non è mai venuta meno quella volatile essenza, quella sottile, impalpabile eleganza intellettuale, quella trasparenza cristallina che si fa subito riconoscere come elemento primario del loro esistere. Per questo penso all'elemento dell'aria, simbolo sensibile della vita invisibile, come l'elemento più «simpatico», per «simpatia» alchemica, al suo «temperamento».

Il tentativo di raggiungere una impersonalità assoluta, metafisica, di disfarsi totalmente del peso individuale dell'autobiografismo, di eliminare l'impura particolarità della psicologia per identificarsi nell'io collettivo della pittura, della pittura di tutti i tempi intesa come costruzione completa e in sé perfetta (una maniera dopo tutto per esorcizzare la «morte dell'arte») non può considerarsi naturalmente, vista la via che ha scelto per esprimersi, che sotto l'aspetto metaforico: una impersonalità metaforica, una liberazione metaforica dall'io, una conchiusa perfezione metaforica della pittura. In altre parole una proiezione dall'io dell'artista. È forse questa una maniera troppo semplice per trovare una via, o piuttosto una scorciatoia, che ci faccia uscire dal sottile gioco di specchi che Paolini ha costruito con tanta eleganza intellettuale e dentro il quale fa entrare anche noi, una scorciatoia forse sleale per arrivare a «le default de son grand diamant». Ma la prendo solo per correre ad una conclusione che del resto a lui è ben nota: e cioè che gli oggetti che mette in scena non sono mai loro stessi, anche se vuole che si autodenuncino come tali, ma fanno parte di una rappresentazione simbolica. Una rappresentazione che non può esprimersi cioè in termini di pensiero, che, il pensiero, in qualche modo lo trascende e magari anche lo tradisce. La loro tautologia è un inganno, quell'«inganno» che Nietzsche considera un attributo dell'apollineo. Portano il segno della personalità poetica di Paolini, del suo temperamento: il segno dell'aria. Cosa di più indicativo in questo senso di quelle sue bandiere dove ha stampato la fotografia di un cielo azzurro sul quale passano nuvole bianche e che, in lavori come «il cielo e dintorni» sventolano contro il cielo azzurro? O le sue carte celesti, le sue mappe dei pianeti? O l'aerea leggerezza di alcune sue fragili installazioni?

Kounellis, ho detto, evoca l'elemento del fuoco. Non è un'associazione difficile da immaginare: il fuoco è molto spesso presente nelle sue opere.

Ma perché Kounellis ricorre così frequentemente al fuoco, ora direttamente facendo scaturire fiamme dalle sue opere, ora indirettamente evocandolo come passato nelle affumicature che la fiamma ha lasciato sulle pareti o come futuro nel carbone che del fuoco è generatore? Il fuoco è lo sprigionarsi di una forza, di un dinamismo custodito nel cuore stesso della materia, una forza che trasforma l'inerzia in movimento, una metamorfosi: il liberarsi di un'essenza viva da qualcosa che è statico, silenzioso, dormiente. Anche un'umile tavoletta di «Meta» con l'esile velo di fiamma in cui si consuma (e molte ne ha adoperate Kounellis) può rappresentare una moderna metafora dell'immaginazione: un simbolo che ci riporta alle antiche favole, alle mitologiche metamorfosi. Il fuoco come immaginazione intesa nel suo significato originale neoplatonico, ripreso dal pensiero alchemico cinquecentesco, cioè di una forza che comunica con l'anima del mondo. È il fuoco che Prometeo ha rapito agli dei, ragione del suo eroico orgoglio umano e della sua condanna: peccato originale di una religione che era più vicina alla poesia della nostra, che aveva certo un'idea più «vicina» a noi uomini, meno trascendente, del destino dell'uomo.

Prendendo l'avvio dalla contrapposizione metaforica fra aria e fuoco, se approfondiamo le più specifiche ragioni di quel paragone che con il suo richiamo al pensiero della filosofia naturale della Grecia arcaica ci rimanda come un'eco lontana di antiche favole e di mito (e mi sembra possa avere lo stesso senso dei gessi di statue classiche usate talvolta dai due artisti come maschera) si può dar maggior corpo alla differenza profonda che divide le strade prese da Paolini e da Kounellis che pur son partite da uno stesso contesto storico e sociale e da una impostazione concettuale assai simile, che li spingeva, per fare un solo esempio, a credere che la pittura è una cosa che esiste allo stesso tempo all'interno e all'esterno della tela. Se Paolini è riuscito a continuare il suo lineare discorso figurato e a trovare la sua espressione poetica, la sua «forma» (che di forma sempre si tratta) ignorando la materia come «peso» e come «forza», se ha costruito le sue opere con l'ariosa leggerezza, che le caratterizza, quasi per conferire loro l'essenza incorporea del pensiero, se la sua maggior preoccupazione sembra quella di sottrarre materialità alle cose che dispone lievemente sulla scena, Kounellis mi sembra invece che nel suo tenace e continuo progredire alla conquista di una padronanza formale abbia sempre considerato quella che si può definire «la natura delle cose». Ha interrogato cioè la loro materiale essenza ma anche quello che è il loro antico rapporto con l'uomo. La loro essenza materiale l'ha interrogata quasi a voler sprigionare il dinamismo che è insito nel muto cuore della materia stessa e che la piega alle leggi universali del

cosmo. È per questo che le immagini create da Kounellis, vale a dire il suo processo di trasfigurare una sostanza in una «forma», sono immagini che ci trasmettono il *sentimento* del peso, della tensione, della gravità della coesione ma anche della leggerezza, della sensibilità di una superficie, della trasparenza. Nelle sue opere le cose esaltano la loro esistenza materiale, si oppongono o si accostano in un reciproco rapporto ora per simpatia ora per contrasto, si piegano all'ordine di una sorta di metrica classica nella proporzione, nel ritmo, nel numero. Una via molto diversa da quella «immaterialità» di Paolini e della sua «neoclassica» intellettuale eleganza, del suo pitagorico ascetismo.

Non solo, ma nei confronti della determinata esclusione di ogni personale autobiografismo che caratterizza il discorso di Paolini, dell'ironico distacco con cui egli si annulla nella impersonalità assoluta per identificarsi, in una astratta essenzialità oggettiva, con «tutti» gli artisti (che tale era in partenza il suo assunto), la scelta dei «materiali» operata da Kounellis, il modo a mio avviso sempre «affettivo» con cui sceglie gli oggetti delle sue opere non è mai privo di riflessi autobiografici. Non come riflesso psicologico dell'io, come insorgere dell'io, ma in maniera sottilmente concettuale, traslata, si potrebbe dire anche criptografica, comunque poetica. Per dirlo una volta ancora, nel segno della leggerezza. Non ci provengono forse da alcune sue opere, soprattutto degli anni Settanta, riflessi del tempo della sua infanzia e della prima giovinezza al Pireo? Lievi segnali, allusioni: «come se odor d'incenso fosse il pino che fu». L'odore del caffè che circola per le strade di un porto, i magazzini carichi di sacchi di merce, i legni verniciati delle barche col colore corrosivo dalla salsedine, le fiancate di lamiera delle navi, le cataste di legname, il senso sempre presente del mare. Nel prendere figura in un'opera, nel diventare immagine, gli oggetti e gli elementi naturali ai quali ricorre Kounellis ritrovano così nella loro stessa natura un significato, una storia. Ma una storia che nel progredire del suo lavoro, nella sua progressiva conquista di un linguaggio, supera ogni contenuto deliberatamente autobiografico per trovare, sia pure per la stessa via, radici più profonde. Il carbone, la cera, la lana, il catrame, il fuoco, il nero del fumo, nell'ordinato silenzio in cui li dispone Kounellis suscitano in noi echi lontani, connaturati alla natura greca dell'artista. Un caldo sentimento arcaico, pastorale, una semplicità antica, omerica: la lana che filava Penelope, la cera che i compagni misero nelle orecchie di Ulisse. Un tributo alle cose dell'antico lavoro dell'uomo.

Nell'universo infinito dell'arte si aprono sempre nuove vie da esplorare per cambiare l'immagine del mondo che ci è stata consegnata; quell'immagine che, nella stanchezza delle ripetizioni e nel cambiare dei mo-

di e dei modelli di vita, ha perso la forza della necessità che l'aveva fatta nascere. Ma le vie che si aprono e che si manifestano come le più nuove, le più rivoluzionarie, ci si accorge talvolta che seguono le tracce di vie antichissime. Che si credevano dimenticate. È un siffatto riconoscimento di ciò che è sempre vivo nella storia dell'arte che aiuta ogni artista che si è aperto un nuovo cammino. Lo aiuta nel rischio del nuovo, o semplicemente nel rischio, perché il rischio è l'irrifutabile pegno da pagare per fare arte. Lo aiuta, perché lo induce a un certo punto della sua vita a tener conto di quello che l'arte, nel corso della sua storia, gli ha lasciato, o meglio ancora lo rende consapevole di appartenere a lei, di dividerne il potere. E quindi lo aiuta a sentire di essere inserito nella storia, in «quella» storia. Questo sentimento, questa consapevolezza, è profondamente radicato sia in Paolini che in Kounellis anche se si è manifestato e si manifesta in maniera diversa. In tutti e due si identifica con la coscienza di aspirare a una qualità formale. In questo senso mi sembra che Paolini allarghi sempre di più lo spazio in cui aveva sin dagli inizi limitato l'attività creativa, restringendo l'orizzonte, per la pittura, all'analisi di se stessa; lo allarghi per raggiungere un rapporto visibile fra la trasparenza della mente e la trasparente eleganza delle forme, spinto dalla sua propensione per quei momenti e per quegli artisti del passato a lui più congeniali. Un rapporto, come ogni manifestazione creativa di Paolini, leggero, quasi inafferrabile ma estremamente suggestivo. Kounellis nel suo rapporto sempre più vivo fra le cose e la memoria, fra la materia e le forze che la governano, fra suggestione poetica e rigore formale, si muove con progressiva padronanza in un mondo di spazi e di ritmi dove sembra ritrovare le antiche tracce di una perduta classicità.

1991.

Il Centauro e la Chimera

Credevo che le chimere, i centauri, le sfingi e tutti gli altri mostri col viso umano avessero da tempo abbandonato la terra. Gli ultimi centauri degni di questo nome galopparono per le colline toscane e per le spiagge della Versilia circa un secolo fa davanti allo sguardo fermo di Arnold Böcklin, ed erano così veri, così da toccare, che ci fu chi si chiese dove avessero il cuore, i polmoni, lo stomaco, se cioè nella parte umana o in quella cavallina o se ne avessero due, uno per parte, facendo supporre che, in tal caso, quegli organi funzionassero come i carburatori a doppio corpo uno dei quali entra in azione solo quando il motore supera un certo numero di giri. Quel dubbio anatomico, in fondo ovvio, non stupisce perché i centauri dovevano essere proprio così, come Böcklin li ha dipinti; avere quelle facce, quei capelli, quei gesti. Ma è un'osservazione che non sarebbe mai saltata in mente a nessuno a proposito delle chimere, delle sirene e delle sfingi che Gustave Moreau aveva dato alla luce (o all'ombra?) nel laboratorio segreto della sua anima, che era un'anima triste e solitaria nutrita di remote letture e di sogni. Quelle creature mostruose e altere sono anche affascinanti e possono suscitare inconfessabili desideri di crudeli congiunzioni amorose, ma non hanno viscere: sono immagini diafane che fluttuano nel tiepido e oscuro grembo dell'inconscio, come in acque profonde e ferme dove spire di limo che salgono dal fondo rimosso venano di torbide ombre il cupo azzurro e fanno ondeggiare rosse foreste di coralli. È per questo, forse, che quelle creature senza sorriso sono più vere delle sguaiate sirene e dei panciuti tritoni tedeschi di Böcklin che nonostante le evidenti bevute di birra puzzano irrimediabilmente di pesce; più vere dei centauri sudati e ispidi, dal forte odore ferino. Ma anche loro, le crudeli, le perverse chimere, le enigmatiche sfingi, dormono da quasi un secolo il sonno eterno nella polvere e nel silenzio del solitario museo al numero 14 di Rue de La Rochefaucault.

Credevo dunque che quelle creature polimorfe non abitassero più un mondo dove non circolano per l'etere i canti delle sirene ma brevi frasi

come «imbarco immediato uscita undici» «Piazza Verbanò sei non c'è numero» «confermato Messico dodici» «via con la prova» e simili concetti diretti ai piedi o alle mani e in genere ai riflessi neuromuscolari. Lo credevo sin che non mi sono imbattuto, un giorno di festa, nei pressi di Radda in Chianti, dentro l'antica Commenda della Volpaia, nel centauro di Luigi Ontani. Mi tendeva contro uno strano arco d'oro disegnato come il simbolo dell'infinito e il dardo era un appuntito pennello. Al posto di uno degli zoccoli aveva un piede umano. Tentò di farmi paura ma non ci riuscì perché era, prima di ogni cosa, bello. Così che desiderai subito di averlo, con quelle sue ali variopinte, e Luisa me lo portò addirittura a casa facendogli salire con grande fatica tre piani di scale, cosa che, come è noto, non è nelle abitudini dei centauri. Ora è davanti alla mia porta, col suo arco puntato verso chi sale, a difendermi non solo dai visitatori importuni, ma anche dalla tentazione di dubitare della fantasia e di non dubitare di tutto il resto. Tutte le volte che esco lo guardo, per ringraziarlo gli do un colpetto sulla groppa che suona a vuoto, ma non lugubramente come il Cavallo di Troia, e rinnovo così il piacere di averlo al mio servizio. Qualcuno si spaventa, qualcuno invece fa finta di non vederlo, per darsi un contegno, o magari non lo vede davvero sebbene sia a grandezza naturale, voglio dire delle dimensioni di un vero centauro, alto 1,95 e lungo 1,60, dalla punta del naso all'attaccatura della coda.

È certo che appena lo vidi, capii subito che non era solo ma che era l'avanguardia di qualcosa che sarebbe venuto al suo seguito. Non sapevo bene che cosa, cioè quale altro amabile mostro, ma mi balenò per un attimo l'idea (non sembri mancanza di rispetto per Ontani) di un corteo di fantastiche creature di cartapesta sul genere del Carnevale di Viareggio. Un carnevale a suo modo, s'intende, come a Viareggio non c'è mai stato né mai ci sarà a meno che non sia Ontani a inventarlo tutto lui dal primo carro all'ultimo.

E non mi sbagliavo: non passò infatti molto tempo che apparve la chimera: la Chimera Millearti. L'ho incontrata questa volta di notte, a Roma, in un luogo che considero anch'esso polimorfo diviso com'è fra le ridenti pendici del Gianicolo e il sinistro muro carcerario delle Mantellate; voglio dire nello studio (ridente) di Annie dove Ontani si era trasferito, come il cuculo che fa l'uovo nel nido altrui, per dare alla luce la sua ingombrante creatura mitologica. Che deve essere nata proprio da un uovo perché la chimera concepita da Ontani ha indubbiamente la natura del rettile; ma da un uovo gigantesco almeno come la botte di Heidelberg se si pensa che il preoccupante mostricino misurava, alla nascita, quattro metri e mezzo senza la coda, ed è una fortuna per Annie che non sia ulteriormente cresciuto. Il suo lunghissimo corpo è formato da tre

serpentoni indissolubilmente intrecciati (più o meno come suo padre Tifone) dai quali partono braccia e gambe umane, zampe di palmipede e zampe di caprone, in una lunga sequenza, alla maniera dei millepiedi e delle scolopendre. A prima vista, si può pensare che faccia una certa fatica ad accordare il passo fra tanti arti di specie diversa e con così diverse articolazioni, ma sembra che ciò non tolga una certa maestà al suo andare: quella maestà che conviene alla sua grande testa dai molti volti (tutti volti di Ontani, come di Ontani sono braccia e gambe) con quelle ali da elmo nibelungo e wagneriano alle tempie, con quegli sguardi di enigmatica fissità, con quella sorta di elmo assiro, vuoto come un cestino della carta straccia, dal fondo del quale affiora la maschera aggrondata di un negretto. Quella testa alata è più da chimera che mai perché, diciamo la verità, quando pensiamo «chimera» non pensiamo tanto alla Chimera d'Arezzo ma a D'Annunzio, a Moreau, a Burne-Jones, a Lord Leighton.

È un segno della vitalità artistica di Ontani che egli abbia creato, a un dato momento della sua vita, i mostri di cartapesta, ultime metamorfosi del suo pallido e maniacale narcisismo. È un segno della sua fiabesca e infantile natura d'artista, di sincero artista, aver saputo intrecciare, con innocente ironia, origini così diverse e apparentemente inconciliabili: un amalgama di ariostesco e di mitologico, di estremo orientale e di carnevalesco, di preraffaellita e di popolare, del museo dell'Acropoli e della fiera di via Margutta; ma tutto sotto il segno del finto, del trompe-l'œil, della cartapesta. È un vagare fra la selva d'Ardenne e la grotta del Serpente Pitone, fra Dempasar, capitale dell'Isola di Bali, e la Tessaglia, fra Camelot e le baracche di piazza Navona. La cartapesta non è scelta per caso né per capriccio; ha una sua precisa connotazione. Essendo, o essendo stata prima dell'era della plastica, materia per giocattoli, per cavallucci a dondolo, per maschere e per accessori di scena, è sinonimo di finto, di non corrispondente all'apparenza. Ma nel centauro e nella chimera il «finto» si riferisce all'oggetto apparente, cioè alle due creature del mito e soprattutto al giuoco che si può fare sull'affiorare nel presente delle loro molte letterarie incarnazioni; è vero, invece, quanto vi si rispecchia di soggettivo, quanto cioè vi si rispecchia di Ontani (ed è quasi tutto), immagine dell'eterno Narciso che si guarda nel lucido specchio della fonte; è vero in quanto percezione artistica realizzata di un soggettivismo che è il primo fattore della sua originalità. E per uno di quegli strani, impensati e imprevedibili esiti cui approdano così spesso le opere prodotte da un artista, anche la chimera sembra animarsi di una sua vita reale, in una maniera impensata, che è la proiezione ingrandita di quella innocente ironia che è alle sue origini così che vien voglia di metterle il

guinzaglio e portarla, la sera, fuori della galleria dove è esposta e farla passeggiare su e giù, con i suoi quattro metri e il suo goffo zampettare, per farle fare pipì.

Quello che è certo è che, per Ontani, la Chimera e il Centauro non sono « citazioni », nostalgie e giuochi stilistici sul passato: la sua ironia, che ripeto è la più innocente e gentile delle ironie, può esprimersi soltanto nella ingenua follia della sua immaginazione visiva. Il che ha per presupposto che Ontani sia un vero artista. Che lo sia ne son certo e se qualcuno ne volesse una dimostrazione non posso rispondere altro che sono cose che non si possono dimostrare. Io almeno non ne sono capace. Dell'arte si può fare, in un modo tutto particolare, la storia, ma mi sembrerebbe ridicolo fare la storia di Ontani che è tanto più giovane di me.

1986.

L'arte povera

Il passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta segna l'inizio di una trasformazione profonda nel tessuto culturale della società italiana. È un'importante linea di confine che, come la « linea d'ombra » di Conrad, attraversa orizzontalmente la storia della formazione di una nostra moderna identità nazionale lasciando definitivamente al di là la realtà e i miti di cui si erano nutriti i dibattiti del dopoguerra. Non è facile ridurre in formule il senso e la direzione di quel rinnovamento che, come un'ondata di vitalità e di spregiudicatezza, ha investito negli anni Sessanta la letteratura, l'arte, le scienze umane, il cinema, il teatro. Si potrebbero, per prima cosa, evocare una serie di negazioni in ogni campo: negazione del principio di autorità, di ogni dogmatismo, degli schemi ideologici, dell'*impegno* e dei tradizionali mezzi espressivi; oppure insistere, come più volte si è fatto, sul bisogno di assoluto e sull'esclusione di ogni elemento eterogeneo all'arte, sulla ricerca di tematiche nuove e sul rispetto per la pluralità di posizioni che aspirino alla *tabula rasa* e alla rottura con il passato. Così come si potrebbero riesumare direttamente le idee che hanno dato vita, a cominciare da allora, al fenomeno della neo-avanguardia e hanno costituito il nucleo della *rivoluzione culturale* esplosa nel Sessantotto ma indubbiamente legata ai precedenti del radicalismo negativo neo-avanguardista.

Erano idee, è vero, che in quanto tali non erano del tutto nuove se si pensa alla stretta affinità che le lega al dada, al suprematismo russo, all'opposizione di Mondrian contro la nozione di *finzione artistica*, a Duchamp (che cominciò allora a essere mitizzato) o, per restare più vicini, anzi vicinissimi, all'operazione di Lucio Fontana. Ma era certo nuovo il contesto in cui si formavano, cioè la società italiana in rapida trasformazione, più totale e *al limite* era il loro obiettivo di afferrare la realtà e questo conferiva loro una indubbia originalità. Ma nuove o meno che fossero quelle idee, per citare Goethe « grigie sono le teorie e verde è l'albero della vita »; ed è una citazione che si adatta benissimo al nostro caso perché non mi par dubbio che il carattere principale che distingue le mani-

festazioni degli anni Sessanta e la forza che le sostiene, voglio dire non il loro movente, non le loro antideologiche ideologie, ma la loro sostanza, la loro qualità, sia soprattutto la vitalità. Una vitalità che ha rotto gli argini degli schemi, mobile e inafferrabile come il mutevole mercurio, provocatrice e disincantata. Ed è la pura vitalità quella che, nella neo-avanguardia, sostiene talvolta, sulla spinta di un estro inventivo mercuriale che esclude ogni limite e ogni forma prestabilita, la leggera, fragile, effimera apparizione della poesia, così come quegli zampilli d'acqua nei tiri al bersaglio delle fiere sostengono per qualche tempo sul loro vertice, nel più precario degli equilibri, una danzante, leggera, fragile pallina di celluloidi. E questa fuggevole, elusiva, indefinibile epifania di immagini-idee poetiche (di una poesia che si esprime in forme nuove e sfuggenti e giunge da luoghi inattesi) è la presenza indispensabile ai nostri occhi per legittimare la validità, o meglio il valore del radicalismo degli anni Sessanta, per consacrarne la natura artistica, a prescindere da quelle che furono le sue intenzioni.

È vero che intenzioni e qualità artistica, progetto e poesia, sono spesso indissolubilmente legati agli inizi di un movimento, quando cioè questo si manifesta allo stadio di necessaria rottura con il passato, di *stato nascente*; quando più si avvera il principio, enunciato da Focillon, che «il contenuto di ogni opera d'arte è la sua forma». E lo stesso è particolarmente in questo caso dove il progetto è quello di disconoscere ogni progetto prefigurato, dove l'intenzione è dichiaratamente antideologica, anticontenuto, dove anzi l'intenzione s'identifica, in una sorta di corto circuito, con l'opera stessa. L'intenzione emergente, comunque, al passaggio fra gli anni Cinquanta e i Sessanta, era quella di imporre un cambiamento radicale alla nozione stessa di arte, di artista, di spazio e di gesto pittorico, così che, agli occhi della nuova generazione di artisti che in quegli anni si affacciavano alla vita dell'arte si apriva una nuova prospettiva di azione che ad alcuni di essi apparve subito convincente, anzi affascinante e che, nel nome di un'arte totalmente non figurativa (non pittura, non scultura) respingeva definitivamente verso un passato che si riteneva destituito di ogni interesse la vecchia e sofferta disputa del dopoguerra, ancora accesa negli anni Cinquanta, fra i partigiani dell'arte realista e i partigiani dell'arte astratta. Una prospettiva nuova e provocante che, come un colpo di vento, spazzava via le nebbie dell'angoscia ontologica dell'esistenzialismo, le componenti romantiche, visceralmente organiche o estetizzanti dell'Informale, e soprattutto il superio dell'*engagement* che si era abbondantemente nutrito di ansietà intellettuale e di sensi di colpa negli anni che seguirono il fascismo; ma anche di desiderio di potere. Il nuovo obiettivo, che si poneva come pura, assolu-

ta affermazione artistica di vitalità e di libertà, non presupponeva alcuna aprioristica certezza e non presumeva di essere portatore di alcun messaggio. Unica apriorità, data per scontata, era quella della natura artistica dell'artista, perché solo l'artista può elevare al rango di arte ogni oggetto e ogni sua azione che affermi concretamente la realtà in sé, cioè *che è*, escludendo ogni trascrizione oggettiva o soggettiva della realtà in linguaggi prestabiliti, astratti o realistici che siano, ogni sua trasposizione in contenitori tradizionali, ogni ricorso a quei mezzi e a quelle tecniche che sono sempre state proprie della pittura. L'arte è solo volontà e forza di fare arte: nulla di più. Non ha una sua storia: tutti i pittori, da Giotto a Mondrian, sono nati nello stesso giorno.

A dichiarare questi obiettivi era la *Nuova Concezione Artistica*, sostenuta dalla rivista milanese «Azimuth» (ne uscirono solo due numeri, il primo nell'inverno del 1959, il secondo nel gennaio del 1960) fondata da Piero Manzoni e da Enrico Castellani. Impersonavano, Manzoni e Castellani, due immagini emblematiche e opposte di quella ansia di cambiare il mondo che animava tante forze vitali in quegli anni che furono certo, e non solo per l'Italia, anni appassionanti, ricchi di speranze ma anche portatori di rapide disillusioni. Totalmente identificato, Manzoni, con l'estro sempre rinascente delle sue invenzioni provocatorie, sino a spingere quell'estro, con ironica ambiguità, ai confini dello scherzo più spregiudicato e della *boutade*, facendo del divertimento una componente essenziale e quasi sempre geniale del suo irridente disimpegno, ma in realtà con una sfida in cui ha impegnato fino a consumarla, lui il campione del non impegno, tutta la sua breve vita. Solidamente fermo, Castellani, sulla certezza quasi mistica di *tabula rasa* che perseguiva e ancora persegue con la purezza d'animo e l'intransigente immobile austerità di un monaco medievale, di un antico iconoclasta.

— Non riesco a capire — scriveva Manzoni nel 1960, — quei pittori che, pur dichiarandosi aperti ai problemi contemporanei, si piazzano ancora al giorno d'oggi di fronte ad una tela come se questa fosse una superficie da coprire di colori e di forme in uno stile più o meno personalizzato e abituale. Tracciano un segno, si allontanano, guardano con compiacimento la loro opera, con la testa inclinata, stringendo gli occhi. Si avvicinano di nuovo, tracciano un altro segno, applicano un altro tocco. Questa ginnastica continua sino a che la tela sia tutta coperta: il quadro è finito. Una superficie dalle possibilità illimitate è stata ridotta ad una sorta di recipiente sul quale si affacciano colori inautentici, espressioni artificiali. Perché non vuotare il recipiente? Perché non fare apparire il senso illimitato di uno spazio totale, di una luce pura assoluta?

E concludeva «Nulla è da esprimere: essere e vivere solamente».

Come ho già detto una tale ricerca di realtà assoluta, sino al limite

della tautologia, una tale aspirazione al rapporto diretto, immediato fra l'artista e l'oggetto della sua realtà, portando l'oggetto, cioè l'opera, a un rapporto reale con la vita che la circonda, così che l'opera diventi il luogo dove la realtà stessa si rivela come tale (la *Linea di 7200 metri*, o le *Sculture viventi* cioè persone che l'artista firmava su un braccio o sulla schiena o la famosa *Merda d'artista* di Manzoni); quell'impegno, insomma, a superare, provocando, ogni tipo di rappresentazione o di espressione pittorica, non era una ricerca, un'aspirazione, un impegno del tutto nuovo nella storia delle avanguardie dal dada al new dada e alla contemporanea pop art (opere di Jasper Johns e di Rauschenberg erano illustrate nel primo numero di «Azimuth»). Ma la provocazione culturale degli anni Sessanta si indirizza più al concetto che all'oggetto, più all'invenzione che alla dissacrazione, più all'idea di scegliere fra le infinite realtà quella più adatta a provocare l'antirappresentazione e dalla quale può scaturire la scintilla mentale (e l'intuizione poetica) di un rapporto fra l'artista e il mondo. Il mondo che si comincia a conoscere dalle cose, come ha sostenuto Fabro, si guardano per quello che sono e non secondo un'abitudinaria lettura formale. È l'idea che si visualizza e si materializza come presentazione di un dato. Un dato cioè non rappresenta ma presente.

Va detto subito che una tale provocazione culturale è impensabile senza il preliminare di Lucio Fontana che fu certo il *Precursore* della *Nuova Concezione Artistica*. Fontana che adoperava la tela non come superficie pronta a ricevere un'immagine, ma la considerava, nella sua monocromia (la monocromia assoluta era uno degli obiettivi di quegli anni) essa stessa una immagine; l'immagine di una realtà spaziale sulla quale l'artista poteva interferire solo con un gesto che ne verificasse appunto la realtà: il gesto di un taglio, di un foro. Certo Fontana era il *Precursore* ma non era la *vox clamantis in deserto* perché sul fronte del *totalmente nuovo* negli anni Cinquanta c'era anche Burri. Anche i *Sacchi* di Burri (i primi sono del 1950) rappresentano una radicale trasformazione del concetto di quadro: il passaggio dalla rappresentazione all'oggetto, perché i sacchi sono immediatamente riconoscibili come tali, per la loro materia, per le scritte o i simboli stampigliati che ne denunciano la loro identità. Ma Burri vi aggiunge i propri segni, vi aggiunge forma e colore. Perché il variare stesso di tono e di trama della rozza tela dei *Sacchi*, il loro disporsi in zone e in toppe di toni diversi divise dal disegno della cucitura, il rapporto dei rossi sigillo, dei rossi fuoco e dei neri intensi fra loro e con i colori naturali della ruvida juta, riflettono il modello di un rigoroso sistema formale. Non faccio alcuna fatica a immaginare Burri con la testa inclinata e gli occhi socchiusi guardare con amore la sua opera in

progresso, aggiungere e togliere, correggere e cambiare, allontanandosi e avvicinandosi, cioè compiendo tutta quella ginnastica che Manzoni trovava inutile e ridicola. Nella nobiltà formale dei *Sacchi* Burri rivela la latente sua *classicità*, quel suo istintivo affidarsi all'antico e sempre rinnovato senso italiano della misura, diciamo pure della *divina proporzione*; ed è questo il filo conduttore dapprima sotterraneo poi sempre più palese di tutta la sua opera, sino ai recentissimi esiti. E poi quei *Sacchi*, che sono la vera sconvolgente novità degli anni Cinquanta, con la loro presenza tangibile di materia segnata dall'uso e dall'azione del tempo, sono anche immagini, immagini cariche di suggestioni profonde, di richiami alla vita e alla storia dell'uomo; tanto da poter indurre, non senza qualche legittimità, a ricercare la natura di alcune di quelle suggestioni persino nelle origini ombre dell'artista, per quel senso medievale di povertà, di lavoro antico che la materia rappezzata e rozza ci evoca. Non è forse come un *Sacco* di Burri il povero e rattoppato saio di san Francesco conservato in una teca ad Assisi, o i neri e slabbrati sacchi dei carbonari che accendono (o accendevano) i loro fuochi sull'Appennino?

Dal 1960 al 1967, sino cioè alla prima esposizione organizzata da Germano Celant dedicata all'*arte povera*, la provocazione culturale si manifesta in Italia, e in particolare a Milano, a Torino e a Roma, con grande vitalità e nei modi più liberi e vari. Nel gennaio del 1960, pochi giorni dopo la mostra milanese di Azimuth, Francesco Lo Savio espone in una galleria romana, col titolo di «Spazio luce», le sue superfici mute che presuppongono certamente i *concetti spaziali* di Fontana e il nuovo interesse per la non-pittura dell'acromatico (è sempre del 1960 la mostra «Monochrome Malerei» organizzata a Leverkusen da U. Kustermann dove espone anche Lo Savio accanto a Fontana, Manzoni e Castellani e dove è presente anche Klein). Nel settembre, sempre a Roma, alla Salita, Lo Savio espone i suoi primi *metalli*; lastre di metallo di un nero opaco articolate con piani trasversali a incidenza variabile che rivelano il tentativo dell'artista di raggiungere la massima libertà nella strutturazione formale dell'oggetto - opera d'arte definendo uno spazio d'azione integrata all'oggetto stesso e determinata dalla possibilità dei riflessi della luce-ambiente. Nel 1962 Michelangelo Pistoletto espone a Torino i suoi *acciai riflettenti*, per «trasferire l'azione della vita nel quadro» e l'anno dopo applica ai suoi specchi *collages* di figure. Nel 1960 si rivela anche Mario Schifano che, soprattutto a cominciare dal 1963, afferma una sua definita personalità. Ma nonostante la quasi monocromia delle sue grandi tele di quegli anni, Schifano si dimostra più legato ai nuovi sviluppi nati in America dell'informale, da Jasper Johns a Jim Dine, cioè al new dada e alla pop, che non ai modelli mentali della provocazione italiana

ed è istintivamente indirizzato verso quella qualità pittorica che era del tutto estranea alla ricerca del non-figurativo. Del 1964 è la prima personale di Giulio Paolini alla Salita dove presenta alcuni pannelli monocromi di compensato appoggiati al muro o appesi, che *mimano* un'esposizione in corso di preparazione, analizzando coi pannelli che rimpiazzano i quadri i rapporti fondamentali della concezione di un'esposizione. Paolini che, per il complesso della sua opera, è a mio vedere l'artista di maggior peso intellettuale e di maggior originalità di concetti fra i giovani emersi negli anni Sessanta, dal suo primo apparire a oggi si è orientato, con un apporto di lucidità mentale e di razionalità che rasenta la follia (intendo qui follia come amplificazione imprevedibile e fantastica del razionale) e con una non so se mistica o metafisica astensione da ogni richiamo dei sensi, nel labirinto delle relazioni che la mente può scoprire fra un oggetto e un altro oggetto, fra un oggetto e il suo significato, fra l'oggetto e il soggetto, fra l'oggetto e il tempo.

Sostanzialmente diverso è il temperamento di Kounellis, che deve considerarsi anche uno degli artisti più complessi e poeticamente dotati nella vicenda della neo-avanguardia afigurativa: un artista in continua crescita e che ha lasciato alcune delle opere più significative di quel decennio e del decennio seguente; indubbiamente uno dei maggiori artisti oggi viventi. La sua prima personale la tenne a Roma nel 1960 alla Tartaruga presentando gli *Alfabeti*, cioè una serie di lettere e di numeri neri su fondo bianco. Ma è verso la metà degli anni Sessanta che Kounellis afferma più concretamente la sua personalità proprio quando avverte vivissima la necessità di superare quella neutralità rigorosa e tutta mentale del linguaggio che è propria, per esempio, delle logiche dimostrazioni di Paolini, quando prova un senso di rivolta contro ogni trascendenza concettuale. Intende ottenere delle evidenze che facciano risultare clamorosamente come l'immagine che deve dare un artista non sia differente da ogni forma di vita: ed ecco i recipienti di terra, il cactus, i veri cavalli allineati lungo le pareti della galleria come opere in mostra; l'identità insomma. Ma un'identità che è portatrice di un'idea. È questo, certo, solo un passaggio nella storia del suo esprimersi per dichiarare polemicamente il suo disinteresse per le immagini senza vita, cioè il suo interesse per la vita. È un passaggio *dimostrativo* verso un'individuazione più piena di se stesso e della propria arte che lo indirizza ora verso immagini che riflettono (portandole nella vita tangibile, concreta di oggetti e di materiali, che serbano l'impronta del primitivo lavoro umano), le qualità più nobili della storia della cultura artistica occidentale, in altre parole quel senso della forma che nemmeno la rivoluzione culturale è riuscita a distruggere. E, nello stesso tempo, lo avvicina all'epifania archetipica degli

elementi, come il fuoco per esempio, che usa a guisa di termine di linguaggio sia come viva presenza sia come traccia di bruciature o di affumicature. Combinandolo, però, il fuoco con una sua innata aspirazione all'euritmia, alla classicità. Penso all'aguzza fiamma che esce dall'orecchio di una testa greca riversa o a quella serie di mensole che sorreggono un fuoco scomparso, cioè l'impronta del fuoco che affumica il muro e che si dispongono in alto in una stanza col ritmo delle colonne di un tempio peristilo.

Ma il personaggio più emblematico della straordinaria vitalità artistica degli anni Sessanta è senza dubbio Pino Pascali. Il suo percorso fu infatti breve quanto vitale, come se quella sua travolgente vitalità fosse legata da un rapporto indissolubile alla brevità della sua vita. Che fu come una fuga frettolosa verso l'ultimo traguardo, una fuga che consuma e dimentica ogni esperienza passata nell'esperienza successiva. Sotto il segno luminoso dell'allegria, dell'impeto, del coraggio.

Dai primi esperimenti new dada del 1959 alla nascita, nel 1964, dei *quadri oggetto* (*Biancavela*, *Labbra rosse*, *Muro di Pietra*, per non citare che i più noti) si compie il rapido processo della sua liberazione da ogni modello. Vengono poi le *Armi* (1965), le *Finte sculture* (1966): animali fatti di tela bianca tesa su centine di legno, che sono in egual maniera finti animali e finte sculture; oppure *Il mare* fatto con onde di tela e con un fulmine di legno nero; poi, nel 1967-68, gli *Elementi della natura*, cose fatte d'acqua, di terra o di paglia; infine, nel 1968, la *Ricostruzione della natura*, le cui opere si potrebbero definire come i suoi *desideri*. Un percorso che è come l'urto di un'onda vitale, violenta ed acerba, carica di fantasia, di significati mitici e profondi, di richiami alla terra.

La ricerca dell'essenziale, del *primario*, l'ansia vorace di spogliare le cose di ogni sovrastruttura, di sottrarle all'autorità della storia, per giungere a quello che può intendersi come il nucleo mitico, come l'equivalenza (o il simbolo poetico di un'equivalenza) fra cosa, parola, significato, è il tema che ricorre costantemente nell'opera, racchiusa in un arco di tempo così breve (nemmeno dieci anni) di Pino Pascali. È una ricerca che ora tenta la via dell'infanzia ritrovata, del recupero delle passioni infantili rivissute con una purezza aggressiva, violenta, ora la via del primitivo, del preistorico, per ritrovare, nella sua essenza, la nozione spaziale e temporale dei primi popoli agricoli e che infine si addentra verso la perdita dell'identità, nel cuore di tenebra della foresta, nel regno oscuro del selvaggio, dove la rappresentazione diventa azione che non lascia traccia concreta. Certo per Pascali come per i bambini i nomi sono dentro le cose; non a caso si è citato a suo proposito Piaget. È vero, i nomi sono dentro le cose, il che vuol dire che i nomi sono le cose. Questo tota-

le rapporto fra cose e nomi vissuto in un mondo primario che è recuperato dal mondo infantile, è il significato di un'opera come *Il mare*, il mare di tela e legno di Pascali. Qualcosa di molto simile a un gioco che non è un gioco. E anche quando sostituisce alla citazione simbolica, in chiave primaria e infantile la cosa, per esempio l'acqua come per chiamarla a testimoniare dell'equivalenza ultima, così ansiosamente ricercata, il discorso non cambia. Cosa sono i canali? Acqua e forma, forma di canali appunto, cioè forma allungata, una striscia piena d'acqua, regolare. Ed ecco i suoi *Canali d'irrigazione* del 1967, lunghi e bassi recipienti regolari di zinco pieni d'acqua colorata d'azzurro. Ma c'è un momento del nostro processo in cui la realtà si rivela diversamente: i nomi non sono le cose. I nomi sono dentro di noi, le cose fuori di noi. Inassimilabili. Incomunicabili. Ogni tentativo di identificazione appare impossibile. Non resta che il gioco dell'associazione, ricercata ancora nell'ambito infantile (i *Bruchi da setola* fatti con una serie di spazzole) territorio d'incontro fra immaginario, parola e cosa. O coinvolgere se stesso, partecipare al gioco in prima persona, consumarsi nell'azione. Nel seguire con precipitosa vitalità questo percorso, nel consumarsi, si può dire davvero che Pascali abbia dato prova di «nascere continuamente da se stesso» installandosi immediatamente nel futuro, come ha scritto Cesare Brandi.

Tutto quel gran tumulto di idee, di intuizioni, di emozioni, quella spinta vitale di giovinezza, di allegria, di coraggio, quelle lucide speculazioni mentali, quei richiami archetipici, quel senso dell'effimero, quei moventi insomma che, dal 1959, accendono come una mobile fiamma la creatività di un gruppo di artisti, vengono, per così dire, catturati o, se si vuole, adottati e promossi da quella critica d'arte che per prima ne riconosce le comuni motivazioni e la forza dinamica. È del 1967 la prima mostra collettiva dedicata, alla galleria La Bertesca di Genova, alla provocazione artistica degli anni Sessanta: ne è autore Germano Celant che impone a quelle manifestazioni il nome di *arte povera*, richiamandosi alle ipotesi teatrali di Grotowsky, per indicare un procedimento linguistico che «consiste nel togliere, nel sopprimere, nel ridurre al minimo, nell'impovertire i segni, riducendoli ai loro archetipi». Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali, Boetti sono presenti. Nel 1968 una mostra più ampia di arte povera è organizzata da Celant a Bologna alla Galleria de' Foscherari e vi espongono Anselmo, Pascali, Zorio, Prini, Merz, Pistoletto, Paolini, Kounellis, Fabro, Ceroli. La mostra dà luogo a un ampio dibattito cui partecipano critici e artisti delle più varie tendenze.

I diversi interventi di Celant che seguono la prima mostra sono indubbiamente consoni alla situazione, piena di tensioni, in cui versava la società politica e intellettuale italiana di quegli anni e Celant proietta su

quelle varie manifestazioni artistiche che riunisce sotto la bandiera di *arte povera*, alcune delle utopie del tempo, come quella del ritorno allo stato naturale, l'utopia nostalgica di Pasolini, che auspicava un sistema produttivo fondato sul rapporto diretto fra l'uomo e l'oggetto del suo lavoro, fra l'uomo e la natura, oppure come quella che propugnava una nuova semiologia basata sul linguaggio dell'azione. E vi proiettava soprattutto le utopie che nel 1968 fecero esplodere la *rivoluzione culturale* della contestazione studentesca e che, con l'idea-slogan de «l'immaginazione al potere» propugnavano la necessità, per l'arte, di liberarsi dal sistema di produzione e dal potere del capitalismo. L'arte, come guerriglia, anche questa era un'utopia di Celant. Nasceva così, fra il 1967 e il 1968, intorno alla nozione di *arte povera*, il mito ideologico di una nuova autonomia dell'arte, di un'arte che si libera, per forza di volontà e con piena consapevolezza, non solo da ogni norma prestabilita ma dalla struttura del potere e del mercato; il mito di un'arte che tende ad annullarsi identificandosi con il processo stesso della vita.

A ben pensarci, quell'annullamento era la sublimazione, cioè il risvolto di segno positivo, ottimistico, di quell'ordine di idee che, nel suo risvolto negativo, pessimistico, aveva portato nel 1963 G. C. Argan a riesumare l'antica idea di Hegel della Morte dell'Arte. Perché Argan, privilegiando il momento critico del progetto nei confronti del momento creativo, poneva il problema dell'abolizione dell'autonomia creatrice dell'arte in favore di una trasformazione dell'arte stessa in una sorta di tecnica dell'immaginario che mettesse i suoi prodotti al servizio della collettività, in sostituzione delle immagini create dall'industria o dai mass media. L'arte insomma come più alta espressione del privato e dell'individuale non aveva più ragione di vivere nel mondo moderno. Anche così si pensava negli anni Sessanta.

Non c'è dubbio che allora, nel momento in cui alcuni artisti si riconobbero nei propositi dell'arte povera, la loro poetica dimostrò notevoli affinità e parentele con le utopie sessantottesche. Ma la vitalità, la fantasia, la sottigliezza, la libertà che avevano acceso la fiamma della provocazione culturale degli anni Sessanta si trasmette a molti dei protagonisti dell'arte povera, voglio dire a quegli artisti che soprattutto a cominciare dall'arte povera si rivelarono, come Alighiero Boetti, Mario e Marisa Merz, Zorio. Certo, quella tensione intellettuale e poetica ben presto si allenta, e il tumulto di idee e di sentimenti che aveva animato tutto il decennio si attutisce. Ma dalla matrice dell'arte povera, o meglio da quell'impulso che all'arte povera aveva portato, negli anni Sessanta nascono nuove varianti linguistiche (penso soprattutto a Mattiacci, che del resto era già presente a Bologna nel 1968), nuove estensioni culturali, nuove paradossali provocazioni.

Resta il fatto che l'arte italiana degli anni Sessanta, con la sua provocazione spinta fino ai limiti estremi, ha dimostrato come, nonostante le piú radicali rotture di ogni legame col passato, l'arte e la poesia (che vuol dire poi il privato e l'individuale) sono espressioni inalienabili dell'animo umano.

1989.

Renato Guttuso

Picasso ha detto un giorno conversando fra amici: «Ho sempre voluto dipingere un crocicchio: ma se metto insieme i ritratti degli amici, delle amiche, dei figli, il crocicchio vien fuori da solo». Il discorso, credo, era partito da quel silenzioso scenario di pensieri segreti che è *La strada* di Balthus e Picasso l'aveva ricondotto subito, con immediata associazione, alla concretezza del suo mondo. Può sembrare difficile ritrovare il misterioso cammino che, partendo da *La strada* (dove i nove personaggi sembrano pietrificati come per incantesimo nella metafisica pantomima dei loro gesti) arriva all'idea del ritratto; ma forse la maniera migliore per cogliere il senso di un'associazione d'idee è quella di farne un'altra, affidandosi fiduciosamente alla stessa parola. In questo caso a «crocicchio». Ed ecco che io, per esempio, se penso a un crocicchio, penso subito alle *Opere di Misericordia* di Caravaggio perché credo che sia l'immagine piú significativa e trascendente, nella sua essenziale e quasi non descritta espressione, che di un crocicchio sia mai stata data da un pittore. Di un quadrivio infatti si tratta: della nuda verità di un oscuro e affollato quadrivio napoletano dopo il tramonto, dove si incontrano e si mescolano storie di ricchi e di poveri e dove il reale, come esperienza di vissuto, si manifesta appunto, anche, anzi soprattutto, in ritratti. Quello del prete, dell'albergatore tedesco, del giovane ed elegante gentiluomo, della popolana, del pellegrino del nord ecc. Ritratti-incontri che si erano impressi nell'occhio di Caravaggio fin dal suo primo immergersi nella realtà, per lui nuova, della grande metropoli mediterranea. È un quadro al quale Renato Guttuso, per venire all'occasione di queste associazioni di idee, ha ricorso per una delle sue *Allegorie* dipingendo, o meglio disegnando, il cantone della via con la grata della prigione appoggiato al quale ha inserito uno dei suoi autoritratti piú belli e commoventi.

Ritratto-incontro. Associare l'idea del ritratto all'idea del crocicchio, come ha fatto Picasso, associarla cioè all'idea del luogo simbolico dell'incontro, dove ci si trova senza cercarsi; al punto dove convergono i sentieri delle singole vicende umane, mi sembra un fatto molto significa-

tivo: un pensiero assolutamente picassiano. E mi sembra anche molto significativo che quella frase sia stato proprio Guttuso a farcela conoscere riferendo al redattore di una raccolta di pensieri di Picasso sull'arte, il risultato di alcune sue conversazioni avute con l'artista nel 1946. Le cose dunque tornano, o meglio «si incontrano» quando e dove devono incontrarsi: Picasso, il «crocicchio», *Le Opere di Misericordia*, Caravaggio, l'idea del Ritratto, Guttuso e questa mostra.

Non è quindi un'idea né gratuita né occasionale dedicare una mostra ai ritratti di Guttuso esponendone una buona scelta, dai suoi primissimi ai piú recenti. Servirà certamente a conoscerlo meglio, a capirlo meglio.

Guttuso ha dipinto molti ritratti, non moltissimi, se si considera la sua ricchissima produzione, ma pur sempre molti. E credo che il dipingerli abbia costituito ogni volta per lui un avvenimento importante, un'occasione, voglio dire, che gli richiedeva un impegno diverso da quello che solitamente mette nel dipingere una natura morta, un paesaggio o altro. Non so, forse mi sbaglio, ma credo non sia del tutto vero per Guttuso quel proposito che è stato attribuito a Caravaggio come a Cézanne, che cioè sia la stessa cosa dipingere una testa o una mela. Non parlo di differenza quantitativa (piú impegno, meno impegno) e tanto meno di differenze qualitative: voglio dire soltanto che Guttuso quando dipinge un ritratto è come se si volgesse ad una parte del suo animo diversa, è come se fosse spinto da un interesse, o da un amore, diverso nei confronti dell'«oggetto» da dipingere. Un oggetto che è anche un soggetto, perché non dirlo? Credo che accadesse così anche a Courbet quando si accingeva a dipingere Monsieur Bruyas malato, o la florida e cordiale cassiera della birreria Andler seduta al suo banco, o la sognante Gabrielle Borreau o Proudhon nella luce del giardino. Mi sembra che anche Courbet dimostrasse di affrontare un'avventura diversa ogni volta che si trovava di fronte all'occasione, sempre diversa appunto, di dipingere un ritratto, dimenticando in qualche modo, nell'impegno dell'individuazione, il sostegno del suo consumato mestiere: cosa che non gli accadeva davanti alle sorgenti della Loue o a un nudo o a un mazzo di fiori. È evidente, per me, che anche il rapporto che si stabilisce fra Guttuso e chi posa provoca sollecitazioni diverse da quelle che gli vengono da un paesaggio di tetti o di agrumeti, da un gruppo di aranci sparsi su di un tavolo o dai ben noti mostri della villa Palagonia. Lui stesso, del resto, mi ha detto che quando si mette a fare un ritratto non riesce mai a risolverlo con il «mestiere» ma piuttosto con altre vie e che quello che ne viene fuori è sempre qualcosa d'altro, qualcosa di imprevisto e di imprevedibile. E mi ha detto anche delle maggiori difficoltà che l'impresa di un ritratto comporta adducendo come esempio il fatto che pur avendo di-

pinto, nel corso di molti anni, svariati ritratti della moglie Mimise, gliene era, in fondo, riuscito uno soltanto. Quando gli replicai che il ben noto *Ritratto di Mimise con il cappello rosso* del 1940 era un bellissimo ritratto, mi rispose che quel dipinto non lo considerava un vero ritratto; il ritratto di un cappello piuttosto. O «uno studio in rosso».

Chi conosce bene Guttuso, chi ha familiarità con il suo carattere, sa cosa vuol dire per lui dipingere un ritratto perché sa cosa vuol dire per lui essere realista. Sa cioè che equivale a vivere il rapporto con le cose e il rapporto con se stesso. Ed è chiaro che dipingere un ritratto è dare testimonianza del suo incontro con un altro. Testimonianza di un'amicizia, di un amore. Si può dire che dipingendo i suoi ritratti Guttuso è come se avesse scritto il suo trattato sull'amicizia o sull'amore. Sono infatti quasi sempre ritratti di amici o di amiche, amati e amate: amicizie e amori che passano o che restano, amicizie e amori di una vita o di un mese. C'è una poesia di Saba che dice: «Duran lo so certe amoroze imprese | Tutta una vita e piú | Io so un amore che è durato un mese | E vero amore fu». Mi è venuta in mente questa poesia rivedendo antichi ritratti di Guttuso di persone anche da me conosciute e poi dimenticate, considerando con quanta intensità si era avvicinato a loro per fissarne il carattere. Un'intensità che si avverte nella stessa fatica di cercare, e quasi sempre trovare, modi di esprimersi, in pittura, al di là del «mestiere di pittore».

A rivederli ora uno accanto all'altro questi ritratti mi sembra di ritrovare frammenti della sua vita; e in un certo senso anche della mia vita. Ci conosciamo da quasi cinquant'anni e abbiamo avuto molte amicizie comuni anche se la nostra vita è stata diversa. Ogni tanto ricordiamo insieme delle cose e pensiamo che molti ricordi vanno perduti ed è un peccato, perché sono frammenti che possono servire a ricostruire meglio la storia di un periodo che abbiamo vissuto e che non è stato certo privo di avvenimenti. Molte volte ci siamo proposti di metterci intorno ad un tavolo con un registratore e cominciare a ricordare e a raccontare. Abbiamo sempre pensato che, fra l'altro, ci saremmo anche divertiti a farlo. Così: senza alcuna nostalgia. Lo faremo mai? Non so. Guardando questi ritratti penso che sarebbe una buona occasione per cominciare.

Jean-Michel Folon

Il confine è un esile muro di mattoni imbiancato a calce. Sembra rischioso varcarlo. Fuori c'è il vasto mondo: una pianura immensa, appena ondulata, che si estende sino all'ultimo orizzonte, come il mare, percorsa, come il mare, dall'ombra delle nubi che fuggono veloci spinte dal vento; una pianura di terra bruna, senza un albero, senza una casa, senza un campanile, dove il sole, quando esce dalle nubi, fa brillare lontanissimi i tetti delle macchine che corrono minuscole e silenziose lungo strade invisibili, come navi lungo invisibili rotte che portano chissà dove. Di qua dal muro invece un piccolo prato verde smeraldo con qualche gentile alberello: un giardino conchiuso, incorniciato di bianco, che sembra dipinto all'acquarello sulla carta quadrettata di un quaderno di scuola. Un morbido e allegro tappeto d'erba folta sul quale si affacciano le costruzioni più semplici che sia dato immaginare: case come le disegnano i bambini, col tetto rosso, il muro bianco, le porte, le finestre, le tendine colorate. È qui che vive Folon ed è qui che lavora fra aquiloni variopinti che sembrano pronti a librarsi nell'aria per riempire l'immenso cielo vuoto sulla pianura, fra giuochi antichi e giuochi popolari, fatti di una sola semplice idea, fra ciuffi di piante di papiro, carte, libri, disegni cominciati, cartoline, sì soprattutto cartoline, fra cose minuscole e ingegnose sparse in ogni stanza e con ognuna delle quali stabilisce un rapporto di simpatia, di curiosità e di immaginazione. Cose della sua vita e del suo lavoro. Parigi è lontana. Davvero lontana perché al di là dell'orizzonte che già sembra tanto lontano, oltre questo cielo pulito, spazzato dal vento, oltre la fascia immensa di indefinibili voci naturali che circolano sulla pianura insieme al vento e alle nubi e si depositano filtrandosi in silenzio nel verde giardino segreto. Ma in qualche modo è rimasta nei nostri occhi Parigi. O forse una città che non è nemmeno Parigi. Una città senz'anima. Per arrivare sin qui infatti abbiamo attraversato la spessa cintura grigia di palazzoni e di grattacieli che si assiepano in disarmonia fra Porte d'Italie e Porte d'Orleans e ne sentiamo ancora la presenza ostile, più reale della deserta solitudine di questa immensa pianura. Ne

immaginiamo la minacciosa avanzata da dietro l'orizzonte, da dietro la sottile linea nera della foresta di Fontainebleau, li vediamo salire, salire contro il cielo, così come vengono su titoli e nomi sullo schermo panoramico nella presentazione di certi films al suono di una musica trionfale. Venite, venite, c'è tanto spazio vuoto qui per la follia, la megalomania, la bruttezza. E allora questa vasta distesa di zolle marroni, mossa appena dagli infiniti mucchi di barbabietole marroni che sembrano immobili onde marroni di un mare marrone ci appare come il fertile oscuro grembo dal quale nascono non più barbabietole ma, sempre più alte, sempre più eguali, sempre più numerose, case dietro case in una allucinante prospettiva. Così tutto ci appare come un acquarello di Folon. E quando nel cielo violetto si accende la prima stella, sembra un minuscolo occhio, come in un acquarello di Folon e poi, uno dopo l'altro, nuovi occhi irrequieti si aprono nel cielo che si oscura, guardano a destra, a sinistra, in alto, in basso, ubbidendo al richiamo perentorio di mille invisibili segnali. L'immaginazione è più forte di noi. Folon lo dice sempre. Abita nei nostri occhi, si nutre avidamente dell'osservazione delle cose della vita, delle cose che ci colpiscono camminando per la strada, dove viviamo, anche nella giungla della città. Certo, l'immaginazione è percezione e memoria, è progetto e speranza, ma anche timore; l'immaginazione ricorda, anticipa, prevede. Ma in Folon l'immaginazione cresce soprattutto su se stessa, è un processo inarrestabile, a catena, di immagini che nascono da immagini la prima delle quali è suggerita a sua volta da un'immagine della realtà, da un segno, da un oggetto, da un simbolo che ha perso il primitivo significato. Così Folon racconta le sue storie perché ama il movimento, perché vuole offrire la possibilità di leggere nelle immagini la realtà della nostra epoca. Ha qualcosa da insegnarci con le sue storie: e soprattutto ha tanto spazio per disegnarle. Ha l'immenso spazio vuoto della pianura e del cielo che vede dalle sue finestre e che, la mattina quando si sveglia, sente il bisogno di riempire non solo di aquiloni ma anche di immagini.

Una frontiera sulla laguna

Uscendo dal silenzio e dal raccoglimento che dominavano le sale della mostra «Mondrian e De Stijl» alla Fondazione Cini, fui improvvisamente investito dall'onda pesante del vento che quel giorno agitava la laguna e faceva danzare disordinatamente nel Bacino di San Marco gondole, motoscafi e vaporette. Ancora pervaso dall'atmosfera quasi Zen in cui vivono le pure astrazioni di quel ben noto ideale moderno, mentre aspettavo il traghetto guardavo verso oriente il verde cupo dei giardini, dove ero poche ore prima, e pensavo che non è un'esperienza dalla quale sia dato uscire indenni, vale a dire spensieratamente, quella di passare, nel corso della stessa giornata, dal variabile mondo sublunare agitato da brevi irrequietezze dei padiglioni della Biennale e degli stands delle Corderie alla chiara armonia palladiana dell'isola di San Giorgio e al mondo immutabile delle idee pure e alla certezza della Verità che aleggia intorno a Mondrian e agli artisti di «De Stijl». Non lo è almeno per chi è portato non solo a subire, quando c'è, il fascino delle opere d'arte, ma a subirne anche le emanazioni, cioè quel tanto che esse sempre riflettono dello spirito dominante del tempo, di quel colore di sottofondo e di quel sentire diffuso che ne determina il tono e costituisce il motivo costante, profondo, anche se spesso rimosso, della vita che viviamo collettivamente. A subire, in altre parole, quello che è un portato irrecusabile dell'effetto-arte, un portato, sia ben chiaro, estraneo al valore artistico, ma che proprio le opere d'arte, per la loro specifica spontanea natura, riescono a esprimere, al di là della loro qualità, più di ogni altro prodotto umano. Un'emanazione, anzi, tanto più indicativa quanto è meno presente la qualità artistica e quindi l'individuale originalità. Per chi è affetto da questo tipo di sensibilità che può raggiungere anche livelli morbosi, o quanto meno turbanti, credo non sia difficile capire perché quel breve tratto di laguna agitata che divideva i giardini e il canale dell'Arsenale dall'Isola di San Giorgio rischiasse di apparirmi quel giorno quasi come una fatale frontiera, un mare simbolico che divide definitivamente due opposti stati d'animo, due modi d'intendere la vita.

Ero evidentemente fuori tema poche ore prima quando, uscito dalla lunga, affascinante prospettiva delle Corderie, mi avviavo lentamente verso la Riva degli Schiavoni costeggiando il solitario canale dell'Arsenale e rimuginavo fra me e me neri pensieri. Forse ero succube dell'aria opprimente che incombeva per la minaccia di un temporale che alla fine si sfogò invece lontano, tra un brontolare continuo di tuoni, forse sentivo come Venezia cominciasse fatalmente a invischiarsi nelle prime depressioni atmosferiche e nei miasmi della pesante estate lagunare, mentre già da molti giorni infieriva l'inevitabile invasione senza regola di uno scalpitante e anonimo turismo. Ero evidentemente fuori tema, perché non mi chiedevo, come forse avrei dovuto almeno per dovere d'ufficio, se c'era qualcosa di valido (e c'era) fra quanto era esposto a «Aperto 90» da un centinaio di giovani artisti di ogni paese chiamati alle Corderie; non mi chiedevo se si stava veramente andando verso un «Barocco Freddo», e soprattutto cosa voleva dire, se si ritornava veramente all'oggetto dopo le incursioni appena trascorse nel campo della pittura, in quel continuo e agitato andare e tornare, in tempi sempre più stretti, che caratterizza questi ultimi anni, né se prevalesse la «metallurgia» che so io sulla falegnameria, la fotografia sul piccolo schermo, la «scultura leggera» sulla «scultura pesante». Erano questioni, devo dirlo, che mi parevano irrilevanti. Ripetitive. Invece, figuratevi, mi chiedevo: che cosa è mai che non va in questo nostro mondo?

Proprio così. Perché era soprattutto una endemica e non certo nuova sensazione di disagio collettivo che avevo colto ancora una volta alle Corderie, un disagio molto accentuato che credo debba avvertire chiunque sia dotato di quella sensibilità di cui ho detto dietro il brevissimo respiro delle invenzioni, dietro quell'inevitabile e sempre più fragile senso dell'effimero, dietro quel giocare senza allegria e anche senza la sottile malinconia di un ironico sorriso, dietro quel riprovarsi ostinatamente a ripetere, ma senza una ragione di fondo, quello che già è stato fatto, dietro quel ripetitivo ritorno alla base, all'arte che nega se stessa.

So molto bene che anche nel breve respiro, anche nell'effimero, può manifestarsi, inattesa come sempre, la poesia, come nel lampo di un battito di ciglia: «des beaux yeux derrière des voiles» diceva Verlaine, la buona avventura colta al volo mentre fugge sul brivido del vento. Ma, ripeto, non è la ricerca della qualità che guidava i miei pensieri. Era l'irrecusabile emanazione di un sentimento collettivo espresso in mille maniere diverse che mi ossessionava.

Ma ha un senso chiedersi cos'è che non va? Dio mio, può essere troppo facile dirlo cosa non va in questo mondo, che è poi sempre, infine, quello che non è mai andato. Eppure credo che sia più che lecito chie-

dersi seriamente se e in qual modo la natura umana sia sempre la stessa. Non lo credo che sia sempre la stessa. C'è qualcosa di diverso, qualcosa di piú, nel nuovo disagio, in questo arrendersi oggi da parte dell'arte al negativo del presente, in questo assecondarlo, in questo ripeterne tautologicamente i modelli espressivi, i percorsi. C'è soprattutto, pensavo, l'insicurezza, la vertigine di chi è privato del sentimento del futuro. Non del futuro personale, ma del futuro in assoluto cioè del senso del sempre.

Se non è mai stato possibile separare il senso della storia, cioè il sentimento del passato, dalla pratica dell'arte, si deve pur ammettere che l'arte ha sempre vissuto abbondantemente anche del senso del futuro. *Exegi monumentum aere perennius* è un verso che sa chiunque sia arrivato alle scuole medie ma che riflette una delle piú intime convinzioni e anche uno dei piú forti impulsi che hanno mosso gli artisti. Ora quel senso del futuro, del «perenne», la scienza all'arte l'ha tolto, e se le ragioni prime di quella sottrazione sono ormai lontane nel tempo, i suoi effetti hanno un lungo e complesso percorso e la penetrazione di una siffatta consapevolezza in quel patrimonio di umane esperienze delle quali gli artisti vivono corrisponde a un processo ancora in atto. Il diffondersi delle piú recenti teorie sull'origine e sulla fine del nostro universo non possono non aver agito sul profondo dei nostri sentimenti senza lasciarvi l'impronta di una mancanza, di una dolorosa privazione, un senso di vertigine.

In questa dimensione, vale a dire sull'orlo di quell'abisso, l'arte moderna ha saputo dimostrare una sua eroica grandezza riconfermando, pur nel radicale sovvertimento dei mezzi, quella che, dell'arte, è l'eterna vocazione: la ricerca di una verità sempre nuova attraverso la liberazione dei sentimenti. E ha dimostrato anche, piú di una volta, fin dalle avanguardie storiche e nei piú vari modi, una ricerca di assoluto, quasi a esorcizzare l'estrema relatività di ogni dato che non appartenesse alla sfera dello spirituale. Ma, là dove quella grandezza veniva meno, là dove era deliberatamente screditata ogni simbolica ricerca di assoluto e la fragile vitalità dell'effimero non riusciva ad affiorare, l'arte moderna, nella inutile freddezza dei suoi ritorni o dei suoi esperimenti, ha dato prova altresí di saper esprimere soltanto tutto il negativo connesso alla perdita di quell'ordine al quale appartengono anche il sentimento del passato e il sentimento del futuro. Quel negativo appunto che mi aveva oppresso mentre giravo per le Corderie.

Tanto piú grande, cosí, tanto piú grata fu la sensazione di conforto che mi invase, poco dopo, nelle sale della Fondazione Cini, alla mostra dedicata a «De Stijl» ove erano esposte opere del resto già da me ben

conosciute, cioè dipinti, disegni, progetti architettonici, modelli di Mondrian, di Theo van Doesburg, di Gerrit Rietveld, di J.-J. P. Oud, di Bert van der Leek, di Vils e di pochi altri. Guardandole, quelle opere, con un entusiasmo che forse esse non mi avevano altre volte in egual misura suscitato, sentivo il loro invito a recuperare interiormente, e non tanto nella loro singolare realtà, quanto nel progetto, nell'idea che aveva dato loro vita, il senso del futuro, cioè dell'eterno nella sua umana, psicologica accezione; il senso dell'esistenza di invariabili costanti, quali la Verità e la Bellezza, per restare al binomio goethiano. Con gli occhi ancora pieni di disordine e di gratuità, percepivo ora chiaramente il senso della volontà di Mondrian di deviare ogni mondano rivolgimento sul terreno speculativo, di differirlo sul regno del puro intelletto, spogliando la sua pittura di ogni apparente contenuto umano, per affidare, per mezzo dell'astrazione, un messaggio positivo ad un futuro, che, malgrado tutto, riteneva ancora possibile.

1990.



*Stampato per conto della Casa editrice Einaudi
dalla Fantonigrafica - Elemond Editori Associati*

C.L. 12715

Ristampa

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Anno

92 93 94 95 96 97 98 99

Dal catalogo Einaudi

ARTE CONTEMPORANEA

Arcangeli, *Giorgio Morandi*
Baudelaire, *Scritti sull'Arte*
Birolli (Renato), *Taccuini 1936-1959*
Birolli (Zeno), *Umberto Boccioni. Racconto critico*
Brandi, *Scritti sull'arte contemporanea I*
– *Scritti sull'arte contemporanea II*
Clark, *Immagine del popolo*
Damigella, *La pittura simbolista in Italia*
De Chirico, *Il meccanismo del pensiero*
De Marchis, *Giacomo Balla. L'aura futurista*
De Pisis, *Ver-Vert*
Dorfles, *Il divenire delle arti*
Fossati, *La «pittura metafisica»*
– *«Valori Plastici» 1928-22*
Gombrich, *Il senso dell'ordine*
Klingender, *Arte e rivoluzione industriale*
Kolár, *Collages*
Lettere dei macchiaioli
Levi (Donata), *Cavalcaselle*
Magnani, *Il mio Morandi*
Maltese, *Storia dell'arte in Italia (1785-1943)*
Man Ray, *Oggetti d'affezione*
Matisse, *Scritti e pensieri sull'arte*
McGrath, *Arte dionisiaca e politica nell'Austria di fine Ottocento*
Menna, *La linea analitica nell'arte moderna*
Moholy-Nagy, *Pittura, fotografia, film*
Munari, *Codice ovvio*
Noehlin, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*
Paolini, *Idem*
– *Les fausses confidences*
Penone, *Rovesciare gli occhi*
Schönberg - Kandinsky, *Musica e pittura*
Venturi, *La via dell'impressionismo*
Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*
Vollard, *Ricordi di un mercante di quadri*