

## La *Comparsa conclusionale* di Giuseppe Biasi: per un'arte sarda senza complessi d'inferiorità

È sufficiente consultare un qualsiasi buon manuale di diritto processuale civile in uso agli studenti universitari della facoltà di Giurisprudenza per conoscere con precisione il significato di due vocaboli – il sostantivo *comparsa* e l'aggettivo *conclusionale* – che accostati insieme suonano di fatto ignoti e addirittura inaccessibili ai più o, quantomeno, ai non addetti ai lavori. Pur adempiendo in questa sede al necessario dovere della sintesi è tuttavia più che lecito precisare che “comparsa conclusionale” è il termine, utilizzato nella giurisprudenza, con il quale si identifica l'atto che l'avvocato redige nella parte finale del processo, quando cioè il medesimo ha già attraversato sia la fase introduttiva che quella istruttoria e si avvia pertanto alla conclusione, che coincide con la decisione del giudice, consacrata in una sentenza<sup>1</sup>. Nel processo essendo state raccolte e formate le prove, e dichiarando il giudice chiusa la fase istruttoria, lo stesso invita le parti costituite mediante il ministero dei rispettivi avvocati a precisare le conclusioni dinanzi a lui. Quindi rinvia la causa a decisione, prevedendo lo scambio tra le parti degli atti difensivi finali, in funzione della decisione stessa; atti scritti nei quali si riassume l'attività dei difensori, e più precisamente l'assistenza dell'avvocato nei confronti del suo assistito. Nella comparsa conclusionale, che deve essere depositata entro un termine assegnato dal giudice, l'avvocato normalmente ricapitola – in fatto e in diritto – l'intero processo ed esprime in maniera ordinata e definitiva la propria richiesta (il *petitum*), nonché le ragioni – in

<sup>1</sup> C. MANDRIOLI, *Diritto processuale civile*, Torino, Giappichelli, 1995, vol. II, p. 147.

fatto e in diritto – che la fondano (la *causa petendi*). Tali argomentazioni difensive dovranno essere in seguito lette dal giudice, il quale risulta il destinatario finale. Quanto più chiare e convincenti (oltreché, è superfluo ricordarlo, fondate) saranno le argomentazioni espresse nelle comparse conclusionali depositate dagli avvocati delle parti in causa, tanto più il giudice sarà avvantaggiato nel proprio lavoro di redazione della sentenza che deciderà il processo e la causa. Spesso, e soltanto quando la procedura lo consente, il bravo avvocato si riserva alcune cartucce – o frecce “nascoste nel turcasso”, come scrive l’autore della *Comparsa* qui presa in esame – da utilizzare, magari *ex abrupto* e in un *coupe de théâtre*, nell’atto conclusivo del processo, avendo avuto cura di tacere prima deliberatamente su alcuni argomenti che svelerà poi a sorpresa esclusivamente nella comparsa.

È, quest’ultimo, il caso del pittore sassarese Giuseppe Biasi: è lui – idealmente ma anche, a conti fatti, materialmente – l’avvocato<sup>2</sup> che “fidando in Dio e nel sudore

<sup>2</sup> “Il 5 luglio 1908 consegue all’Università di Sassari una laurea in Giurisprudenza che gli servirà unicamente a fregiarsi, con una punta di civetteria, del titolo di avvocato. La tesi svolta tratta del *Concorso della causa honoris, con la parziale infermità di mente, nel reato d’infanticidio*. Libero da ogni impegno di studio può dedicarsi interamente alla ricerca artistica” (G. ALTEA, M. MAGNANI, *Giuseppe Biasi*, Nuoro, Ilisso, 1998, p. 320). Fin dagli esordi, che risalgono al biennio intercorso tra il 1905 e il 1907, in cui l’artista si misurò con le caricature, la grafica pubblicitaria e le illustrazioni per riviste quali “L’Avanti della Domenica”, “L’Illustrazione italiana”, “Il giornalino della Domenica”, “La Lettura”, partecipò con profonda consapevolezza a quel processo di programmatica salvaguardia e sostegno dell’identità sarda nell’arte che nel giro di poco tempo avrebbe portato l’isola alla ribalta del dibattito culturale dell’Italia di allora. Del 1909 è infatti la partecipazione alla Biennale di Venezia con l’acquerello *Processione nella Barbagia di Fonni*; di lì a poco i suoi viaggi e soggiorni nell’interno della Sardegna (nei paesi di Osilo, Ittiri, Sennori, Orani, Ovodda, Desulo, Ollolai, Fonni e Teulada) gli avrebbero fornito numerosi nuovi spunti figurativi e

della fronte” indossa la toga per impegnarsi a difendere, nel 1935, la causa degli artisti sardi, rimasti soli e dimenticati, scrivendo una coraggiosa quanto insolita ed atipica “comparsa conclusionale”: un livoroso *pamphlet* ma anche un poderoso *j'accuse* contro quel sistema dell'arte che aveva dato vita, rispettivamente nel 1931 e nel 1935, alla prima e alla seconda Quadriennale romana d'arte nazionale, dall'ultima delle quali l'artista era stato escluso<sup>3</sup>. Esa-

materiale per il volume *Arte sarda*, studio a carattere antropologico redatto insieme all'amico architetto Giulio Ulisse Arata. Dividendosi tra Sassari e Roma, nella capitale partecipò attivamente dell'*humus* culturale del circolo presieduto dallo scultore Giovanni Prini, esponendo fin dal 1913 con il gruppo dei Secessionisti. A Milano ebbe modo di esporre dal 1917 alla Galleria Centrale d'Arte del Caffè Cova, evento che ebbe grande rilevanza sulla stampa anche per il coinvolgimento, da parte di Biasi, di altri artisti isolani. In seguito, importanti gallerie milanesi come quella di Lino Pesaro organizzarono varie personali del pittore. Risultato invece dei soggiorni in Tripolitania e in Egitto fra il 1924 e il 1927 furono i cosiddetti “dipinti africani”: gli esiti della ricerca creativa di quel periodo lo portarono altresì ad esporre al Cairo assieme a diversi artisti egiziani d'avanguardia.

<sup>3</sup> Scrive la storica dell'arte Francesca Romana Morelli in un approfondito resoconto relativo all'operato del Comitato di organizzazione della Prima Quadriennale romana: “Conservato presso l'Archivio dell'Esposizione Nazionale della Quadriennale d'Arte di Roma, questo documento inedito, diversamente da quanto recita l'intitolazione manoscritta sulla sua copertina, riporta anche i verbali delle sedute del Comitato Organizzatore della Seconda Quadriennale. Così, per la prima volta, è possibile seguire e fare un bilancio del lavoro svolto dall'organo al vertice dell'istituzione della Quadriennale sotto la guida ferma ed energica del Segretario Generale Oppo proprio nella fase cruciale compresa tra il 1928 e il 1934” (F. R. MORELLI, *Introduzione*, in *Verbalì delle sedute del comitato di organizzazione della prima quadriennale romana*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di F. R. Morelli, Roma, De Luca, 2000, p. 403). I verbali delle sedute di organizzazione delle mostre Quadriennali sono documentati nei lavori dell'assemblea del Comitato Esecutivo tenutasi presso gli Uffici di Segreteria della Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale il 7 aprile del 1933: “L'assemblea approva all'unanimità tale

sperato a causa dell'estromissione dalla più importante rassegna artistica nazionale, Biasi nel maggio del 1935 riversava sulle pagine della *Comparsa conclusionale* genuino malcontento e pesanti critiche, assai mirate, rivolte al critico che firmava recensioni sui più importanti giornali dell'epoca – per giunta anche artista – che rispondeva al nome di Cipriano Efsio Oppo: durante il Ventennio fuor d'ogni dubbio una delle personalità più influenti nel campo dell'arte, ed all'epoca dei fatti narrati da Biasi segretario generale della Quadriennale. Nato a Roma il 2 luglio del 1890 (e non, come sovente erroneamente riportato, nel 1891)<sup>4</sup>, il cognome – come del resto il secondo nome,

ordine di lavori con l'intesa che i punti interrogativi che risulteranno dall'attuale discussione vorranno intendersi come *invito* dopo visita ch'abbia risultato favorevole fatta a studio degli artisti in tal modo contrassegnati" (ivi, p. 433). La Quadriennale nasce come Ente pubblico nel 1927 con il proposito di accentrare nella capitale la migliore produzione dell'arte figurativa nazionale, lasciando invece alla Biennale di Venezia lo svolgimento di manifestazioni internazionali. Decisivo è in tal senso l'operato di Cipriano Efsio Oppo, deputato al Parlamento del Regno d'Italia e segretario nazionale del Sindacato delle belle arti, nonché segretario generale delle prime quattro edizioni della manifestazione romana tenutesi al Palazzo delle Esposizioni, per ottant'anni sede privilegiata delle mostre della Quadriennale d'Arte. Si vedano: F. D'AMICO, *Vicende della pittura e della scultura alla vigilia della II Quadriennale in Roma 1934*, Catalogo della mostra alla Galleria Civica di Modena, 1986; A. CAMBEDDA NAPOLITANO, *Eclettismo e innovazione. L'arte italiana negli intendimenti politici e nella politica espositiva, 1931-1935: le prime Quadriennali romane*, in *Catalogo generale della Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea*, a cura di G. Bonasegale, Roma, De Luca, 1994; B. COLAROSSO (a cura di), *Quadriennale d'Arte di Roma*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 2000; C. SALARIS, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni trenta a oggi*, Venezia, Marsilio, 2004; E. PONTIGGIA, C. F. CARLI, *La Grande Quadriennale. 1935, la nuova arte italiana*, Firenze, Electa, 2006.

<sup>4</sup> "Dall'Estratto per riassunto tratto dal registro degli atti di nascita dell'anno 1890 (Comune di Roma, atto n. 1581, parte I, serie D), si desume che Cipriano Oppo nasce a Roma il 2 luglio 1890. Pertanto

Ef시오 – tradiva le origini cagliaritano del padre Andrea Eugenio. Tra le altre cose fu proprio Cipriano Ef시오 Oppo a presiedere, nel 1930, la prima mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna<sup>5</sup>; e di quell'arte

l'anno di nascita 1891 che appare in numerosi profili biografici del tempo, ma anche negli ultimi studi, è errato; mentre il secondo nome, Ef시오, è in uso nella famiglia paterna e viene adottato da Oppo in un secondo tempo. Nasce da Andrea Eugenio e da Ottava Sutto, abitanti in Viale del Re 56 (l'odierno viale Trastevere). Il padre, cagliaritano, discende dall'antica famiglia dei conti Oppo di Iglesias, un cui antenato partecipò alla cacciata dei saraceni dalla Sardegna (testimonianza di Eugenio Oppo, 1999). Un fratello del padre, Emilio, contro il volere paterno, prende parte alle imprese garibaldine [...] Cipriano manifesta presto un carattere caparbio e ribelle, che lo porta inevitabilmente a scontrarsi con il padre, severo e tuttavia animato nel profondo da un forte affetto per il figlio. Per volontà del padre, che si preoccupa di dargli una educazione conforme al loro cetto sociale, entra, decenne, in un collegio di Spoleto regolato da una disciplina molto rigida [...] Una lettera, inedita, del padre al figlio fa luce sul loro rapporto (ed inoltre rivela una precoce passione di Cipriano per la pittura: «Cipriano / [...] non devi prendertela tanto calda, giacché non trovo necessario questo scambio di corrispondenza ogni settimana, né intendo di assumermi tale obbligo./ In tutti i modi conserva le lagrime [...] Purtroppo ne occorrono tante, e bisogna tenerle in serbo, per dar sfogo alle avversità cui si va incontro nella vita./ Sii uomo, fatti animo e non perderti in queste sciocchezze. Piuttosto pensa seriamente allo studio ed in special modo alla matematica, [...] se non vuoi essere nuovamente bocciato e di conseguenza obbligato a cambiare mestiere./ Oggi stesso ho impostato un pacco con gli oggetti da te desiderati. La richiesta però della scatola di colori, non mi ha punto persuaso, perché ritengo che non debba servirti ad uso della scuola, né di studio; ma in tutto ciò ti ho voluto contentare. [...] Ti saluto / tuo padre / Eugenio» [...] Dopo quattro anni di ripetuti episodi di insubordinazione, Cipriano fugge dal collegio e ritorna a vivere con il padre” (F. R. MORELLI, *La vita*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, cit., p. 257).

<sup>5</sup> “Oltre a presiedere l'esposizione, Oppo accetta di inviare un ritratto di suo figlio Luciano e di presenziare all'inaugurazione. Oppo è legato nel profondo alla sua terra di origine, anche perché sente che certi aspetti del suo carattere, come la tenacia, la fedeltà, il coraggio e la fran-

che secondo Benito Mussolini doveva essere “manifestazione essenziale dello spirito”, ovvero l’arte fascista, Oppo fu, a buon diritto, uno dei massimi e più illustri *sponsor*<sup>6</sup>.

Nella stesura dei suoi due libelli (intitolati rispettivamente *La I e la II Quadriennale. Comparsa conclusionale e I Parenti Poveri. Postilla alla comparsa conclusionale sulle*

chezza appartengono alle sue radici sarde. Non è un caso che diverse biografie del tempo lo diano nato in Sardegna: probabilmente Oppo parla volentieri delle sue origini sarde” (ivi, p. 330). Nel 1922 Oppo partecipava a Firenze dal 8 aprile al 31 luglio alla mostra *La Fiorentina Primavera*, aggregandosi al gruppo di Valori Plastici; è Alberto Savinio a scriverne la presentazione nel catalogo in cui erroneamente “attribuisce al pittore dei natali sardi e rammenta la sua passata ammirazione per Matisse, da tempo rinnegata: «È sardo. Annotiamo per primo il luogo di nascita, non solo per ragioni di esattezza topografica, ma soprattutto perché nella sua pittura si ritrovano quella irruenza, quella gravità e quell’amore alle colorazioni ferme e un poco crude che la Sardegna ispira più che nessun’altra terra. Codeste facoltà native le concilia con le più moderne esperienze della pittura, così che, volendo stabilire un raffronto fra lui e altri pittori, il nome di Henri Matisse ci viene naturalmente alla memoria. Cipriano Efsio Oppo ha studiato pittura all’Istituto di Belle Arti, in Roma. Oltre che pittore, è caricaturista briossissimo e critico d’arte all’Idea Nazionale»” (ivi, p. 288). Su Oppo artista si vedano: M. CORSI, *Artisti contemporanei: Cipriano Efsio Oppo*, “Emporium”, settembre 1929; P. L. OCCHINI, *C. E. Oppo*, in *La vita e il sogno. Arte e artisti dell’Ottocento*, Arezzo, Editoriale Italiana Contemporanea, 1929, pp. 109-131.

<sup>6</sup> Il 3 novembre 1922, cinque giorni dopo la marcia su Roma, “Mussolini riceve un messaggio da un gruppo di intellettuali e di artisti, tra i quali degli amici di Oppo, Sironi e Carrà; gli altri firmatari sono Giuseppe Brunati, Mario Bruno Corra, Ernesto Daquanno, Mario Dessy, Achille Funi [...] Filippo Tommaso Marinetti [...]: «Con l’assunzione del giovane italiano Benito Mussolini al Governo, viene finalmente sfasciata la mediocre mentalità che da tanti anni soffocava la precipua qualità della razza: l’eccellenza dello spirito artistico. Il Fascismo, carico di valori idealistici, viene applaudito da tutti coloro che possono legittimamente chiamarsi poeti, romanzieri e pittori italiani. Noi siamo sicuri di avere in Mussolini l’Uomo che saprà giustamente valutare le forze della nostra Arte dominante sul Mondo»” (F. R. MORELLI, *La vita*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l’arte*, cit., p. 289).

*quadriennali*), Biasi utilizza uno stile volutamente aforistico, frammentario, in più punti non immediatamente intelligibile, ma che proprio in virtù di tali caratteristiche può custodire – scrive il pittore – “nel turcasso le spezierie dell’Analogia e della Metafora ed il sale più o meno attico dell’Apologo”.

Analogia e metafora, ovvero gli ingredienti primari della creazione artistica<sup>7</sup> secondo Charles Baudelaire, autore tra i teorizzatori del movimento simbolista citato più volte da Biasi nei suoi *pamphlet*<sup>8</sup>; ingredienti essenziali anche dell’arte del pittore sardo che in questa sede – letteraria e polemica – non possono che tradursi a ragione in uno stile aforistico, gnomico, sentenzioso, che privilegia il “detto non detto”.

Una scelta mirata e un obiettivo artatamente perseguito, dunque, sotteso ad ogni pagina di ciascuna delle due brevi opere del pittore fattosi temporaneamente libellista. Un obiettivo il più delle volte felicemente centrato, con esiti in cui acume critico e *vis* polemica si coniugano alla ferocia d’una pervasiva ironia che tradisce i natali sassaresi dell’artista; ma anche un intendimento talora non pienamente raggiunto, laddove l’esondante ricorso a formule tanto ferocemente allusive quanto fortemente criptiche

<sup>7</sup> Si veda a tal proposito B. GHEERBRANT (a cura di), *Baudelaire critique d’art*, Paris, Club Des Libraires De France, 1956, pp. 40ss.

<sup>8</sup> “Baudelaire è designato dallo stesso Moréas come il vero precursore del movimento, per la sua fede nelle potenzialità del simbolo, per aver scoperto nella sua lirica *Correspondances* (1857) i rapporti fra suoni, colori e odori, alludendo ai misteriosi legami fra visibile e invisibile, per aver postulato un’armonia universale basata sulle connessioni fra tangibile e intangibile, rendendo espliciti i legami fra senso e spirito [...] E nel *Salon del 1859* lo stesso Baudelaire ha tessuto l’elogio dell’immaginazione «che ha insegnato all’uomo il senso morale del colore, dei contorni, del suono, del profumo, ha creato, al principio del mondo, l’analogia e la metafora»” (M. T. BENEDETTI, *Simbolismo*, “Art dossier”, Firenze, Giunti, 1997, p. 6).

inficia l'immediata comprensione del testo. Isolando e raggruppando i periodi – la cui lunghezza massima è mediamente di sei o sette righe – e scandendoli sulla pagina mediante degli asterischi – proprio come si trattasse di una comparsa conclusionale in cui il buon avvocato riassume punto per punto l'intero processo enucleando con precisione le proprie argomentazioni –, Biasi si cala nei panni del polemista e del critico d'arte, rivolgendosi a sua volta con asprezza e severità a critici d'arte, giornalisti ed artisti espositori alla seconda Quadriennale. Lo faceva in anni in cui il regime fascista andava raggiungendo una buona stabilità istituzionale e un largo consenso tra artisti ed intellettuali<sup>9</sup> (era del resto lo stesso Oppo ad esser convinto che l'arte fascista era quella che si sarebbe fatta durante l'era fascista)<sup>10</sup>.

Un atto di accusa, quello di Biasi, che culmina in una dura requisitoria contro il Segretario Generale della mostra; la quale requisitoria, non va dimenticato, con tutta probabilità nascondeva anche, e neppure tanto nel profondo, una tenzone fra pittori, di cui non si può non tener conto per meglio comprendere a fondo la posizione di Oppo e la natura della sua concreta azione per la tutela dell'arte. Oltre infatti ad essere un critico militante, Oppo

<sup>9</sup> “A questo punto, Oppo svolge un ruolo di assoluto protagonista della scena artistica italiana. Un'ulteriore conferma viene dal suo incarico di curare l'aspetto artistico della Mostra della Rivoluzione Fascista, tra gli eventi clou delle celebrazioni per il decennale della Marcia di Roma” (F. R. MORELLI, *Oppo “grande arbitro degli artisti d'Italia”?*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, cit., p. 3).

<sup>10</sup> C. E. OPPO, *Arte fascista/arte italiana*, “Critica fascista”, Roma 1 febbraio 1927, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, cit., p. 44). Sull'argomento in particolare si veda più diffusamente R. DE FELICE, *Mussolini. Gli anni del consenso /1929-1936*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 100ss.

dipingeva<sup>11</sup>: si era formato all'Istituto romano di Belle Arti e dopo aver attraversato una fase improntata al gusto post-impressionista fu dapprima tra i promotori della Secessione romana, poi tra i fautori più convinti, nell'immediato primo dopoguerra, del cosiddetto "ritorno all'ordine". Un orientamento che culminerà, di lì a poco, nel fermo proposito di emancipare e affrancare l'arte italiana da qualsivoglia influenza internazionale; volontà che non dovette presumibilmente affatto collimare con gli intenti di Giuseppe Biasi, il quale invece guardava con grande interesse alle avanguardie simboliste ed espressioniste delle secessioni europee. Ma è agli inizi degli anni trenta che Oppo, appena quarantenne, tira con successo le somme del suo operato al Sindacato delle Belle Arti, che sotto la sua guida regolava la vita artistica del Paese. Eletto deputato fascista fece approvare alla Camera un disegno di legge che sanciva il controllo sindacale in tutte le commissioni esecutive delle mostre, ivi compresa, naturalmente, la Quadriennale<sup>12</sup>. "Grande arbitro degli artisti d'Italia" a

<sup>11</sup> Emilio Cecchi, che aveva mostrato interesse per Oppo a partire dalla Secessione romana, nel 1928 in un lungo articolo dedicato alla disamina della sua pittura spiega come egli sia "il contrario preciso dell'artista chiuso nelle proprie fantasie e nel proprio studio". Infine aggiunge: "avendo sempre sentito, intensamente, le passioni e le vicende della politica, e quelle che si potrebbero chiamare della 'politica d'arte', l'abbiamo visto e vediamo a polemizzare, discutere, organizzare; e in somma, cercarsi beghe e grattacapi" (E. CECCHI, *Il pittore Cipriano Efisio Oppo*, "Dedalo", Milano-Roma, aprile 1928, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, cit., p. 1).

<sup>12</sup> "Nel corso degli anni Trenta la totalitarizzazione dello Stato fascista non risparmia nemmeno la Quadriennale, che nel 1937 diventa Ente Statale alle dipendenze del Ministero dell'Educazione Nazionale guidato da Giuseppe Bottai. La libertà di Oppo viene in parte a mancare, e anche per questo motivo egli concentra le sue forze sull'E42, con la nomina di Commissario aggiunto (1936) e più tardi di Vice Presidente dell'Ente Autonomo Esposizione Universale" (F. R. MORELLI, *Oppo "grande arbitro degli artisti d'Italia"?*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per*

detta del suo avversario Margherita Sarfatti<sup>13</sup>, agli occhi

*l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, cit., p. 5). Sulla storia del Sindacato delle Belle Arti e sull'attività svolta da Oppo al suo interno si veda l'approfondito studio di D. DE ANGELIS, *Il Sindacato Belle Arti*, Roma, Nettuno, Gruppo88 edizioni, 1999. Sull'azione politica di Oppo: *L'on. Oppo dal Capo del Governo. Le direttive del Duce per l'attività del Sindacato degli Artisti*, "La Tribuna", 11 febbraio 1930; C. CAMOGLIO, *La Nuova Camera Fascista (Profili e figure dei Deputati della XXVIII Legislatura)*, Roma, De Sanctis, 1929, pp. 262-264; F. SAPORI, *Oppo il teorico*, in *L'amico degli artisti*, Roma, Sapienza, 1931, pp. 91-101; *L'on. Oppo lascia il Sindacato degli artisti. Antonio Maraini nominato commissario*, "La Tribuna", 21 luglio 1932.

<sup>13</sup> Margherita Grassini Sarfatti (1883-1961), giornalista e critica d'arte. Trasferitasi a Milano nel 1907 svolse un'intensa attività pubblicistica per numerosi giornali e riviste ("L'Avanti", "Il Popolo d'Italia", "Ardita"), trasformando il suo celebre salotto di corso Venezia in prestigioso ritrovo di artisti e intellettuali (Filippo Tommaso Marinetti, Medardo Rosso, Arturo Martini tra gli altri avventori), economisti e uomini politici italiani. Legata sentimentalmente, com'è noto, a Benito Mussolini, dal 1926 risiedette a Roma, dove diresse la rivista "Gerarchia". Sostenitrice di un ritorno alla tradizione nazionale in pittura, nel corso degli anni venti fu la principale teorica e promotrice del gruppo di Novecento, per il quale organizzò le esposizioni in Italia e all'estero. Nel 1938 le leggi razziali la costrinsero ad emigrare, prima in Francia, poi in Spagna e Argentina, da dove rientrò nel 1947. Fra i suoi scritti d'arte si ricordano *La fiaccola accesa. Critiche d'arte* (1919), *Segni, colori e luci* (1925), *Achille Funi* (1925) e *Storia della pittura moderna* (1930). Copia di quest'ultimo, donato dalla stessa Sarfatti ad Oppo con dedica, si trova presso l'Archivio Oppo a Roma: «Grande arbitro degli artisti d'Italia», lo definisce Margherita Sarfatti, uno dei suoi più intelligenti e tenaci avversari, nel dedicargli nel 1930 una copia del suo saggio *Storia della pittura moderna*. E, sempre nel 1930, Carlo Carrà e Ardengo Soffici consacrano il ponderoso catalogo della loro mostra nella Galleria Bardi di Milano, dedicandolo «Al pittore C. E. Oppo, Legislatore della Rivoluzione» (F. R. MORELLI, *Oppo "grande arbitro degli artisti d'Italia"?*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, cit., p. 1). Nella sua *Storia della pittura moderna* Margherita Sarfatti, pur rivolgendosi al segretario delle Quadriennali "con amichevole / stima e cordialità", in buona sostanza riconfermava "il giudizio su Oppo e gli altri artisti romani già espresso alla chiusura della seconda mostra del Novecento Italiano. La Sarfatti accusa i ro-

di Giuseppe Biasi egli dovette apparire non soltanto come un riformatore *latu sensu* dell'arte, ma anche e soprattutto come colui il quale intendeva improntare l'arte italiana tutta secondo un ben preciso indirizzo estetico: tutte qualità che rientravano implicitamente nel suo *curriculum* di critico militante, come anche di uomo politico che profuse volontà e impegno per realizzare *in toto* quella riforma statale che l'arte contemporanea italiana attendeva da tempo. Tra gli svariati articoli pubblicati sulle colonne di "Critica fascista" e de "L'Iddea Nazionale", lo scritto *Mussolini amico dell'arte*<sup>14</sup> è forse quello che meglio esprime e prova la grande fiducia di Oppo nell'operato del Duce e nella creazione del Sindacato Nazionale degli Artisti che procedeva di pari passo col raggiungimento di un nuovo assetto corporativo dello Stato. In questa tempeste, che le circostanze non risultassero favorevoli ma al contrario avverse agli artisti sardi, Biasi lo aveva intuito già al suo rientro a Milano dalla biennale di Venezia del 1928<sup>15</sup>. Il 28 maggio di cinque anni dopo, nel 1933 – era

mani anche di «scrivere modeste parole e frasi semplici» perché non sono in grado di «consegnare il grande periodo e la pagina storica» (F. R. MORELLI, *La vita*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, cit., p. 324). Sull'operato e il profilo di Margherita Sarfatti: E. PONTIGGIA (a cura di), *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, Milano, Skira, 1997; P. V. CANNISTRARO, B. SULLIVAN, *Margherita Sarfatti. L'altra donna del duce*, trad. it. di C. Lazzari, Milano, Mondadori, 1993.

<sup>14</sup> "Egli è soddisfatto dal proposito espresso da Mussolini di non volere identificare l'arte con un unico movimento, e tantomeno con quello appositamente 'preconfezionato' da Margherita Sarfatti; quindi sottolinea la necessità di una complessiva riorganizzazione del sistema dell'arte, che offra la possibilità di emergere liberamente a una nuova generazione" (F. R. MORELLI, *Introduzione*, in *Interventi di politica artistica*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, cit., p. 9).

<sup>15</sup> "Nel frattempo l'artista è tornato a Milano, dove non gli ci è voluto molto per accorgersi che i suoi presentimenti erano giustificati: il cli-

l'anno in cui lo stesso Biasi scriveva allo xilografo Remo Branca (cui il pittore accenna senza menzionarlo nel secondo *pamphlet*) per manifestargli la propria solidarietà in merito alla *querelle* scoppiata su "L'Unione Sarda" con il critico d'arte Raffaello Delogu<sup>16</sup> – si riuniva negli Uffici di Segreteria del Palazzo dell'Esposizione in Via Nazionale a Roma il Comitato di Organizzazione della Seconda Quadriennale. Come si evince dai verbali delle sedute per l'organizzazione della mostra<sup>17</sup>, la discussione fra i membri del comitato avrebbe dovuto riguardare la posizione di tutti quegli artisti contrassegnati con un punto interrogativo nella precedente seduta (ovvero quella riguardante la prima Quadriennale), come anche di quelli non precedentemente discussi o che non avevano esposto, seppure avessero ricevuto l'invito; a seguire, la posizione di quelli non discussi rilevati dal catalogo della diciottesima Biennale di Venezia, ed infine di quelli che furono accettati dalla Giuria nella prima Quadriennale con le segnalazioni fatte dai membri del Comitato, a modifica ed in aggiunta dei nomi già in precedenza discussi. Fra gli artisti sardi segnalati con un punto interrogativo figuravano Filippo

ma è ormai nettamente avverso alla pittura d'intonazione folkloristica. Quindi si rende conto di dover far fronte comune con i colleghi isolani. «Bisognerebbe unirci, unire le nostre forze», osserva in una conversazione riportata da un giornale sassarese" (G. ALTEA, M. MAGNANI, *Giuseppe Biasi*, cit., p. 326).

<sup>16</sup> "In gennaio scoppia su "L'Unione Sarda" una polemica tra Raffaello Delogu e Remo Branca: il primo sostiene la superiorità di una xilografia basata sull'uso della sgorbia sul legno di filo e mirante a netti contrasti di bianco e nero, il secondo difende l'uso del bulino sul legno di testa e gli effetti di grigio che questo consente. Da Oristano, dove si trova in questo momento – impegnato in studi d'ambiente del vicino paese di Cabras – Biasi scrive a Branca esprimendogli la propria solidarietà in merito alla polemica" (ivi, p. 327).

<sup>17</sup> F. R. MORELLI, *Verbali delle sedute del comitato di organizzazione della prima Quadriennale romana*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, cit., p. 428.

Figari e Bernardino Palazzi<sup>18</sup>; tra gli altri, Giorgio De Chirico<sup>19</sup> (seppure in più d'una occasione vituperato da Oppo

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Giorgio de Chirico (1888-1978), pittore italiano, nato in Grecia da genitori italiani, studiò dal 1906 a Monaco. A contatto con la cultura tedesca degli inizi del secolo, conobbe la filosofia di Nietzsche, Schopenhauer e Weininger e fu affascinato dalla pittura tardoromantica di Böcklin e Klinger – peraltro di cultura essenzialmente simbolista – cui si aggiungeva la memoria del mondo classico ma rigorosamente in forma di ricostruzione scenografica. A Parigi dal 1911, fu amico di Paul Valéry e di Guillaume Apollinaire, rimanendo tuttavia estraneo al cubismo e in genere alle avanguardie. Nel 1916 all'ospedale militare di Ferrara conobbe Carlo Carrà, ed insieme furono tra i teorizzatori della pittura metafisica, della quale de Chirico si dichiarò in seguito ideatore sin dagli anni di Parigi. Già nel 1912 definiva lo spazio con architetture che costruivano quinte prospettive vuote, disadorne e disabitate, anticipatrici del linguaggio dell'architettura classicista degli anni venti e trenta. Più tardi nelle sue opere comparvero i manichini (*Le muse inquietanti*, *Ettore e Andromaca*), la cui creazione gli fu suggerita da un dramma del fratello Alberto Savinio il cui protagonista è "l'uomo senza volto", più che probabile allusione al *leitmotiv* dell'alienazione dell'uomo contemporaneo. Dal 1918 de Chirico collaborò con Savinio e Carrà alla rivista "Valori Plastici" di Mario Broglio, che proclamava il ritorno alla tradizione della pittura italiana delle origini. Fu presente nel 1925 a Parigi alla prima mostra surrealista. Si vedano: B. TERNOVETZ, *Giorgio de Chirico*, Milano, Hoepli, 1928; G. LO DUCA, *Giorgio de Chirico*, Milano, Hoepli, 1936; R. CARRIERI, *Giorgio de Chirico*, Milano, Garzanti, 1942; R. GAFFÉ, *Giorgio de Chirico. Le voyant*, Bruxelles, La Boetie, 1946; I. FALDI, *Il primo de Chirico*, Venezia, Alferi-Edizioni Serenissima, 1949; M. VALSECCHI, *La Metafisica di Giorgio de Chirico*, Milano, Edizioni del Milione, 1949; I. FAR, *Giorgio de Chirico*, Roma, Bestetti, 1953; F. BELLONZI, *Il valore della metafisica di De Chirico*, in *Arte Moderna*, Roma, De Luca, 1963, pp. 193-212; E. RUSSO, *De Chirico*, Milano, Edizioni Seda, 1965; E. GRIBAUDO, *De Chirico com'è*, Torino, Fratelli Pozzo, 1970; P. BUCARELLI, *Giorgio de Chirico*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna: Roma-Valle Giulia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1973, pp. 70; 212; P. FOSSATI, *La pittura a programma. De Chirico metafisico*, Venezia, Marsilio, 1973; C. BRANDI, *De Chirico metafisico*, in *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 272-277; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Giorgio de Chirico. L'enig-*

e, come sarà chiaro più avanti, assai invisibile allo stesso Biasi) risultava contrassegnato da un più incoraggiante sì, e ugualmente il sorsense Pietro Antonio Manca<sup>20</sup>. Fra gli artisti chiamati ad esporre nella sezione del Bianco e del Nero, figuravano, oltre al romano Duilio Cambellotti<sup>21</sup>,

*ma nicciano*, in AA.VV., *Surrealismo. La creation d'un mythe collectif. Omaggio a Breton*, Roma, 1976, pp. 89-95; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Giorgio De Chirico. Il tempo dei "Valori Plastici" 1918-1922*, Roma, De Luca, 1980; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Il tempo di Apollinaire. Paris 1914-1915*, Roma, De Luca, 1981; M. CALVESI, *La metafisica schiarita da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982; C. CRESCENTINI, *Giorgio de Chirico (1919-1929). Dalla metafisica alla metafisica passando per il surrealismo*, in AA.VV., *Il surrealismo*, a cura di S. Lux, Roma, Lithos, 1995, I, pp. 69-80.

<sup>20</sup> Pietro Antonio Manca (1892-1975), pittore sardo tra i più originali del primo Novecento. Studioso del mondo classico e dell'antroposofia del poeta Arturo Onofri (tra i precursori dell'ermetismo), nel 1928 espose per la prima volta con successo alla I Biennale d'Arte Sarda di Sassari. Tre anni dopo partecipò alla I Quadriennale d'Arte Nazionale e successivamente a diverse esposizioni regionali d'arte per poi tornare, rispettivamente nel 1952, 1955 e 1958, alle Quadriennali di Roma. È del 1955 il suo saggio dal titolo *Concezione immaginativa della pittura italiana in Sardegna*, opera fondamentale per la comprensione della sua volontà d'arte, maturata e nutrita dal pensiero di Schopenhauer e Goethe e modellata sul simbolismo steineriano su cui egli innestava la lezione di Onofri. Il concetto romantico di intuizione come illuminazione sostanzia il suo pensiero estetico che, dopo una prima fase stilisticamente vicina alle scelte di Biasi, lo portò alla frantumazione luministica della forma e del colore e a una visione mistica della realtà. Su Manca si veda in particolare AA.VV., *Pietro Antonio Manca. Mostra retrospettiva*, Sassari, Chiarella, 1983.

<sup>21</sup> Duilio Cambellotti (1876-1960), considerato tra gli esponenti italiani più in vista dell'*Art Nouveau*, pittore e scultore autodidatta, si affermò in seguito come scenografo teatrale. Decoratore e illustratore di libri, fu autore di svariati cicli pittorici sulla vita contadina dell'agro pontino e di alcuni monumenti ai caduti. La sua creatività lo portò a misurarsi con diverse arti figurative, tra le quali l'illustrazione, l'incisione, la decorazione.

i colleghi di Biasi Mario Delitala<sup>22</sup> e Stanis Dessy<sup>23</sup>. Così come lo stesso autore della *Comparsa* precisa nelle prime pagine della sua breve opera, non rientra nei suoi intenti aprire inutili e sterili polemiche su eventuali preferenze accordate a questo piuttosto che ad un altro artista nella collocazione all'interno della Quadriennale. Il problema per il pittore sassarese è ben più grave ed interamente riconducibile ad una mancata visibilità degli artisti sardi all'interno del panorama artistico nazionale. Il lungo

<sup>22</sup> Mario Delitala (1887-1990), pittore ed incisore, ebbe una prima formazione da autodidatta: cominciò la carriera a Cagliari come illustratore, in seguito nel 1913 dipinse alcune opere destinate alla Sala Sarda della Mostra della Secessione Romana. Nel 1920 si trasferì a Venezia per frequentare la Scuola Libera del Nudo e dell'Incisione. Dalla seconda metà degli anni venti il nome di Delitala era già molto noto in Sardegna, mentre nel panorama artistico nazionale aveva raggiunto sufficienti fama e prestigio per potere essere invitato alle più importanti manifestazioni artistiche, come appunto le Biennali di Venezia e le Quadriennali di Roma. Nel 1927 con una serie di dodici opere conquistò il Primo premio alla Biennale di Venezia. Dopo un periodo di vita trascorso a Palermo tornò definitivamente in Sardegna, a Sassari, dove, all'età di settant'anni, abbandonò l'attività incisoria per dedicarsi esclusivamente alla pittura.

<sup>23</sup> Stanis Dessy (1900-1986) fu acquerellista, xilografo e grafico. Terminati gli studi classici a Cagliari, nel 1917 andò a vivere a Roma dove perfezionò la sua preparazione, avvicinandosi al movimento di "Valori Plastici". Dopo aver fatto rientro a Cagliari nel 1921, nel 1925 partecipò alla III Biennale Romana, mentre tre anni dopo, nel 1928, fu presente alla I Biennale d'Arte Sarda di Sassari con diverse opere. In quegli anni ebbe modo di intensificare la sua produzione xilografica, presentandosi nel 1930 alla Biennale di Venezia. Nel 1935 vinse il premio per la xilografia nei concorsi della Regina - avvenimento cui fa cenno Biasi nei suoi *pamphlet* - a pari merito con Mario Delitala, ed iniziò l'insegnamento di disegno dal vero ed incisione a Sassari, presso l'Istituto di Tirocinio (divenuto successivamente nel 1940 Istituto Statale d'Arte). La sua attività artistica si protrasse sino agli anni sessanta. Dal 1966 fu il critico d'arte del quotidiano "La Nuova Sardegna". Si veda l'esaustiva monografia su Dessy curata da G. ALTEA, M. MAGNANI, *Stanis Dessy*, Nuoro, Ilisso, 2002.

ed impegnativo lavoro di selezione degli espositori della Seconda Quadriennale romana è documentato dai verbali delle sedute del comitato di organizzazione dell'esposizione precedente, quella del 1928; e il suo regolamento appare in buona sostanza come l'ovvio "risultato delle esperienze acquisite con le mostre della Secessione e la Mostra Internazionale del 1911. In esso Oppo non faceva che ribadire il concetto di centralità della Quadriennale romana rispetto al sistema espositivo nazionale, che seleziona i migliori artisti da inviare a *combattere* alla Biennale Internazionale"<sup>24</sup>.

Giuseppe Biasi non risultò fra questi ultimi: l'esclusione dalla mostra e la ridda di motivazioni che, a parere dell'artista, a tale sofferta esclusione soggiacevano<sup>25</sup>, sono altresì il lievito concettuale che alimenta la stesura della *Comparsa conclusionale* e della postilla *I parenti poveri*. Tuttavia, non di soli risentimento e invettiva sono materati i due libelli dati alle stampe dall'artista. Egli difatti argomenta accuse e giudizi con brevi e lapidarie considerazioni, nello spazio di quella che normalmente si chiamerebbe semplicemente *premessa*, mentre nella *Comparsa* è un trittico

<sup>24</sup> F. R. MORELLI, *Verbali delle sedute del comitato di organizzazione della prima Quadriennale romana*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, cit., p. 403.

<sup>25</sup> "Contrariamente alle aspettative, non riceve l'invito per la II Quadriennale del 1935. Petrucci (con il quale si è nuovamente incontrato a Roma nella seconda metà dell'anno) intercede per lui presso il segretario della mostra Oppo, ricevendo un diniego motivato con oscure ragioni extra artistiche («cose gravi... cose di cui non si può parlare che con circospezione»). In febbraio scrive a Petrucci invitandolo a lasciar perdere ogni tentativo di mediazione con Oppo, al quale si ripropone di parlare personalmente con fermezza. Poco dopo, tuttavia, sceglie una forma di protesta meno discreta: il mancato invito alla quadriennale è la molla che spinge il pittore, già esasperato dalla marginalizzazione cui va incontro nella cultura artistica italiana e dagli stessi meccanismi della burocrazia sindacale, a farsi libellista" (G. ALTEA, M. MAGNANI, *Giuseppe Biasi*, cit., p. 328).

ben ordinato che ha inizio con le *Chiacchiere preliminari* (sorta di brevi e provocatori *flash* in cui il pittore introduce le proprie argomentazioni), prosegue con le *Domande preliminari* (riflessioni sul rapporto tra arte e fascismo<sup>26</sup>), per lasciare infine spazio alle *Idee preliminari*. Con queste ultime comincia quella densa sezione del testo in cui il Biasi studioso di estetica ha, per così dire, il sopravvento sul polemista la cui *vis* è animata unicamente dalla delusione per l'esclusione dalla Quadriennale. La sua riflessione, seppur costretta nella rigida forma cogente dell'aforisma, non esita a scomodare i filosofi Kant e Croce, quest'ultimo significativamente soprannominato dal pittore, non senza una buona dose d'ironia, "il filosofo arguto"<sup>27</sup>.

La vera e propria irruzione, complice una *verve* letteraria irriverente e canzonatoria, di Emmanuel Kant in una

<sup>26</sup> Scrive a questo proposito Carlo Bo: "Del nome di Oppo che si era perso nei fondali più oscuri della memoria, ricordavo soltanto la sua figura di promotore ufficiale: un nome da evitare, proprio come quello di Ugo Ojetti, considerato a quel tempo il regolatore delle arti italiane. Questo nome l'ho ritrovato recentemente leggendo il bel libro di Giovanni Ansaldo [...] «Oppo, giunto la mattina di venerdì, di modi cortesi, ma che non persuadono; alla mano, ma da non fidarsene; cordiale, un po' sfottentino; di provenienza nazionalista, di fondo duro e fazioso; uomo nel complesso serio, l'unico della comitiva di qualche importanza, e in fondo l'unico fascista, ancor oggi sul serio, perché, per tutti gli altri, il Fascismo non è niente, è un pretesto per gite e biglietti gratis»" (C. Bo, *Nella polvere del tempo un'interessante documentazione sull'attività culturale di Oppo*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, cit., p. XI).

<sup>27</sup> L'appellativo di "filosofo arguto" coniato da Biasi per Croce si riferiva, come è del resto parzialmente riportato nel testo della *Comparsa conclusionale*, alla definizione che del sostantivo *arte* dava il filosofo nel suo *Breviario di estetica*: "Alla domanda: «Che cos'è l'arte» si potrebbe rispondere celiando (ma non sarebbe una celia sciocca): che l'arte è ciò che tutti sanno cosa sia. E veramente, se in qualche modo non si capisse cosa essa è, non si potrebbe neppure muovere quella domanda" (B. CROCE, *Breviario di estetica-Aesthetica in nuce*, Milano, Adelphi, 1990, p. 74 [B. CROCE, *Breviario di estetica*, Bari, G. Laterza e Figli, 1912]).

delle sale della Quadriennale, contrappone con sagacia nelle pagine della *Comparsa* il filosofo della *Critica* al bersaglio preferito dei libelli di Biasi, ovvero il segretario della Quadriennale Oppo, reo di non saper scindere ciò che in un'opera d'arte è distinguibile come "intuizione" da ciò che è invece manifestamente un "concetto confuso"<sup>28</sup>. Illustre comparsa dentro la *Comparsa*, il gravoso compito di schiarire le idee ad Oppo Biasi lo affida appunto al Kant della *Critica del giudizio*: una delle opere destinate a maggior successo fra i romantici tedeschi, nella quale il filosofo di Königsberg, massimo rappresentante dell'Illuminismo tedesco, si propone di completare il sistema della *Critica (della ragion pura e della ragion pratica)* da lui elaborato definendo come estetico il giudizio che riguarda il bello e il sublime nella natura e nell'arte, e identificando in ultima analisi la critica del gusto con il reale indizio

<sup>28</sup> Kant formalizzerà poi il concetto di intuizione quale risulta dalla riflessione della filosofia moderna, riprendendo tuttavia anche il significato che essa aveva assunto in quella antica e medievale, distinguendo, all'interno della *Estetica trascendentale* nell'ambito della *Critica della ragion pura*, tra una "intuizione sensibile" di natura passiva e ricettiva, consistente nell'apprendimento immediato di un concetto, e "intuizione intellettuale" – che è invece propria di un intelletto divino – che si rapporta agli oggetti senza la mediazione dei sensi. Sull'argomento tra gli altri si vedano: X. TILLIETTE, *L'intuizione intellettuale da Kant a Hegel*, a cura di F. Tomasoni, Brescia, Morcelliana, 2001; H. BERGSON, *La filosofia dell'intuizione*, a cura di G. Papini, Lanciano, Barabba, 1909 [2008, ristampa anastatica]; L. PAREYSON, *L'estetica di Schelling*, Torino, Giappichelli, 1964; A. ALIOTTA, *L'estetica di Kant e degli idealisti romantici*, Roma, Perrella, 1950; L. PAREYSON, *L'estetica dell'idealismo tedesco*, vol. 1, Torino, Edizioni di Filosofia, 1950; G. VECCHI, *Per una interpretazione dell'estetica kantiana*, "Rivista di filosofia neoscolastica", 42, 1950, pp. 313-334; L. ANCESCHI, *I presupposti storici e teorici dell'estetica kantiana*, Milano, La Goliardica, 1955; S. MARCUCCI, *La funzione dell'intelletto nel giudizio estetico kantiano*, "Studi di estetica", 2, 1974-75, pp. 195-287; M. CORBASCIO CONTENTO, *Il problema dei giudizi estetici in Kant*, "Ethos", 6, 1978, pp. 57-79.

della capacità di tale giudizio<sup>29</sup>. Una qualità di cui sarebbe

<sup>29</sup> Con il termine *estetica* si indica, a partire dal Settecento, la disciplina filosofica che si occupa del bello e dell'arte. Il primo ad usare il termine in questo senso fu Alexander Gottlieb Baumgarten nelle *Meditazioni filosofiche su argomenti concernenti la poesia* (1735). Sia in Baumgarten che in Kant, il termine resta denotativamente legato al significato etimologico originario (dal greco *aisthànomai*, 'percepisco con i sensi' e *àisthesis*, 'sensazione'). Baumgarten riserva all'estetica il campo delle conoscenze le quali, giacché provengono dalle percezioni, non hanno per oggetto idee chiare e distinte, ma idee confuse e vaghe; Kant invece applica l'aggettivo *estetico*, oltre che ai giudizi di gusto, anche alla sfera della conoscenza sensibile, chiamando appunto nella *Critica della ragion pura* "estetica trascendentale" la sezione che studia le forme a priori dell'intuizione sensibile, ovvero lo spazio e il tempo. Fuorviante è, secondo Kant, il punto di vista razionalistico, che considera il Bello un "concetto confuso" della perfezione di un oggetto, mentre nella concezione kantiana il Bello (e di conseguenza il giudizio estetico sulla presenza o meno di esso in un'opera d'arte) non è soltanto frutto della sensazione individuale, come per gli empiristi, né tantomeno coincide con la perfezione, come per i razionalisti; semplicemente esige il consenso consapevole di ognuno e non è dotato di una universalità oggettiva, ma dipende dal gusto o dal genio del singolo artista, dalla sua capacità creativa, dunque dalla possibilità di operare senza essere sottoposto alla costrizione di regole intenzionali né tantomeno di principi universali astratti. Del giudizio estetico si dà critica, ma non scienza; si può altresì fare appello al gusto, ma non all'intelletto. Per Kant la Bellezza è forma della finalità di un oggetto, non necessariamente accompagnata dalla rappresentazione di uno scopo: per giudicare il Bello ci vuole il gusto, per produrre belle opere d'arte occorre il genio. Sull'argomento la letteratura è vasta, si richiamano di seguito alcuni studi utili ad un approfondimento: L. ANCESCHI, *D. Hume e i presupposti empirici dell'estetica kantiana. Il problema dell'autonomia dell'arte nelle poetiche dal Romanticismo al Novecento*, Milano, La Goliardica, 1955; R. ASSUNTO, *Preparazione e continuazione della Critica del giudizio*, "Rivista di Estetica", 3 (1958), pp. 57-84; R. ASSUNTO, *Teoremi e problemi di estetica contemporanea. Con una premessa kantiana*, Milano, Feltrinelli, 1960; B. GERL, *L'importanza filosofica del senso comune. Confronto critico tra Kant e Lorenzo Valla*, "Archivio di Filosofia", Padova, Cedam, 1970; L. ANCESCHI, *Premesse kantiane*, "Studi di estetica", 2, (1975), pp. 5-11; S. MARCUCCI, *La funzione dell'intelletto nel giudizio estetico kantiano*, "Studi di estetica", 2 (1974-75), pp. 195-

privo lo stesso Oppo, a parere di Biasi, il quale ha ben presente, al punto da citarla in maniera chiara ed esplicita, la *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* di Benedetto Croce, pubblicata nel 1902<sup>30</sup>. In quell'opera il concetto di autonomia dell'arte veniva rivendicato dal filosofo idealista rispetto a qualsiasi altra attività umana: l'arte è intesa come immagine e sintesi a priori fra un contenuto di carattere sentimentale e una forma di carattere intuitivo e perciò detta "intuizione lirica" assolutamente disinteressata e autosufficiente, contrassegnata dal carattere dell'universalità. L'intuizione artistica è da concepirsi esclusivamente come un tutt'uno con la propria espressione: da qui l'identificazione dell'estetica con la linguistica generale.

Purtroppo sono proprio i segmenti di testo in cui il pittore affronta questi "mostri sacri" del pensiero (Croce e Kant in particolare) le più compromesse da un registro stilistico tutto strutturalmente modellato sugli aforismi e sulle metafore, all'insegna di una *brevitas* che tuttavia sovente mal si concilia con talune riflessioni dell'autore, le quali meriterebbero ben altro spazio rispetto all'esiguità delle poche righe in cui sono costrette. Tuttavia, è proprio con tali periodi, criptici e succinti, che Biasi si inserisce in un ideale dibattito sull'estetica e sulle sue discipline, sulla connessione di quel termine con il significato strettamente etimologico del sostantivo medesimo. Un problema che si è periodicamente ripresentato nella storia dell'estetica filosofica, fungendo da punto di riferimento per la costruzione delle teorie del Bello e dell'arte, così come d'altro canto sono sempre state numerose le dottrine estetiche

287; G. M. PAGANO, *La teoria del Giudizio in Kant*, Napoli, La Nuova Cultura, 1976; E. GARRONI, *Estetica ed epistemologia: riflessioni sulla Critica del giudizio*, Roma, Bulzoni, 1976.

<sup>30</sup> Il trattato dedicato all'Estetica costituisce la prima parte della trattazione crociana della Filosofia dello Spirito.

che hanno caratterizzato l'esperienza del Bello proprio in riferimento prevalente e diretto alla percezione sensibile. È questa la nota-pedale su cui insistono le osservazioni teoriche del Biasi pittore e studioso, il quale riprende la teoria kantiana secondo cui i giudizi di gusto istituiscono una relazione, immediata e senza ostacoli, tra il sentimento di piacere (o dispiacere) e la facoltà conoscitiva: ovvero pur poggiando sul sentimento sono comunicabili ed esigono il consenso di ognuno, poiché fanno appunto appello a una sorta di senso comune estetico, essendo forniti non di una universalità oggettiva fondata su un concetto, bensì di una universalità *sui generis* e soggettiva. Alla rappresentazione artistica non sono dunque sottesi scopo o finalità di un oggetto, bensì la forma di tale finalità, cioè la bellezza. A parere di Biasi, Oppo è appunto reo di non saper riconoscere che il Bello – tristemente assente dalle sale della prima e della Seconda Quadriennale – tramite l'intuizione e, secondariamente, l'elaborazione dell'artista si fa concretamente rappresentabile e riconoscibile; non è affatto un "concetto confuso" ma è frutto del divenire dialettico di due processi, detti di "divinazione subitanea" ed "elaborazione lenta". Questo scrive il pittore a proposito degli ingredienti necessari a qualsivoglia creazione artistica e dai quali essa stessa non potrebbe prescindere; e lo fa citando e facendo proprie le parole utilizzate da Benito Mussolini nel discorso<sup>31</sup> pronunciato nel 1926

<sup>31</sup> Recentemente raccolti in formato dvd in una produzione della Mondo Home Entertainment, una cinquantina di discorsi di Benito Mussolini vennero ripresi all'epoca del Ventennio in audio e video dall'Istituto Luce; altri furono registrati solo su disco, di altri ancora non è rimasta traccia. Corredati da libretto che ne riporta i testi integrali, tra di essi vi è anche quello pronunciato dal Duce all'inaugurazione, nel 1926 a Milano, della Prima Grande Mostra del Novecento Italiano, che fornì a Biasi il pretesto per parlare sia di intuizione artistica che, contestualmente, di intuizione politica, laddove appare palese il riferimento che il pittore sassarese fa alle mancate intuizioni di Oppo nel campo

a Milano in occasione dell'inaugurazione della prima Grande Mostra del Novecento Italiano<sup>32</sup>, e facendo inoltre riferimento ad alcune tematiche proprie della riflessione

delle politiche per l'arte: "Signore e Signori, Vi confesso che non è senza qualche esitazione, che io mi accingo a parlare in questa circostanza, per questa cerimonia inaugurale, che sembra portarmi assai lontano da quella che è la mia quotidiana fatica. Ieri sera, dopo avere attentamente esaminata la Mostra, alcuni interrogativi hanno inquietato il mio spirito. Ve li accenno brevemente perché Voi ne facciate oggetto di meditazioni necessarie. Primo: quale rapporto intercede tra la politica e l'arte? Quale tra il politico e l'artista? È possibile di stabilire una gerarchia fra queste due manifestazioni dello spirito umano? Che la politica sia un'arte non v'è dubbio. Non è, certo, una scienza. Nemmeno mero empirismo. È quindi un'arte. Anche perché nella politica c'è molto intuito. La creazione *politica* come quella *artistica* è un'elaborazione lenta e una divinazione subitanea. A un certo momento l'artista crea coll'ispirazione, il politico colla decisione. Entrambi lavorano la materia e lo spirito. Entrambi inseguono un ideale che li pungola e li trascende. Per dare savie leggi a un popolo bisogna essere anche un poco artisti. Fra il politico e l'artista vi è qualche altro punto di contatto, ne cito uno per tutti: il senso dell'incontentabilità. L'insoddisfazione tremenda e pur salutare delle cose compiute, che non sono mai come si credeva. La piatta beatitudine dell'arrivato è ignota tanto all'artista come al politico. Quanto alla gerarchia è argomento che mi seduce e mi porterebbe lontano. Forse non ho detto alcunché di interessante, ma io voglio arrivare a una prima modesta conclusione: non v'è incompatibilità fra un uomo politico e l'arte del suo e di altri tempi".

<sup>32</sup> Si inaugura a Milano nel febbraio del 1926 la prima Mostra del Novecento Italiano. Poche settimane dopo esce il primo numero della rivista "Il Novecento Italiano", con un'elegante veste editoriale e un'introduzione di Margherita Sarfatti. Sulle riviste intanto divampano le polemiche sul destino urbanistico di Roma, e le varie e differenti opinioni dell'*intelligenza* dell'epoca sono riassunte in un intervento che Oppo firma ne "La Fiera letteraria" del 7 febbraio dello stesso anno: "Nel dibattito fra coloro che vogliono trasformare Roma in una modernissima città, per intenderci, all'americana, e quelli che la vogliono conservare tale e quale [...] Allora la soluzione del problema apparentemente insolubile è la seguente: bisogna fare la nuova Roma, la Roma imperiale auspicata da Benito Mussolini, in un luogo nuovo e lasciare la Roma repubblicana imperiale e papale dov'è e quasi come è".

post-idealistica, in cui l'intuizione è venuta a designare un tipo di conoscenza specifica e *sui generis*<sup>33</sup>: sono le parti della *Comparsa* in cui Biasi mostra una conoscenza e una comprensione del pensiero kantiano con tutta probabilità mediate anche dalla lettura dell'*Estetica* crociana<sup>34</sup>. Ma è dopo il surreale ingresso nelle sale della Quadriennale che il pittore sassarese fa fare al celebre filosofo tedesco – autentica *pars costruens* di un complesso discorso sull'estetica e sull'attività artistica – che la *Comparsa* prende la china dell'invettiva e della critica aspra, entrambe le quali si concretano nelle pagine con l'arrivo di un tanto famoso

<sup>33</sup> Il filosofo francese Henri Louis Bergson, massimo esponente dello Spiritualismo ottocentesco, la concepiva come una conoscenza immediata e irrazionale, accentuandone, nella sua *Introduzione alla metafisica* (1903), il portato gnoseologico e considerandola come una “simpatia intellettuale” per la quale si viene trasportati nell'interiorità di un oggetto per coincidere con ciò che esso ha di unico e, di conseguenza, di inesprimibile. Sull'argomento: H. BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, Introduzione e commento a cura di P. Serini, Milano, Mondadori, 1935; H. BERGSON, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, a cura di V. Mathieu, Torino, Paravia, 1951; V. MATHIEU, *Bergson. Il profondo e la sua espressione*, Napoli, Guida, 1971; S. POGGI, *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*, Bologna, Il Mulino, 1991; P. TARONI, *Tempo e intuizione. Alle origini dello slancio vitale nel pensiero di Henri Bergson*, Ravenna, Edizioni cooperativa libreria e d'informazione, 1993; C. MIGLIACCIO, *Invito al pensiero di Bergson*, Milano, Mursia, 1994; A. PESSINA, *Bergson*, Bari, Laterza, 1994.

<sup>34</sup> “La sua opposizione, tante volte dichiarata, alla scuola volfiana, concerne non già il concetto dell'arte, ma quello della Bellezza, che nel suo pensiero era ben distinto dal primo. Anzitutto egli non ammetteva la designazione della sensazione come «conoscenza confusa» rispetto alla cognizione intellettuale, considerando ciò a buon diritto come falsificazione della sensibilità, perché un concetto, per confuso che si giudichi, è sempre concetto, abbozzo di concetto, non mai intuizione. Ma negava inoltre che la bellezza pura contenesse un concetto e fosse per conseguenza una perfezione appresa sensibilmente” (B. CROCE, *Emanuele Kant*, in *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990, pp. 355-356 [Bari, Laterza, 1902]).

quanto poliedrico artista, che Biasi ironicamente definirebbe “buono *a tout faire*” (leggasi ‘a nulla’): si tratta di Jean Cocteau<sup>35</sup>, che a differenza di Kant incarna più decisamente la *pars destruens* nella messa in scena del pittore sardo, in quanto responsabile di aver dato inizio nel suo *Mistero laico* a quello che egli definisce senza mezzi termini il “famigerato trucco De Chirico”. È questo un ottimo pretesto per affondare in poche righe Cipriano Efisio Oppo, che appare qui come il grande prestigiatore della Quadriennale detto da Biasi “Abracadabra” (a ulteriore conferma dell’inesausta inclinazione del pittore sassarese a coniare soprannomi irriguardosi); il quale Oppo, tuttavia, di artisti come ad esempio i citati De Chirico o Carrà<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Jean Cocteau (1889-1963), scrittore, cineasta, critico e disegnatore francese. Noto specialmente come poeta e romanziere, Cocteau intrattene importanti rapporti con svariati artisti, Pablo Picasso ed Eric Satie fra gli altri. Nel 1926 venne pubblicata una raccolta di suoi interventi critici nel volume *Ritorno all’ordine*, titolo che divenne ben presto *slogan*. Disegnatore assai incisivo quanto ironico (celebri i suoi profili e nudi di figure maschili dal tratto continuo), dagli anni cinquanta si dedicò anche alla pittura a olio, alla ceramica e all’affresco. Sodale di Picasso e Stravinskij, Apollinaire e Djaghilev, fu uno dei protagonisti più in vista dell’avanguardia parigina fra le due guerre. Dotato di un talento multiforme, nella sua copiosa produzione rifletté progressivamente tutte le mode letterarie e le tendenze artistiche proprie di quegli anni. Le opere teatrali si caratterizzano per il tentativo di modernizzare gli antichi miti come anche per lo sforzo di inserire temi tragici nel palcoscenico contemporaneo. Cocteau fu inoltre disegnatore e pittore, collaborò con diversi musicisti e realizzò anche alcune opere cinematografiche, tra cui il film autobiografico *Il sangue del poeta* (*Le sang du poète*, 1931).

<sup>36</sup> Carlo Carrà (1881-1966), pittore italiano. Comincia fin da giovane a lavorare come decoratore a Valenza, prima di trasferirsi nel 1895 a Milano dove frequenta la Galleria Grubicy. Nel 1900 studia a Parigi Courbet e l’impressionismo, a Londra Constable e Turner. Nel 1906 si iscrive all’Accademia di Brera: nella sua formazione si possono riscontrare tracce del tardo romanticismo lombardo e numerosi punti di contatto con la pittura divisionista. Nel 1910 figura tra i primi rap-

ebbe ad esprimere sovente giudizi tutt'altro che dissimili da quelli causticamente espressi dallo stesso Biasi: "Un bel giorno De Chirico e il futurista Carrà si trovano insieme a fare il soldato. C'è la guerra e i due pittori sono destinati a vivere, non so bene per quale funzione di malati o di scritturali, in un ospedale neuropatico. Trovano una infinità di oggetti curiosi: manichini anatomici, lavagne con segni quasi cabalistici, prismi di tutti i colori, pallide teste di gesso. E dipingono questi oggetti componendoli nelle più strane mescolanze, immaginandoli attori tragici,

presentanti del movimento futurista, di cui segue le alterne vicende nelle varie esposizioni europee: il suo contributo al movimento è attestato anche dall'assidua collaborazione alla rivista "Lacerba". Il 1916 segna il determinante passaggio alla pittura metafisica, dopo l'incontro a Ferrara con de Chirico, Savinio e De Pisis. Dal 1921 ha inizio nelle sue creazioni un progressivo processo arcaizzante di semplificazione formale in direzione di una riattualizzazione della lezione di Giotto e Masaccio rivisitati in chiave mitica, che trova peraltro saldo e sicuro approdo nel movimento di "Valori Plastici". Tra i suoi scritti, notevoli interesse rivestono i contributi ai manifesti futuristi e i saggi sulla pittura metafisica (1919). Si vedano: G. ARMELLINI, *Fascismo e pittura italiana. Carrà, Sironi, Rosai*, Firenze, Sansoni, 1972; M. CARRÀ (a cura di), *Carrà. L'opera completa*, Presentazione di P. Bigongiari, Milano, Rizzoli, 1970; M. CARRÀ, E. COEN, G. G. LEMAIRE, Carrà, "Art dossier", Firenze, Giunti, 1987; M. CARRÀ, Carrà. *Tutta l'opera pittorica 1900-1930*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1967; M. CARRÀ, Carrà. *Tutta l'opera pittorica 1931-1950*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1968; M. CARRÀ, Carrà. *Tutta l'opera pittorica 1951-1966*, Milano, Edizioni della Annunciata, 1968; M. CALVESI, *Dinamismo e simultaneità nella poetica futurista*, Milano, Fabbri editori, 1967; AA.VV., *Lettere dall'Archivio Carlo Carrà. Celebrazioni carraiane 1881-1966*, Firenze, Polistampa, 1966; R. LONGHI, *Carlo Carrà*, Milano, Hoepli, 1945; G. PACCHIONI, *Carlo Carrà*, Milano, Edizioni del Milione, 1959; C. L. RAGGHIANI, *Bologna cruciale 1914*, Bologna, Calderini, 1982; G. RAIMONDI, *La congiuntura metafisica Morandi-Carrà*, Firenze, Sansoni, 1951; G. LUTI (a cura di), *Caro Soffici. Lettere dall'Archivio di Ardengo Soffici*, Firenze, Gabinetto Viessesux, 1994 (lettere di Carrà, Picasso, Apollinaire, Crémieux, Papini, Jacob, Boccioni, Cecchi, Mac-cari, Malaparte).

in stanze chiuse e ferrigne, di chi sa quali incomprendibili riti tra squadre da geometria, scatole da giuocattoli e scatole di fiammiferi *tipo svedesi*, biscotti, carte geografiche e altre cose; il tutto disegnato con attenzione con un bel contornino nero fatto con l'appoggiamano, o con il compasso o con il tiralinee, e la sua bell'ombra netta come se ci fosse sempre il sole; Carrà predilige le stanze grigie per sfondo delle sue scene; De Chirico ama invece immaginarsi le sue composizioni in deserte piazze con antichi turriti castelli, o con moderne geometricamente buche-rellate dalle finestre, case popolari, sotto un medesimo cielo verde smeraldo scuro, digradante sino a una bella striscia di chiaro tempestoso [...] E per fare di così povere e elementari architetture e prospettive basta conoscere un manualetto da cinquanta centesimi. Altri tempi quelli di Paolo Uccello”<sup>37</sup>!

Il pungente sarcasmo con cui l'autore della *Comparsa* stigmatizza l'operato di De Chirico e Carrà è da ricollegare alla manifesta avversione dell'artista nei confronti della pittura di atmosfera magica ed enigmatica qual è

<sup>37</sup> C. E. OPPO, *Discorsi di pittura*, “L'Ida Nazionale”, Roma, 28 settembre 1919, p. 3, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, cit., pp. 28-29. Paolo Uccello era lo pseudonimo di Paolo di Dono di Paolo (1397-1475), pittore e mosaicista italiano. Secondo la testimonianza riportata dal Vasari nelle sue celebri biografie (le *Vite*), Paolo Uccello “non ebbe altro diletto che d'investigare alcune cose di prospettiva difficili et impossibili”. Sempre secondo il maggior biografo del Rinascimento, “Paolo Uccello, sarebbe stato il più leggiadro e capriccioso ingegno che avesse avuto da Giotto in qua l'arte della pittura, se egli si fusse affaticato tanto nelle figure et animali quanto egli si affaticò e perse tempo nelle cose di prospettiva”. Appartenente alla prima generazione di artisti fiorentini del Quattrocento, la sua formazione è da collocarsi temporalmente nei primi due decenni del quindicesimo secolo, durante l'apprendistato nelle botteghe di Ghiberti e Starnina, dove ebbe modo di confrontarsi con la cultura figurativa gotica che attraversava all'epoca una fase di proficuo sperimentalismo.

quella del creatore dei celebri manichini e dei *bagni misteriosi*, fondatore a Ferrara nel 1917, insieme a Carrà, della corrente pittorica che va sotto il nome di “metafisica”<sup>38</sup> (fermi restando i dovuti distinguo relativi alla diversità di approccio metodologico – teorico e pratico – nell’adesione dei sopraccitati artisti al movimento)<sup>39</sup>. Fu proprio de Chirico ad essere eletto come padrino dai surrealisti,

<sup>38</sup> Nel 1918 alla scuola fondata da de Chirico e Carrà aderì anche Giorgio Morandi. L’esperienza si concluse nel 1921, lasciando campo libero all’avvento del movimento di “Valori Plastici”, che dovette nutrirsi per molto tempo – così come accadde per il gruppo di “Novecento” – delle suggestioni metafisiche, le quali si rivolgevano verso una realtà in cui poter trovare un sicuro approdo al di là della mera apparenza ottica e fenomenica delle cose.

<sup>39</sup> La pittura metafisica ebbe origini e sviluppi differenti in ciascuno dei suoi più celebri rappresentanti. In de Chirico, greco di nascita e di formazione tedesca, erano ravvisabili elementi di cultura nordica ed extrapittorica (nella ideale triade rappresentata da Schopenhauer, Weininger e Nietzsche, che gli fruttò l’epiteto di “pittore letterario”), ed altresì elementi di cultura pittorica di stampo classicista e visionaria (Poussin, Lorrain, Böcklin, Klinger, Friedrich). Suggestioni presurrealiste sono coesenziali non solo alle opere della piena maturità metafisica di de Chirico – come ad esempio i manichini e gli interni abitati da oggetti di uso quotidiano (1915-19) –, ma anche, tra il 1920 e il 1930, le serie degli “archeologi”, dei “gladiatori”, dei “mobili nella valle”: tutti elementi della sua produzione che si possono ricondurre ad una lettura metafisica del *corpus* di opere dechirichiane. Di differente natura, e più legato alla ricerca stilistica che non a suggestioni culturali *tout court*, l’apporto dato alla corrente metafisica da Carrà e Morandi. Da una parte lo scemare della spinta futurista e l’indagine sulla forma ad esso conseguente spinsero Carrà al progressivo recupero dell’integrità degli oggetti (la cosiddetta “poetica delle cose ordinarie” che poi sfociò nel “realismo mitico”), dall’altra Morandi giunse alle formulazioni metafisiche seguendo un *iter* tutto interno alla sua ricerca formale, che esulava dunque da motivazioni storiche immediatamente contingenti. Accanto ai sopraccitati artisti operarono a Ferrara Alberto Savinio – fratello di de Chirico – e Filippo De Pisis. Affascinati in tempi più tardi da suggestioni metafisiche furono anche Sironi, Casorati, Tozzi, Soldati e Donghi – quest’ultimo citato da Biasi nella *Comparsa*.

affascinati dalle istanze di natura psichica portate avanti dalla pittura metafisica (lo “psichismo inferiore” – così lo definisce il pittore idealmente polemizzando con Cocteau e De Chirico – che Biasi non vede di buon occhio)<sup>40</sup>.

A questo punto non è difficile immaginare quale dovesse essere, all'epoca, il rovello di Biasi: se di quegli artisti perfino Oppo ebbe a scrivere in passato recensioni che erano tutto fuorché entusiastiche, come potevano gli stessi farla da padroni nelle sale della Quadriennale? Essendo dunque da lì totalmente assenti – ad avviso del pittore – i maestri che espongono per reali meriti artistici, anche i critici d'arte più genuini si dileguano, la mostra si scioglie letteralmente in una bolla di sapone ed è paragonata da Biasi ad una bisca clandestina, in pagine che denunciano da una parte il forte risentimento per la propria esclusione, dall'altra sollevano pesanti dubbi sulle partecipazioni alla mostra volute da Oppo, a cominciare da quella di Gino Severini per concludere con quella del citato De Chirico. Nonostante le comuni simpatie filosofiche di ascendenza nietzscheana che quest'ultimo probabilmente condivideva con Biasi, il pittore sardo nella *Comparsa* condanna senza mezzi termini lui e il suo trucco che sembra colare fuori dalla saletta concessagli ed estendersi fino ad assumere i contorni di una vera e propria truffa perpetrata ai danni dell'Arte, tramite la presenza alla Quadriennale di

<sup>40</sup> “Da *surnaturel* a *surréal* (e alla nascita del Surrealismo) il passo è breve. I surrealisti, capeggiati da uno scrittore, Breton, non vedevano più su piani diversi forme e contenuti e scelsero a loro padrino proprio de Chirico. Rispetto alle preoccupazioni esclusivamente e puristicamente *linguistiche* dei cubisti e degli astrattisti, il Surrealismo segnò un notevole cambiamento di direzione, stimolato dall'affascinante ricchezza di motivazioni psichiche della pittura metafisica. E ciò significò un dirottamento, anche, dalla linea canonica e tutta francese dell'avanguardia, che prendeva le mosse dall'energia puramente ottica dell'Impressionismo” (M. CALVESI, *Da metafisico a psicofisico*, in M. CALVESI, G. MORI, *De Chirico*, “Art dossier”, Firenze, Giunti, 1988, p. 6).

tanta, ammorbante “pittura tonale”, con la complicità di Oppo, colpevole di aver fatto le selezioni pescando a piene mani tra artisti ad avviso di Biasi già morti e sepolti ma verso cui il sassarese non cessa di indirizzare i propri strali. Eppure era stato proprio Oppo, nel 1924 – dunque in largo anticipo rispetto alla data di pubblicazione della *Comparsa conclusionale* – ad aver scritto parole che parevano promettere un interessamento alla causa degli artisti sardi (e non solo): “Cercheremo di cernere fra tante voci confuse di confuse teorie quelle che meritano di essere accolte: perché conosciamo i sospiri di sollievo e i sorrisi di compiacimento dei vecchi barbagianni che sperano in una seconda giovinezza. Sarà necessario, sempre per andare più al cuore della questione, vedere a qual punto si possa senza pregiudizio parlare di tradizioni in senso regionalistico”<sup>41</sup>.

Indubbiamente Biasi rientrava a pieno titolo in una tradizione fortemente connotata in tal senso<sup>42</sup>, laddove la sua pittura si faceva imponente metafora figurativa di un mondo che l’artista, al pari di Grazia Deledda nella sua opera narrativa, costruiva interpretando il proprio “universo di immagini secondo la cultura antropologica ed estetica della Secessione”<sup>43</sup>. Il primitivo ed il primitivismo,

<sup>41</sup> C. E. OPPO, *Note d’arte. Tornare alla nostra tradizione*, “Lo Spettatore italiano”, Roma, 1 maggio 1924, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l’arte. Scritti di critica e di politica dell’arte 1915-1943*, cit., p. 32.

<sup>42</sup> “La sala di Biasi ci persuade ancor più nell’idea già espressa che il regionalismo, inteso come personalità etnica, entra come elemento soverchiante nell’interpretazione di qualunque realtà di qualunque latitudine. La sommarietà marginale del Biasi che lascerebbe subito sospettare un impianto esteriormente illustrativo, riguadagna poi nello studio dei rapporti di colore sui volti e nei nudi una convinzione puntuale” (M. BIANCALE, “Il Popolo di Roma”, 8 ottobre 1931, in AA.VV., *Giuseppe Biasi 1885-1945*, Sassari, Cordella – Stamperia della L.I.S., 1947, p. 79).

<sup>43</sup> N. TANDA, *Dal mito dell’isola all’isola del mito*, Roma, Bulzoni, 1992,

così ferocemente stigmatizzati e derisi da Oppo (tanto il

p. 326. Il rapporto del pittore sassarese con la scrittrice nuorese “appare determinante per comprendere l’atteggiamento che la Deledda maturava nei confronti della rappresentazione della Sardegna e dell’immaginario sardo [...] la Sardegna, e in particolare la Barbagia e Nuoro, erano divenute nel frattempo meta di antropologi, di pittori e di linguisti con interessi etnologici. La loro conoscenza e frequentazione consentì alla Deledda di avere un qualche sentore del funzionamento dei subsistemi culturali regionali all’interno del sistema culturale italiano e insieme del rapporto città-campagna. Biasi in questo periodo guardava alla Secessione viennese. Era una scelta non scontata, condivisa allora da pochi artisti, Aleardo Terzi, Duilio Cambellotti, Marcello Dudovich, tutti attivi soprattutto come illustratori. Se si eccettua il divisionismo, la scelta era fra la tendenza storicista, accademica e paludata, e il verismo regionalista. Cambellotti era amico dello scultore Prini, e Prini amico di Biasi che, nell’aprile del 1905, ne aveva pubblicato la caricatura su «L’Avanti della Domenica» (ivi, pp. 15-16). Gli ambienti culturali romani di cui erano *habitué* tra gli altri Cambellotti e Prini furono frequentati anche da Grazia Deledda; la partecipazione della scrittrice nuorese all’*humus* culturale della capitale è dimostrata inoltre dal fatto che la stessa conosceva Oppo, con il quale aveva anche fatto parte della giuria che assegnò il Premio al miglior “Diario del viaggio in Sardegna” voluto da “L’Italia letteraria”: “La bella iniziativa dell’“Italia letteraria” concretatasi nel settembre scorso con un viaggio di scrittori e giornalisti per la Sardegna, si è completata con l’assegnazione del premio al miglior diario di quel viaggio. La giuria, della quale facevano parte Grazia Deledda, Silvio Benco e Cipriano E. Oppo, ha esaminato quattro lavori partecipanti al concorso premiandone due, a pari merito: uno di Elio Vittorini e l’altro di Virgilio Lilli [...] È interessante leggere la relazione della giuria che integralmente riportiamo: «La Commissione per il Premio – istituito dall’Italia letteraria – di miglior “Diario del viaggio in Sardegna” svoltosi nel settembre 1932, dopo aver preso in esame i dattiloscritti pervenuti al Concorso e riscontrato qualche buona qualità in quelli contrassegnati dai motti: “Resurgo I” e “Resurgo II”, ha ristretto la sua attenzione sui seguenti lavori: *Senza motto* ed *Amok*. Nel primo è, a sprazzi, una gradevole sensibilità giovanile; può tuttavia spiacere un insistito umorismo d’impronta [...] In ultima analisi, non è emersa una tal differenza di valore fra *Senza motto* e *Amok* da giustificare l’assegnazione del premio all’uno piuttosto che all’altro dei due concorrenti. La Commissione è quindi venuta nella determinazione di spartire il premio; tenendo però a che, in *Amok*, risultassero particolar-

critico d'arte quanto l'organizzatore di mostre) costituivano in realtà una importante chiave di lettura per comprendere la pittura delle Secessioni e dello stesso Biasi. Il segretario delle Quadriennali pareva infatti non far troppe distinzioni tra le varie accezioni del termine 'primitivo'<sup>44</sup>, fosse esso *leitmotiv* di derivazione surrealista o termine da intendersi invece nell'accezione antropologica e avvenute in quest'ultima una sua propria, per usare un termine caro ad Alois Riegl, *Kunstwollen*, ovvero 'volontà d'arte'<sup>45</sup>:

mente apprezzate più sostanziose e liriche virtù di scrittore [...] *Grazia Deledda - Silvio Benco - Cipriano E. Oppo*» (articolo pubblicato su "L'Unione Sarda", 18 gennaio 1933).

<sup>44</sup> "Il fatto stesso che il termine 'primitivo', largamente in uso oggi nella letteratura etnologica, al posto del vecchio termine 'selvaggio', si sia contaminato con altri significati desunti dal linguaggio della critica artistica, che denomina 'primitivi' ora i preraffaelliti, ora Giotto e i giotteschi, dimostra che quel termine va interpretato come una categoria culturale e storica, valida per un suo significato dialettico e critico entro un contesto culturale più vasto, non già come una categoria ontologica che riveli in senso assoluto l'*arché*, l'originario, il primordiale" (R. CANTONI, *Il pensiero dei primitivi*, Milano, Mondadori, 1963, p. 33). Sul "primitivo" come categoria del mito si vedano: S. ACQUAVIVA, *L'eclissi del sacro nella civiltà industriale. Dissacrazione e secolarizzazione nella società industriale e post-industriale*, Milano, Edizioni Comunità, 1961; F. BOAS, *The mind of primitive man*, Bari, Laterza, 1972; G. FERRARO, *Il linguaggio del mito. Valori simbolici e realtà sociale nelle mitologie primitive*, Roma, Meltemi, 2001; C. LÉVI-STRAUSS, *La struttura del mito*, in *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1998; L. LÉVI-BRUHL, *Primitive mentality*, London, George Allen and Unwin, 1935 [1923]; P. PALMERI, *La civiltà tra i primitivi*, Milano, Unicopli, 1991.

<sup>45</sup> Alois Riegl (1858-1905), storico dell'arte austriaco appartenente alla *Wiener Schule der Kunstgeschichte* ('Scuola viennese di storia dell'arte'). Fu il teorizzatore della cosiddetta 'volontà d'arte' (*Kunstwollen*), vale a dire quella peculiare *vis* sia artistica che estetica appartenente ad ogni popolo in una determinata epoca, da intendersi come variabile imprescindibile della sua produzione artistica. L'opera di Riegl pubblicata in Italia nel 1953 col titolo *Industria artistica tardoromana (Die spätrömische Kustindustrie nach der Funden in Österreich)*, attraverso

“Primitivo. C’è in aria molta voglia di essere primitivi. Immaginatoci Giotto, la mattina appena alzato, domandarsi: Farò oggi un’arte abbastanza primitiva?”<sup>46</sup>.

Mentre Biasi, dal canto suo, esprimeva una sensibilità nuova, come risulta peraltro dagli intenti programmatici sinteticamente espressi nelle *Domande preliminari alla Comparsa conclusionale*. Solo ed esclusivamente in quest’ottica, allora, il problema della percezione del tempo si rivela essere un aspetto cruciale del suo discorso pittorico, come del resto lo è per quello filosofico di Bergson. È difatti nel *Saggio sui dati immediati della coscienza* che il filosofo spiritualista si propone una descrizione degli stati di coscienza per così dire “in presa diretta”, cioè mediante l’intuizione, senza la pretesa di riportare i dati interni della coscienza ai fatti esterni. Il tempo scandito unicamente dalle percezioni e dalle sensazioni, concretamente vissuto ed esperito qui-e-ora, la cui durata non conosce soluzione di continuità perché amalgama di innumerevoli stati di coscienza. Come scrive Giulio Carlo Argan nella prefazione al volume *Il gusto dei primitivi* di Lionello Venturi, “la natura non era la rivelazione, ma il rivelato; non era il problema

l’uso delle tracce e dei materiali in apparenza meno significativi ma rivalutati proprio in quanto maggiormente portatori di valore informativo e documentale, restituisce dignità a quel momento storico e più in generale a tutti quei periodi comunemente definiti “di decadenza” ma di cui lo studioso per contro rivendica i peculiari ed irripetibili valori formali ed espressivi. Si vedano: S. SCARROCCIA, *Oltre la storia dell’arte. Alois Riegl, protagonista della cultura viennese*, Milano, Marinotti, 2006; A. RIEGL, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere, i suoi inizi*, Introduzione a cura di S. Scarrocchia, Bologna, Nuova Alfa, 1981; A. RIEGL, *Grammatica storica delle arti figurative*, a cura di A. Pinotti (trad. di C. Armentano), Macerata, Quodlibet, 2008. In particolare, sullo studio delle arti applicate: A. RIEGL, *Antichi tappeti orientali*, a cura di A. Manai, Macerata, Quodlibet, 1998.

<sup>46</sup> C. E. OPPO, *Non più di cento voci*, “La Tribuna”, Roma 23 dicembre 1926, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l’arte. Scritti di critica e di politica dell’arte 1915-1943*, cit., p. 36.

della realtà, ma una soluzione che era stata data del problema della realtà. Screditando, eliminando questa soluzione, cadeva la mediazione provvidenziale, equilibrante, risolutiva tra il soggetto e l'oggetto: la realtà si ripresentava come un problema aperto e assillante, come il non conosciuto e il non dato che tuttavia si dava come reale ed esistente allorché l'individuo, l'artista, prendeva atto o coscienza del proprio esistere come essere nel mondo, e in quella realtà. Di qui l'identità che si voleva conseguire tra sensazione viva e coscienza: una coscienza che era tutta cultura (vedi Cézanne), al punto di doversi chiedere se fosse davvero la sensazione a farsi coscienza o non piuttosto l'inverso, la coscienza, con tutto il suo contenuto di nozioni, a farsi viva, palpitante, istantanea, sensazione visiva [...] L'arte moderna non era il riflesso del positivismo che aveva promosso e tuttora stimolava il progresso scientifico, economico, tecnologico, ma in netta antitesi ad esso, l'affermarsi di una spiritualità creativa e tuttavia laica a cui l'uomo moderno non poteva rinunciare perché era anch'essa una faticata conquista della cultura"<sup>47</sup>.

È il tempo della durata, il tempo lento – certamente non quello di Marinetti, né tantomeno quello di Boccioni<sup>48</sup> –

<sup>47</sup> G. C. ARGAN, *Prefazione*, in L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. XXIV-XXV. Il differente orientamento di senso che Argan riconosce all'arte moderna è il medesimo che spinse Biasi e gli altri artisti della Secessione sarda a "considerare la cultura sarda non secondo un approccio e un taglio di tipo positivistico ma secondo un approccio storico-religioso e secondo un'accezione ed uno schema antropologico [...] nella sua essenza arcaica e primitiva e pertanto straordinariamente vicina alla sensibilità moderna. Dall'Impressionismo in poi, infatti, la civiltà occidentale, e per essa l'arte classica, era stata messa in crisi, soprattutto nel suo cardine eurocentrico, ed era stato operato un recupero dell'arte arcaica, da quella micenea all'arte primitiva negra" (N. TANDA, *Il dibattito critico*, in *Pietro Antonio Manca. Mostra retrospettiva*, Sassari, Chiarella, 1983, p. 42).

<sup>48</sup> "Manca però in Biasi l'esperienza della formazione complessiva dei

che soggiace alla rappresentazione della Sardegna di Biasi, laddove è proprio la custodia della memoria a permeare la vita profonda della coscienza. Una concezione che nel testo della *Comparsa* emerge in tutta la sua chiarezza quando ai manifesti futuristi che celebrano la velocità Biasi oppone l'inamovibile buon senso degli antichi: è sufficiente essere *cunsideradores de bonu cunsideru*<sup>49</sup>, ovvero uomini saggi che sanno ben giudicare, e non necessariamente *sabidores*, 'grandi sapienti', per capire di estetica. Capacità di discernimento e linguaggio avviano sì l'uomo verso la coscienza e la formazione dei concetti, ma l'intelligenza secondo Biasi non si esprime solo nell'intelletto, bensì conserva un legame con l'istintualità dalla quale proviene, ed è perciò in grado farvi ritorno, accompagnata dalla coscienza: è il momento della creazione artistica. L'intuizione dunque, per Bergson come

dati spazio-temporali (non fu mai – per scelta moderata – interessato al futurismo) e soprattutto manca la volontà di attuare un simile stravolgimento di un mondo equilibrato e comprensibile. Il che riporta l'artista sardo fuori delle correnti in senso stretto per farne una personalità di notevole talento, ricca di cultura, quanto di sensibilità ma isolata entro l'orizzonte italiano" (N. TANDA, *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, cit., p. 20). Il tempo di Biasi è il "fantastico e inalterabile presente" di cui parla Giuseppe Dessì in *Michele Boschino*: "Temporalità intesa come capacità della memoria di ricondurre i mille rivoli dentro un'unica corrente di senso [...] La memoria, dunque, diventa la costante, il vero *tòpos* semantico" (D. MANCA, *Il tempo e la memoria nel "racconto ripetuto" di Dessì fra relativismo conoscitivo e paradigma fenomenologico*, "La Scrittura", 12, 2000, p. 15).

<sup>49</sup> L'espressione, con accusativo dell'oggetto interno (*cunsideradore de bonu cunsideru*), è felicemente utilizzata da Antonio Mura Ena nella lirica *Peraula bia*, facente parte della raccolta di poesie intitolata *Recuida*, edita da Edes nel 2000 all'interno della collana di letteratura sarda plurilingue "La Biblioteca di Babele" (introduzione, edizione critica e traduzione a cura di Nicola Tanda). In essa il poeta significativamente oppone alla sapienza fatta di complessi ragionamenti degli antichi filosofi e sapienti (*sabidores antigos*) la saggezza che ad ogni uomo, non necessariamente sapiente, deriva dall'acquisizione di ancor più remoti saperi antropologici e religiosi.

per Biasi, può venire anche dall'istinto e non essere immediatamente intelligibile, come invece era in Croce. Tuttavia, il pittore – ed è questo il punto più critico del breve testo della *Comparsa conclusionale* – pare contraddirsi nel citare da un lato Benedetto Croce e dall'altro Benito Mussolini, commentando il pensiero di entrambi in merito al concetto di creazione artistica. Per il primo l'intuizione consiste in un solo momento, un atto unico che reca in se stesso l'atto di espressione<sup>50</sup>; mentre per il secondo la creazione artisti-

<sup>50</sup> “Eppure vi è un modo sicuro di distinguere l'intuizione vera, la vera rappresentazione, da ciò che le è inferiore: quell'atto spirituale dal fatto meccanico, passivo, naturale. Ogni vera intuizione o rappresentazione è, insieme, espressione. Ciò che non si oggettiva in una espressione non è intuizione o rappresentazione, ma sensazione e naturalità. Lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo. Chi separa intuizione da espressione, non riesce mai più a congiungerle. L'attività intuitiva intuisce quanto esprime” (B. CROCE, *L'intuizione e l'espressione*, in *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., p. 12). Più avanti il filosofo precisa ulteriormente e con maggior perentorietà il proprio pensiero: “Si ode spesso taluni asserire di avere in mente molti e importanti pensieri, ma di non riuscire a esprimerli. In verità se li avessero davvero, li avrebbero conati in tante belle parole sonanti, e perciò espressi. Se, nell'atto di esprimerli, quei pensieri sembrano dileguarsi o si riducono scarsi e poveri, gli è che o non esistevano o erano soltanto scarsi e poveri [...] La conoscenza intuitiva è la conoscenza espressiva. Indipendente e autonoma rispetto all'intellezione; indifferente alle discriminazioni posteriori di realtà e irrealtà e alle informazioni e appercezioni, anche posteriori, di spazio e tempo; l'intuizione o rappresentazione si distingue da ciò che si sente e subisce, dall'onda o flusso sensitivo, dalla materia psichica, come forma; e questa forma, questa presa di possesso, è l'espressione. Intuire è esprimere; e nient'altro (niente di più, ma niente di meno) che esprimere” (ivi, p. 1516). Tuttavia la teorizzazione crociana dell'identità – e dunque della mancata dialettica – tra i due momenti della creazione artistica, quello intuitivo e quello espressivo, ha sovente dato origine a “un'estetica dell'intuizione nella quale però possono trovare spazio soltanto i capolavori e che di fatto [...] ha condizionato in Italia, per più di cinquanta anni, gli studi sull'arte e ci ha escluso, come ha sostenuto Anceschi, dal generale dibattito europeo e americano. Ha ritardato gli studi sui linguaggi non verbali, dal cinema, alla pittura, all'ar-

ca (che è da lui paragonata a quella politica) avviene, nella sua più autentica completezza, in due tempi: quello della “divinazione subitanea” (ovvero la “intuizione”, qualora si preferisca la *vulgata* crociana), seguito dall’“elaborazione lenta”, senza la quale non si dà opera d’arte alcuna. Tuttavia trattasi di una contraddizione solo apparente, giacché Biasi del pensiero crociano in materia di estetica mette in salvo soltanto l’importanza che il filosofo attribuisce al momento dell’intuizione in relazione al non esser questo un “concetto confuso”; ma ne attribuisce altrettanta, se non addirittura in misura superiore, al successivo momento dell’elaborazione, il quale può dare un nuovo orientamento alla stessa intuizione, essendo in grado di plasmarla grazie appunto al fattore-tempo. Nessun *Mistero Sacro*, dunque, per Biasi, nella creazione artistica, ma soltanto la chiarezza – al di là della quale, secondo il pittore, si bara soltanto – della duplice formula “divinazione subitanea” vs “elaborazione lenta”. Il Proust citato da Biasi nella *Comparsa conclusionale* sosteneva, insieme a Baudelaire e ai simbolisti, che compito dell’artista fosse quello di liberare l’essenza delle sensazioni mettendole insieme, per sottrarle alla contingenza del tempo, in una grande metafora dell’esistenza. Un intento che non poteva collimare con la concezione positivista e scienziasta dell’arte, la quale ammetteva la sola realtà della natura, a differenza di quella simbolista che si proponeva invece di

chitettura. Lionello Venturi ha dovuto elaborare per suo conto la teoria del *gusto* per poter avere un approccio corretto agli artisti minori. Diversamente avrebbe dovuto riconoscere pochissimi artisti, poiché quella concezione esclusiva e assoluta dell’arte non consentiva di introdurre nel canone se non altissimi capolavori. E tuttavia non indicava criteri certi per individuarli. Poiché poca circolazione avevano altre concezioni estetiche meno esclusive, l’estetica crociana ha prodotto una deriva elitaria [...] ha inibito la creatività e ne ha accentuato il carattere nobilissimo, ma irraggiungibile e ineffabile” (N. TANDA, *Uno statuto per la letteratura sarda*, “La Grotta della vipera”, XVI, 86, 1999, ora in *Un’odissea de rimas nobas. Verso la letteratura degli italiani*, Cagliari, Cuccu, 2003, p. 49).

esprimere l'inesprimibile, comunicare mediante il simbolo, ritrarre il mondo fenomenico mettendolo costantemente in relazione con un'essenza misteriosa, conoscibile esclusivamente tramite l'intuizione: nasce così la nostalgia<sup>51</sup> di quell'universo mitico perduto, di quell'Eden primigenio e incontaminato che per Biasi è la Sardegna. Soltanto il rifiuto dunque, netto, dell'impressione di marca naturalista, può consentire all'artista la reinvenzione simbolica della natura: egli intuitivamente scopre, non crea dal nulla bensì maieuticamente conosce e diviene consapevole; compito dell'arte è quello di cogliere le nascoste corrispondenze tra le sensazioni e gli oggetti immersi nel flusso della transitorietà e dell'effimero, sottoposti al tempo che li smembra e li travolge. Biasi è influenzato dalla lettura di Schopenhauer, filosofo assai caro al pittore<sup>52</sup> come, prima che a lui, a tutti

<sup>51</sup> “Abbracciando tutte le arti, il simbolismo può anche essere considerato come il tentativo di riconquistare una perduta unità, di proporre una chiave di lettura del destino umano in lotta contro un sapere che si parcellizza, contro una cultura scientifica che sta emergendo prepotentemente. Nella linea di Wagner e di Nietzsche, può leggersi come una sorta di ripresa e di sintesi di tutto il patrimonio mitico, favoloso, leggendario dell'umanità, la ricerca di un'armonia fra i nostri sensi e il mondo” (M. T. BENEDETTI, *Simbolismo*, “Art dossier”, p. 9).

<sup>52</sup> Significativa a tal proposito la testimonianza dell'avvocato sassarese Giuseppe Abozzi, grande amico dell'artista, dal titolo *Giovinetza lontana. Ricordi di piccola vita sassarese*, pubblicata in AA.VV., *Giuseppe Biasi 1885-1945*, cit., p. 7: “Abozzi, uno degli intimi di casa nella stanzetta di via Roma, spirito arguto e musicista appassionato (ma non fino al punto di gettare alle ortiche quella toga che Biasi non indosserà mai), traccia un quadro della cultura dell'artista, ricordandone l'amore per Schopenhauer e Hartmann, «per il vecchio Epicureo e per gli scettici di tutte e gradazioni»; a queste letture vanno aggiunti sicuramente Nietzsche, Stirner e i classici del marxismo e dell'anarchia – autori all'epoca assai diffusi nelle cerchie intellettuali giovanili tanto romane che sassaresi – ma anche polemisti cattolici come Bloy, Veillot e d'Aureville. In letteratura, le predilezioni di Biasi – decisamente francofile – vanno ad Anatole France, ai parnassiani e ai simbolisti francesi” (G. ALTEA, M. MAGNANI, *Profilo biografico*, in *Giuseppe Biasi*, cit., p. 321).

i simbolisti, “per aver operato una distinzione radicale fra apparenza ed essenza, fra la verità inattaccabile dell’idea e la labilità dei fenomeni”<sup>53</sup>. Solo nella memoria l’uomo può cogliere con un unico sguardo le incessanti trasformazioni alle quali il tempo sottopone fatti, persone, sentimenti. È una concezione che rimanda alla teoria del “tempo creativo” di Bergson che già aveva parlato di coscienza interiore, coesistenza di passato e presente nel fluire della stessa: un orizzonte non soltanto filosofico ma anche estetico ed antropologico condiviso da Grazia Deledda e di cui è rimasta chiara testimonianza nelle lettere scritte da quest’ultima a Biasi<sup>54</sup>, che rivelano il clima in cui l’artista affinò gli stru-

<sup>53</sup> M. T. BENEDETTI, *Simbolismo*, “Art dossier”, p. 8. “Albert Aurier nel suo articolo *Il simbolismo in pittura*, del 1891, riprende il pensiero di Schopenhauer, affermando come agli occhi dell’artista gli oggetti non possano apparire che come *segni* significanti. La percezione dell’essenza richiede un’*emotività trascendentale*, un atteggiamento illuminato. Sono idee che sembrano far eco alle formulazioni di Henri Bergson, la cui influenza è determinante al volgere del secolo. Anch’egli rifiuta la realtà oggettiva, la percettibilità razionale, convinto che la verità non possa essere raggiunta che per mezzo dell’intuizione” (ivi, pp. 7-8).

<sup>54</sup> “Un’affermazione di Remo Branca, protagonista della pittura di questo periodo e uno dei primi bibliografi dell’opera deleddiana, va tuttavia considerata con attenzione: «Eravamo di fronte all’artista che aveva scoperto figurativamente la Sardegna, così come con le novelle e i romanzi l’aveva scoperta Grazia Deledda: questo giudizio che giustificò ufficialmente il Premio Nobel, poteva essere esteso a Peppino Biasi che, per la prima volta, in Sardegna, penetrava con i colori e con i pennelli dove la scrittrice nuorese era penetrata con le parole. Quando la Deledda riuscì ad imporre alla direzione della rivista “La Lettura” (Milano 1917) l’illustrazione del suo romanzo *L’incendio nell’uliveto* e vide le illustrazioni di Biasi rimase colpita, commossa, perché quelle immagini non le vedeva ma le sentiva dentro di sé, come lei stessa le aveva create nei suoi romanzi. Il fatto nuovo della cultura in Sardegna è che la prima grande scrittrice italiana con quelle parole aveva steso l’atto di nascita della pittura sarda [...] Biasi primo pittore come primo scultore è stato Francesco Ciusa»” (N. TANDA, *Dal mito dell’isola all’isola del mito*, cit., p. 20). Dal rapporto epistolare con il Nobel per la let-

menti per dare “consistenza di tradizione alla cultura etnica della Sardegna costituendola come mondo d’immagine”<sup>55</sup>. Dall’*In* all’*Es*, dunque (quest’ultimo rappresentato dalla cultura artistica metropolitana cui Biasi era rivolto), e viceversa: “Quanto più cresceva, attraverso l’inserimento nel mondo dei grandi avvenimenti artistici, il peso e lo spessore culturale della sua operazione artistica, tanto più scelte tematiche e mondo poetico si concentravano sulla Sardegna. Alle Secessioni romane si potevano vedere, tra l’altro, opere di artisti come Matisse, Picasso, Gauguin, Munch e Pechstein. Esperienze diverse ma tutte rappresentative di talune avanguardie simboliste ed espressioniste”<sup>56</sup>.

La *Comparsa conclusionale* e *I parenti poveri* sono la testimonianza – stavolta non pittorica quanto piuttosto letteraria – delle acquisizioni, da parte di Biasi, provenienti dall’arte e dalla cultura europea che avevano dato un

teratura emerge dunque una significativa consonanza d’intenti: “Anche nel percorso formativo di Giuseppe Biasi, altro grande amico della Deledda, l’esperienza del soggiorno africano (Algeri, Tripoli, Tunisi fra il 1924 e il 1927) è fondamentale. Essa rappresenta il soddisfacimento, di un’esigenza ingenerata nella sua mente di giovane artista in parte anche dalle intuizioni estetiche della Deledda e dalle forti analogie tra cultura sarda e nord-africana presenti nei suoi testi” (D. MANCA, *Introduzione*, in G. DELEDDA, *Il ritorno del figlio*, edizione critica a cura di D. Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2005, p. LVIII; dello stesso autore si veda altresì l’intervento tenuto al Convegno Nazionale di studi deleddiani di Sassari del 2007 e ora pubblicato in AA.VV., *Grazia Deledda e la solitudine del segreto*, Atti del Convegno nazionale di studi, Sassari 10-12-2007, a cura di M. Manotta, A. M. Morace, Nuoro, Ilisso-Isre, 2010, pp. 167-198).

<sup>55</sup> N. TANDA, *Dal mito dell’isola all’isola del mito*, cit., p. 17. “Il rapporto della Deledda con Biasi è documentato, oltre che dalle lettere, dalla presenza di quadri in casa Madesani Deledda [...] A proposito del suo modo aggiornato di considerare il mondo sardo è assai interessante l’attenzione dedicata al progetto dei mobili per lo studio della nuova casa” (ivi, pp. 17; 19).

<sup>56</sup> *Ibidem*.

orientamento nuovo alla percezione della Sardegna e alla sua rappresentazione artistica in ragione di una differente *Weltanschauung* aggiornata dai progressi degli studi etno-demologici, la cui struttura modellata su un vissuto antropologico sardo ben si attagliava ad esprimerne il senso profondo, oltreché esistenziale anche religioso, ed il rapporto, altrettanto profondo e proficuo, del “grande fanciullo sardo” – così scrivono Arata e Biasi in *Arte sarda* – con la propria terra: “Il folklore che va svolgendo il suo ritmo inafferrabile nelle solitudini in cui molte volte è relegato l’individuo, è qui espresso in una serie di immagini e in tante rappresentazioni di un rude estetismo trascendentale, sulla comprensione del quale poco o nulla vi è da aggiungere: poiché immagini e rappresentazioni nascono, in sé complete, dall’anima del grande fanciullo sardo, libere da ogni accorgimento di forma e al di sopra di ogni preoccupazione di stile [...] Un paese come la Sardegna, sulle cui scuole non sono mai passate quelle correnti artistiche innovatrici che si incrociano nei continenti, e che non ebbe un grande retaggio artistico indigeno, pur vantando un passato che, dati i suoi modesti mezzi, potrebbe chiamarsi eroico, doveva trovare nella sola forza individuale quell’espressione artistica, povera di linguaggio convenzionale, ma sempre aderente al rude pensiero dell’artefice che vive isolato dalle correnti tradizionali [...] Scolpire un’immagine nel legno o nell’osso, scalfire un elemento decorativo o incidere una composizione scaturita da frammentarie impressioni subite, è una prerogativa di tutti quei popoli che non hanno avuto un rapido svolgimento artistico ed è quasi sempre il risultato di individui che hanno un temperamento contemplativo [...] Le diverse aspirazioni della volontà creativa, che hanno per risultato le embrionali forme d’arte vissute e sentite con indefinito senso nostalgico, sono estrinsecazioni di stati d’animo senza formole fisse e che non hanno bisogno né di spiegazioni né di un’indagi-

ne conclusiva. E tanto meno l'indagine si può applicare a queste piccole creazioni sarde le quali, nel loro valore sostanziale, entrano nel quadro etnico di tutto l'organismo ideologico di un popolo dalla fede purissima"<sup>57</sup>.

A Giuseppe Biasi il *nuovo* nell'arte propugnato da Oppo non poteva bastare (a tal riguardo si può ravvisare una sostanziale consonanza d'intenti tra le ricerche del pittore e l'attenzione rivolta alle arti applicate da parte del critico Ugo Ogetti<sup>58</sup>); così, nel 1935 – lo stesso anno di pubblicazione della *Comparsa conclusionale* per i tipi della Treves – il pittore, insieme all'architetto Giulio Ulisse Arata<sup>59</sup> (l'attivi-

<sup>57</sup> G. U. ARATA, G. BIASI, *Arte sarda*, Milano, Treves, 1935 [Sassari, Carlo Delfino editore, 1992, pp. 73-74].

<sup>58</sup> "Critici come Thovez e Ogetti rivolgono la loro attenzione all'ingenua produzione mitica e all'istintiva e rozza arte paesana. Il mobile rustico, in particolare la madia abruzzese, la cassa pugliese, la panca sarda acquisteranno per tutti gli anni Dieci diritto di cronaca nelle riviste d'arte applicata. Proprio in questo periodo la ditta sassarese «Fratelli Clemente» si inserisce con successo nelle mostre nazionali del mobile con una sua produzione in stile sardo, piuttosto meditata, che rielaborava la tradizione in maniera fantastica secondo i modelli del Liberty [...] Ci risultano dalla corrispondenza, in parte inedita, tra committente e artigiano-artista-industriale e sono indicative delle sue predilezioni nel quadro di una sua non superficiale concezione dell'arte e delle arti applicate" (N. TANDA, *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, cit., p. 65).

<sup>59</sup> Giulio Ulisse Arata (1881-1963), architetto italiano. Terminati gli studi all'Istituto d'Arte "Gazzola" di Piacenza cominciò la sua carriera a Napoli lavorando inizialmente come decoratore. Nei primi anni del Novecento visse a Milano, dove ebbe a frequentare i corsi dell'Accademia di Brera, proseguendo comunque la sua attività in numerosi cantieri. Dopo un periodo intenso di studi trascorso nella capitale, Arata fece ritorno a Milano dove, nel biennio 1906-07 progettò la "casa operaia" di via Farini, prima opera a lui attribuibile con certezza. Nel decennio immediatamente seguente si divise tra il nord e il sud d'Italia, essendo impegnato a Napoli nella progettazione di edifici quali le terme di Agnano e Palazzo Mannajuolo, mentre a Milano portò a termine i lavori per l'impresa Berri-Meregalli e il costruttore Felisari, lavorando anche a Salerno e Reggio Calabria. Negli

sta del movimento Liberty che scriveva sulla nota rivista d'arte "Emporium" insieme a Raimondo D'Aronco<sup>60</sup>, Erne-

stessi anni fu tra i protagonisti più in vista del dibattito culturale italiano, svolgendo un'intensa attività di pubblicista scrivendo di architettura contemporanea in svariate riviste (su tutte "Pagine d'Arte" ed "Emporium") e partecipando ad alcune iniziative delle avanguardie. Dopo alcuni lavori che coinvolsero il centro storico di Bologna (1925-27) e la città di Ravenna (1926), Arata fu a Piacenza per realizzare la sede della Galleria Ricci-Oddi (1927-31), istituzione di cui diverrà in seguito presidente. Gli anni trenta segnano il suo percorso lavorativo in maniera determinante con le realizzazioni di importanti strutture tra cui lo Stadio e la Torre di Maratona a Bologna e il Nuovo Ospedale Maggiore di Milano. I volumi pubblicati presso Hoepli nel 1942, contenenti la *summa* della sua feconda attività, segnano in qualche modo la fine della sua lunga ed articolata carriera. Morì a Piacenza nel 1962. Sull'operato di Arata si veda più diffusamente l'esaustivo volume a cura di F. MANGONE, *Giulio Ulisse Arata. Opera Completa*, Milano, Electa, 1997.

<sup>60</sup> Raimondo D'Aronco (1857-1932), architetto italiano, considerato tra i più importanti esponenti dell'*Art Nouveau* in Italia. Figlio di Gerolamo D'Aronco, progettista ed impresario edile assai noto all'epoca, fu mandato per volontà del padre a frequentare la scuola per capomastri di Graz. Proseguì gli studi all'Accademia di Venezia dove ottenne il diploma di architetto che gli aprì la strada alla carriera accademica come docente all'Accademia di Carrara e successivamente a Cuneo, Palermo e Messina: qui fondamentale fu l'incontro con Ernesto Basile, altro importante esponente dell'*Art nouveau* italiana. Parallelamente agli incarichi universitari, D'Aronco iniziò l'attività professionale come architetto in Italia; nel 1903 si spostò in Turchia dove si occupò della ricostruzione di Istanbul in seguito al terremoto del 1894. Di lui ebbe a scrivere Marcello Piacentini: "Raimondo D'Aronco ebbe questo eroismo, e con audacia, dai più ritenuta temeraria, da pochissimi compresa, sfidò l'imperante dottrinarismo altrettanto facile quanto vuoto e banale, spezzò ogni vincolo e ogni freno, e si unì con quei pochi quanto lui giovani e ribelli, quali il Moretti, il Basile, il Magni, il Sommaruga, ed altri che, per vie diverse secondo i singoli temperamenti, lanciarono in Italia il primo grido di risveglio [...] È questo il carattere saliente di Raimondo D'Aronco: la ricerca sempre continua, affannosa, il rinnegamento del passato e la incontentabilità del presente".

sto Basile<sup>61</sup> e Giuseppe Sommaruga<sup>62</sup>), pubblicava il volume *Arte sarda*: un testo che faceva conoscere e apprezzare forme e linee particolari di un'architettura rustica – negli anni del razionalismo Arata era tra gli architetti che operavano nel nord dell'isola –, ma anche un'opera di sintesi di tutta la produzione artistica riconducibile all'artigianato tradizionale sardo ed un testo che riveste una rilevanza ancor oggi fondamentale. “Ruralizzare l'urbano e urbanizzare il rurale” era il motto di Arata, che assecondava una più generale tendenza – non soltanto dell'architettura

<sup>61</sup> Ernesto Basile (1857-1932), architetto italiano tra i fautori del modernismo internazionale e del *Liberty*. Studiò l'architettura siciliana, arabo normanna e rinascimentale. Nel 1890 succedette al padre nella docenza universitaria e l'anno concluse l'opera più importante della Palermo ottocentesca, il Teatro Massimo. A Roma fu il responsabile della costruzione dell'ala nuova di Montecitorio progettando l'aula del Parlamento (1902-27). Il passaggio dal manierismo delle citate costruzioni ad un linguaggio artistico più autonomo che avrebbe caratterizzato la sua peculiare adesione ai canoni dell'*Art nouveau* avvenne più tardi, quando l'architetto diede origine alle sue opere più significative, tra le quali il padiglione per l'Esposizione siciliana a Palermo (1901). Si vedano: E. MAURO, E. SESSA, *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile. Settant'anni di architettura. I disegni restaurati della dotazione Basile 1859-1929*, Palermo, Novecento, 2000; AA.VV., *Ernesto Basile Architetto*, Catalogo della mostra alla Biennale di Venezia, 1980.

<sup>62</sup> Giuseppe Sommaruga (1867-1917), architetto italiano. Allievo all'Accademia di Belle Arti di Brera di Camillo Boito, si discostò ben presto dall'impostazione del maestro di cui non accolse *in toto* la lezione storicista. Vinse il primo premio al concorso internazionale di architettura di Torino nel 1890, mentre nel biennio 1901-03, quando poteva già dirsi un professionista affermato, si dedicò alla realizzazione del palazzo Castiglioni a Milano, edificio di esemplare robustezza espressiva ed opera che lo consacrò tra le personalità più in vista del movimento Liberty, di cui fu attivo fautore con una serie di opere significative, tra cui la palazzina Salmoiraghi a Milano (1906), la villa ed il Mausoleo Faccanoni a Sarnico (1907-08), la villa Romeo a Milano (poi clinica Columbus, 1911-13), infine il Palace Hotel e l'Hotel Tre croci a Campo dei Fiori di Varese.

– all'inclinazione verso il regionalismo<sup>63</sup> allora in atto in Italia: un forte richiamo alle tradizioni rurali e paesane che in quel momento storico stava dando anche propulsione al movimento di Strapaese. Era l'*incipit* di un discorso sull'arte contemporanea e sulla commistione di questa con l'artigianato tradizionale, che originava dal regionalismo per poi sfociare nelle arti applicate e in quelle arti decorative, con la riscoperta, ad esempio, del mobile rustico<sup>64</sup>. Da qui prende le mosse, riempiendosi di si-

<sup>63</sup> “Siamo, come è evidente, nelle prime file dell'avanguardia romana nel periodo tra divisionismo in pittura e secessionismo nelle opere di grafica l'orientamento dominante era di un populismo nutrito di letture filosofiche e politiche. Biasi condivideva questo clima [...] Già negli anni precedenti Cena aveva scritto: «Arte non c'è più che nelle campagne sparse, dove non è ancor giunta la ferrovia»” (N. TANDA, *Dal mito dell'isola, all'isola del mito*, cit., p. 16).

<sup>64</sup> Un discorso ripreso nelle sue linee essenziali prima da Corrado Maltese e in seguito da Salvatore Naitza nel volume stampato per l'Istituto etnografico di Nuoro, *Arte in Sardegna tra realismo e folklore*, in occasione di una mostra delle opere più significative degli artisti operanti tra il 1900 e il 1935, organizzata a Nuoro nell'autunno del 1976: “Il saggio tenta una sistemazione storico-critica rigorosa di questo momento particolarmente fecondo entro le coordinate della cultura nazionale ed internazionale seguendo le idee guida di realismo e di folklore. Di realismo inteso non tanto come fatto figurativo quanto come «l'intenzione di rendere la totalità della vita attraverso i suoi aspetti visivi più evidenti, riassuntivi fino al simbolo e comprensivi in quanto fondati sul terreno che raccoglie, nelle proprie intese, i consensi di una comunità»; e di folklore non solo come «considerazione dei prodotti concreti, fisicamente determinati della tradizione popolare, di questa parte che non ha avuto rappresentanza ufficiale nelle sedi egemoni: i manufatti artigianali che vanno dall'oggetto d'uso all'architettura... ma anche quella base della vasta *imagerie* che, attraverso la mediazione degli artisti, tende, spesso fantasticamente a riprodurre o a inserire nella *grande arte* gli aspetti di questa vita popolare». Poiché le considerazioni che egli svolge nel verificare il peso e l'importanza che la nozione 'Sardegna' ebbe per gli intellettuali e gli artisti di questo periodo sono particolarmente chiarificatrici” (N. TANDA, *Il dibattito critico*, in AA.VV., *Pietro Antonio Manca. Mostra retrospettiva*, cit., p. 35).

gnificato, la lotta ingaggiata da Biasi contro l'oblio e il perversimento dell'arte, contro le "camorre" e i "venditori di fumo" che hanno messo in piedi la Quadriennale, e a difesa delle arti e della stirpe: quella sarda e quella italiana. E contro chi tali camorre fiancheggia, ovvero la casta dei critici d'arte, con i fustigatori Carrà e Oppo in prima fila, che tengono al guinzaglio gli artisti (come Buscarino fa con il suo toro), lasciandoli senza nutrimento. Il mandato di cui si sente investito il pittore, la cui ricerca era rivolta in direzione acclaratamente anticlassica e quindi diametralmente opposta a quella di Oppo, è quello di impedire che sia offesa la dignità degli artisti e di quelli sardi in particolare<sup>65</sup>. Per lanciare, come significativamente egli stesso scrive, un S.O.S. al mondo dell'arte, non resta che abbandonare l'invettiva ed affidarsi, come avviene nelle ultime pagine della *Comparsa*, alla speranza che venga finalmente compresa in tutti i suoi molteplici aspetti la mentalità primitiva sarda intesa come realtà antropologica viva e presente che non configge con quella moderna, mondo pre-temporale ed extra-temporale la cui bellezza, immutata ed immutabile, orienta sia il pensiero estetico sia la visione del mondo. Un mondo passato e mitico che non si configura come metafora di un "non-luogo" bensì come un luogo geografico e fisico, la Sardegna, che è fortemente metaforico in quanto si nutre di un'ambivalenza, quella tra immaginario e rappresentazione, che sopravvive nel folklore il quale, come scrive Biasi nel già citato volume

<sup>65</sup> "Ma il nostro timore è che la vita moderna, col suo travolgente impeto che sposta e sgretola valori con rapidità vertiginosa, faccia scomparire anche questa nostra espressione etnografica, non ostante lo spirito tradizionale della razza tenti di ritardare quello sviluppo graduale che trascina uomini e cose in una evoluzione costante e precisa che, spesso, nessun urto può far deviare o arrestare. E ciò sarà un grave danno per l'integrità della nostra Isola e per le caratteristiche della nostra razza" (G. U. ARATA, G. BIASI, *Arte sarda*, cit., p. 22).

*Arte Sarda*, attraversa i secoli e le civiltà, per quanto esse siano distanti dalla mentalità che lo ha prodotto<sup>66</sup>. Come per Bergson il grado di perfezione raggiunto da un popolo nella facoltà di affabulazione mitica tocca un punto nodale e imprescindibile della sua esistenza e del suo sviluppo, così per Biasi la traduzione che quel mito ha nell'arte e in egual misura nell'artigianato ne completa, per così dire, la fenomenologia, passando dalla sfera religiosa a quella della creazione artistica (si veda a proposito il capitolo di *Arte sarda* dedicato a gioielli e amuleti<sup>67</sup>), entrambi parti integranti del mito e della sua dialettica<sup>68</sup>, del

<sup>66</sup> “Sarebbe semplicistico opporre pensiero primitivo e pensiero civilizzato quasi fossero le due sfere del misticismo e della razionalità (errore in cui cadono spesso Frazer e Lévy-Bruhl ad esempio), dell'intuizione e del logos; in primo luogo perché pensiero primitivo e pensiero civilizzato sono due astrazioni, in secondo luogo perché misticismo, vita, intuizione sono denominazioni vaghe che mal racchiudono sia il dato storico che la forma culturale che noi vogliamo porre in luce” (R. CANTONI, *Il pensiero dei primitivi*, cit., p. 27).

<sup>67</sup> “L'arte, ad esempio, non è ancora svincolata da motivi magico-religiosi o mitico-rituali. L'ornamentazione del proprio corpo, ad esempio, non ha affatto una finalità precipuamente estetica, ma adempie alla funzione di distinguersi dagli altri, di esercitare uno stimolo erotico sull'altro sesso, di servire come amuleto protettivo contro le disgrazie e il nemico. E una mancanza di autonome finalità estetiche troviamo pure nella poesia e nei racconti primitivi così inseparabili dalla storia, dal culto religioso e dalla conoscenza obiettiva della natura. Anche per noi la pura autonomia dell'arte è un concetto limite. L'arte, di fatto, non è mai autonoma, non potendo venire scissa dal contesto sociale di cui fa parte, dalla funzione educativa, politica o religiosa che essa concretamente esercita quando gli uomini la prendono sul serio” (ivi, p. 243).

<sup>68</sup> “Certo esiste un movimento dialettico del mito, esso è l'*humus* da cui germinano forme spirituali diverse, le quali crescono di vita propria e fioriscono poi libere e autonome, sebbene non si recida mai il loro legame con il terriccio originario. Alla radice della religione, della metafisica, dell'arte, stanno le immagini fluide del mito, la funzione fabulatrice come prima grande operazione di sintesi culturale di cui la coscienza vive e si nutre? Cassirer non è lontano dall'assegnare alla tabulazione mitica proprio questa funzione di matrice di ogni altra forma culturale,

pensiero mitico (più che del “primitivo” *tout court*) come forma complessa e indifferenziata di un mondo che per Biasi non appartiene irrimediabilmente al passato, ad uno *ieri* ormai irrecuperabile, ma è matrice dell’intenzionalità di ogni creazione artistica che esuli dalla semplice attrazione per l’esotico, esigenza antropologica ed etnografica da cui non si può prescindere perché in sé recante un ricco patrimonio da vivificare (intento oltremodo più volte specificato nelle pagine della *Comparsa*), in quanto forma culturale sempre operante, ad ogni livello. In tal senso la difesa degli artisti sardi strenuamente portata avanti dal pittore è la forma letterariamente provocatoria di un’esigenza mitica, ovvero di ri-conoscenza verso i miti fondanti della civiltà sarda, i quali sono intimamente legati ai valori che da essi si generano. Il contributo, che Biasi dà, complessivamente nella sua opera, alle discipline etnoantropologiche, è tale da potersi definire vera e propria indagine etnologica, oltreché artistica, volta alla comprensione e all’esame critico di un *ethnos* sardo che il pittore sa fin troppo bene non essere paradigmatico in maniera assoluta ed esclusiva. Di qui il *j’accuse* verso l’opposto dogmatismo intellettuale, se così si può definire, di Cipriano Efisio Oppo, il quale ad avviso del pittore sardo non fornisce risposte culturali adeguate ed aggiornate al progresso delle cosiddette “scienze umane”. Il Biasi libellista difatti non fa che riportare qui in forma polemica contenuti in buona sostanza già ampiamente espressi nel volume *Arte sarda*; contenuti destinati, secondo l’autorevole parere di Vico Mossa, ad avere “risonanza non solo nazionale, ma internazionale”<sup>69</sup>, giacché – precisa qualche riga più avan-

e a risultati analoghi pervengono, in forme diverse, Durkheim e Lévy-Bruhl, Jung e Kerényi, Mircea Eliade e molti altri studiosi” (ivi, p. 225).

<sup>69</sup> “Il periodo tra gli anni Venti e Trenta era stato caratterizzato da «entusiasmi per tutto ciò che è produzione popolare con caratteri prevalentemente folkloristici»: e si favoleggiava nella Penisola su

ti lo stesso Mossa – pongono “finalmente ordine e chiarezza, con un metodo valido non solo per gli esiti della civiltà della Sardegna”. Il giudizio non è di poco peso, se si tiene conto che ciò accadeva nel 1935, in anni cioè in cui la cultura italiana era ancora soggetta all'ostracismo di matrice idealistica verso le discipline etnoantropologiche. Tuttavia Biasi già allora coglieva (enfaticandolo poi nella *Comparsa*) il portato della *querelle* “primitivo vs moderno” come grande tema verso cui orientare una possibile e proficua ricerca, da lui poi mutata con successo nell'uguaglianza “primitivo = moderno”. Una ricerca, la sua, che è artistica ed etnografica al tempo stesso (val la pena di ribadirlo), e che si fa strada sulla tela solo dopo essere stata prima condotta, a suo tempo, “sul campo”: ovvero nei *guruttos*, nelle strette viuzze dei tanti paesi dell'isola che Biasi ebbe a visitare non con l'innocente curiosità del turista ma con il consapevole interesse dell'etnologo. Semplicemente in tal senso dunque, piuttosto che volendo

quanto era vivo ancora in Sardegna della sua cultura autoctona. Ma in questa generale epidemia folkloristica, che aveva contagiato la stessa Isola, si era finito per incorrere in un equivoco culturale, nel volere cioè estendere le applicazioni dei motivi decorativi a forme aventi diverse funzioni da quelle originali, e non sempre criticando a sufficienza la validità dei presunti modelli. Per dirla con un antico detto sardo, l'Arata e il Biasi riportarono il carro nel cortile, ponendo finalmente ordine e chiarezza, con un metodo valido non solo per gli esiti della civiltà della Sardegna, che essi coraggiosamente chiamarono «arte sarda» (V. MOSSA, *Presentazione*, in G. U. ARATA, G. BIASI, *Arte sarda*, cit., p. 2). Mossa (1914-2003) fu architetto e scrittore. Nipote dell'imprenditore Lodovico Mossa, nel 1940 si stabilì a Sassari dove insegnò sino al 1971 Storia dell'architettura all'Istituto d'Arte. Nel capoluogo turritano si occupò della progettazione di vari edifici pubblici e chiese, come anche del restauro del patrimonio artistico. In occasione dei cento anni dell'Unità d'Italia gli fu affidato l'incarico di progettare il padiglione della Sardegna per la mostra di “Italia 61” a Torino. Svolse attività pubblicistica nei giornali “L'Isola”, “La Nuova Sardegna”, “L'Unione Sarda”.

intravedere, come sovente accaduto in passato, eventuali affinità tra il pensiero dell'autore e l'ideologia fascista, ci pare che egli utilizzi il sostantivo "razza": ovvero semplicemente come sinonimo di "civiltà". Quella civiltà di cui scriveva anche Grazia Deledda: "La Sardegna non è primitiva, barbara, misera come quasi tutti coloro che non l'hanno visitata amano figurarsela. Ha centri ricchi e coltivati, ove la civiltà moderna ha già elargito tutti i suoi vantaggi morali e materiali. Cagliari bellissima, col suo cielo colorato, le sue palme, il suo mare fantastico. Sassari agricola, altre piccole città feconde d'uomini di ingegno, di artisti, di spiriti arguti, vivono d'una vita civile ed evoluta. Ma intorno a questi centri, come il deserto intorno alle oasi, si stendono vastità incolte, solitarie, senza ombre, così grandiose nella loro desolazione che l'uomo vi appare come un essere sconosciuto, capitatovi a caso, non dominatore della terra ma suo servo umile ed avventizio. Tuttavia anche nei centri più solitari, nei paesetti ove le abitazioni degli uomini sembrano costruzioni naturali, certo però meno comode e solide delle stesse grotte ove i pastori, dopo esser cresciuti in tali abituri, trovano naturalissimo adattarsi durante il loro lungo e replicato soggiorno su per i monti e gli altipiani, e anche in queste medesime grotte, e nelle capanne più misere, e fra questi uomini abituati alla solitudine, alle intemperie, ai pericoli, a tutte le miserie e le tristezze delle *razze* selvagge, la civiltà non è ignota. Un giorno essa è passata, s'è indugiata in questi luoghi, ha infuso il suo immortale soffio nelle cose e negli uomini; ed ancora esiste, nei costumi, nel linguaggio, nel sentimento di quelle popolazioni, nel loro modo di pensare, di operare, di considerare la vita"<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> G. DELEDDA, *Nell'isola del silenzio. Grazia Deledda per un'escursione in Sardegna*, "L'Unione Sarda", 20 aprile 1908.

È la civiltà delle popolazioni e dei villaggi della Sardegna che accolsero il pittore durante tutti i suoi viaggi. Là dove – scrive egli stesso – soltanto può trovarsi “ancora un poco di poesia... La poesia che sembra fuggire tutte le contrade”.

*Giamberto Piroddi*