

La I e la II Quadriennale

Comparsa conclusionale

Altre volte si era venuti ai ferri corti.

Oggi un uomo – solo – parte in guerra (nel turcasso le spezierie dell'Analogia e della Metafora ed il sale più o meno attico dell'Apologo) fidando in Dio e nel sudore della fronte.

Per squarciare l'impenetrabile muro di tenebre non si aveva – ahimè! – la sfolgorante spada di un Arcangelo...!

Però si è profittato subito – appena una incrinatura ha lasciato passare un poco di luce – e si è messo rapidamente nello spacco quello che si aveva in mano: un modesto coltello di cucina. Se il gesto viene compreso e valutato, molti amici, molti colleghi, di là del mare, tenderanno una mano simbolica per stringere la mano che ha vergato questo scritto.

Sassari, marzo 1935 – XIII

giuseppe biasi

Tout est bien qui finit mal

Chi scrive queste note, molti anni or sono, ha valicato un fiume.

Sull'altra sponda era rimasta tralasciata una povera toga di avvocato, gettata come si suol dire alle ortiche, che mai si sarebbe tornati indietro a riprendere.

Oggi, il pittore torna indietro per riprenderla.

* *

Perché c'è qualche cosa da difendere. Premettendo però – subito – che non si tratta affatto di difendere interessi che possono essere stati lesi con esclusioni, sfavorevoli collocamenti o preferenze di qualunque sorta nell'ordinamento delle Quadriennali.

Solite storie, che lasciano il tempo che trovano.

Si tratta d'altro.

* *

Dunque?

Dunque, si tratta di vedere da che piede zoppica il mulo. Perché le cose non vanno bene¹.

¹ Da questo momento in poi l'artista utilizzerà, nella stesura della *Comparsa*, un linguaggio sì aforistico e metaforico ma al contempo tagliente ed ironico e sovente assai diretto: dalla presa in giro garbatamente sottesa al dito accusatore scopertamente puntato verso gli artisti e i critici d'arte, militanti e non, che scrivevano sulle pagine culturali delle maggiori testate dell'epoca; vari i nomi, tra i quali spiccava quello di Cipriano Efisio Oppo: "Obiettivo del suo lavoro di critico militante è quello di purificare l'arte italiana da qualsiasi influenza internazionale, e, in un secondo momento, anche dalla tradizione italiana ottocentesca, che inizialmente ha additato come modello alternativo alla pittura francese dello stesso periodo. Alla luce di questa posizione sostenuta da Oppo va valutata la sua principale creatura, la Quadriennale romana, la più importante competizione a livello nazionale" (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*, a cura di F. R. Morelli, Roma, De Luca, 2000, p. 2). Qui Biasi è appena all'inizio delle *Chiacchiere preliminari*, ovvero le parti maggiormente discorsive e didascaliche del suo scritto – almeno in apparenza – nelle quali il pittore fattosi temporaneamente libellista affila meglio la penna

Chiacchiere preliminari

La seconda Quadriennale, con le sue sessantadue sale dove sono allineate le varie forme dell'attività artistica italiana, è una mostra interessante, anzi, come sarà chiarito in seguito, di un interesse addirittura eccezionale².

* *

Essa comprende tutte, o quasi, le manifestazioni più recenti, messe in fila insieme con le meno recenti, ed accostate con malcerto proposito di speculazione polemica ad alcune delle più sorpassate. In un insieme ricchissimo³.

per distribuire innumerevoli scudisciate verbali, a mo' di invettiva, nelle pagine successive.

² Oppò, presiedendo per la seconda volta la Quadriennale d'arte romana, sosteneva che "mentre la Prima Quadriennale – scrive Morelli – è stata una rivista e uno schieramento aggiornato dell'arte Contemporanea italiana, la seconda quadriennale deve «individuare le varie tendenze e indicare gli artisti che possono capeggiare»" (F. R. MORELLI (a cura di), *Verbali delle sedute del comitato di organizzazione della prima quadriennale romana*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 419). Nel gennaio 1931 Biasi era presente alla Prima Quadriennale con il nudo africano *Faisha*, "accolto con freddezza dalla critica che ne rileva i caratteri illustrativi e decorativi. In maggio alla II sindacale sarda di Cagliari, i critici – Delogu, ma anche il segretario nazionale del Sindacato Cipriano Efisio Oppò e Alberto Francini, Alberto Neppi, Michele Biancale e il collega Pietro Antonio Manca – sono ancor più severi. Il momento è difficile per l'artista, lo rivela anche il fatto che Remo Branca senta il bisogno di aprire uno scritto a lui dedicato dichiarando senza mezzi termini: «difendo Biasi». Ma lo stesso Branca non è senza riserve nei suoi confronti; da buon cattolico mantiene le distanze da una pittura che gli appare vizziata da un fondo di sensualità e cerebralismo, e neppure condivide le sue ultime ricerche incisorie" (G. ALTEA, M. MAGNANI, *Giuseppe Biasi*, Nuoro, Ilisso, 1998, p. 327). L'anno successivo, all'arrivo degli inviti per la Biennale di Venezia, "tra gli artisti sardi comincia a spirare un vento di fronda; solo tre pittori sono stati compresi nella mostra: Figari, Cabras e (come incisore) Delitala. La notizia contribuisce ad alimentare il malcontento per la gestione del Sindacato da parte di Figari; Biasi soffia sul fuoco e cerca di organizzare tra i colleghi un movimento mirante a rovesciare il pittore cagliaritano dalla direzione, ma senza successo" (*ibidem*).

³ "Nel verbale del 7 aprile 1933, il Presidente effettivo Enrico San Martino, reduce da un incontro con Mussolini, *comunica* al Comitato Organizzatore che per quanto concerne la Quadriennale «il Duce ama dare la parola all'On. Oppò» [...] «Nell'insediare il Comitato mi è caro inviare un fervido ringraziamento

Inoltre vi sono molto palesi le designazioni per l'avvenire. I nuovi predestinati all'Olimpo, scelti questa volta quasi tutti nell'ambito del Caffè Aragno⁴, in sostituzione del famoso

al nostro amato Duce Benito Mussolini che nel vasto campo della sua attività rivolta alla resurrezione delle migliori energie del Paese non dimentica le arti in tutte le più sane espressioni e di recente ha voluto che due sole manifestazioni avessero in Italia il riconoscimento ufficiale del Governo: la Biennale Veneziana e la Quadriennale di Roma” (F. R. MORELLI, *Verbali delle sedute del comitato di organizzazione della prima Quadriennale romana*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 403). Quanto alle designazioni esse verranno fatte – continua Morelli – “soltanto dopo le visite negli studi degli artisti lungo tutta la Penisola e sulla base unicamente delle decisioni prese dalla Giunta. L'elenco degli espositori viene ricavato dai cataloghi delle Biennali di Venezia e da altre mostre importanti, oltre naturalmente alle mostre sindacali, è lecito pensare alle mostre del Novecento Italiano e alle numerose mostre italiane all'estero”. Procedura non dissimile fu adottata per la scelta dei partecipanti alla Seconda Quadriennale: “nei tre anni che precedono la mostra Oppo e il comitato organizzatore vagliano in maniera *lenticolare* tutta la situazione artistica italiana, aspettando l'apertura della mostra di Venezia, della mostra Interregionale di Firenze, riprendendo in esame la precedente situazione della Prima Quadriennale, visitando gli studi, e cercando soprattutto di evidenziare gli artisti che oggi definiremmo emergenti. Per questa edizione Oppo è fiancheggiato da un unico comitato organizzativo composto da sei membri: San Martino e il Governatore di Roma, Attilio Selva, Ferruccio Ferrazzi, Felice Casorati e Ugo Ojetti, nominati dallo stesso Governatore di Roma. La prima seduta registrata è quella del 29 marzo 1932 e già il comitato passa tempestivamente alla fase esecutiva. La Seconda Quadriennale a parere di Oppo [...] dovrebbe indicare le possibili linee di sviluppo dell'arte italiana, concentrandosi sugli artisti già affermati, ma anche su «quelli di cui già molto si discute o di quelli che meritano di essere discussi» (ivi, pp. 403-404).

⁴ Il Caffè Aragno su via del Corso a Roma fu il luogo deputato agli incontri degli artisti per i primi trent'anni del secolo. La sua celebre “terza saletta” era, com'ebbe a scrivere il giornalista Orio Vergani nel 1938, il “*sancta sanctorum*” della letteratura, dell'arte e del giornalismo. In quel “tabernacolo” si ritrovavano gli artisti già affermati e d'avanguardia, là si tenevano le più animate discussioni sull'arte ed i succosi dibattiti che vertevano su “Valori Plastici” e de “La Ronda”, le opposte visioni del classicismo e dell'espressionismo. Il locale, perennemente impregnato del fumo dei suoi ospiti abituali, aveva le pareti color tabacco su cui spiccavano due grandi specchiere, mentre due finestre si aprivano sulla celebre via delle Convertite (zona Montecitorio). Un lungo divano foderato di tela occupava una parete, insieme ad una trentina di tavoli in ferro col ripiano di marmo: “La sala – scriveva Vergani – un po' alla volta, si riempiva. Oppo calava dal suo studio fuori porta e sedeva al tavolo di Spadini, che non abbandonava mai la sciarpa di lana e il bastone cui aveva dato il nome vezzeggiativo di Gelsomino. Ecco Vincenzo Cardarelli, Barilli e Antonio Baldini col primo numero

Coro Lombardo, con un colpo di spugna cancellato dai ranghi dell'immortalità.

* *

Tanto l'indirizzo generale è mutato!

* *

La prima Quadriennale, tesa deliberatamente verso la forma chiusa, si era sviluppata sotto gli auspici di una specie di influenza apollinea, rimasticando una esasperazione del classico secondo i suggerimenti degli ultimi epigoni del cubismo⁵.

della "Ronda". Di cosa parlavano, a bassa voce, come congiurati? Parlavano di Leopardi, il primo dei «Convitati di pietra». Laggiù in fondo, dietro ai velari di fumo, tempestava, col cappello duro buttato sulla nuca, F. T. Marinetti, e Bragaglia coi baffetti a virgola annunciava la prossima apertura del Teatro degli Indipendenti, con una novità di Pirandello ch'era entrato in quell'istante" (O. VERGANI, "Corriere della Sera", Milano, 23 giugno 1938). Molti di quei volti descritti da Vergani, ormai lontani nel tempo, si possono tuttavia ancora riconoscere nel dipinto di Amerigo Bartoli *Gli amici al caffè*, che si trova alla Galleria Nazionale d'arte Moderna di Roma. Si tratta di una "foto di gruppo" in cui si ritrovano molti degli esponenti dell'ambiente culturale e artistico dell'epoca, da Emilio Cecchi a Vincenzo Cardarelli, Carlo Socrate, Ardengo Soffici, Antonio Baldini, Pasqualina Spadini, Giuseppe Ungaretti, Mario Broglio, Armando Ferri, Quirino Ruggeri, Riccardo Francalancia, Roberto Longhi, Aurelio Saffi, Bruno Barilli, senza dimenticare il cameriere Malatesta, noto per il suo *aplomb* che riusciva a conservare anche quando le discussioni si facevano animate. In quel preciso momento storico, tuttavia, il caffè cominciava a diventare il simbolo di una generazione ormai al giro di boa, tanto che Scipione su "L'Italia Letteraria" fece la caricatura del quadro di Bartoli prendendo in giro "quelli di Aragno" (così li chiamava Mafai). Si vedano: A. NOSARI, *La saletta del Caffè Aragno*, "Almanacco di Roma", Spoleto, 1924; *I pittori della Terza saletta*, Catalogo della mostra a cura di A. Mezio, Roma, 1954.

⁵ Inaugurata a Roma nel gennaio del 1931 nelle sale del Palazzo delle Esposizioni, la *I Quadriennale d'arte Nazionale* presieduta da Enrico di San Martino Valperga si caratterizzò per la completezza e l'esemplare correttezza – stando alle cronache dell'epoca – degli allestimenti. Le sale personali (una trentina di opere per ciascuna) erano dedicate rispettivamente a Tosi, Carena, Wildt, Soffici, Mancini, Carrà, Bartoli, Sartorio, Ferrazzi, Socrate, Casorati, Guidi, Sironi e Romanelli. Due retrospettive furono riservate ad Armando Spadini e Medardo Rosso. Gruppi di opere notevoli sono quelli di Morandi, Martini (all'interno della celebre "galleria delle nicchie" progettata da Pietro Aschieri per i suoi sette

* *

Nella mostra attuale abbiamo, invece, due tendenze: la pittura, volta verso la forma aperta, naviga sotto la chiara influenza di Dioniso, in un'atmosfera romantica, inquinata da elementi intellettualistici che si risolvono in modi ambigui di allegorismo; la scultura sembra rassegnata a rientrare in un ordine di idee riguardosamente mediterraneo⁶.

* *

Il modo sbrigativo con cui è avvenuta la liquidazione dei fortunati mortali che tenevano il campo alla prima Quadriennale dovrebbe, però, far riflettere malinconicamente i pionieri dei nuovi miti.

E far riflettere il pubblico italiano, essendo troppo sintomatico che, dopo tanto programmare sulla disciplina formale⁷ di

capolavori) ed i futuristi, esposti quasi al completo. Tra le presenze inedite si dovettero registrare quelle di Cavalli, Guttuso, Mafai, Scipione, Marino, Licini e Magnelli. Chiudevano infine la rassegna "*les italiens de Paris*" con vari gruppi di opere: Severini, De Pisis, Tosi, Paresce e Campigli. Il primo premio (centomila lire di allora) andò a Tosi e Martini, il secondo (cinquantamila lire) a Dazzi e Carrà, il terzo (venticinquemila lire) a Carena, Casorati, Ferrazzi e Soffici, mentre premi minori furono assegnati a De Pisis, Morandi e Prampolini.

⁶ 'Dionisiaco' e 'apollineo' sono termini introdotti nell'universo filosofico da Nietzsche nell'opera *La nascita della tragedia dallo spirito della Musica* (1872), ad indicare la componente passionale, vorticoso ed incomprensibile espressa dalla figura del dio Dioniso oppostamente alla componente serena ed armoniosa dello spirito greco, pienamente rappresentata dalla figura del dio Apollo. L'elemento dionisiaco, il cui tratto distintivo è la *vis*, l'impeto o impulso che avverte la fondamentale caoticità dell'essere e dell'esistenza, trova correlativa espressione sul piano artistico nella musica; mentre l'elemento apollineo, esprimendosi esemplarmente nella scultura, rappresenta ed incarna l'ordine cosmico nella sua limpidezza e nella nitida definizione delle forme.

⁷ "La difesa dell'arte italiana e di una linea nazionale dell'agire estetico viene condivisa e promossa da Oppo: anche se egli poi respinge quasi in blocco i movimenti d'avanguardia, identificati con la smania di novità e sbalordimento, se sferza e sprezza l'«infelicitissimo Cézanne», se critica il cangiantismo dei giovani in atto di scivolare di corrente in corrente, dall'uno all'altro -ismo [...] Il piccone demolitore che Oppo adopera scende a battere fittamente (come il piccone, che egli ci descrive, di Umberto Boccioni), infuriando sulla ridicola o troppo esteriore vita artistica europea, tentando di dare coraggio, animo e immagine

cui coloro sembravano i restauratori, non sia restata una più apprezzabile traccia del loro passaggio.

* *

Eppure le nuove forme di oggi, francamente, fanno pensare con una certa nostalgia alla calvinistica ostinatezza di allora, alla tenacia nel marcare i volumi che alla prima Quadriennale poteva urtare, ma lasciava adito, in certo qual modo, ad una possibilità di sviluppo.

Perché, queste forme sfatte di oggi, così difficilmente reintegrabili per quanta buona volontà ci si metta, dove potranno portare⁸?

* *

Nessuna – per carità – pretesa di fare profezie. Ma – semplicemente – se prevedere significa proiettare nell'avvenire ciò che si è sperimentato nel passato, è ovvio che possiamo prepararci a non trovare, nella Quadriennale ventura, neppure il ricordo degli odierni candidati all'immortalità⁹.

alla vita intellettuale italiana, per essere, da italiani, all'altezza delle cose europee. Non c'è via di salvezza se non si ritorna all'antico: rigore, ordine, osservanza delle regole, rispetto dei maestri [...] La fiducia nel fascismo, mal riposta, non assolve le scelte da lui fatte in quegli anni. Tuttavia, si deve riconoscere in lui un intellettuale cosciente dei guasti della modernità; si deve vedere un critico sagace e battagliero" (F. DE SANTI, *Cipriano Efisio Oppo o la passione dell'anti-modernità*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. XIII).

⁸ "Si constata e si grida da più parti che l'arte è in grande decadenza [...] Ebbene io credo di aver capito il perché di questa continua rovina. Gli artisti d'oggi mancano del Tiranno. Mi spiego. Avviene in arte il contrario di quello che avviene in Politica. La rivoluzione politica riesce sempre a scoppiare in uno stato debole il quale non abbia un governo risoluto e tirannico che sappia tenere tese le briglie sul collo degli scalmanati e degli innovatori. La rivoluzione artistica invece non nasce mai se non ci sono qualche feroce Idolo temperante e qualche regola da buttar giù. Di qui viene la necessità della odierna invocazione alla Tirannia [...] È così, non può che essere così, chi non la pensa come me crepi! [...] E che oggi gli artisti sentano il bisogno di cercarsi dei tiranni magari tra i morti lo vedete nella piega che prende la moda neoclassica" (C. E. OPPO, *Vogliamo il Tiranno*, "L'Idea Nazionale", Roma, 29 settembre 1921, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 12).

⁹ Sul pessimo stato di salute in cui a parere di Biasi verserebbe l'arte italiana, de-

Non mancando le ragioni per credere che gli ultimi arrivati difficilmente varcano la stagione.

* *

I Greci, che pure erano un popolo scettico, componevano con religiosa cura le rovine del vecchio tempio, prima di costruirvi sopra il nuovo. “Non si sa mai”, pensavano!

* *

Gli organizzatori della II Quadriennale hanno fatto male a trascurare questa delicata precauzione. Le gerarchie mitologiche che signoreggiavano nella Quadriennale precedente – ed a buon dritto – si aspettavano qualche riguardo.

Essendo identiche le responsabilità delle due messe in scena, era presumibile che, al momento di creare i nuovi, si avesse cura di mascherare e difendere i vecchi trucchi¹⁰.

stinata a finire nell’oblio insieme ai suoi figli, Oppo aveva manifestato la propria opinione con estrema chiarezza nello scritto *Mussolini amico dell’arte*: “Egli è soddisfatto del proposito espresso da Mussolini di non voler identificare l’arte con un unico movimento [...] quindi sottolinea la necessità di una complessiva riorganizzazione del sistema dell’arte, che offra a una nuova generazione la possibilità di emergere liberamente [...] Nel corso della discussione per la previsione della spesa del Ministero dell’Istruzione Pubblica, per l’esercizio finanziario del 1929-30, Oppo denuncia la scarsità dei fondi destinati all’arte contemporanea. Il suo discorso si trasforma in una sorta di arringa a favore dell’arte contemporanea, nella quale ritroviamo l’indirizzo di fondo della nascente Quadriennale romana” (F. R. MORELLI, *Interventi di politica artistica*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l’arte*, cit., p. 9).

¹⁰ È questo l’attacco più pesante sferrato da Biasi a Cipriano Efisio Oppo dalle pagine della *Comparsa*, avendo egli definito con cruda *non chalance* una vera e propria “messa in scena” la Quadriennale d’arte, la cui organizzazione rientrava nelle responsabilità di un uomo nella cui persona erano accentrati non pochi poteri: “Nel 1930 Oppo ha quarant’anni ed ha appena raggiunto il culmine della sua carriera, avendo dedicato lunghe battaglie per realizzare quella riforma statale di cui necessita il sistema dell’arte contemporanea in Italia fin dagli anni Dieci. Le sue abili mani manovrano i fili di importanti settori della cultura artistica grazie soprattutto a tre cariche specifiche: Segretario Generale della Quadriennale Romana, Segretario Nazionale del Sindacato Belle Arti, deputato parlamentare. Inoltre, Oppo dispone di un altro strumento di intervento efficace ed immediato: la terza pagina del quotidiano politico «La Tribuna»”

Perché col povero De Chirico & C. crolla Sansone e crollano tutti i Filistei.

(F. R. MORELLI, *Oppò "grande arbitro degli artisti d'Italia"?*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 1). Il quotidiano "La Tribuna", nato a Roma nel novembre 1883 per opera di un gruppo di deputati di opposizione, non smentì mai l'effettiva contiguità col mondo politico, essendo uno dei pochi giornali filogovernativi nel panorama di una stampa quotidiana palesemente avversa all'esecutivo guidato da Mussolini.

Domande preliminari

Il Governo Fascista ha sempre mostrato per le cose dell'Arte una deliberata predilezione¹¹. Che poteva sembrare anche esagerata a chi non guardava le cose a fondo.

* *

Le svariate provvidenze, infatti, che sono state create e così minuziosamente elaborate per difendere e favorire lo sviluppo artistico nazionale, non sono soltanto delle manifestazioni di carattere mecenatico.

Esse rivelano una comprensione ben più seria e più profonda del fatto estetico e della sua essenziale importanza per la vita del singolo e della collettività¹².

¹¹ "S. E. Mussolini ha detto: «Non si può governare ignorando l'arte e gli artisti: l'arte è una manifestazione essenziale dello spirito. Comincia con la storia dell'Umanità e seguirà l'Umanità fino all'ultimo giorno: e in un paese come l'Italia sarebbe deficiente un governo che si disinteressasse dell'arte e degli artisti»" (C. E. OPPO, *Mussolini amico dell'arte*, "L'Idea Nazionale", Roma, 4 aprile 1923, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 16). È altresì lo stesso Oppo a ritenere la mancanza di comprensione del Fascismo da parte degli artisti "un indizio sicuro di una mentalità vecchia od ostile [...] di assenteismo padreteristico dalla passione nazionale. Ora, mi sembra che il Fascismo debba guardare le cose dell'arte con ben altra intensità [...] La povertà dei mezzi per le belle arti è data dal fatto che i proventi che vengono allo Stato dall'arte non rimangono all'arte; e bisognerebbe invece che ci rimanessero" (C. E. OPPO, *Intervento nella discussione del disegno di legge: Stato di previsione della spesa del Ministero della istruzione pubblica per l'esercizio finanziario dal 1° luglio 1929 al 30 giugno 1930*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 24). Alla luce di queste affermazioni andrebbe valutata l'efficacia organizzativa dell'azione di Oppo negli anni in cui presiedeva la Quadriennale d'arte nazionale: "Durante tutta la gestazione della mostra, avviata intorno al 1926, Oppo si consulta costantemente con Mussolini, che gli accorda un'ampia libertà d'azione. Nella concezione culturale di Mussolini, la Quadriennale ha un valore strettamente politico: deve servire ad aumentare il prestigio del fascismo in Italia e all'estero" (F. R. MORELLI, *Oppo "grande arbitro degli artisti d'Italia"?*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 1).

¹² Oppo così commentava le parole del Duce in visita alla mostra del gruppo di "Novecento": "S. E. Mussolini ha detto infine: «L'arte rientra nella sfera degli individui e lo Stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla e di fare condizioni umane agli artisti, di incoraggiare i punti di vista artistici. Ci tengo a dichiarare che il Governo che ho l'onore di presiedere è un amico sincero dell'arte e degli

* *

Al di fuori della contingente produzione artistica e della esteriore forma di decoro e quindi di dominio che ne può venire alla Nazione per la sua risonanza nel mondo.

Perché la facoltà estetica è comune a tutti gli uomini e trascende l'attività pratica dell'artista.

* *

Oggi, la matita si dà al piccolino che non sa ancora sillabare, ed insieme con la scrittura gli viene inculcata una seconda maniera di esprimersi.

Più tardi i littoriali¹³, per il tono elevato che raggiungono tali competizioni, mettono i giovani immediatamente a contatto con le idee più profondamente intuite e meglio espresse dagli artisti di professione.

Gare di Poesia, di Musica, di Arti plastiche. Perché?

* *

A nessuno verrà certo in mente che, per una malintesa sopravvalutazione del fenomeno "Opera d'Arte", si voglia creare un ipertrofico vivaio di artisti.

artisti» (C. E. OPPO, *Mussolini amico dell'arte*, "L'Idea Nazionale", Roma, 4 aprile 1923, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 17). Ed era sempre Oppo a nutrire ben poca fiducia nel sindacato degli artisti, tanto da definirlo come avente "funzioni piuttosto platoniche" (C. E. OPPO, *I Sindacati Artistici e lo Stato. Una linea di condotta*, "La Tribuna", Roma, 25 novembre 1927, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 19).

¹³ I Littoriali nascono negli anni trenta come manifestazioni culturali, sportive e del lavoro, utili ad individuare fra gli studenti universitari partecipanti i "littori" vincitori delle varie specialità. L'organizzazione della manifestazione avviene attraverso e per conto della Segreteria Nazionale che, unitamente alla cosiddetta "scuola di Mistica Fascista" e alle sedi dei Gruppi Universitari Fascisti provinciali, preparano e rendono noti i temi delle gare all'inizio di ciascun anno accademico. Per arrivare alla qualifica di "littore" i concorrenti devono successivamente partecipare a selezioni provinciali; vincerle avrebbe garantito il passaggio a quelle nazionali. Si veda: U. ALFASSIO GRIMALDI, M. ADDIS SABA, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1983.

Per il quale in seguito, oltre il resto, verrebbero a mancare i sistemi pratici di selezione.

* *

Né si può creare un artista con decreto prefettizio.

Perché il vero artista si manifesta, sempre, per generazione spontanea; e la sua apparizione avviene in modo impreveduto e fatale.

Come è fatale, o dovrebbe essere fatale, la sua opera, germinata da un temperamento che è innato.

* *

A che serve, dunque, tutta questa preparazione artistica cui si assoggettano l'infanzia e la gioventù italiana, se realmente non si guarda al fine pratico di una specifica utilità?

Sarebbe una bardatura di lusso di cui si potrebbe anche fare a meno?

* *

Nella storia della Filosofia il problema estetico ha tormentato il cervello umano anche prima di venire al mondo: prima di essere posto.

* *

L'immanenza di una imprecisabile entità spirituale veniva presentita allo stesso modo come veniva avvertito, alcuni secoli prima della definitiva scoperta di una stella, l'influsso misterioso che emanava dalla sua presenza.

* *

Il suono articolato della parola con cui sappiamo destare una risonanza in un altro individuo è affine, in modo troppo evidente, alla rappresentazione grafica per la quale possiamo ripetere in lui l'immagine estratta dalla impenetrabile intimità della mente, immagine che è nostra e che le parole non sarebbero

in grado di comunicare con una rappresentazione adeguata e sufficiente.

* *

E l'identità di Linguistica ed Estetica, identità persistente malgrado gli arbitrari schematismi coi quali si può scindere, forma un blocco compatto che ha finito per costituire il presupposto fondamentale dell'Estetica moderna, e necessariamente porta a disporre in uno stesso piano nel fenomeno individuale e collettivo le diverse attività della Linguistica e dell'Estetica in tutte le diverse forme create dalla lingua, dalla letteratura, pittura, scultura, musica, etc¹⁴.

* *

Tutte le attività cioè che, prese in blocco, rappresentano la sostanza spirituale di un paese, e che lo Stato è tenuto ad amministrare.

* *

Perché nella fosforescente fusione dove il verbo viene fatto carne (la famosa genesi che si svolge nel grembo magico della fantasia) è il segreto della differenza qualitativa degli individui e delle nazioni.

La difesa esercitata dallo Stato per la tutela della Lingua e delle Arti, che sono le più segrete e delicate manifestazioni di un popolo, è la difesa dell'integrità della stessa stirpe, di cui quelle sono le estrinsecazioni più genuine. Integrità sempre minacciata quando quelle vengono inquinate.

¹⁴ “Se il linguaggio è la prima manifestazione spirituale, e se la forma estetica è nient'altro che il linguaggio inteso nella sua schietta natura e in tutta la sua vera e scientifica estensione, non si può sperare di bene intendere le forme posteriori e più complesse della vita dello spirito quando la prima e più semplice rimane mal nota, mutilata, sfigurata. E da un più esatto concetto dell'attività estetica deve aspettarsi la correzione di altri concetti filosofici, e la soluzione di taluni problemi, che per altra via sembra quasi disperata” (B. CROCE, *Avvertenza*, in B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990, p. X).

* *

E che finisce certamente per essere intaccata dalla continuità con la quale perversamenti del gusto artificiali e convogliati da combutte di malversatori possono agire sulle sensibilità più delicate e prensili.

* *

Tutte ragioni per le quali viene spontaneo chiedersi se non sia stata eccessivamente trascurata, e da molto tempo a questa parte, la evidente attenzione del Governo a togliere sempre di mezzo ciò che disturba la coscienza nazionale...

* *

Profittando oltretutto in modo esagerato delle zone scure, ai limiti imprecisati della conoscenza, dove avviene la misteriosa creazione delle immagini, per giuocare sull'equivoco e trovare il modo di impiantare delle tresche nell'ombra di un Mistero Sacro.

* *

Anche speculando, e in modo azzardoso, sulla simpatia dimostrata per il nuovo e per i giovani da Chi governa le sorti del Paese!

* *

Facendo vedere lucciole per lanterne, e tranquillamente falsificando marche di fabbrica e fedì di nascita.

Mettendo avanti i ragazzi ammaestrati, i nani, i falsi gobbi, i falsi ciechi...

Mettendo in giro vino affatturato, latte scremato, sigari denicotinizzati, false droghe...

E tutti i prodotti adulterati di Luca Fa Presto¹⁵.

¹⁵ Soprannome di Luca Giordano (1634-1705), pittore italiano che operò soprattutto a Napoli, conosciuto anche come "Luca Fapresto", non soltanto

Oggi che si doveva di buon dritto sperare il pacifico ed ormai tanto atteso ritorno alla normalità, essendo stato così... poco limitato il credito concesso alle “nuove esperienze”, e durante tanti anni lasciato liberamente accatastare ogni tipo di fandonia, cumulando tutte le *fumosità che vengono dal cervello*, è stata una grande, stupefacente sorpresa (nell’anno XIII addirittura sbalorditiva) assistere all’angelico candore con cui ci si affacciava nella II Quadriennale... a mettere in forno le nuove pasticcerie¹⁶...!

perché quando era impegnato nelle decorazioni della Chiesa di Santa Maria del Pianto a Napoli dipinse nel giro di due giorni le tele della crociera, ma soprattutto per la velocità più volte dimostrata nel copiare i grandi maestri del Cinquecento (Raffaello ed Annibale Carracci tra gli altri). Dopo l’apprendistato di nove anni presso il maestro José de Ribera, dove si perfezionò nel disegno, frequentò Pietro da Cortona e altri pittori della corrente neoveneta. Durante i soggiorni a Roma conobbe i capolavori di Michelangelo, Raffaello, Carracci e Caravaggio, li studiò a fondo e si applicò nel disegno degli stessi, mentre il padre, pittore anch’egli, spinto dalla necessità di vendere le copie che il giovane di belle speranze cominciava a produrre, lo spronava di continuo esortandolo con le parole “Luca, fa’ presto”. Giordano trascorse in Spagna il decennio 1692-1702, dove fu Carlo II a volerlo alla corte di Madrid. Il Monastero dell’Escorial, il Palazzo Reale di Madrid e quello di Toledo conservano parte dell’eredità artistica del pittore. C. GIANNINI, S. MELONI TRKULJA (a cura di), *Stanze segrete: gli artisti dei Riccardi, i ricordi di Luca Giordano e oltre. Opificio delle Pietre Dure di Firenze*, Catalogo della mostra, Firenze, 2005; N. SPINOSA, A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Luca Giordano: l’immagine come illusione*, Napoli, Electa, 2004; G. Busetto, *Dei ed eroi del barocco veneziano. Dal Padovanino a Luca Giordano e Sebastiano Ricci*, Catalogo della mostra, Catania, 2004; F. CHECA CREMADES, *Velázquez, Bernini, Luca Giordano: le corti del Barocco*, Catalogo della mostra, Milano, Skira, 2004; J. J. DE URRÍES DE LA COLINA, *Luca Giordano en el Palacio Real de Aranjuez*, “Reales sitios”, 159, 2004, p. 41; O. FERRARI, *Les “Scènes de la vie de la Vierge” de Luca Giordano (1634-1705)*, “La revue des musées de France”, 4, 2004, p. 54.

¹⁶ “Biasi conta, per riaffacciarsi sulla scena nazionale, proprio sulla Quadriennale romana del 1935. È da credere che anche lui, come in questo momento molti altri artisti, riponga grosse aspettative nell’esposizione diretta da Oppo. Questa, in evidente polemica con la Biennale di Maraini, volta a proporre un «ritorno alla natura» capace di risanare l’arte italiana, si annuncia come la mostra più importante del decennio. [...] Nonostante il principio di giustizia distributiva applicato nella mostra, però, Biasi non è invitato neppure questa volta. A parte personaggi come Sinòpico e Bernardino Palazzi, che hanno da tempo quasi del tutto reciso i legami con la regione d’origine, dei sardi figurano a Roma solo i pittori Pietro Antonio Manca, Cesare Cabras, Melkiorre Melis, gli scultori Eugenio Tavolara, Albino Manca e (in veste di xilografi) Dessy e Delitala [...]

* *

Ma come?!

Si vuole proprio continuare con tutta tranquillità a caricare nuovi ordigni?

Avendo una tale illimitata idea della dabbenaggine del Popolo italiano da costringerlo a giuocare a mosca cieca – eternamente – senza speranza di resipiscenza, senza che sia lecito – mai – andare a studiare quale individuabile causa efficiente tende a prolungare questo stato di cose all'infinito?

* *

E non ci si potrà mai togliere dalle acque infide, e la navigazione dovrà, sempre, finire nelle secche... senza mai andare a vedere che cosa succede al timone?

Nella scelta ha giocato in primo luogo la discriminante antifolklorista, alla quale si deve la mancata inclusione di artisti come Floris e lo stesso Figari” (G. ALTEA, M. MAGNANI, *Giuseppe Biasi*, cit., p. 263).

Idee preliminari

In una spaziosa parete della II Quadriennale sono a caratteri cubitali grafite alcune parole del Duce:

NELLA POLITICA COME
NELL'ARTE L'ELABORAZIONE
È LENTA – LA DIVINAZIONE
SUBITANEA

Due tempi: divinazione subitanea – o intuizione (e la qualità del divino sorge per incanto) – ed elaborazione.

Due tempi nei quali, veramente e molto bene, può essere contenuto il segreto della vita di tutte le opere d'Arte.

* *

Le parole vanno bene; ma viene troppo spontanea la domanda se quelle parole – messe a quel modo e che, chiaramente, indicano un programma – non si vogliano, alle volte, far servire da comoda etichetta.

* *

Dall'alto, evidentemente, le cose sono viste bene. La frase, che è incidentale e non può escludere una estensione che comprenda altre attività dello spirito, è semplice e precisa.

E contiene i termini atti – nell'occorrenza di un giudizio – a stabilire se vi è Arte o non Arte.

Come, presso a poco, sono stati conclusi e precisati dalla Filosofia, nelle sue più moderne conclusioni.

* *

Che cosa è l'Arte dunque?

E come avviene questo meraviglioso fenomeno?

* *

Accettando la soluzione lupalissiana che suggerisce un filoso-

fo arguto – per fare le cose semplici – , Arte non sarebbe altro... che quello che tutti sanno.

* *

E che molte volte può sembrare e non è. Oppure non sembra ed è.

* *

Perché il terreno è scabroso e vi è un'atmosfera propizia all'inganno. Ambiente adatto per mostrare, appunto, lucciole per lanterne, con l'appoggio di *clagues* interessate o, come avviene nei circhi equestri, con l'aiuto degli anonimi compari del prestigiatore.

* *

Camorre intellettuali che sono, da noi, molto bene individuate, per quanto eterogenee, in quanto vi prendono parte tutti i poveri illusi dalle perverse grazie del cosmopolitismo.

E bene accreditate presso le gazzette letterarie e loro relativi cenacoli.

Le quali e i quali, da un bel po' di tempo – con elegante manutenzione – barcheggiano intorno alle isole dove si fabbricano le cabale e dove si distribuiscono i certificati di buona condotta¹⁷.

¹⁷ Biasi sembra qui concordare pienamente (e sotto certi aspetti quasi paradossalmente) con quanto scriveva lo stesso Oppo commentando un discorso del Duce: "L'On. Presidente considera deficienti tutti i governi italiani che si sono succeduti da quando l'Italia si è ricostituita in nazione [...] E permisero che le piazze d'Italia si sporcassero d'innomerevoli e brutti monumenti; che le camorre più sfacciate facessero d'ogni concorso uno scandalo [...] Nella fatalità della strana e continua contraddizione fra la teoria e la pratica del binomio «libertà-uguaglianza» sono le rivoluzioni democratiche che tendono alla statizzazione ossia alla schiavitù di tutte le energie individuali sotto una unica etichetta. Ed in fatto d'arte il disordine, l'astrazione, la ricerca a tutti i costi della novità, l'abolizione di ogni controllo tradizionale sono ragioni assai favorevoli all'irregimentazione e all'etichetta di Stato" (C. E. OPPO, *Mussolini amico dell'arte*, "L'Idea Nazionale", Roma, 4 aprile 1923, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 16).

* *

Molto contribuendo ad imbrogliare sempre di più le carte.

Perché “*vi è più analogia – dice Proust – tra la vita istintiva del gran pubblico ed il talento di un grande artista – che non è altro che un istinto religiosamente ascoltato in mezzo al silenzio imposto a tutto il resto: un istinto perfezionato e compreso – che colla verbosità superficiale ed i criteri mutevoli dei giudici titolati*”¹⁸.

* *

Logomachie che durano poco e non hanno mai lasciato tracce durevoli nella storia.

* *

Ed è una dabbenaggine cercare nei libri e nei giornali ciò che la vita ci fa vedere tutti i giorni.

* *

Anche nell’opera d’Arte – come in tutta la Creazione – il movimento è sempre dall’interno verso l’esterno.

Il prodigio avviene sempre nella cellula individuale... e poi irradia.

* *

¹⁸ Marcel Proust (1871-1922), scrittore, saggista e intellettuale francese, autore di saggi e opere narrative la cui pubblicazione in Italia dovette imbattersi nella censura fascista. Celebre e fondamentale capolavoro del Novecento letterario è il romanzo *Alla ricerca del tempo perduto* (*A la recherche du temps perdu*), opera suddivisa in sette volumi, di cui gli ultimi tre postumi. Tra gli autori francesi più tradotti e conosciuti nel mondo, Proust fu uno dei protagonisti più in vista dell’universo letterario tra fine Ottocento e inizi del Novecento. La prima parte della *Recherche*, ovvero *La strada di Swann*, uscì nel 1913 a spese dello stesso autore. A seguire, dal 1919 al 1922, l’editore Gallimard pubblicò *All’ombra delle fanciulle in fiore* (premio Goncourt), *I Guermantes* e *Sodoma e Gomorra*. Uscirono invece postume (dal 1923 al 1927) le ultime tre sezioni, *La prigioniera*, *La fuggitiva* e *Il tempo ritrovato*.

Ragione per cui l'opera d'Arte non può nascere per decreto reale né per alchimie combinate nelle retrobotteghe dei farmacisti!

* *

E l'embrione non può essere fabbricato in casa!

* *

Ancora: l'opera d'Arte non è mai l'opera del caso e non nasce d'un tratto, come Minerva dal cervello di Giove, o come Venere dalla spuma del mare.

* *

L'opera d'Arte è sempre... faticata!

E se vi sono delle nature fortunate, che riescono ad avere l'anello talismanico che introduce nel giardino d'Armida, o la piccola chiave che apre i castelli incantati, non è per mero caso.

E non è senza tribolazioni.

* *

L'opera d'Arte bisogna ricavarla dall'organizzazione dello spirito. E vi debbono concorrere tutte le facoltà dell'animo, compresa (all'ora sua) la volontà, che serve a tenerle unite e vigilanti.

* *

E tanto maggiore sarà l'opera d'Arte, quanto più completa ed elevata quella organizzazione. Quanto meno a fior di pelle il brivido delle prime intuizioni e quanto più lo spirito, ingaggiato in distrazioni innumerevoli, per simpatie momentanee e fantasticherie accessorie, ha saputo liberare l'idea originale.

* *

E semplice e definito sarà sempre il compito dell'artista di fronte alla comunità. Perché egli non è altro che un uomo, che parla a degli uomini!

* *

Egli è soltanto un uomo che ha la vista più esercitata, e la sua opera porge un aiuto come può farlo un paio di occhiali che ci mette in condizioni di vedere le cose che l'artista ha veduto e che erano sfuggite al nostro sguardo disattento.

* *

Ma che non devono essere occhiali affumicati!

* *

L'uomo di buona volontà che vuol fare delle ricerche e vuol metterci proprio il naso, farà presto ad accorgersi che quello che c'è da sapere è poco.

E se vuole inoltrarsi nel mondo dei Schleiermacher¹⁹ e simili – le marche italiane non fanno impressione – e si vuole incantare nel giardino edenico degli Schiller²⁰ e degli Humboldt²¹, etc.,

¹⁹ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1778-1834) studiò all'Università di Halle, centro dell'Illuminismo filosofico e teologico, e segnò un'impronta nella cultura tedesca soprattutto come teologo. Sul piano filosofico il suo pensiero può considerarsi tra le espressioni più genuine del primo Romanticismo.

²⁰ Johann Christoph Friedrich Schiller (1759-1805), poeta, drammaturgo e filosofo tedesco. I suoi interessi letterari, nutriti di intense letture di Lessing, Klopstock, Shakespeare e venati da una profonda ispirazione rousseauiana, si concretano nel dramma *I masnadieri* (1781). Nel 1791 l'incontro con la *Critica del giudizio di Kant*: è dallo studio di quest'opera che Schiller trae lo spunto per tutta una serie di saggi di estetica, tra i quali di particolare importanza *L'arte tragica* (1791); *Il patetico e Grazia e dignità* (1793); le *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795); *Della poesia ingenua e sentimentale* (1800), dove trova ampio spazio il confronto con i problemi della classicità e del classicismo.

²¹ Karl Wilhelm von Humboldt (1767-1835), filosofo, linguista, letterato e uomo politico tedesco. Al 1794 risalgono l'amicizia con Schiller e Goethe. Tra gli altri, redige lo scritto *Sull'Arminio e Dorotea di Goethe* (1798), che contiene un abbozzo di estetica in cui l'arte è intesa come capacità dell'immaginazione di rappresentare liberamente la natura, concezione che presenta altresì significati-

dove ha già brillato il fulgido astro di Emanuele Kant, od estendere le sue ricerche in tutta la storia della filosofia per formarsi un catechismo di alta estetica...

Se ha tempo da perdere... lo può fare.

* *

Ma può farne anche a meno.

Perché sono poche le idee occorrenti ad un artista per attuare l'immagine del suo miraggio.

Sono poche, semplici e necessarie.

* *

E da quelle risulta chiaro che è inutile dirigere le ansiose antenne alla ricerca di suggestioni vaghe e lontane, anche al di là dei monti e dei mari.

Ricerche tutte in un senso orizzontale, mentre devono essere fatte – sempre – in senso verticale.

* *

E gli artisti che vogliono non essere accessibili agli allettamenti dei mestatori possono – con tutta fiducia – ancorare le loro convinzioni tra i due termini bonariamente indicati dal Capo del Governo Italiano²².

ve analogie col pensiero di Schiller e Kant. Ma è soprattutto nella linguistica che l'opera di Humboldt ha lasciato una traccia profonda. Il linguaggio, secondo il filosofo, è una emanazione spontanea dello spirito che condiziona la funzione stessa del pensiero, e non il prodotto di un'attività volontaria e intellettualistica. La lingua perciò, come già intuito in precedenza da Herder, non è mai un meccanismo inerte, un puro strumento, non è opera (*èrgon*), ma attività operosa (*enèrgheia*), organica, vivente e storica. Ogni lingua è caratterizzata da una 'forma interna' (*innere Sprachform*) che rappresenta la concezione del mondo (*Weltanschauung*) propria della nazione che la parla. In tal modo Humboldt apriva la via alla linguistica storica e comparativa, influenzando gli sviluppi della linguistica contemporanea, sino al generativismo e ad alcuni indirizzi dell'etnolinguistica.

²² Biasi non a caso scrive "bonariamente", affinché chi legge non faccia la facile equazione "arte sotto il fascismo" = "arte di regime". Ad allontanare dubbi analoghi aveva provveduto già Oppo una decina di anni prima dalle colonne

* *

Elaborazione lenta e divinazione subitanea!
Lo possono – sì – col beneplacito di tutti i filosofi dell'Estetica.

* *

E all'infuori di quei due termini si truffa e si bara.

* *

Perché, se vengono frapposte, dove si perpetua una magica gestazione, mani incestuose – e non esiste ispirazione e non vi è stata elaborazione –, quando è stata violentata la generazione spontanea con un gesto della volontà deliberato per servire la Moda o lo snobismo ma soprattutto la livida speculazione, non si parli d'Arte.

* *

La quale come *“la Fede è sostanza di cose sperate ed argomento delle non apparenti”*²³.

di un suo articolo: “S. E. Mussolini ha detto ancora: «È chiaro che è lungi da me incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di Stato»” (C. E. OPPO, *Mussolini amico dell'arte*, “L'Idea Nazionale”, Roma, 4 aprile 1923, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 16).

²³ La citazione paolina è tratta dal Nuovo Testamento (*Lettera agli Ebrei*, 11,1). La critica moderna considera però tale lettera estranea al *corpus paolinum*, ovvero all'insieme dei testi di cui è considerato autore Paolo di Tarso.

LA CRITICA D'ARTE IN ITALIA

*Neanche Rabagas era un cretino*²⁴

Lo Scià di Persia, trascinato in una mostra parigina ad ammirare un parco di cammelli, rimaneva curiosamente sorpreso:

– Scusate signori miei, ma io nelle mie scuderie ne ho venticinquemila!!!

* *

Sorpreso ed interdetto come deve esser rimasto il critico d'Arte straniero premurosamente invitato a festeggiare l'inaugurazione della II Quadriennale.

* *

Il veleno che filtra dalla dogana non è da oggi, perché oggi, anzi, vi è un principio di barriera doganale. Ed oggi, alla meglio, si fabbrica in casa.

²⁴ *Rabagas* è il titolo della commedia in cinque atti, rappresentata nel 1872 e scritta da Victorien Sardou (1831-1908), drammaturgo francese, ricordato per lo più per il dramma *La Tosca* (1887) su cui è basata l'opera *Tosca* (1900) di Giacomo Puccini. Avvocato fallito e oratore da comizio, avventuriero e mestatore, Rabagas tenta di provocare un'insurrezione nel tranquillo Stato di Monaco, e in un'osteria nelle vicinanze della reggia arringa con veemente irruenza alcuni proseliti di buona volontà. Queste *performance* volgari, alimentate sovente da insolenze e calunnie, ed aizzate dagli articoli di un giornale in cui Rabagas sfoga la propria eloquenza, minacciano di dare non poche seccature al governo del principe. A questo punto compare Eva, milionaria americana che già conobbe il principe di Monaco a Napoli ed ha riallacciato con lui l'antica amicizia divenendo alla corte monegasca la ninfa Egeria del principe e l'amica prediletta della figlia di lui. D'accordo col principe invita Rabagas a corte, ne blandisce l'ambizione e preparandone l'ascesa al potere in realtà lo disarmava. Così, una volta diventato ministro, Rabagas sarà il più feroce dei reazionari, mettendo in opera tutti i più odiosi sistemi polizieschi contro gli stessi amici e seguaci del giorno prima. Come risulterà chiaro più avanti nel testo della *Comparsa*, Rabagas con i suoi metodi polizieschi incarna l'operato dei critici d'arte italiani contro cui Biasi si scaglia.

* *

Ma prima cosa era successo?

La guerra aveva prodotto un processo molto rapido di invecchiamento e di decomposizione, in tutte le idee e le ideologie.

La fotografia, col cinema e le riproduzioni meccaniche di tutti i generi, forma e misura, avevano portato ad una saturazione di figure di cui si ha un'idea, pensando a ciò che può succedere nel mondo della Musica domani, per poco che continui di questo passo la diffusione del grammofono e della radio.

* *

Tra le altre novità si era dunque visto comparire questo nuovo tipo di inflazione: l'inflazione delle immagini, che nelle vicende artistiche doveva contribuire moltissimo a legittimare lo sviluppo del concetto di "antigrizioso", con tutte le belle conseguenze che ne abbiamo visto, e a dargli virulenza polemica.

* *

Ma non era soltanto questo.

I tamburi futuristi rullavano da un pezzo.

* *

I motivi d'inquietudine non mancavano per esacerbare il dissidio latente, ma sempre presente, che divide in due inconciliabili scompartimenti il mondo delle Belle Arti.

* *

Poiché due sono le tendenze, e divergenti; come sono divergenti le strade per le quali, nella vita, si compie l'evoluzione. Una delle quali va all'istinto e l'altra all'intelligenza.

* *

Ma tutte le teorie, vecchie e nuove, tutte insieme nel crogiolo per crescere il fumo (e tutti i giorni se ne varavano di nuove,

con nomi di zecca), non svolgevano la loro influenza, portando ciascuna nuovi contributi di tormento in modo naturale e necessario.

* *

Quel dissidio tra Classicismo e Romanticismo che si ripeteva con accanimento tra i vari sottoprodotti del primo e del secondo (*sotto il nome di Dadaismo, Cubismo, Neoclassicismo etc., arrivando sino all'ultima invenzione che si chiama solare, allineando i primi, e di Fauvismo, Post-impressionismo... fino al Surrealismo o all'ultimo nato che si chiama "tonale"... allineando i secondi*), non era un dissidio normale.

* *

Vi era qualcuno che stuzzicava e gettava delle legna nel fuoco.

* *

Il commercio delle Belle Arti è sempre stato in mano degli ebrei, i quali ne conoscevano il funzionamento perfettamente. Non c'era perciò da meravigliarsi se le operazioni in grande stile iniziate dalla Ditta Coen & C.²⁵ in questo periodo critico della storia d'Europa nel mondo delle Arti, col fine di portare il bluff (e i succedanei per favorirlo) a quello sviluppo spettacoloso che abbiamo visto, sono riuscite ad assumere l'importanza e la diffusione di un'epidemia²⁶.

²⁵ "Alla denuncia del monopolio estetico esercitato sul mercato artistico dagli ebrei (la Ditta Coen & C.) Biasi unisce le sferzanti ironie rivolte contro la critica. Ossequioso verso Ojetti, di cui elogia l'indipendenza di giudizio, in dissenso nei confronti dell'esclusivismo avanguardista della Sarfatti, riserva le sue più pungenti battute ai colleghi che scrivono, come Oppo e (soprattutto) Carrà. Infine, distribuisce mazzate contro i protagonisti della seconda Quadriennale: da Severini a de Chirico, da Mafai a Donghi, da Cagli a Ceracchini, non uno sfugge ai suoi ben indirizzati strali" (G. ALTEA, M. MAGNANI, *Giuseppe Biasi*, cit., p. 265).

²⁶ Opinioni analoghe esprimeva Oppo descrivendo Parigi come la "grande Babele" degli artisti contemporanei in una dura requisitoria contro Giorgio de Chirico, il quale sulle pagine della rivista francese "Comoedia" dichiarò esser Parigi la vera capitale dell'arte e gli unici artisti moderni Modigliani e de Chirico medesimo, in quanto "quasi francesi": "Là, sette o otto mercanti ebrei, dirigono

* *

La demagogia aveva già perfezionato i sistemi scientifici più opportuni per fomentare il disordine. Uno dei quali insegna a portare il disordine nell'ordine... e l'altro insegna a mettere l'ordine nel disordine... per organizzarlo.

* *

La Ditta Coen & C. non faceva altro che accordare questi sistemi all'altezza dei tempi.

* *

Essendo questi adatti alle speculazioni in grande stile, e già sperimentate le arti della reclamistica più propizie e le strategie più convenienti per impadronirsi dei mercati.

* *

Così si è visto: creare un Trust dell'Arte e lanciarlo nel mondo con valori effimeri, improvvisati nel ripostiglio della banca, da far scivolare in Borsa, per giuocarvi – allegramente – al rialzo ed al ribasso, è stata una bazzecola per la Ditta Coen & C.!

E gli agenti, collaboratori, corrispondenti etc. della Ditta conoscevano il fatto loro. Erano stati scelti bene: gente in gamba – assolutamente *of today*.

* *

Gente delle Lettere e delle Arti, di scarsi scrupoli, che ha saputo molto bene imbottire i crani e far viaggiare con la sua amovibile guida, vagabondare nel paese delle ipotesi tutti i poveri allocchi che ci sono cascati.

il mercato dell'arte moderna, finanziano gli *artisti-clown* e pagano i bollettini strategici della critica sovvertitrice” (C. E. OPPO, *Fuoriuscitismo artistico*, “La Tribuna”, Roma, 20 dicembre 1927, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 38).

* *

Compresa, naturalmente, la ineffabile congerie del personale critico nel povero mondo delle Belle Arti in Italia.

Perché mentre la critica straniera selciava le strade per le grandi avventure farisaiche, da noi – con molta grazia – si acchiappavano le farfalle.

* *

La critica in mano di letterati – non siamo un paese di stilisti – accettava le idee belle e fatte che la casa Coen le passava sotto mano.

* *

Idee tutte dello stesso ordine abracadabrante, per il quale il letterato puro, da noi, ha un debole costituzionale.

Trattandosi di abracadabrare, da noi non si poteva ricevere lezioni da nessuno!

E la Ditta interessata non poteva trovare una collaborazione più gratuita né più fervente. Neanche in sogno!

* *

Perché si è abracadabrato proprio, senza badare a spese.

Abracadabrando oggi, e idem domani, etc., una settimana dopo l'altra, per anni, anni ed anni... per quattro, otto, sedici colonne... il criterio estetico italiano si può dire che è stato abracadabrato a dovere, e perfettamente servita la esterrefatta opinione pubblica!

La critica di minore pretesa ha preferito invece il metodo storicistico, contenta di aggiornare – in sede critica, come ama dire – il pensiero nazionale con uno stile chiaro e saggiamente profetico, secondo lo stile di almanacco rabelesiano²⁷ che riportiamo:

²⁷ Che riecheggia i motivi di robusto realismo, di vigorosa fantasia e di potente satira tipici dell'opera di François Rabelais (1483-1553), scrittore considerato tra i più rappresentativi del Rinascimento francese, noto soprattutto per il *Pan-*

“Quest’anno i sordi udranno abbastanza male, i muti non parleranno affatto, i ricchi staranno un po’ meglio dei poveri ed i sani meglio dei malati.

La vecchiaia sarà incurabile – quest’anno – a cagione degli anni passati.

Ed il mal d’occhi sarà dannoso alla vista”.

Tanto per avere un’idea come siamo fiancheggiati noialtri artisti in Italia e... per stare allegri.

* *

E per averne una più precisa cerchiamo di raccogliere le idee.

* *

E ripensando a certi casi artistico-commerciali come i casi Gola²⁸, De Nittis²⁹, Macchiaioli toscani, etc., sino al caso recente

tagruel (1532) e il *Gargantua* (1534). Rabelais è considerato dalla critica – in particolare dopo la pubblicazione del saggio di Michail Bachtin dal titolo *L’opera di Rabelais e la cultura popolare* – il maggior esponente dell’“anticlassicismo” o “antirinascimento”, corrente che, rifiutando le norme cogenti, sia tematiche che linguistiche, dei generi cosiddetti *alti* come la lirica amorosa (da Petrarca in poi) o l’epica cavalleresca, sceglie invece come argomento da prediligere tutto ciò che è *basso*, come il corpo e le sue funzioni vitali (il cibo, le bevande, il sesso), contraddistinguendosi di conseguenza per una grande ricchezza e *varietas* verbale.

²⁸ Emilio Gola (1851-1923), pittore italiano tra i continuatori più rappresentativi della scuola pittorica dell’Ottocento lombardo. Dopo un primo periodo in cui fu legato alla Scapigliatura si interessò in seguito, durante i suoi svariati viaggi in Europa, alle ricerche luministiche di Rembrandt e alla cultura impressionista. Conquistò una celebrità che crebbe soprattutto all’estero grazie all’esecuzione di ritratti e paesaggi: quelli dipinti tra il 1885 e il 1890 risentono ancora della temperie verista dell’ultimo Ottocento e del luminismo di ascendenza lombarda, mentre in opere più tarde si fece acclarata l’adesione senza riserve alle intuizioni del postimpressionismo europeo. A. C. BELLATI, *Emilio Gola. L’uomo e l’opera*, Bergamo, s.i.t., 1994; R. DE GRADA (a cura di), *Emilio Gola*, Catalogo della mostra, Milano, 1989.

²⁹ Giuseppe De Nittis (1846-1884), pittore italiano. Dopo l’apprendistato a Barletta nello studio di Giovanni Battista Calò frequentò dal 1860 l’Istituto di Belle Arti di Napoli, ma si mostrò piuttosto insofferente alle nozioni ed esercitazioni accademiche. Nel 1867 scelse di andare a vivere a Parigi dove due anni dopo sposò Léontine Lucile Gruvelles, che influenzerà in maniera determinante il suo

Spadini³⁰ e quello recentissimo di Tosi³¹, farebbe proprio al caso

orientamento artistico. Toccò il culmine della celebrità all'Esposizione Universale di Parigi del 1878. E. PICENI, *Giuseppe De Nittis. Vita e opere*, Milano, Mondadori, 1955; R. RUSSO, *La Pinacoteca De Nittis a Palazzo della Marra. Vita dell'artista, storia del palazzo*, Barletta, Editrice Rotas, 2007; R. RUSSO, *Giuseppe De Nittis, la vita e le opere. Ricordi e testimonianze*, Barletta, Rotas, 2004; G. CAROPPO, *Le incisioni di Giuseppe De Nittis. Il volto inedito di un artista*, Barletta, Rotas, 1998; C. F. SPERKEN, *Giuseppe De Nittis da Barletta a Parigi*, Fasano, Schena, 2007; G. DE NITTIS, *Notes et souvenirs. Diario 1870-1884*, Fasano, Schena, 2005.

³⁰ Armando Spadini (1883-1925), pittore italiano, prediletto da Oppo. Dopo un inizio di carriera artistica floreale e simbolista, tra il 1913 e il 1915 partecipò a Roma al movimento secessionista. La sua pittura si orientò più avanti verso un personale naturalismo che superava l'immediatezza del dato veristico di gusto ottocentesco grazie ai suggerimenti della tradizione (incarnata dalla pittura del Seicento) e della lezione impressionista, specie quella di Renoir. D. DURBÉ, P. ROSAZZA, L. TITONEL (a cura di), *Armando Spadini*, Catalogo della mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma 1983), Milano, Electa, 1983; A. SOFFICI, *Spadini*, Roma, Edizioni di Valori Plastici, 1925; E. CECCHI, A. VENTURI, *Armando Spadini*, Milano, Mondadori, 1927; L. BORGHESE, O. VERGANI, *Spadini nella vita e nelle opere*, Milano, Edizioni Gian Ferrari, 1946; G. PAPINI, A. SPADINI, *Carteggio 1904-1925*, a cura di P. Spadini, V. Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1984; L. CORSETTI, M. MORETTI (a cura di), *Armando Spadini. Arte e vita*, Poggio a Caiano, Associazione Culturale "Ardengo Soffici", 1995; M. FAGIOLO (a cura di), *Armando Spadini. Tra Ottocento e Avanguardia*, Catalogo della mostra (Poggio a Caiano, 1995), Milano, Electa, 1995; G. BINDI, M. MORETTI, *Personaggi in Biblioteca: Armando Spadini e Ardengo Soffici*, Poggio a Caiano, Biblioteca Comunale, 1997.

³¹ Arturo Tosi (1871-1956), pittore italiano. Frequentò la Scuola Libera del Nudo a Brera e successivamente, per due anni, sotto la guida di Adolfo Ferraguti Visconti, formandosi nel clima della Scapigliatura sulle opere di Ottavio Ranzoni e Tranquillo Cremona. Nel 1891 l'esordio alla Permanente di Milano con l'opera *Testa di bambina ammalata* (Galleria d'Arte Moderna di Milano). Nel 1909 partecipò alla Biennale di Venezia, di cui fu un *aficionado* sino al 1954; nel 1911 fu presente all'Esposizione Internazionale di Roma. La conoscenza dell'opera di Cézanne lo indirizzò verso il paesaggismo e la pittura *en plein air*. Nel 1925 fu tra i fondatori di "Novecento", partecipando alle esposizioni della Permanente a Milano nel 1926 e nel 1929. Dal 1928 membro sia del comitato d'onore della Permanente di Milano presieduta dal ministro Bottai che delle mostre del Sindacato regionale fascista della Lombardia, due anni più tardi si aggiudicò il premio della fondazione Crespi alla I Quadriennale di Roma ed il *Grand Prix* parigino della pittura. Alla sua morte, nel 1956, la Biennale di Venezia gli dedicò una mostra commemorativa di circa sessanta opere. Si vedano: C. GIAN FERRARI, F. RAGAZZI, *Arturo Tosi. La stagione ligure di un maestro del Novecento*, Catalogo della mostra di Rapallo, Milano, 1995; G. MASCHERPA, Ar-

chiedersi, naturalmente prendendo le responsabilità in blocco, sino a qual punto la cattedratica intransigenza della critica e la sua indiscussa probità sono relativamente... transigenti e discutibili.

* *

Arrivato a qual punto dispiace fare, aver fatto dei nomi. Che non si farebbero, se lo spostamento arbitrario di certe entità qualitative e quantitative, tutto a favore di Tizio invece che di Caio, fossero rilevabili soltanto per il danno che Caio ne soffre...

* *

Se si è deciso di mettere il dito in questa piaga, questa decisione si è presa perché di queste entità, maggiori o minori, ma sempre spostate in quell'ordine che conviene, si è fatto e si fa un egoistico, illegalissimo abuso, anche, oltretutto, a scopo polemico probativo, e si trova sempre il loro peso falsificato – sul piatto di una bilancia – che è tenuta sempre dalle stesse mani.

Ai danni di tutta una comunità!

* *

Perché si sono visti arrivare – bel bello – i signorotti di provincia, con la tasca gonfia da un ricco portafoglio a fisarmonica e qualche cassa di bozzetti e bozzettini...

E la fisarmonica restava a Milano, ed i paffuti compaesani dei così detti *macchiaioli* tornavano in Toscana con un bel conto in... banca.

* *

turo Tosi pittore giovane, Milano, Gian Ferrari, 1980; G. C. ARGAN, *Tosi*, Firenze, Le Monnier, 1942; L. CAMEL, C. GIAN FERRARI, *Arturo Tosi. Natura ed emozione*, Milano, Skira, 2002; C. GIAN FERRARI, L. PASSARELLI, *Arturo Tosi*, Milano, Charta, 2002; G. ANZANI, L. COLOMBO, N. COLOMBO, *Arturo Tosi*, Milano, Vangelista, 1992.

Si è visto con quale lavoro di ricamo i piccoli Coen – da noi – hanno saputo mettere lo zampino dappertutto nel caso Spadini... E vi era un povero morto di recente per la commozione degli affetti...

* *

Quei mecenati che per cento lire avevano comprato uno Spadini – senza turbare le regole del buon commercio – potevano bene pagare un sopracosto comunque, per saltare dalle lire cento alle centomila!

* *

Il pittore Tosi, infine, è un brav'uomo che dispiace disturbare. E non si sarebbe mai chiamato in causa se egli non fosse servito come utile elemento, tutt'ora perdurante, nelle manovre estetico-artistico-mercuriali dei vari Coen, in lega con gli Abacadabra, etc., non foss'altro (quando non si può altro) che come pezza d'appoggio.

* *

Intanto le sue manovre personali non erano di Pinco Tonto. Non splendido per natura ma ricco di nascita, sapeva spendere la sua moneta.

* *

Già con le sue arie serafiche e la regolamentare barbetta, essendo fatto apposta per sedere in mezzo a degli apostoli. I quali erano, allora, dei poveri diavoli.

* *

E non potevano vedere senza meraviglia il miracolo dei pani e dei pesci.

In quelle cene evangeliche dove nessuno si è mai sognato di fare la parte di Giuda e di... rivedere il conto.

* *

E così, naturalmente, si fa presto a fare la figura di Gesù Cristo!

* *

Inoltre, l'amico Ciliegia aveva – in enfiteusi – uno zio pluri-millionario. Il quale – guarda combinazione! – ha finanziato con diversi milioni... gli apostoli, i collaboratori e fiancheggiatori del... caro nipote!

* *

Rapporti come si vede abbastanza diretti di cause ed effetti. Ma ve ne sono di meno diretti, per cui bisogna un poco divagare.

* *

I poveri poeti, “i poeti maledetti”, tutta la grande schiera dei poveri Verlaine, Rimbaud, etc., andando a finire miseramente in un letto di ospedale, corrosi dall'alcool, dalla cocaina e dall'oppio, poveri corpi già minati dalla tubercolosi e dalla sifilide... non avrebbero mai pensato che i germi terribili, che li hanno distrutti, sarebbero stati un giorno utilizzati.

* *

E si sarebbe frugato un giorno con tanto morboso interesse nelle loro povere spoglie. Mettendole alla prova del microscopio e dell'alambicco, facendo tesoro di quei germi per alimentare culture di bacilli, da praticarsi con iniezioni endovenose nel corpo inerte di una scriteriata moltitudine.

* *

Perché gli elementi di lusso, nelle forme artistiche esposte e proposte dalla Ditta Coen & C. a tutti gli Artisti d'Europa a

mezzo dei vari “Amour de l’Art”, non mancavano. E si sapeva di dove venivano!

Elementi di lusso non mancavano, perché con niente non si fa niente. Suggestioni più o meno lontane, illuminazioni indirette di luminose fantasie ed allucinazioni di grandi cervelli, espressioni di geniali temperamenti d’artista, che il veleno dell’alcool, l’hashish o la cocaina aveva portato all’esasperazione e all’incoerenza del delirio.

* *

Ma erano veleni reali. Ed il pittore Utrillo³² era un povero mentecatto, costretto ad andare spesso a villeggiare al manicomio.

Un mentecatto non discutibile; un dichiarato, leale, onesto bevitore d’assenzio.

Ed il pittore Van Gogh, che si tagliava le orecchie e le portava nel taschino del gilè... non fingeva la pazzia.

Le droghe avevano veramente agito!

* *

³² Maurice Utrillo (1883-1955), pseudonimo di Maurice Valadon, pittore francese tra i celebri artisti di Montmartre, figlio illegittimo di Suzanne Valadon (che *temporibus illis* faceva la modella per gli artisti). Secondo alcune fonti dell’epoca Maurice era figlio di un giovane pittore di nome Boissy, o anche del ben più noto Pierre Puvis de Chavannes. Nel 1891 un artista spagnolo di nome Miguel Utrillo y Molins firmò un documento legale in cui riconosceva la paternità di Maurice. Utrillo, colpito all’età di ventuno anni da una malattia mentale, fu incoraggiato a dipingere dalla madre, mostrando da subito attitudini non indifferenti e precoce talento. Dopo il 1910, infatti, le sue opere cominciarono ad interessare i critici d’arte, finché, dopo i primi anni venti del secolo, i suoi dipinti avevano raggiunto ormai una notorietà internazionale. Nel 1928 il governo francese gli attribuì la Legion d’Onore. Durante l’intero arco della sua vita, i disturbi mentali e le manie lo portarono ripetutamente ad essere internato in manicomio, dato biografico non trascurabile cui fa più volte riferimento lo stesso Biasi. A. WERNER, *Maurice Utrillo (1883-1955)*, trad. it. L. Pigni, Milano, Garzanti, 1959; R. PALLUCCHINI, *Maurice Utrillo* (collana “Arte Moderna Straniera” a cura di G. Scheiwiller), Milano, Hoepli, 1945; F. BASILE, *Maurice Utrillo. L’impalpabile riflesso della malinconia*, Bologna, Edizioni Galleria Marscalchi, 1993.

Ma da noi, si è truffato.

E si è vista bestemmiare la gente che va in “gesgia”³³, molto fare il pazzo chi non vuole pagare l’oste!

* *

Gente che non si è mai sognata l’esistenza di un Verlaine e di un Rimbaud e simili... si è messa a fare l’esteta d’eccezione, “il poeta maledetto”, l’artista che vede le cose scompigliate dall’alcool e dalla cocaina, le prospettive turbate dall’hashish, l’uomo nuovo, l’uomo ispirato... raffinato, abitante delle zone quintessenziali...

Gente che si lava poco le estremità superiori – e mai le inferiori – si è messa in cattedra per insegnare il modo di estrarre i profumi preziosi. Gente che ha la cultura sì e no di un brigadiere di finanza, ha preteso di dominare su la coscienza estetica di tutto un paese!

* *

Hanno trovato – va bene – delle difficoltà e dovuto mettere dell’acqua nel falso vino.

Perché, ad un certo punto, passavano... per gente troppo colta e troppo intelligente!

Quindi: macchina indietro!

* *

Ed è così che si sono alternate due truffe. La truffa del falso ubriaco e la truffa del falso tonto. E così trionfava in Italia l’Arte dei bevitori d’acqua, dei falsi tonti, falsi ciechi, gobbi, etc.

* *

Ma tutto questo discorso non si è fatto soltanto per disturbare il serafico Tosi.

(Il quale si è anche ingegnato ad alternare le due maniere del semplice e del complicato...).

³³ ‘Chiesa’ in dialetto sassarese.

Si è fatto il suo nome perché si possono – senza paura – mettere le mani nel fuoco, e giurare che Tosi è un autentico “bevitore d’acqua”, un buon marito, un eccellente padre di famiglia...

E non è affatto così minchione come spesso vuol sembrare.

E ciò che gli serve per il suo mestiere sa trovarlo. Magari nei cataloghi delle Gallerie Lafayette, se non li trova nei suoi paraggi.

* *

Abbenché, anche, il pittore Tosi abbia avuto il grande Premio della pittura nella I Quadriennale, e con tanti pittori che vi sono in Italia non era poco, per un paesaggista – modesto animale erbivoro secondo la definizione baudelaireana... – ciò che importa non è lui.

* *

E dispiace molto disturbare un buon contadino intento pacificamente a vendere le sue uova al mercato.

* *

Ma non è colpa di chi scrive se il signor Tosi, in tutte le feste religiose, porta il gonfalone della confraternita.

E dietro di lui, tutti i bevitori d’acqua, falsi gobbi, falsi ciechi, sordi che non vogliono sentire, falsi satiri... tutti i fenomeni viventi della confraternita.

* *

Tutto questo discorso non si è fatto per lui. Perché nessuno gli vuol male.

Ma esiste un fenomeno Tosi, con tutte le sue conseguenze e la parentela del fenomeno Tosi, con tutti i fenomeni che gli sono collaterali, ai quali pure non difettano illimitate ramificazioni di cause ed effetti.

* *

Fenomeno collegato a tutte le anomalie che si sono avvertite nel mondo pittoresco della critica d'Arte in Italia, oggi direttamente chiamata in causa come la maggiore responsabile del disordine che si è potuto creare e perpetuare.

* *

Volendo metterne in dubbio tutte le qualità morali ed intellettuali, che unite insieme portano tale sfacelo in un ramo importante della cultura nazionale.

* *

E niente giudizi temerari!
Solo qualche accenno, qualche constatazione a ripercussione automatico-deduttiva.
Poche, perché non tutto si può né vedere, né dire.

* *

Già una piccola idea si può avere subito, mettendo il naso dentro l'abitazione privata del critico.

Perché, troppo spesso, può capitare di scorgere per le pareti, a guisa di francobolli o come attestati di benemeranza, quadri, quadretti e quadrettini...

* *

Senza contare le vergini, i satiretti, le care piccole volpi per fermare le carte... Negli angoli, in agguato... individui di bronzo!

* *

In nessuna professione il modo con cui si può esercitare la propria missione è così elastico come nella professione di critico d'Arte. Il quale dovrebbe curarsi più del generale che del particolare...

* *

Professione sempre discutibile; in quanto l'intervento del critico arriva tardi... quando il parto è avvenuto.

Controllo tuttavia esercitato con grano di sale, che può anche giustificare una ferula in mano...

* *

Ma quando invece questa ferula è adoperata soltanto con criteri cervellotici e avvinghianti, giù botte da orbo a destra e a manca... l'artista, che troppe volte è un povero uomo che vuol vivere, si affretta a mettere avanti, per salvare le povere costole, i suoi certificati di benemerenzza.

* *

Ed il sistema della ferula finisce per dare al giudice che la maneggia... un valore trascendentale. Ed ai suoi giudizi un valore di oracolo.

* *

La ferula col tempo diventa scettro, ed il tono perentorio il tono della regalità.

Tutto discorso, più o meno metaforico, per concludere che i critici d'Arte sono, in tutti i casi, da prendere col beneficio d'inventario.

E se si cerca il modo di affacciare dei dubbi sulla intoccabilità ad ogni costo di una casta, e sulle qualità intellettuali, culturali, etc. e sui suoi metodi morali e pedagogici... non lo si fa per monelleria, né per libito libellista.

* *

Le cose che sono successe e vanno succedendo sono molto gravi!

* *

Ed è legittimo investigare sulla insufficienza ed impreparazio-

ne della critica. Per scuoterne in qualunque modo la prosopopea, per diminuirne la forza, per limitarne la mefitica influenza.

* *

Perché il danno si fa sempre più grave. Si avvia a diventare irreparabile.

* *

E vedeva bene Viani³⁴, quando scriveva:

“L’Italia è un paese che può permettersi il lusso di fucilare qualcuno dei suoi critici d’Arte”.

³⁴ Lorenzo Viani (1882-1936), pittore e scrittore italiano. Allievo di Plinio Nomellini a Lucca, dopo il soggiorno parigino del 1908-09 passò da un primo realismo di matrice sociale, venato di influenze tardosimboliste, a un postimpressionismo di chiara ascendenza *fauve*. Negli anni dieci eseguì grandi composizioni epiche di immediata e grande espressività. Nel dopoguerra, mentre in pittura continuava a sviluppare temi a lui consueti (i diseredati, le marine, i paesaggi apuani) poi ripresi nei murali e nei grandi dipinti del 1935-36 per la stazione di Viareggio, Viani si impegnò in un’intensa attività pubblicistica – cui accenna lo stesso Biasi – e letteraria (*Ceccardo*, 1922; *Giovannin senza paura*, 1924; *I Vageri*, 1926; *Roccatagliata*, 1928; *Angiò, uomo d’acqua*, 1928; *Storie di umili titani*, 1934; *Le chiavi del pozzo*, 1935). L. VIANI, *Scritti e battaglie d’arte*, a cura di M. Ciccuto e E. Lorenzetti, Firenze, Pagliai, 2009; P. GNARRA, *Lorenzo Viani. Il viaggio del pittore reietto nel segno dell’arte nuova*, Firenze, Maremmi Editori, 2007; E. DEI, *Lorenzo Viani. Tra la Senna e le Apuane: l’apocalisse del segno*, Firenze, Pagliai, 2009.

I CRITICI D'ARTE

*Soltanto a Dio – dice Baudelaire –
è concesso di regnare senza esistere*

I critici d'Arte in Italia possono essere divisi in tre diverse categorie:

la prima delle quali è formata dai Pontefici della critica, principi del giornalismo, gente colta ed informata, seguita da un pubblico fedele e posseditrice di una forza massiccia e provata dal tempo.

* *

La seconda, dagli artisti che scrivono, che depongono cioè la stecca o i pennelli per esprimersi con la scrittura.

* *

La terza categoria rappresenta il numero.

È una moltitudine che ha delle ramificazioni dappertutto. E per scale discendenti arriva giù giù sino al garzone di stalla e di cucina. Man mano che scende, non scemando granché quell'aria d'importanza che si usa nei piani superiori. Dove è sempre intenta a guardare in attesa di ordini.

* *

Gente che proviene da tutti i mestieri.

Buona a *tout faire*, cioè a nulla...

Sempre disposta ad arrendersi onorevolmente.

* *

Le lodevoli eccezioni che si possono fare non possono essere più numerose, perché gli elementi colti che potevano portare il contributo di maggiori competenze e vedute più larghe, hanno disertato in massa il campo della critica militante.

Hanno preferito il bersaglio fermo dell'Arte stagionata, essendo poco portati per il tiro... a volo.

Priva di autonomia, non avendo voto per deliberare, rappresenta il potere esecutivo e può offrire dei buoni elementi per formare degli agenti di propaganda o di provocazione...

* *

Ma il comando è in mano di pochi. Sempre palleggiato fra le due prime categorie, per conflitti di attribuzione facili a venire alle mani, e ugualmente facili a venire all'armistizio.

Che stanno, fra di loro, a debita distanza, come succede tra tigri e leoni: ed i leoni – questo si sa – lasciano le tigri tranquille.

* *

Principe titolato del giornalismo, nella critica d'Arte italiana S. E. Ugo Ojetti ha saputo sempre contare³⁵.

³⁵ Ugo Ojetti (1871-1946), scrittore, critico d'arte e giornalista italiano. La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze insieme alla Società di Studi Fiorentini organizzò nei giorni 13 e 14 maggio del 2004 un seminario di studi ed una mostra bibliografico-documentaria dal titolo *Ugo Ojetti. Ritratto di un intellettuale*: due iniziative parallele che si proponevano di mettere in luce la personalità, gli interessi e la poliedrica produzione di una delle più interessanti figure del Novecento italiano. Nato a Roma, Ojetti fu giornalista e scrittore che seppe spaziare in vari campi d'interesse quali la letteratura, il teatro e in particolare la critica d'arte. In questa veste fu chiamato in molte e importanti commissioni governative; ebbe l'incarico di vigilare sulla salvaguardia degli oggetti d'arte nelle zone colpite dalla guerra, scrisse cronache e diari di viaggio, si interessò di restauro di monumenti, di arti minori e museologia; lavorò anche in veste di organizzatore di esposizioni, tra le quali si ricordano quelle tenute a Firenze (mostra del ritratto nel 1911, mostra della pittura italiana del Seicento e Settecento nel 1922). Per il "Corriere della Sera" (con cui iniziò a collaborare nel 1898, fino a divenirne poi direttore dal 1925 al 1927), tenne per vent'anni una rubrica d'arte. Fondò inoltre le riviste "Dedalo" (1920-1933), "Pegaso" (1929-1933) e "Pan" (1933), dirigendo quest'ultima fino alla morte. Accademico d'Italia dal 1930, fondò e diresse la collana "Le più belle pagine degli scrittori italiani" per la casa editrice Treves (1933) e l'anno seguente "I classici italiani" per Rizzoli. Il Fondo Ojetti, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, si compone di materiale eterogeneo, in prevalenza manoscritto, relativo sia alla vita pubblica (appunti, lettere, testi di conferenze, lezioni e discorsi, articoli per il "Corriere della Sera", stesure delle opere teatrali e dei romanzi), sia alla vita privata (diari

* *

Ed ha contato anche nei tempi brutti, perché, se oggi ci si pensa, vi sono stati momenti così pericolosi che se non vi fosse stata la sua resistenza passiva ed ironica... se ne sarebbero viste delle belle.

* *

Soltanto, poteva fare molto di più.

E per questo gli se ne vuole. E non si riesce a capire perché un uomo, che può sempre comandare a cavallo, possa mai trovar piacere a lasciarsi mettere il basto. E prenda sempre le scorciatoie.

* *

Ma beveraggi per il suo gorgozzule non ne sono passati.

Ha finto di bere, di quando in quando, per conciliarsi la ciurma.

* *

Ma nel girotondo non è entrato.

Tutto al più, avrà pensato: se proprio devo prendere una cantonata... me la fabbrico da me!

Ma si dà a Cesare quello che è di Cesare!

dattiloscritti, agende e taccuini). A. URAS, A. IMBELLONE, G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico d'arte. Da "Il Marzocco" a "Dedalo"*, Firenze, Le Lettere, 2004; U. OJETTI, *Cose viste*, a cura di T. Iermano, Roma, Avagliano, 2002; M. TAMASSIA (a cura di), *Spigolature dal Fondo Ojetti. Immagini dalla rivista "Dedalo"*, Catalogo della mostra al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze (ottobre 2008), Livorno, Sillabe, 2008; I. NARDI, *Il primo passo. Note sulla formazione di un giornalista letterato: Ugo Ojetti*, Perugia, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990; C. DEL VIVO (a cura di), *"Il Marzocco". Carteggi e cronache fra Ottocento e avanguardie (1887-1913)*, Firenze, s.i.t., 1985; G. DE LORENZI, Ojetti, *"Dedalo" e l'arte contemporanea*, "Ricerche di storia dell'arte", 67, 1999, pp. 5-22; G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti e "Il Marzocco" (1897-1899)*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 4, 1992, pp. 1073-1109; C. CECCUTI, M. VANNUCCI (a cura di), *Immagini nelle parole: Ugo Ojetti*, Milano, Longanesi, 1978.

* *

Perché, quando il critico Ojetti può non persuadere perché ha preso o sta per prendere delle cantonate, ci si può sempre inchinare ad Ugo Ojetti.

* *

E l'on. Oppo ai ragazzini cui prepara il premio dovrebbe far studiare, far copiare, come era d'uso una volta, mille, centomila volte quei *Ripari di provata solidità* di Ugo Ojetti, che oggi tornerebbero molto opportuni.

* *

Perché è proprio il caso di correre ai ripari!

Ci si vuole poi inchinare ad un uomo che non ha mai, in nessuna occasione, deviato, nel gusto e nel giudizio, da un indirizzo italianissimo.

E non si è mai dato le arie del Padreterno.

Perché... tutto questo non è poco.

* *

Nella stessa sfera giornalistica doveva, ad un tratto, fare un'apparizione emozionante una donna coraggiosa: l'annunciatrice, il biondocrinuto Araldo della Moda Margherita Sarfatti.

* *

In contrasto con l'atteggiamento cauto e conservatore di Ojetti, a spada tratta, per bandire e proporre il nuovo, soltanto il nuovo, e perché nuovo.

* *

Azione che ha avuto un grande seguito di cui permangono tuttora innumerevoli per quanto disorganizzate conseguenze ideologiche, buone ancora per una piccola chiamata in causa della Signora.

* *

E chi scrive – che tante volte ha avuto il piacere di partecipare alle famose serate milanesi in casa Sarfatti, e ricorda i giudizi lusinghieri che la Signora ha avuto la benevolenza di stampare a suo riguardo – se si trova – oggi – in condizione di doverla contraddire, chiede profonde scuse.

* *

Avendo in mano il bel libro che l'illustre Signora ha scritto sulla *Pittura Moderna*, dove a modo di conclusione ineccepibile è detto che: l'Arte sola che conta e che può contare è l'Arte di ricerca, *l'Arte di avanguardia*... perdoni, Signora, no, non si può accettare questo stabilimento!

* *

Si possono seguire con molto interesse, anche con ansia, le fasi di un incontro, nella lotta greco-romana, o di una partita di foot-ball, di pelota Basca, etc.

O seguire con attenzione le ricerche che fa l'uomo quando buca le montagne per scrutare nel fondo.

* *

Ma ciò che veramente conta, ciò che deve interessare, è quel poco di materiale, quel poco di minerale prezioso che si trova.

* *

E diceva una cosa sacrosanta Bucci³⁶, quando gridava: Sì, si-

³⁶ Anselmo Bucci (1887-1955), pittore italiano. Frequentò per un anno l'Accademia di Brera, dove seguì le lezioni degli artisti più rappresentativi della Scapigliatura e della cultura artistica milanese. Tra il 1906 e il 1915 soggiornò a Parigi dove frequentò, tra gli altri, Severini, Modigliani, Picasso, Utrillo e Apollinaire. A quegli anni risalgono le sue prime esperienze di grafica: la punta secca è la sua tecnica prediletta. Tra il 1912 e il 1913, in occasione di viaggi in Sardegna, Algeria e Bretagna, riportò sia su lastra che su tela le proprie suggestioni. E. PONTIGIA, *Anselmo Bucci 1887-1955*, Milano, Silvana, 2003; A. BUCCI, *Il pittore volan-*

gnori, è meglio un povero miserabile soldino di rame – ma autentico – che tutti i vostri marenghi di cartone.

* *

Perché i marenghi di cartone possono anche abbacinare. A farli girare, possono sembrare di quegli altri: dei buoni. E vi sono i merli apposta, per farsi abbacinare. Ma appena si fermano e si toccano, ritornano, inesorabilmente, di cartone.

* *

Il pittore Carrà può informare in proposito.

* *

Il quale Carrà, insieme col pittore Oppo, col pittore Soffici, etc. etc., e gli scultori Maraini, Romanelli, Guerrisi, etc. etc., formano il gruppo di artisti che scrivono d'Arte.

* *

A cui si può unire un altro gruppo brillante, che fa capo al nostro Bucci, ed al quale si uniscono tanti scrittori che le Arti

te, a cura di A. Montrasio, M. Fossati, D. Astrologo Abadal, S. Crespi, C. Gatti, Monza, Edizioni Silvana-Montrasio Arte, 2006 [Milano, Ceschina, 1956]; D. ASTROLOGO ABADAL, M. FOSSATI, A. MONTRASIO, *Anselmo Bucci. L'arte della cronaca. Dal Giro d'Italia al Tour de France*, Monza, Montrasio Arte, 2008; R. BOSSAGLIA (a cura di), *Il Novecento italiano 1923-1933*, Catalogo della mostra al Palazzo della Permanente, Milano, s.i.t., 1983; C. A. PETRUCCI, *Le incisioni di Bucci*, Roma, Calcografia Nazionale, 1954; E. PONTIGGIA, M. BUCCI, L. GIUDICI, *Bucci e il Novecento. Un artista marchigiano fra modernità e classicità*, Milano, Skira, 1999; D. VALERI, *Anselmo Bucci pittore e disegnatore 1887-1955*, "Le vie d'Italia", LXVI, 7, luglio 1960, pp. 881-889; A. MOLTEDO MAPELLI (a cura di), *Paesaggio urbano: stampe italiane della prima metà del '900 da Boccioni a Vespignani*, Catalogo della mostra presso la Calcografia di Roma (settembre-novembre 2003), Roma, Artemide, 2003.

hanno dato alla Letteratura, in Italia, sino alle più giovani proppagini rappresentate dai Longanesi³⁷, dai Maccari³⁸.

³⁷ Leo Longanesi (1905-1957), giornalista, editore, disegnatore, elzevirista e umorista italiano. A Bologna dopo il liceo frequentò l'Università, avviando in quegli stessi anni le sue prime collaborazioni giornalistiche e fondando alcuni periodici ("È permesso...?", "Il Toro", "Il Dominio"). Nel 1925, a soli vent'anni, ottenne la sua prima direzione al giornale "L'Assalto", organo della federazione fascista di Bologna. Estromesso l'anno seguente a causa di un articolo contro il senatore Giuseppe Tanari (finanziatore dello squadristo bolognese), fondò "L'Italiano", giornale che dava voce a prese di posizione nettamente contrarie a qualsivoglia "arte fascista": vi collaboravano, tra gli altri, Vincenzo Cardarelli e Mino Maccari. Convinto sostenitore di "Strapaese", Longanesi, lasciata l'Università, si trasferì a Roma, dove inizialmente collaborò con la rivista "Cinema" di Vittorio Mussolini. Tramite Cardarelli divenne amico del pittore Armando Spadini, sposandone la figlia Maria: dall'unione nacquero tre figli. Nel 1937 fondò "Omnibus", primo settimanale stampato a rotocalco, considerato il capostipite dei settimanali d'informazione italiani. Editore da Angelo Rizzoli, il periodico ottenne un immediato successo, ma venne in seguito sospeso dalla censura nel 1939. Notevole, anche se frammentaria, la sua produzione di disegnatore e illustratore culminata con la partecipazione alla XIX Biennale di Venezia del 1934. Nel 1945 Longanesi si trasferì a Milano, dove fondò l'omonima casa editrice. Nel 1949 fondò la rivista culturale "Il Borghese". La città di Milano nel 1996 gli dedicò a Palazzo Reale la grande mostra commemorativa *Leo Longanesi. Editore, scrittore, artista 1905-1957*. Si veda in proposito: I. MONTANELLI, M. STAGLIENO, *Leo Longanesi*, Milano, Rizzoli, 1984; M. STAGLIENO, *La stampa satirica e Longanesi*, in AA.VV., *La satira in Italia*, Pescara, Associazione Ennio Flaiano, 2002; R. LIUCCI, *L'Italia borghese di Longanesi. Giornalismo politico e costume negli anni '50*, Venezia, Marsilio, 2002.

³⁸ Mino Maccari (1898-1989) fu scrittore, pittore, editore, giornalista e disegnatore satirico. Dopo la laurea in giurisprudenza nel 1920 partecipò fattivamente agli scontri sociali nel paese e alla marcia su Roma (1922). Nel 1924 fu chiamato da Angiolo Bencini a curare la stampa della rivista "Il Selvaggio", dichiaratamente filo-fascista, nelle cui pagine vennero pubblicate le sue prime incisioni. Agli inizi del 1926 abbandonò la toga per assumere a tempo pieno la direzione de "Il Selvaggio" fino al 1942, modificandone *in toto* l'impostazione e trasformandola in rivista d'arte e di satira. Nel 1930 approdò a "La Stampa", allora diretta da Curzio Malaparte, in qualità di caporedattore. Collaborò a varie riviste e periodici, tra cui "Quadrivio", "Italia letteraria", "L'Italiano" e "Omnibus" di Leo Longanesi, ed ancora "Primato" di Giuseppe Bottai e "Il Mondo" di Mario Pannunzio. Considerevole appare anche la sua produzione grafica, da *L'album di Vallecchi* (1925) a *Il trastullo di Strapaese* (1928) a *Linoleum* (1931). G. APPELLA (a cura di), *Mino Maccari*, Catalogo della mostra, Macerata, s.i.t., 1990; F. BALESTRA (a cura di), *Incisioni di Mino Maccari per "Il Selvaggio" 1924-1943*, Catalogo della mostra (Colle Val d'Elsa 1998), Siena, Edizioni Maschietto & Musolino, 1998; D. CAPRESI, B. CINELLI (a cura di), *Mino Maccari. L'avventu-*

Gruppo che ha creato gustosissimi saggi di critica... indiretta.

* *

Ma la posizione tra tutte indiscutibilmente la più forte, quella che in diversa forma ma con uguale perdurevole forza ha potuto far restare, in un primo piano, per tanti anni, due diversissimi uomini, è la posizione tutta speciale dei pittori Carrà e Oppo.

* *

I quali hanno avuto il piacere di percorrere, per lungo e per largo tutto il paese, per proporre, decidere, fare... sempre da padroni. Ciascuno di loro, da par suo, distribuendo sorrisi badiali e benedizioni apostoliche, come può fare un vescovo in giro di cresima.

Essi hanno conosciuto – e possono proprio dirlo – la potenza e... molte altre cose!

* *

Senza che nessuno, mai, abbia loro richiesto la carta d'identità.

* *

Tutti e due pittori e militanti; tutti e due critici dal giudizio intollerante e perentorio.

ra de "Il Selvaggio". Artisti da Colle a Roma 1924-1943, Catalogo della mostra (Colle Val d'Elsa 1998), cit.; V. CORTI (a cura di), Rosai e Maccari al tempo del "Selvaggio" fiorentino, Firenze, Giorni & Gambi, 1994; C. L. RAGGHIANI (a cura di), "Il Selvaggio" di Mino Maccari, Venezia, Neri Pozza, 1955; AA.VV., Omaggio della Puglia a Mino Maccari nel centenario della nascita. Il lungo dialogo di Maccari con il suo tempo, Catalogo della mostra antologica 1916-1989 (Prefazione di A. Parronchi, testi di M. Maccari), Firenze, Pananti, 1998; G. GUASTALLA (a cura di), Mino Maccari. Un selvaggio indiscreto. Dipinti, tecniche miste, disegni 1930-1980, Catalogo della mostra (Livorno 2005), Pontedera, Edizioni Graphis Arte, 2006; M. L. FRONGIA, Maccari nella Collezione Ingraio, Nuoro, Ilisso, 2001; P. CESARINI, Italiani cacciate il tiranno: ovvero Maccari e dintorni, Milano, Editoriale Nuova, 1978; A. TUGNOLI, Mino Maccari. Gli anni del "Selvaggio", Bologna, Clueb, 1996.

Giudizi come può mandarli un presidente di Corte di Cassazione.

* *

Sarà quindi lecito, ad un certo punto, chiedere: ma che cosa valgono questi signori?

* *

Il loro precursore, intanto (di tutti e due), è Rabagas.

Lo stile... lo stile di pulcinella.

O meglio del padrone di pulcinella. Perché pulcinella era il povero collega che doveva sentire i colpi. Quindi rumore e bastone, bastone e rumore. E Rabagas ebbe ragione.

* *

Carrà Prof. Carlo, capo ufficio stampa del pittore Carlo Carrà.

Il prof. Carlo Carrà quando si ritrova ogni mattino nello specchio, deve veramente sorridere. E certi giorni ne ha il diritto. Anzi ha il diritto di ridere e dirsi: molto bene, coraggio, siamo ancora a piede libero!

* *

Carrà è un pollastrone che conosciamo molto bene.

Educato come si conviene, non era così melenso da non capire che, in mezzo ai suoi uomini ed a quelli che ha trovato nella sua strada, il temperamento ritroso e villano poteva servire a qualche cosa.

Non foss'altro, a simulare le intemperanze di un genio sconvolto da miracolose gestazioni.

* *

Carrà per il primo ha capito il valore filosofico e le possibilità di resa taumaturgica, di una forma di truffa semplice e sicura, che si può chiamare della "macchia d'umido" e che oggi ha preso il nome di *pittura tonale* o più generico di: *tonale*.

* *

L'intelligenza dell'uomo, che sa ritagliare delle immagini nelle nuvole, in una macchia d'umido... sa vedere tante cose...

* *

Si creano forme e si trasformano con facilità, facendovi accorrere i più impensati complementi... per colmare il vuoto.

E quando sopravviene una suggestione dal di fuori, sotto il suo impulso, le immagini fantastiche possono prendere imprevedute proporzioni. E assumere, nel cerchio pallido della coscienza, il bagliore delle allucinazioni.

* *

Sorgente, del resto, ben nota e in altri rami molto bene sfruttata per creare qualunque genere di superfetazione.

* *

Metodo preferito dai taumaturghi.

Dunque il segreto semplice – se non vi fosse stato il lavoro di abracadabra... forzatamente semplice – consisteva nel nascondere il più possibile tracce concrete di precisione: colore vago sporcato a bella posta, forma confusa, caotica (*lavoro per i letterati*).

Nelle figure, negli animali (*infatti si è detto e con serietà che ha rifatto il mondo*) anatomia, connotati di qualunque genere, possibilmente distrutti. O, in tutti i casi, ridotti in uno stato di irricognoscibilità. Tolto ogni carattere topografico al paesaggio. *Pittura tonale* che si è chiamata in principio: *pittura pura*.

* *

Un critico, in questi giorni, è stato colto da uno scrupolo: Carrà nel vegetale e nel minerale va bene. Ma nell'animale... Nell'animale... si va male! Vero? Che stranezza.

Se il critico torinese lo permette e vuole essere meglio infor-

mato di Carrà, sin da quando la balia non ha più voluto sapere di lui, abbia la bontà di credere che:

Carrà non si è mai, mai, mai sognato di disegnare né una mano, né un piede, né un orecchio, etc. etc. etc.

Mai. *Jamais de la vie!*

E bisognerebbe dirlo in tutte le lingue.

* *

Perché Carrà non ha mai saputo disegnare una virgola. Ed ha, di santissima ragione, turlupinato tutti gli abracadabratori della critica.

Né bisogna dargli torto: ha fatto quello che poteva. Suo torto è stato, invece, esagerare nella convinzione di essere ormai invulnerabile.

E precisare, uscire dalla macchia d'umido e lanciarsi nella composizione e nel disegno, compromettersi.

Disgraziato! La pagherà cara³⁹.

³⁹ Di seguito alcuni giudizi decisamente poco lusinghieri espressi su Carrà dallo stesso Oppo in riferimento alla sua presunta incapacità nel disegno cui fa riferimento Biasi: “Dunque prendiamo il coraggio a due mani e mettiamoci di fronte a più severi problemi; confessiamo che è più difficile dipingere una testa; confessiamo che è più difficile dipingere una testa che un bicchiere, che è ancora più difficile fare una figura che una testa, che è più difficile assai comporre molte figure che una sola [...] È con enorme soddisfazione che vedo l'orientarsi della nostra gioventù artistica in questo senso [...] Si loda il buon disegno e non la deformazione, si vuole il preciso e non il press'a poco, si giudica stonatura quella che prima si prendeva per sensibilità, si chiama superficialità quella che si diceva sintetismo” (C. E. OPPO, *Discorsi di pittura*, “L'Idea Nazionale”, Roma, 28 settembre 1919, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 29). E tra gli artisti ed i periodi artistici che più rapidamente e a varie riprese tornano ad essere apprezzati o viceversa vengono dimenticati, Oppo cita i primitivi e il primitivismo, i decadenti e il decadentismo, riducendo queste tendenze a “mania di novità” e “gusto snobistico”: “La cangiante avanguardia dei giovani non sa più ove trovare la sua originalità, ed esaurita ogni possibilità di astrazione avveniristica torna logicamente al primo anello della catena, all'arte de' selvaggi e dei fanciulli e in genere di tutti i primitivi. Vedremo come tutto questo miscuglio dia più che non si creda una fisionomia ben definita a tutta l'arte di questo periodo: una fisionomia internazionale di falsa profondità intellettuale, di avventura senza sogno e senza fantasia, di ateismo artistico amaro e senza scampo” (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*, cit., p. 31). Tuttavia lo

* *

E d'ora innanzi dovrà rider meno nello specchio. O accontentarsi di un riso retroattivo.

* *

Dopo le quali cose Carrà se ne può andare speditamente leggero. Perché per il resto la sua coscienza è tranquilla.

* *

Il lavoro più meritevole è il lavoro degli esegeti di Carrà. Gli antichi ne dovevano già sapere qualche cosa, ché in poche parole (di suono magari un po' lubrico) hanno così bene delineato il carattere filosofico di casi congeneri!

* *

Cercare le perle nello sterco di Ennio.

* *

Infatti, in questo esercizio, la Critica d'Arte Italiana si è sollazata per benino a cercare.

Perle, perline e perlette che si sono tanto ingrandite...

stesso Oppo ammette che “occorre sapere quello che si fa fuori del nostro paese e non respingere lo scambio delle idee. Coloro che pretendono di bandire dalle nostre esposizioni e dalle nostre riviste tutte le manifestazioni violente o decadenti dell'arte moderna dimenticano che chiudendo gli occhi per non vedere gli errori altrui si finisce per rimaner ciechi e perdere ogni contatto con la realtà del nostro tempo, e che per vincere una buona battaglia occorre conoscere l'esatto valore delle armi avversarie” (ivi, pp. 32-33). Per Oppo la ricerca delle ragioni di continuità con la tradizione sono da ricercare “nell'istinto piuttosto che nelle forme dell'espressione artistica della nostra vecchia e nobile razza [...] Tradizione italiana secondo noi vuol dire: chiarezza di racconto; signorilità; sana sensualità; Idea di Bellezza rapportata ai suggerimenti della Natura, ossia scelta ed esaltazione degli elementi naturali; gentilezza e forza insieme; gioiosità ma non frivolezza; metodo ma non pedanteria; mai copia fredda, analitica della Natura. Ma anche: mai snaturamento simbolistico, pessimistico, incorporeo; mai gusto dell'orrido, del deforme, del mostruoso, dello strano, dell'astruso” (ivi, p. 33).

E non è detto che Carrà le abbia trovate molto lontano.
Con tanti cinesi che le vendono qui vicino!

* *

Infine, per concludere, il prof. Carlo Carrà, critico d'Arte, è parente stretto – questa non è una insinuazione – del pittore Carrà Carlo.

Quindi, tra parenti...

* *

E non conviene seguirlo nel suo trotterellare nei sentieri della rettorica. Specialmente quando si mette in ghingheri.
Anche perché certe volte gliene scappano di quelle...

* *

Cipriano Efisio Oppo è più furbo. Non è mai arrivato – neppure si è avvicinato – alla spudoratezza di Carrà nel cacciare, come si dice a Milano, l'articolo.

* *

È stato sempre vigilantissimo.
Il critico da una parte ed il pittore dall'altra.

* *

La pittura, provvista di automezzi per conto suo, senza tante storie, se ne andava a destinazione.

Alla macchia o alla cheticchella.

Pittura di ordinaria amministrazione, priva di impronte digitali, del genere presso a poco di quella che si studia e qualche volta si impara a Roma in via Ripetta⁴⁰.

⁴⁰ La strada che dal Mausoleo di Augusto conduce verso Piazza del Popolo porta il nome del porto ormai scomparso di Ripetta. Sistemata in maniera definitiva all'inizio del sedicesimo secolo nel corso degli interventi realizzati per papa Leone X, inizialmente fu chiamata via Leonina. La più vivace ed animata tra le vie

* *

Il critico è un altro paio di maniche. È stato battagliero e quando ha smesso di tormentare i suoi colleghi ha avuto i suoi meriti.

* *

Non aveva però la preparazione necessaria. Intelligenza prensile, vivace, carattere fattivo. Uomo energico.

Si è fatto leggere volentieri, ha avuto degli spunti felici e dei momenti felicissimi.

* *

Di quando in quando. Ma basta.
La stoffa per dirigere non c'era.

* *

Il carattere poi così personalistico con cui per tanti anni ha portato avanti la sua carriera, bene emulando il suo collega Carrà, ha trascorso troppe volte.

Entrambi hanno dimenticato, eccessivamente, l'esistenza degli altri⁴¹!

della zona per la sua vicinanza al porto, era abitata in massima parte da scaricatori e barcaroli, da traghettiatori e da tutte quelle maestranze che dalla struttura portuale traevano sostentamento. Nel 1845 papa Gregorio XVI fece costruire *in loco* l'edificio che sarebbe stato destinato all'insegnamento delle arti e alla formazione degli artisti, l'Accademia di San Luca, ora Accademia di Belle Arti.

⁴¹ “La legge inflessibile del ricambio generazionale, del nuovo a tutti i costi, del continuo superarsi delle tendenze, di cui è corollario l'identificazione delle personalità artistiche con la loro fase stilistica iniziale e il relativo appiattimento su di essa del percorso ulteriore; l'automatica marginalizzazione delle situazioni periferiche; il ruolo svolto dalla critica e dalla stampa, ai diversi livelli, nella costruzione di *case* artistici di successo tramite accorte operazioni mercantili, sono i temi sollevati, esplicitamente o implicitamente, dalla *Comparsa*, la cui chiusa – con la rivendicazione del rispetto dovuto a «una classe che ha lavorato e che non deve essere derisa, sia che invecchi, sia che sia invecchiata» – tradisce l'amarezza del pittore” (G. ALTEA, M. MAGNANI, *Giuseppe Biasi*, cit., p. 268).

* *

Non si può, nessuno lo pretende, limitare né la libertà di azione né la libertà di pensiero.

Ma vi è modo e modo.

* *

Si può scrivere e combattere.

Ci si può azzuffare, e tirare magari delle revolverate...

* *

Ma continuare per anni ed anni, tutti i giorni col metro e col compasso, a misurare, collega per collega, millimetro per millimetro, alternando la ferula con ogni sorta di ferri caldi, senza mai lasciar correre l'occasione...

E non c'è un collega, non ce n'è uno, che non abbia il segno di una lividura, o il marchio di una cicatrice...

Come mai si sono potute sprecare tante cure ad arrostitire gli amici nella cucinetta economica?

* *

Quando erano bambinelli, come erano nutriti questi signori?
Sono stati sempre nutriti con guano di sparvieri?

* *

E se si calcano le tinte non è senza ragione.

Perché si è sempre trattato di mangiare questa minestra o saltare quella finestra.

E per spiegar la cosa meglio, ecco il raccontino.

* *

Un bozzettino... etnografico.

* *

Un piccolo proprietario – pastore che si nomava Buscarino, un ometto che esiste ancora e si chiama proprio così – era andato in Svizzera per comprare un toro di razza.

* *

E lo aveva comprato e aveva anche comprato un cappello nuovo, di alta forma, che si era messo in testa, tale e quale, in modo che, infilato in quella testa, arieggiava da lontano ad una specie dimessa di quel cappello che oggi si chiama tubo di stufa, e dava al pover'uomo un'aria presuntuosa e molto buffa.

* *

E così, sicuro del fatto suo, col suo bravo cappello sul cocuzzolo e il toro preso ad una funicella, il pastore sardignolo, lemme lemme, se ne veniva per le vie di Zurigo, diretto alla stazione.

* *

L'uomo era corrucciato, perché lontano dalle cose sue. E guardava in giro con aria altezzosa, portando lo sguardo sino agli abbaini, tutto stupito di non trovare neanche un vetro rotto. Perché a Zurigo non ce ne sono.

* *

Il toro, ch'era di razza e conosceva il mondo, accalappiato al guinzaglio per un orecchio, seguiva quel buffissimo suo padrone; ma s'accorgeva che tutti ridevano... ed aveva vergogna.

* *

Tanto che faceva finta di non esser con lui. Guardando dentro i bar, con aria indifferente, e dentro le vetrine dei negozi, una sbirciata a destra ed una a sinistra, un'occhiata alle nuvole, come può fare chi va a zonzo per i fatti suoi.

* *

Il toro di Buscarino aveva vergogna di andare con Buscarino. Ma andava alla stazione con lui. Senza mai sognarsi di dare uno strappo al guinzaglio.

Dentro questo simbolico toro di Buscarino, in questo modo, al guinzaglio di un padrone molto impettito, una buona parte di eccellenti pittori italiani, amici, fiancheggiatori, etc., con le saccocce piene di cambiali firmate in bianco, è andata col suo padrone alla stazione.

* *

E se li lasci fare ancora viaggiano!

LA I E LA II QUADRIENNALE

*Non si avverte il tic tac dell'orologio
che quando l'orologio si ferma*

Venuto su dall'inferno o disceso dal cielo, se Emanuele Kant venisse a fare un giro alla Quadriennale si precipiterebbe, adiratissimo, da C. E. Oppo:

Caro signore, queste cose assolutamente non si fanno: INTUIZIONE È INTUIZIONE – NON È CONCETTO CONFUSO⁴².

* *

Un altro personaggio potrebbe venire – in incognito – a vedere come vanno le cose.

Il magico Cocteau, il costruttore Solness⁴³, il creatore, il soste-

⁴² Il tema dell'intuizione intellettuale sarà sviluppato a guisa di solido *leitmotiv* dall'idealismo tedesco, in particolare da Fichte e da Schelling, che non la attribuiranno solo all'intelletto divino, ma anche all'Io nell'atto in cui conosce e si autopone. Sull'insistente polemica di Kant con la scuola volfiana e contro il concetto di bellezza intesa come una perfezione confusamente percepita si soffermava anche Benedetto Croce nella *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, in particolare all'interno del capitolo dedicato ad Emanuele Kant. Secondo Croce il Kant delle lezioni universitarie (1765) "distingueva tra verità estetica e verità logica, al modo del Meier [...] I concetti logici, per diventare accessibili, debbono rivestirsi di forme estetiche. La certezza estetica è soggettiva; basta per essa l'autorità, ossia il richiamarsi all'opinione degli uomini grandi [...] la perfezione estetica è veicolo di logica, il gusto è l'analisi dell'intelletto". Ancora, Croce sottolineava come per Kant la poesia fosse "anteriore all'eloquenza, perché le sensazioni esistono prima dei pensieri; e accennava (forse sotto l'efficacia dello Herder) ai popoli orientali, privi di concetti, le cui opere poetiche, ricche di immaginazione, mancano per altro di unità e di gusto" (B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., p. 349).

⁴³ Dopo Rabagas, il mestatore protagonista dell'omonima commedia di Victorien Sardou, Biasi si serve qui di un personaggio del teatro dell'assurdo. *Il costruttore Solness* (*Byggnester Solness* il titolo originale) è infatti il titolo di un dramma del norvegese Henrik Ibsen (1828-1906), scritto nel 1892, opera di grande densità simbolica appartenente ai drammi della maturità ibseniana, in cui delle istanze naturalistiche si sono ormai perse le tracce mentre si avverte altresì la consapevolezza dell'importanza dei lavori di giganti contemporanei come Cechov e Strindberg. Halvard Solness, protagonista del dramma, costruttore edile di gran fama, vive ossessionato dal timore di essere scalzato e rimpiazzato da chi è più giovane di lui. Una donna, Hilde Wangel, gli ricorda

nitore, il mittitore in scena del trucco De Chirico così tremendamente crollato con tante tragiche conseguenze, e... preso dal rimorso correrebbe a Napoli, a gettarsi in un cratere!

* *

Tuttavia, per raccapezzarci del guaio succeduto, e non soltanto nel padiglione di De Chirico, ed averne la segreta motivazione – se non basta lo sdegno di Emanuele Kant – il magico Cocteau ci ha preparato l'aforisma necessario, il pittoresco aforisma che ci dà la chiave del mistero.

* *

Bisogna inghiottire una locomotiva e restituire una pipa, dice Cocteau, trattando delle esigenze culturali, riguardo la possibilità di una creazione artistica⁴⁴.

una promessa da lui fattale dieci anni prima: Solness aveva costruito nel paese di Hilde un'alta torre e, secondo l'uso, era salito in cima per appendere una corona inaugurale; il vederlo solo a quell'altezza colpì profondamente l'animo di Hilde, allora bambina. Solness confessa a Hilde che la sua ossessione sarebbe l'espiazione di un'antica colpa: la sua fortuna di costruttore cominciò il giorno in cui distrusse la casa materna della moglie causando la morte dei suoi due figli. Egli aveva desiderato quell'incendio per poter costruire una casa nuova al posto della vecchia, e non aveva riparato una fessura del tubo del camino poiché sperava che da lì, grazie alle fiamme, sarebbe entrata la sua fortuna. L'incendio non dipese in alcun modo dalla fessura, ma questo agli occhi del costruttore non attenua le sue responsabilità. Hilde esige allora che Solness compia l'impossibile: salga, lui che ora soffre di vertigini, in cima alla torre della sua casa nuova per appendervi la corona inaugurale. Il vecchio costruttore si esalta non poco a una tale proposta: "salirò sulla torre e di lassù dirò all'Onnipotente che smetterò di costruire case per gli uomini, per poter costruire soltanto il castello per la mia principessa: finalmente il castello della sua felicità". Sale dunque sulla torre e, appesa la corona, precipita giù: la stessa fine che secondo Biasi meriterebbe Cocteau, ma nella variante della caduta a precipizio dentro un cratere vesuviano.

⁴⁴ "Secondo la critica della pittura fatta dai letterati del nostro paese è sembrato dover dare l'importanza per l'appunto di un rinnovamento della tradizione a quelle esercitazioni che conosciamo col nome di pittura metafisica. Sarà bene spiegarci. Giorgio de Chirico fu scoperto a Parigi nel 1914, da Soffici che ne parla così: «La pittura di de Chirico non è pittura, nel senso che si dà oggi a questa parola. Si potrebbe definire una scrittura di sogni. Per mezzo di fughe

* *

E non si può invertire.
 Non basta una pipa, come nutrimento.
 Perché ne vengono fuori delle enormi locomotive... di cartone.

* *

Discorso ugualmente diretto alla impreparazione tecnica culturale, intellettuale, morale, etc., degli artisti che si sono portati alla ribalta ed all'analogia, ma molto più responsabile, impreparazione di chi ha organizzato la baracca... della II Quadriennale.

* *

E le chiacchiere non bastano più.
 È venuto il momento di rivedere le tessere. Metter fuori queste benedette carte di identità. È un allarme in una bisca e bisogna trovare i bari, bisogna cercare nelle loro tasche!

* *

La gente sorpresa nella buona fede è allibita. La gente che ha frequentato per tanti anni senza sapere, senza mai supporre che vi fossero dei bari, per spogiarla.

* *

Gli organizzatori della II Quadriennale hanno perso la bussola.

Hanno preteso navigare con quattro venti. A chi era al timone le leve di comando sono sfuggite...

quasi infinite d'archi e di facciate, di grandi linee diritte; di massi immani di colori semplici, di chiari e di scuri quasi funerei, egli arriva ad esprimere infatti quel senso di vastità, di solitudine, d'immobilità, di stasi che producono talvolta alcuni spettacoli riflessi allo stato di ricordo nella nostra anima, quasi addormentata» (C. E. OPPO, *Discorsi di pittura*, in "L'Idea Nazionale", Roma, 28 settembre 1919, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 28).

* *

Che cosa si poteva mai sperare da tali deplorevoli designazioni?!

* *

Il pittore Severini⁴⁵ nella sua ricca casa di Parigi doveva essere lasciato tranquillo. Non era supponibile che un critico dopo le esigenze create e sofisticate del nuovo ad oltranza portasse allo sbaraglio tutta questa povera paccottiglia stantia. E nessuno, nessuno può trovare la forza per difenderla.

Nessuno, neanche l'on. Oppo, potrà tentare di giustificarne la pomposa ostentazione.

* *

È triste mettere le mani addosso ad un disgraziato.
Ma come si deve fare?

⁴⁵ Gino Severini (1883-1966), pittore italiano. A lui si deve l'innesto sul Cubismo di *leitmotiv* futuristi quali dinamismo e movimento. A Roma Giacomo Balla lo introdusse alla pittura divisionista che approfondì a Parigi a partire dal 1906 (tra le sue opere di quel periodo spicca *Primavera a Montmartre*, 1909). A contatto con Picasso, Braque e Apollinaire, partecipò alla nascita e allo sviluppo del Cubismo di cui fu teorizzatore nello scritto *Dal cubismo al classicismo* (1921). Firmatario nel 1910 del *Manifesto della pittura futurista*, convinse Boccioni e Carrà a raggiungerlo a Parigi dove, nel 1912, organizzò la prima mostra dei futuristi. Frequentatore assiduo di cabaret, Severini rappresentò quelle atmosfere in opere quali *La danza del pan pan al Moncio* (1911), *Geroglifico dinamico del bal tabarin* e *Ballerina in blu* (1912). Dal 1924 al 1934, anche in conseguenza di una crisi mistica, si dedicò all'arte sacra in grandi affreschi e mosaici, soprattutto nelle chiese svizzere. Nel secondo dopoguerra, riscrivendo in chiave decorativista ed astratta le sue creazioni futuriste, Severini celebrò una sorta di ritorno all'*aurea aetas* delle origini. Si trasferì in seguito a Parigi dove ebbe una cattedra di mosaico e dove morì. G. SEVERINI, *Tempo de "L'effort moderne". La vita di un pittore*, a cura di P. Pacini, Firenze, Vallecchi, 1968; P. PACINI, *Gino Severini. Disegni e incisioni*, Firenze, La Nuova Italia, 1977; G. MASCHERPA, *Gino Severini*, Roma, Armando Editore, 1983; D. FONTI (a cura di), *Gino Severini. Opere inedite e capolavori ritrovati*, Catalogo della mostra (Vicenza 1999), Milano, Skira, 1999; M. FAGIOLO, D. FONTI (a cura di), *Gino Severini*, Milano, Philippe Daverio Edizioni, 1982; M. FAGIOLO (a cura di), *Gino Severini prima e dopo l'opera*, Catalogo della mostra (Cortona 1983), Firenze, Electa, 1983.

* *

Di fronte alle cose esposte da questo modesto pittore, gli artisti, anche i più trapassati, quelli della più vecchia guardia, tutti – nessuno eccettuato – sono riabilitati.

* *

Tutti hanno il diritto di rigettare la qualifica di sorpassati con cui sono stati messi in pensione, senza pensione.

I due *retours de Paris*, i due famosi campioni dell'Arte di avanguardia – oggi – riabilitano tutta la vecchia guardia⁴⁶!

* *

Perché nella pittura di Severini e di De Chirico non c'è nulla – ma non c'era neanche ieri!

* *

Nulla resta in piedi.

Nel caso De Chirico la rovina essendo anche più definitiva.

E molto minore il numero delle ragioni per indulgere.

* *

Tra tanta brutta, piatta, inaccettabile pittura, perdonandogli quel funereo poco perdonabile quadro centrale e quei ritratti impillaccherati con così cattivo gusto, vi è qualche motivo ridente di decorazione, nelle opere di Severini.

Qualcuno di quei gruppi di nature morte con strumenti musicali, colombi, etc., che ha trovato degli eccellenti interpreti per il mosaico, può essere utilizzato...

⁴⁶ Oltre a Severini, l'altro *retour de Paris* cui Biasi fa riferimento è il metafisico per eccellenza, Giorgio de Chirico; e se Severini ai suoi occhi è meritevole almeno di un'indulgenza parziale, nel caso di de Chirico "nulla resta in piedi". Quest'ultimo, nella sua pittura, è colpevole di "riabilitare tutto": motivo sufficiente perché Biasi nella sua *Comparsa* non lo riabiliti in alcun modo.

Per una non molto esigente decorazione, i numeri nel pittore si possono trovare...

* *

Ma nella sala di De Chirico non vi è un centimetro di pittura utilizzabile.

Nulla. E De Chirico riabilita tutto, dalla più brutta pittura che si fa negli educandati e nel salottino del vecchio maniaco, ritirato in campagna, alle più affrettate decorazioni, come ne improvvisano i muratori negli appartamenti delle case di rendimento, di tipo poco superiore a quello popolare.

* *

Quelle complicate, assurde, insignificanti, miserabili scene misteriose, rivelano una disastrosa miseria spirituale⁴⁷!

⁴⁷ Giorgio de Chirico collaborò alla rivista "Valori Plastici" con Savinio e Carrà. La rivista proclamava il ritorno alla tradizione della pittura italiana delle origini, anche se il periodo più felice di de Chirico resta comunque quello metafisico: "Bisogna scoprire il demone in ogni cosa [...] Intorno a me la masnada internazionale dei pittori moderni s'arrabattava stupidamente tra formule sfruttate e sistemi infedeli. Io solo nel mio squallido atelier della Rue Campagne-Prémère, cominciavo a scorgere i primi fantasmi d'un'arte più completa, più profonda, più complicata e, per dirla in una parola a rischio di far venire le coliche epatiche a un critico francese: *più metafisica*" (G. de Chirico, *Zeusi l'esploratore*, "Valori plastici", I, 1918, in M. CALVESI, G. MORI, *De Chirico*, "Artdossier", Firenze, Giunti, 1988, p. 35). Il periodo metafisico ha indicato una via di ricerca alla quale si sono riallacciati il realismo magico tedesco e il Novecento italiano e, per alcuni aspetti, la pittura dei surrealisti, dei quali de Chirico era considerato un antesignano, e con i quali ruppe intorno alla fine degli anni venti: "Il nuovo soggiorno parigino coincide dunque con la rottura coi surrealisti: nel 1926 ne *La Révolution Surréaliste* viene pubblicata la riproduzione sfregiata del dipinto *Oreste ed Elettra*, esposto l'anno prima da Rosenberg, e nel 1928 de Chirico accuserà i surrealisti di cambiare i titoli delle proprie opere; in quello stesso anno i surrealisti organizzano una contromostra, con presentazione polemica di Aragon, alla sua personale da Rosenberg, esponendo dipinti del periodo metafisico (*oeuvres anciennes*). «La loro scemenza arrivò poi al punto di fare cose di questo genere: [...] nella vetrina di quella Galleria allestirono una specie di parodia delle pitture che esponevo alla Galleria Rosenberg; così, ad esempio, per raffigurare i miei quadri di cavalli in riva al mare, avevano acquistato in un bazar quei piccoli cavalli di gomma che si danno ai bambini per giocare e li avevano messi

* *

Perché non se n'è stato a casa sua, infelice? I giornali di Oppo e tutti gli altri in coro osannavano tutti i giorni per lui. Perché distruggersi, perché sfatare così desolatamente il mito De Chirico⁴⁸?

* *

Quale scherzo da prete è stato per il pittore del *Mistero laico*⁴⁹ l'allestimento di questo funebre padiglione!

* *

sopra un mucchietto di sabbia, con qualche sassolino intorno e dietro un pezzo di carta blu che doveva essere il mare». La stessa cosa succede a Bruxelles, dove i surrealisti organizzarono una contromostra alla personale allestita alla Galerie *L'époque*, duramente recensita da Queneau" (ivi, pp. 38-39).

⁴⁸ "La Quadriennale determina il definitivo spostamento dell'ago della Bilancia e dell'arte italiana su Roma e sulla sua compagine artistica. A questo proposito è significativa una recensione di Bardi (la nota su de Chirico appare una velata metafora degli esiti della sua direzione alla Galleria d'Arte di Roma): «L'arte dei romani presenta una unità di mete che difficilmente e per ragioni ponderabili, si può riscontrare in quella dei milanesi, Mafai, Scipione, Di Cocco, Ceracchini e qualche altro [...] De Chirico non avrebbe potuto resistere a lungo a Roma, dove, per dirla col Machiavelli, l'impresa si assume ormai mal volentieri, per la certezza atavica che il romano ha di essere nel giusto o per lo meno la persuasione di essere in grado di dettar legge, secondo il riconoscimento goethiano» ("Il Popolo di Brescia", 25 marzo)" (F. R. MORELLI, *Roma "fronte dell'arte"*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 339).

⁴⁹ *Le mystère laïc* è il titolo del testo pubblicato nel 1928 da Jean Cocteau, in cui lo stesso Cocteau celebra de Chirico. Lo spaesamento è il miracolo del "mistero laico", che rappresenta di per sé l'alterazione del "mistero sacro": "Nuovi manichini, trofei, cavalli in riva al mare, mobili nella valle, gladiatori: sono i temi che animano la sua pittura di questi anni, temi riassunti nelle illustrazioni per il testo di Jean Cocteau («il solo intellettuale che mi sostenne allora con un certo calore»), *Le mystère laïc*, pubblicato nel 1928. I nuovi manichini, solitari o in coppia, sono piccoli teatri a sorpresa, sono araldici filosofi o archeologi, immobilizzati nell'iconografia della Malinconia, gli arti inferiori nascosti da panneggi statuari, le teste reclinate, i busti colti durante una metamorfosi: dai ventri fuoriescono paesaggi e giocattoli, fantastiche costruzioni e, ne *L'archeologo*, adagiato come una divinità fluviale, capitelli e colonne scanalate, brani di anfiteatri e antichi ponti" (G. MORI, *Il ritorno del mestiere*, in M. CALVESI, G. MORI, *De Chirico*, cit., pp. 39-40).

Come mai gli organizzatori della II Quadriennale non hanno
capito queste cose semplici?
Dove avevano la testa?

* *

E non si esagera.
E non è soltanto questo che va male.
Né domani le cose possono migliorare.

* *

Il fatto mostruoso, da tanto tempo subodorato e sempre subito,
di un ignobile trucco giuocato a scopo di truffa nel mondo
delle Belle Arti, oggi così scoperto in piazza...

* *

Il ladro preso con la cassetta dei grimaldelli.
Le prove del reato in mano...
È troppo grave!
E la cosa non può passare liscia.

* *

E la pittura tonale⁵⁰?
Ma è proprio necessario prenderla sul serio?

⁵⁰ «Molti sono gli sconcertati per lo pseudo novissimo verbo della pittura tonale, fra i pittori non appartenenti ai gruppi giovani; ed è perché fanno confusione fra le parole, o credono che le parole di gergo abbiano un significato costante. Per esempio, il *tono* del gergo pittorico ottocentesco non ha alcuna parentela con il *tonale* d'oggi. Quello voleva dire incontro esatto della giustezza del valore coloristico, con la giustezza della quantità chiaroscurale; e ciò in riferimento al vero visivo. Il richiamo allo «splendore il quale è altra cosa che il lume e fu chiamato tono perché è fra questo e l'ombra» secondo la frase di Plinio, vuol significare invece quanto si intende dire oggi per pittura tonale; e ciò senza alcun riferimento al vero visivo, e con la più ampia facoltà di astrazione da esso» (C. E. OPPO, *Pitture di Cagli alla "Cometa"*, "La Tribuna", Roma, 15 febbraio 1936, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 174).

Vale proprio la pena di parlarne?

Che cosa sarà tra qualche anno, tra qualche mese, non dico delle pitture, ma... delle teorie⁵¹?

* *

Non è sufficiente una capatina qui ed una di là?

Chiedere a Mafai⁵² perché in una pittura come la sua, lavata

⁵¹ Per pittura tonale si intende quella pittura – in contrapposizione alla pittura cromatica che si fonda su zone di colore nettamente distinte le une dalle altre e delimitate da ben marcati contorni – fondata su accordi e armonie anziché su contrasti di colore, che tende ad armonizzare i vari toni a seconda del loro valore luminoso (il cosiddetto “valore tonale”), per ottenere un convincente amalgama delle forme con l’atmosfera. Come *exemplum* canonico di pittura tonale è citata quella di Giorgione, e più in generale quella veneta del Cinquecento. Per Biasi – purché si prendano con beneficio di inventario le sue affermazioni insereite pur sempre in un contesto di irriverenza polemica – si tratta di una pittura squalificante quanto le teorie che la sottendono e gli artisti a lui coevi che la utilizzano (Mafai, Paulucci, Cagli, Broglio, Donghi, Ceracchini e via elencando).

⁵² Mario Mafai (1902-1965), pittore italiano. Con il suo sodale Scipione iniziò da giovane a dipingere all’aperto e “dal vero”, in città come “fuori porta”. Fu legato sentimentalmente alla pittrice Antonietta Raphaël, che era stata allieva di Epstein a Londra e aveva frequentato gli espressionisti dell’École de Paris. Il sodalizio artistico stabilitosi fin dal 1928 fra i tre pittori si può considerare il nucleo iniziale di quella Scuola romana che al formalismo di matrice arcaizzante e monumentale dell’arte ufficiale dell’epoca oppose una lettura in chiave espressionistica della realtà. Nei primi anni trenta Mafai manifestò una certa inclinazione alla pittura metafisica ed astratta, ma sempre muovendosi entro ambiti segnati e delimitati da una volontà d’arte anticlassicista. Negli anni dal 1936 al 1939, in pieno clima fascista, sviluppò nuovi spunti figurativi nella serie cosiddetta delle “demolizioni”. Di lui scriveva Libero De Libero: “Di Mario Mafai abbiamo meriti inesauribili di pittura [...] Emanata da questi suoi fiori, una laconica verità che a lento giro si allarga in effusioni gentilissime quasi celando incanti e la moribonda virtù della natura” (L. DE LIBERO, *Stato dell’arte italiana contemporanea alla Seconda Quadriennale*, “Il Broletto”, 1, (1935), 3, p. 21). Si vedano: L. DE LIBERO, *Mario Mafai*, Roma, De Luca, 1949; L. DE LIBERO, *Belle arti. Pitture per dame alla Galleria di Roma*, “Documento”, 2 (1942), 6, p. 16; AA.VV. (a cura di), *Mario Mafai 1902-1965. Una calma febbre di colori*, Catalogo della mostra (Roma 2004-2005), Milano, Skira, 2004; R. DE GRADA, *La pittura di Mafai*, Roma, Editrice Tevere, 1969; M. MAFAI, *Diario 1926-1965*, a cura di G. Appella, Roma, Edizioni della Cometa, 1984; G. APPELLA, F. D’AMICO, F. GUARDONI (a cura di), *Mafai: 1902-1965*, Catalogo della mostra (Macerata 1986), Roma, De Luca, 1986; M. FAGIOLO (a cura di), *I Mafai. Vite parallele*, Roma, Edizioni Netta Vespignani, 1994.

con la soda calda, si è attardato a disegnare in un fazzoletto la geografia del Quarnaro con tanto scrupolo ed ha combinato invece per sorreggere il calciatore cadente... quella mano?

* *

Quella mano è sufficiente per squalificare un pittore.

* *

Anche il gatto di Paulucci⁵³ è squalificante, perché si può fare anche di peggio; ma non si espone.

* *

E si è proprio sicuri che le tempere di Cagli⁵⁴, come impasto

⁵³ Enrico Paulucci (1901-1999), pittore italiano. Dopo una iniziale adesione alla corrente del Futurismo si unì in seguito al Gruppo dei Sei. La conoscenza e lo studio della pittura *fauve*, maturati grazie ad un viaggio a Parigi, si rifletté in un sicuro approdo al paesaggismo caldo. Fu nello studio torinese suo e di Casorati che ebbe luogo, nel 1935, la prima mostra di arte astratta italiana. Si vedano: M. ROSCI (a cura di), *Paulucci*, Catalogo della mostra (Torino 1979), Introduzione di P. Dragone, Torino, volume stampato per conto della Regione Piemonte, 1979; L. RICCIO, M. RATTI, P. SPAGIARI, *Enrico Paulucci. Se non dipingo non sono*, Catalogo della mostra (La Spezia 2009), Milano, Silvana, 2009.

⁵⁴ Corrado Cagli (1910-1976), pittore italiano. Conclusi gli studi all'Accademia di Roma e si interessò alle tecniche dell'affresco; nel 1929 si trasferì a Umbertide, dove diresse le Ceramiche Rometti. Tornato a Roma, fondò insieme a Capogrossi, Cavalli e Melli la "École de Rome", e fu protagonista attivo di una autentica rinascita della metafisica e dell'arcaismo, già peraltro preconizzata nel murale *Preludi alla guerra* (alla Triennale milanese del 1933) e poi sviluppata nei pannelli della *Battaglia di San Martino* (Triennale del 1936). Nel 1938, a causa delle persecuzioni razziali, lasciò l'Italia per trasferirsi in Francia e in seguito negli Stati Uniti, tornando in patria soltanto dopo la guerra. La sua propensione all'ecclettismo e il sempre vivo anelito alla sperimentazione lo spinsero a nuove ricerche, sia spaziali che geometriche (*Concertino*, 1940; *Apollo e Dafne*, 1957), attestate anche da una considerevole produzione grafica. Biasi dà, in buona sostanza e fuor di metafora, dell'imbianchino a Cagli, mentre Cipriano Efisio Oppo ne aveva un giudizio tutto sommato meno *tranchant*: "Conosciamo la pittura di Capogrossi, di Cagli e di Cavalli fin dai tanto diversi inizi, e non ci stupisce la loro naturale predilezione per la figura umana. Anche perché in Italia questa è stata sempre, pure nei più recenti tempi, la mira di tutti gli artisti rispettabili [...] Apparentemente più vicino (tanto possono gli aspetti stilistici

di colore, siano al di sopra della comune pittura decorativa per insegne?

* *

E non sono troppo dolci le pasticcerie di Broglio⁵⁵?

del tempo) ma certo il più lontano dei quattro dal Capogrossi è il ventenne Cagli. Temperamento già formatissimo dovrà molto disciplinare il suo lavoro se non vorrà trovarsi presto così saputo da non aver più voglia d'imparare. E invece la sua prontezza d'intuizione, la sua prodigiosa facilità di mano, il suo brillante culturalismo, dovranno mettersi ad una ferrea corrosione critica se non vorranno divenire assai presto faciloneria, manierismo, decorativismo [...] Quel che più ammiro in Cagli è l'incisività della sua forma sia che scaturisca dal vivo che dal ricordo" (C. E. OPPO, *In margine a una mostra parigina. Neumanesimo e tradizione*, "La Tribuna", Roma, 19 gennaio 1934, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 167). I giudizi lusinghieri di Oppo si tradussero in una collocazione più che favorevole del pittore alla Quadriennale: "Alla seconda Quadriennale al pittore, che è impegnato nella battaglia per la pittura murale, viene assegnata la Rotonda Centrale disegnata da Pietro Aschieri per collocarvi quattro grandi pannelli [...] Sempre nell'ambito della stessa rassegna, Cagli dispone anche di una sala monografica. Questo deciso schieramento a favore del vulcanico pittore, nell'ambiente romano frutta ad Oppo l'epiteto di *rincaaglioni*" (F. R. MORELLI, *Oppo "grande arbitro degli artisti d'Italia"?*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 4). E. CRISPOLTI, G. MARCHIORI, *Corrado Cagli*, Torino, Fratelli Pozzo Editori, 1964; E. CRISPOLTI, *Cagli scultore, 1927-1975*, Macerata, Coopedit, 1982; M. DE MICHELI (a cura di), *Corrado Cagli. Disegni per la libertà 1940-1945*, Milano, Edizioni Charta, 1995; S. TROISI, C. CAGLI, *Corrado Cagli. I percorsi del Mito. Opere 1929-1976*, Milano, Edizioni Charta, 1999.

⁵⁵ Mario Broglio (1891-1948), pittore italiano. Formatosi all'Accademia di Roma nel clima delle locali Secessioni, gravitò nei tardi anni dieci intorno alla galleria d'avanguardia di Anton Giulio Bragaglia e fu fondatore con Roberto Melli della rivista "Valori plastici", diventando il principale organizzatore delle attività degli artisti riunitisi attorno al periodico che promuoveva l'integrazione fra tradizione e ricerca nella prospettiva di un classicismo moderno. La sua pur considerevole attività di pittore appare secondaria rispetto a quella di promotore culturale: dall'organizzazione della mostra di Valori Plastici a Berlino, Hannover e Dresda (1921) – fondamentale per la diffusione in Germania della nuova maniera italiana – alla direzione per i tipi di Hoepli della collana Valori Plastici (1936). Le sue "pasticcerie", disprezzate da Biasi, non erano affatto troppo dolci per Oppo, al quale il direttore di "Valori plastici" era legato da antica e profonda amicizia: "Intorno al 1907 si iscrive all'Accademia di Belle Arti in via Ripetta (all'epoca denominata Reale Istituto Superiore di Belle Arti) dove studia pittura. Tra gli altri conosce il siciliano Francesco Trombadori,

* *

E perché pretendere che Donghi⁵⁶ faccia più di quello che può? Non gli si è fatto un gran servizio a frantumarlo in una sala. Tanto più che, con un disegno definito e colorazioni così campite, non è il caso di speculare sulla *macchia d'umido*.

Nessuna speranza, quindi, di... dilatazione.

* *

Amerigo Bartoli e il piacentino Mario Broglio; con quest'ultimi due nasce una intensa e duratura amicizia" (F. R. MORELLI, *La vita*, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 257). P. FOSSATI, "Valori plastici" 1918-1922, Torino, Einaudi, 1981; P. BAGNOLI, M. R. GERINI, G. MANGHETTI (a cura di), *Futurismo e avanguardie. Documenti conservati dalla Fondazione Primo Conti di Fiesole*, volume stampato per conto della Regione Toscana, Editrice Bibliografica, 1992, pp. 331-367; P. FOSSATI, P. R. FERRARIS, L. VELANI (a cura di), *Valori Plastici. XIII Quadriennale, Roma, Palazzo delle Esposizioni 28 ottobre 1998-18 gennaio 1999*, Milano, Skira, 1998; E. BAGATTONI, *La "scuderia di Mario Broglio". Protagonisti e vicende di "Valori Plastici" (1918-1922)*, "Terzoocchio", XXXI, 115, giugno 2005, pp. 7-10.

⁵⁶ Antonio Donghi (1897-1963), pittore italiano. Le sue opere iniziali testimoniano una indubbia propensione ad un realismo intriso di suggestioni impressioniste e stilemi novecenteschi. Dal 1924 Donghi si interessò al "realismo magico" teorizzato da Bontempelli. Di lui il segretario della Quadriennale aveva un giudizio tutto sommato positivo: "E certo io non saprei contrapporre nemmeno le scene di figura del Donghi dove il colore tanto più acceso è ugualmente tingeggiato con calma entro un racconto formale episodico e illustrativo piuttosto banale seppure più sincero [...] Ecco dunque la pittura di Donghi calma, sorniona e intelligente come il suo autore, vivere di una convenzione propria, caratteristica. Fatta di leggi autonome può sembrare, e forse è, arbitraria: senza per questo essere chiamata rivoluzionaria. Semmai si potrebbe qualificare per accademica... di se stessa [...] Uno stile ne scaturisce. Non fiammingo non quattrocentesco [...] Ad ogni modo non si pensi ad un'ingenuità programmatica, com'è moda di alcuni, oggi. In Donghi semmai l'ingenuità è tutta nel voler essere furbo [...] fra tanti pittoracci d'istintaccio senza un'idea, un amore, una scelta, una fatica, in una parola mestieranti senz'arte né parte, un artista come Antonio Donghi va preferito, sorretto, incitato" (C. E. OPPO, *Alla XVI Biennale Veneziana. Pittori italiani nuovo secolo*, "La Tribuna", Roma, 17 maggio 1928; *Pitture di Antonio Donghi*, "La Tribuna", Roma, 28 dicembre 1932, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., pp. 120; 163-164). L. SINISGALLI, *Antonio Donghi*, Milano, Hoepli, 1942; M. FAGIOLO, V. RIVOCCHI, *Antonio Donghi*, Torino, Allemandi, 1990; M. T. BENEDETTI, V. RIVOCCHI, *Antonio Donghi 1897-1963*, Milano, Skira 2007.

E Ceracchini⁵⁷ quanto avrebbe da guadagnare a rifarsi da capo?

Vi è della poesia nelle sue cose, e del gusto, non proprio contadinesco, come sembra voglia far credere...

Ma la sua è carta ritagliata.

I personaggi son di carta.

E se il colore ha una bella risonanza, ed il pittore c'è, non è giusto, dopo tante storie che si sono fatte sugli impasti del colore, che si accetti questa pittura.

Una pittura buona per tingere le porte, per pitturare i bastimenti.

⁵⁷ Gisberto Ceracchini (1899-1982), pittore italiano. A soli 16 anni, trasferitosi a Roma, si dedicò da autodidatta alla pittura. Partecipò, tra le altre, alla I e alla II Biennale di Roma (1921 e 1925), alle mostre del Novecento italiano a Milano (1926 e 1929), all'Esposizione d'arte italiana di Amsterdam (1927), alla mostra d'arte italiana del XIX e XX secolo a Parigi (1935). Oppò lo definì "antimpresionista": "Discussioni più tecniche, teoriche, bisognerebbe fare per esempio a proposito di giovani pittori d'avanguardia come sarebbero il Carpanetti, il Lilloini, il Del Bon, ma sarà bene aspettare saggi più maturi [...] Così per Ceracchini che ha peraltro qualità di composizione e di racconto di molto superiori [...] Cosa hanno di comune il Ceracchini, il Bandinelli, il Di Cocco, il Vannuccini, lo Scipione, il Mafai? Nulla di preciso in fatto di tecnica e di scuola. Ma certo sono tutti antimpresionisti. Ed anche dimostrano di volere la forma e il racconto fuori della tirannia del verismo soltanto ottico e occasionale. E ripensano che questa fu la grandezza dell'arte italiana quand'era grande. Ottimamente [...] Intanto il Ceracchini è meno astuto e scolastico, meno colto, più naturale. E se racconta di contadini e di paesani li ha per lo meno conosciuti, c'è vissuto insieme. Questo si sente [...] Anche certe imperfezioni formali, certi impacci tecnici vengono spontanei nella pittura del Ceracchini e s'avvede sotto l'imperfezione la voglia di far più preciso [...] Pure il senso della composizione è spontaneo [...] Occorre, se si vuol parlare di questo pittore, lasciare ogni termine di classifica e di confronto nei riguardi dei suoi contemporanei e vederlo da solo come fatto originale" (C. E. OPPO, *Alla XVI Biennale veneziana. Pittori italiani nuovo secolo*, "La Tribuna", Roma, 17 maggio 1928; *La mostra al "Convegno". Giovani pittori romani*, "La Tribuna", Roma, 27 gennaio 1929; *Affreschi di Ceracchini ad Arezzo*, "La Tribuna", Roma, 1 maggio 1936, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., pp. 127; 130-131; 177). Su Ceracchini si vedano in particolare: L. BOSCHERINI, *Gisberto Ceracchini. Un "caso" dell'arte italiana del '900*, Perugia, Era Nuova, 1999; L. DE LIBERO, *Gisberto Ceracchini*, Milano, Hoepli, 1935; V. CARDARELLI, V. GUZZI, G. FALLANI, *Gisberto Ceracchini*, Roma, De Luca, 1953; P. MERCURI, *I cartoni di Ceracchini e la problematica dell'arte sacra*, Rimini, Guaraldi Editore, 1998.

* *

Dio ci guardi dal dimenticare, prima di andar via, una visita precauzionale al cobra che dorme...

Trovato comodamente acciambellato intorno alle timballe di cioccolata e di marzapane che ha firmato il pittore Morandi⁵⁸.

⁵⁸ Giorgio Morandi (1890-1964), pittore e incisore italiano. Studiò all'Accademia di Belle Arti di Bologna; il suo quasi proverbiale isolamento dal clima culturale italiano del tempo e il severo controllo dei mezzi e delle tecniche conaturato alle sue modalità e scelte espressive ne hanno agevolato e suggerito per molti anni un'interpretazione in chiave quasi crepuscolare. Ma il momento più singolare della sua carriera si colloca immediatamente dopo il 1930, e nel 1939, alla terza edizione della Quadriennale, quando Morandi ottenne un'intera sala personale aggiudicandosi, tra le polemiche, il secondo premio per la pittura: "Il Morandi pur rimanendo nella metafisica degli oggetti più comuni riesce a distinguersi da Carrà e de Chirico per una sua gentilezza di colorazioni quasi anemiche simili a quelle di pallidi fiori cresciuti nell'oscurità. Anche la materia pittorica risulta stesa con circospetto amore. La buona fede di questo insegnante di disegno geometrico è segnata in tale chiarezza di atmosfera spirituale che mai accenno alle cupe disperazioni dei suoi colleghi vi traspare. C'è come la manifestazione del piacere di sentirsi poveri, incompresi e martiri di una idea superiore non condivisa dalla maggioranza degli uomini [...] Veramente Morandi ha più l'aria di un eremita che di un *selvaggio*: di un ritirato, di un rassegnato: insomma di un bravuomo fuggito dai rumori della città con una stretta al cuore. Del resto sappiamo benissimo quale varietà di inquieti fornisci la ottima compagine dei *selvaggi* [...] Morandi ha un cuore sensibilissimo e fa una pittura tutta riguardosa dei valori tonali, tutta timorosa di lasciarsi sfuggire una parola troppo forte la quale possa rompere l'incanto di quel mondo timido e polveroso. Le sue opere hanno qualcosa di signorile che le innalza di colpo, appena siano poste a contrasto con le altre" (C. E. OPPO, *Alla Esposizione "Primaverile" di Firenze. Valori Plastici*, "L'Idea Nazionale", Roma, 15 luglio 1922; *Alla Esposizione Internazionale di Venezia. Scultori italiani*, "La Tribuna", Roma, 21 luglio 1928; *La seconda mostra del "Novecento" a Milano*, "La Tribuna", Roma, 3 marzo 1929, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., pp. 100; 129; 133). M. CORDARO, *Morandi. L'opera grafica. Rispondenze e variazioni*, Catalogo della mostra (Roma, Calcografia Nazionale, 1990-1991), Milano, Electa, 1990; M. PASQUALI, *Morandi. Acquerelli. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1991; M. PASQUALI, E. TAVONI, *Morandi. Disegni. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1994; M. PASQUALI, *Morandi. Opere catalogate tra il 1985 e il 2000*, Bologna, Museo Morandi, 2000; L. VITALI, *Giorgio Morandi. Opera grafica*, Torino, Einaudi, 1964; L. VITALI, *Morandi. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1977 [1983]; A. BECCARIA, *Giorgio Morandi*, Milano, Hoepli, 1939; C. BRANDI, *Morandi*, Firenze, Le Monnier, 1942 [1952]; F. SOLMI, *Morandi: storia e leggenda*, Bologna, Grafis, 1978; AA.VV., *Quaderni morandiani n.1. Incontro internazionale di stu-*

Sarà un'illusione o apre un poco la metà della coda dell'occhio?

* *

Ed infine, un uomo colto come De Pisis⁵⁹, rimarrà sempre talmente preso dalla superstizione Bergsoniana, e non ha paura che il suo istinto talmente disinteressato finisca per disinteressare?

* *

E l'onorevole Oppo può essere invitato a non provocare?
Non spingere... a fucilare i morti!

di su Giorgio Morandi. Morandi e il suo tempo, Atti del Convegno di Bologna (novembre 1984), a cura di M. Pasquali, Milano, Mazzotta, 1985.

⁵⁹ Filippo De Pisis (1896-1956), pseudonimo di Filippo Tibertelli, pittore italiano. Esordì come poeta con il volume *Canti della Croara* (1916). La sua stagione metafisica come pittore si inaugurò nel 1916 dopo l'incontro con de Chirico, Savinio e Carrà, e non senza il palese influsso di Morandi, e coprì sia gli ultimi anni trascorsi a Ferrara che quelli del soggiorno romano (dal 1920 al 1924). Ai valori del Futurismo approdò attraverso Ardengo Soffici e Corrado Govoni; a Roma strinse amicizia con Armando Spadini, pittore prediletto da Oppo, e collaborò alle riviste "La Ronda" e "Valori Plastici"; studiò nei musei le nature morte del Seicento napoletano. Si stabilì a Parigi nel 1925, dove avvenne l'incontro con la pittura dell'Impressionismo e dei *fauves*. "Degli italiani presentatisi in questa vetrina, sotto questa etichetta due soli riescono a farsi guardare: il De Pisis e il Tozzi. Il De Pisis sempre molto elegante e decadente, ma molto francese nell'esprimersi [...] Vediamo Tozzi, se ci si potesse mettere in quelle figure un palpito; in quegli occhi cavi una pupilla, uno sguardo, una gioia! De Pisis è più pittore. Francesizzante pure lui, ma pieno di scrupoli pittorici. Il *vitello squartato* è men bello di quello di Rembrandt (e di quello di Delleani) ma è ricco di osservazioni coloristiche preziose e vivaci" (C. E. OPPO, *Variazione sulla Biennale veneziana. Parigi o cara...*, "La Tribuna", Roma, 18 settembre 1928; *La seconda Mostra del "Novecento" a Milano*, "La Tribuna", Roma, 3 marzo 1929; in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., pp. 41; 133). M. VALSECCHI, *De Pisis*, Milano, Martello, 1971; G. BRIGANTI, *De Pisis*, Milano, Electa, 1983; G. BRIGANTI, *De Pisis. Gli anni di Parigi, 1925-1939*, Milano, Mazzotta, 1987; AA. VV., *Ricordo di De Pisis*, Roma, Colombo, 1956; G. BRIGANTI, *De Pisis. Catalogo generale, opere 1908-1938*, con la collaborazione di D. De Angelis, Milano, Electa, 1991; C. GIAN FERRARI, S. CRESPI, F. DE PISIS, *Filippo De Pisis. Nature morte*, Catalogo della mostra (Campione d'Italia 1998), Milano, Charta, 1996.

* *

Nel mezzo della sinagoga, perché vi è proprio una sinagoga, senza batter ciglio, quelle povere creature che Campigli⁶⁰ ha esulato dalle tombe del Fajum, preparando, per rallegrarle, un poco di spiaggia di mare provvisorio, sotto un magnifico ombrello di bandone, attendono rassegnate la fucilazione.

* *

In tutti gli angoli gente del vecchio testamento, che aspetta...

* *

Meno male rallegra un po' l'ambiente l'elemento donnesco: queste femminelle dall'epoca della macchina da cucire a quella della macchina per volare, ne hanno fatto... della strada!

⁶⁰ Massimo Campigli (1895-1971), pseudonimo di Max Ihlenfeld, pittore italiano. Nel 1919 cominciò a dipingere in un ambito sperimentale post-cubista e purista studiando e approfondendo Seurat, Léger e l'arte egizia e primitiva, dimostrando il suo interesse per l'arcaismo e per una semplicità equilibrata della resa formale. La sua ricerca ricavò fecondi spunti dall'incontro con l'arte etrusca, che gli diede modo di realizzare una fusione tra mito e realtà in uno spazio atemporale. Caustici nei suoi confronti alcuni giudizi di Oppo: "Ma i paesi, e più le marine, e il ritrattino del bimbo sono fra le opere del Soffici più caratteristiche e raggiunte entro i confini della sana pittura e delle oneste intenzioni. Confini sconosciuti al Severini il quale pare abbia il compito (dal futurismo al classicismo picassista) di mettere in sordina, di elegantizzare tutti gli urti, le violenze, le ubriachezze delle mode moderne. Confini vietatissimi al Campigli [...] decoratore piatto e banale da Luna Park alla moda. Miscuglio di Picasso, di de Chirico [...] Campigli ha tentato di impressionarci con un ritratto di Mussolini quanto mai arbitrario e mostruoso e l'altra figuretta in grigio d'affresco ha il solito aspetto inutile delle brutte cose popolari di epoche indefinite e indefinibili" (C. E. OPPO, *Alla XVI Biennale Veneziana. Pittori italiani nuovo secolo*, "La Tribuna", Roma, 17 maggio 1928; *La seconda Mostra del "Novecento" a Milano*, Roma, 3 marzo 1929; in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., pp. 127; 132). L. BORTOLON, *Campigli e il suo segreto*, Milano, Mondadori, 1992; A. CHASTEL, N. PALLINI, N. CAMPIGLI, *Massimo Campigli. Opere 1922-1964*, Catalogo della mostra (Budapest 2000), Roma, Mazzotta, 2000.

* *

Com'è carino Funi⁶¹ (peccato che siamo in Quaresima) travestito da donna, con quelle... protuberanze!

* *

Però gatta ci cova. Vengono dei sospetti. Cosa vogliono dire

⁶¹ Achille Funi (1890-1972), pittore italiano. Si avvicinò al Futurismo e fu tra i fondatori del gruppo Nuove tendenze (1914). Dopo la guerra aderì pienamente al movimento di recupero della tradizione italiana, nel quale portò un indirizzo classicheggiante poi sviluppato in direzione di una monumentalità enfatica. Firmatario, nel 1933, del manifesto di Sironi sulla pittura murale, eseguì decorazioni ad affresco per le triennali di Monza e Milano (1930-40) e gli affreschi del *Mito di Ferrara* per il Palazzo Comunale di Ferrara (1934-37). "Il grottesco metafisico comincia a temperarsi entro una ricerca più sensata di un ideale di bellezza italica, per quanto il colore rimanga allo stato oscuro di sorda superficie e non s'accordi al tentativo lirico della forma: e qua e là rispuntino inutili cristallizzazioni geometriche e crudezze da verniciatore [...] E la pittura del Funi aspra, secca, violenta, non robusta, ove il colore sta in funzione di verniciatura e il disegno è un ritaglio senza stile, il concetto meschino e senza espressione [...]. Nei quadri dalla materia densa e coagulata del Funi ove la vernice ha un'importanza tanto considerevole, la classicità consisterebbe appunto in quella grevazza più che solidità, di costruzione [...] E la modernità consisterebbe nelle sconciature del disegno, nella elefantiasi delle estremità (elefantiasi assai comune nell'arte internazionale, cara particolarmente a Picasso), in quel tanto, insomma, di contraddittorio alla bellezza e compostezza antiche, quasi di caricaturale, che è di moda in Francia e in Germania e che è la conseguenza del recente e già perduto amore per l'arte negra" (C. E. OPPO, *La gloria del bersagliere Toti eternata nel bronzo. L'opera d'arte di Arturo Dazzi*, "L'idea Nazionale", Roma, 6 giugno 1922; *Alla XIV Esposizione di Venezia. Primo nucleo dei "pompieri" d'avanguardia*, "L'idea Nazionale", Roma, 7 maggio 1924; *Alla mostra del '900 Italiano. Smarrimento*, "La Tribuna", Roma, 25 febbraio 1926; *La seconda Mostra del "Novecento" a Milano*, "La Tribuna", Roma, 3 marzo 1929; in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., pp. 95; 114; 119; 133). R. DE GRADA, E. BAIRATI, M. SERRAZANETTI (a cura di), *Achille Funi*, Catalogo della mostra retrospettiva al Palazzo della Permanente (Milano 1973), R. DE GRADA, N. COLOMBO (a cura di), *Achille Funi (1890-1972). Mitologie del quotidiano*, Catalogo della mostra al Museo della Permanente (Milano 2009), Milano, Mondadori, 2009; R. DE GRADA, G. A. DELL'ACQUA, N. COLOMBO (a cura di), *Achille Funi. Dal Futurismo alla Maniera Grande*, Catalogo della mostra al Palazzo dell'Arsenale di Iseo, Roma, Mazzotta, 1987; AA.VV. (a cura di), *Achille Funi*, Catalogo della mostra (Milano 1992), Milano, Vangelista, 1992.

tutti questi ritorni da Parigi? Che Oppo si lanci nella politica estera ed abbia combinato un suo patto di Roma?

* *

L'infaticabile Marinetti è sempre al lavoro col suo inaffiatto, nel suo orticello.

Ma non ha fortuna; la vista, poi, gli scema un poco. E non si accorge che tutto è così terribilmente secco⁶²!

⁶² Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), scrittore italiano, trascorse la giovinezza a Parigi, dove pubblicò le sue prime opere in francese. Su "Le Figaro" del 20 febbraio 1909 pubblicò il primo manifesto del Futurismo. Nel successivo *Manifesto della letteratura futurista* (1910) teorizzò poetiche e mezzi espressivi adeguati a rendere la dinamica della materia (le "parole in libertà", il "teatro sintetico", il "tattilismo"). Ispirò e redasse altri manifesti, come *Teatro di varietà* (1913), *Teatro sintetico* (1915), *Guerra sola igiene del mondo* (1915). Accademico d'Italia dal 1929, ha rappresentato, durante il fascismo, la componente modernista della cultura ufficiale (*Manifesto dell'aeropittura futurista*, 1929). Più teorico che artista, ottenne importanti risultati nella produzione giovanile. Ma anche in opere più tarde si mostrò capace di recepire e manipolare suggestioni diverse (*Spagna veloce e toro surrealista*, 1931). Marinetti fu il principale animatore del movimento futurista, e insieme un abilissimo *promoter* culturale, sensibile ai nuovi rapporti con il pubblico nati con i mass-media; alcune delle sue prove migliori sono riconosciute nell'inventiva, lucida e aggressiva, dei "manifesti", che piacquero anche ad Oppo: "Boccioni [...] conosciuto Carrà e Marinetti, gettò con essi le basi del primo manifesto futurista che fece ridere tanto e tanto indignare la gente benpensante. A noi giovani quel grido, con le sue esagerazioni e le sue assurdità piacque, così come schiaffo al comodo piattume delle frasi e dei giudizi fatti, che straripando dalle terze salette dei caffè allagavano l'Italia. Non che si sottoscrivesse né che piacesse poi a tutti noi i manifesti e le esposizioni, ma il fondo polemico che si scorgeva là dentro, la giusta domanda di essere almeno all'altezza della cultura europea, di sapere ciò che facevano in arte gli altri popoli quando i nostri padri occupati a fare l'Italia regno non potevano pensare a farla nazione, ci piacquero [...] Pochi giorni fa sono andato a sentire la conferenza di F. T. Marinetti sulla sua nuova scoperta: *il tattilismo* [...] Ebbene dopo aver ascoltato Marinetti, io mi dichiaro pubblicamente, tattilista" (C. E. OPPO, *Umberto Boccioni*, "L'Idea Nazionale", Roma, 22 agosto 1916; *Io, tattilista*, "L'Idea Nazionale", Roma, 22 febbraio 1921, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., pp. 74; 87). D. CAMMAROTA, *Filippo Tommaso Marinetti. Bibliografia*, Milano, Skira, 2002; C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997; G. E. VIOLA, *Filippo Tommaso Marinetti*, Palermo, L'Epos, 2004; F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1983.

* *

E pure ci sarebbe da fare, lì dentro. Vi sono dei magnifici progetti di disegno meccanico, e saggi di decorazione come ad esempio sfilate militari, celebrazioni patriottiche, etc., per circoli del Dopolavoro Provinciale, o sale di convegno per i sottufficiali... proprio carini.

* *

Che curioso uomo Marinetti! Tutto intonato alla velocità!

* *

Gli antichi, a dire il vero, un po' prima di lui, avevano trovato rispettabili quote, non disprezzabile, intanto, la velocità del pensiero.

Che se si potesse oggi adattare alle nuove meccaniche per passare, all'istante, da Roma a New York, ce lo vuol dire S. E. Marinetti che cosa avrebbe subito da fare, appena arrivato?

Perché se non ci fosse tanta urgenza...

* *

Per chi è di cattivo umore, non è consigliabile l'idea di andarsi a cacciare al caffè.

Quei grappoli di cannelle arricciolate a guisa di lasagne, che piangono sconsolatamente, in una vasca di cioccolata, non giovano a fugare la malinconia!

* *

Tanto più che è difficile spostare quei due gruppi frangivento fatti apposta per distrarre il gentile pubblico che siede al caffè.

* *

Uno in legno, definito da un amico di Oppo: legna da ardere; ma dell'altro, che è in macigno, cosa se ne può fare?

* *

Era proprio necessario costringere un giovinetto a queste mostruose fatiche?

* *

Disagio sintomatico si prova a considerare, a voler commisurare la pittura e la scultura.

Due serie di fantasmi parallele ed ostili destinate a non incontrarsi mai. Tanto il loro stile è diverso.

* *

E tutta la scultura, presa insieme, distante dalla scultura di Martini altrettanti secoli quanto è distante la scultura di Martini di questa dalla scultura del Martini dell'altra Quadriennale⁶³!

⁶³ Arturo Martini (1889-1947), scultore. Accanto all'assimilazione del dettato simbolista e secessionista europeo, fu determinante per Martini il lavoro compiuto sin da giovane nelle fabbriche di ceramiche. A Parigi ebbe contatti con Modigliani e Boccioni. Nel clima del "richiamo all'ordine" del dopoguerra aderì al mito primitivista e classicista allora propugnato e promosso da "Valori Plastici". Fu personalità di spicco all'interno del gruppo di "Novecento". "Ma una realizzazione plastica c'è sempre nelle opere del Martini; e l'osservatore superficiale spesso tratto in inganno dalla prestidigitazione e dalla abilità, si trova a dover pensare di trovarsi di fronte ad un gusto soltanto decorativo, laddove assai meglio, guardando bene, può scoprirsi un brio tutto sostanza e naturalezza di scultore nato, di artista che gode nel trasfondere la fantasia nella materia. Qualche volta questa fantasia gli ha preso la mano, si è sovrapposta (gli ha fatto anche scherzi di cattivo genere) e l'opera ha assunto pose letterarie in serio contrasto con le esigenze della pura plastica. Ma qui di ciò non v'è traccia [...] Quello che in Martini sarà sempre inimitabile è il piglio masnadiero del come affronta i problemi [...] che gli nascono dall'amore delle antiche sculture di tutti i tempi. E Grecia, Etruria, Egitto, Roma, Firenze e Venezia disordinate nella sua memoria si incontrano senza musoneria e senza il peso del tempo, nella cordialità dell'impronta contemporanea" (C. E. OPPO, *I premi alla quadriennale. Arturo Martini primo premio di scultura*, "La Tribuna", Roma, 17 marzo 1931, in C. E. OPPO, *Un legislatore per l'arte*, cit., p. 146). M. DE MICHELI, C. GIAN FERRARI, G. COMISSO (a cura di), *Le lettere di Arturo Martini*, Milano, Charta, 1992; C. GIAN FERRARI, M. CERIANA, *Studi su Arturo Martini. Per Ofelia*, Milano, Charta, 2008; C. GIAN FERRARI, *Arturo Martini*, Milano, Charta, 2005; G. VIANELLO, N. STRINGA, C. GIAN FERRARI, *Arturo Martini. Catalogo ragionato*

* *

Anche lui, Martini, allearsi con Abracadabra! Che in qualche scompartimento del suo cervello sia entrata soltanto la pipetta di Cocteau?

* *

Ci si può divertire a vedere come una zingara può saltar fuori da una bottiglia di liquori, di quelle che usano i contadini, in coccio verniciato, ingrandita settecentocinquanta volte!

* *

Però, quel fantoccio incerto, tra il girino del ranocchio ed il diavolello di Cartesio, ingrandito, invece, trecentosettantacinquemila, con le braccia di pezza, due mani destre, il naso di Pinnocchio, tutto intento a chiappar le mosche... non persuade.

* *

Trattandosi di un monumento funebre per un uomo di grande ingegno, lo scherzo non va.

* *

Ed è proprio sicuro Martini che i suoi leoni abbiano mai rugrito?

* *

E proprio vuole Martini – il Martini che ha vinto il grande premio della scultura nel 1931, e nessuno ha avuto niente da dire – abracadabrare in questo modo, e credere che si possa abracadabrare ancora per molto tempo?

* *

delle sculture, Milano, Neri Pozza, 1998; C. DE BENEDETTI, *La stagione ligure di Antonio Martini*, Savona, Sabatelli, 1977.

Il gruppo di artisti che oggi l'Italia può allineare è superiore a qualunque gruppo straniero.

* *

Disposti come sono, in specie di carrozzoni tranviari, scelti male e male accoppiati, non si possono neanche salutare.

* *

Si spera di rivederli, e più lieti, a Venezia.

Ma prima di rientrar nel guscio, bisogna intendersi sui ventili pretesti, le spifferate astuzie... di volere affacciare animose scommesse *col mare non navigato*...

* *

Perché si possono amare, anzi prediligere, i prodotti fosforescenti.

E può non dispiacere l'odore di zolfo che lascia la coda del *maligno*.

Ma il diavolo, nelle opere che ci propone l'onorevole Oppo, non ha mai nidificato!

CONCLUSIONE

Idee tascabili

Quando si è levato il sipario sui nuovi trucchi allestiti, con prestezza da carnevale Viareggino, nelle sale della II Quadriennale, si era addensata un'atmosfera... di tragedia greca.

O, per non esagerare, circolava uno sbigottimento quale si può trovare, in certi giorni critici, in Borsa, quando crollano dei valori importanti e compromettono tutto un compartimento di valori affini.

* *

Le falangi della critica, ben disposte ed inquadrate nell'organismo scenico, in un movimento armonico e generale come può esservi in un banco di pesci, sono state colte da qualche panico, per l'improvviso scoppio di una invisibile torpedine.

* *

E si sono sguagliate. Pesce per pesce, per andarli a trovare bisogna tuffarsi nell'acqua o salire sulla cima dei monti.

* *

Questa l'impressione di chi si ha preso il gusto di collezionare quel centinaio di... saggi critici italiani e stranieri, destinati a celebrare il fausto avvenimento.

* *

Perché non è possibile trovare due opinioni convergenti, due giudizi che coincidano.

* *

Il viaggio mitologico che si è in tal modo costretti a fare nel paese incantato, dove Abracadabra distribuisce le sue facezie, è divertente. Ed istruttivo, sentire come ragionano i sonnambuli e... vedere come marciano sopra i tetti.

* *

E la critica da almanacco, spaventata dal barometro, come muove la testa a zig zag.

* *

Dimodoché!

Non bisogna volergliene a colui il quale si è messo in testa che un'opinione vale l'altra. Ed una maschera di più, tra tante maschere, non può turbare l'allegria.

* *

Tanto più che trattandosi di una specie di lotteria, di un giuoco di bussolotti...

Ed è questione di fortuna... si può tentare.

Anche un cieco può trovare un ferro di cavallo.

* *

E si propone, si pretende introdurre, in sede critica, un gruppo di nuovi *moduli*, insieme con alcuni che non sono nuovi, ma rimodernati.

* *

Sostituire intanto la parola "tonale" con una definizione più chiara: "macchia d'umido".

E poi a piacere: *Casa Coen – Bevitore d'acqua & affini – Falsomonetari – Falsi gobbi, falsi tonti, etc. – Le perle etc. di Ennio – Abracadabra – La pipa e la locomotiva – Il circo equestre – ed infine Il toro di Buscarino – Le interiora del toro di Buscarino – e La coda del toro.* Perché anche il toro ha creato le sue brave conseguenze.

* *

Con tali idee brevi e pittoresche si può vederci chiaro. Basta un po' di attenzione.

Come succede per un inestricabile giuoco di carte o un insolubile problema di scacchi, muovendo una piccola pedina, si risolve il problema di scacchi; scoprendo una carta, tutto il solitario va a posto.

* *

Con un colpetto sul tavolo, ed un uovo messo in piedi, si è scoperto ben altro!

Congedo

Per dire e spiegare come meglio si sapeva, si aveva un mandato. E non soltanto da oggi. Da tutti i colleghi che si sono conosciuti e dai loro amici.

Da tutti gli amici della Sardegna.

Il movimento, sedizioso che si mantiene nel mondo delle belle Arti, offende una classe che ha lavorato e che non deve essere derisa, sia che invecchi, sia che sia invecchiata.

E non giova ai giovani che vengono travati.

La botte dà il vino che ha. Né giova aggiungervi acqua e quando le ali sono stanche, si continua a piedi.

Ma le ali meccaniche dei ciurmadori non possono portare nelle sfere della poesia.

Sassari, Marzo 1935 – XIII