

a piano inclinato, col fondo a graticcio, pure fissati ad analoghi sostegni. Alcuni quadri di maggiori dimensioni e di particolare importanza — come il Ritratto del Cardinal Decano, il Castel Sant'Angelo, gli Uomini che si voltano — erano collocati contro esedre costruite con mattoni lasciati in vista. Carattere di quinta aveva inoltre la striscia di carta traslucida da disegno tesa a modo di velario, attraverso le porte, lungo tutte le sale: con il compito non soltanto di riflettere e diffondere la luce artificiale dei proiettori, ma altresì di limitare, in senso verticale, la cubatura delle aule, neutralizzando esteticamente l'altezza delle volte. Messi in tal modo a fuoco ciascuno in una limitata prospettiva, dipinti e disegni apparivano come irrealmente sospesi nello spazio; i primi, isolati da uno strato di aria dai pannelli di stoffa su cui erano campiti e collegati in modo quasi inavvertibile alle leggiere cornicette quadrate poste innanzi ai pannelli stessi; i secondi, inseriti semplicemente tra due vetri, senza cornice, in modo da rendere visibili i fogli su entrambe le facce. In accordo col gioco illusorio delle sospensioni, lunghi teli di carta chiara da tappezzeria, fissati al cornicione dei muri divisorii delle sale e tenuti leggermente discosti tra loro e dalle pareti, toglievano a queste ultime consistenza e peso, riprendendo al tempo stesso l'accentuato verticalismo dei montanti di sostegno. L'intransigente severità dello standard appariva chiara, come presupposto iniziale, nella fondamentale quadratura ritmica dell'ambiente: nel modulo costante degli intervalli tra i sostegni, dei pannelli, delle cornicette, delle lastre di vetro. Ad impedire, tuttavia, che la coerenza formale degenerasse in meccanica e monotona uniformità, sovvenivano la diversità di combinazioni ritmiche rese possibili dalla intercambiabilità stessa dei vari elementi; il libero gioco dei toni delle stoffe (bianco e nocciola chiaro), scelti in rapporto alle tonalità dei dipinti; la varia impaginazione dei disegni nei pannelli. Il gusto personale dell'architetto aveva così modo di esprimersi in un ambiente dove l'estrema semplicità e leggerezza dei mezzi e la povertà dei materiali (a volte perfino ostentata, come nelle nicchie di mattoni) si risolveva in raffinata eleganza; mentre l'alternarsi ed il sovrapporsi di zone più o meno chiare, nettamente ritagliate, determinava una suggestione figurativa paragonabile a quella di certe pitture astratte.

In linea generale, il pericolo di un allestimento attuato in base a criteri stilistici unitari consiste, come è ovvio, nella possibilità che le

opere esposte siano ridotte ad una funzione subordinata, sentite soltanto nel loro valore decorativo in rapporto all'ambiente. Ciò può senza dubbio accadere, ma solo nei casi più sfavorevoli, per difetto di intelligenza critica e di misura. Per contro, sembra giusto rilevare che, in virtù delle tendenze stesse del gusto odierno, la presentazione di una scultura o di un quadro — antico o moderno che sia — in una cornice architettonica vivacemente attuale mette per così dire a prova la qualità dell'opera d'arte, sia esaltandone nel modo più efficace i valori assoluti, sia accusandone non meno scopertamente gli eventuali aspetti contingenti e negativi. Una conferma in proposito può essere offerta da questa recente Mostra: per la quale si può solo osservare che una più accurata dosatura dell'illuminazione artificiale ed una più attenta armonizzazione delle cornici avrebbero potuto valorizzare in misura anche maggiore i singoli dipinti, pur già tanto preziosamente esposti. Tale riserva non vale per i disegni: il modo di presentazione prescelto, anche per i suoi vantaggi di ordine pratico (abolizione delle montature; massima utilizzazione dello spazio) può considerarsi senz'altro esemplare.

G. A. DELL'ACQUA.

SCIPIONE.

L'esame della pittura di Scipione¹⁾ impegna ad una preventiva risoluzione dei miti che intorno alla sua attività si accumulano, crescendo ad acervo di luoghi comuni ed oscurandone una possibile valutazione che tenga conto dei risultati anziché delle sollecitazioni a soggettivi vagheggiamenti di gusto. Avvertenza che non toglie nulla all'opportunità che del particolare contenuto sollecitato da quei miti si tenga conto per intendere il formarsi del mondo poetico del pittore. Il mito dell'artista cristiano, anzi cattolico, anzi controriformista, il mito dell'artista torbidamente sensuale, quello dell'artista evocatore di magiche analogie che porrebbero la pittura di Scipione a mezza strada fra il realismo magico della « pittura metafisica » e la deformazione suggestiva del surrealismo, sono altrettanti pericoli che la critica deve evitare, anche se non ha saputo evitarli l'artista nel momento formativo del suo gusto che poi doveva essere assunto, al di là di questi schemi, in arte. Se la religiosità di Scipione è di specie squisitamente romantica, la sua pittura in tanto

¹⁾ La Mostra di Scipione nella Pinacoteca di Brera è la prima organizzata dal Centro di Azione per le Arti di

Milano. L'allestimento (come si riferisce sopra) è stato curato dall'architetto Franco Albini.

risulterà sul piano dell'arte giustificata, in quanto il moto della religiosità si riscatterà nella trasparenza e nel distacco dell'espressione. La possibilità di tradurre l'esperienza critica dell'arte di Scipione sotto specie puramente figurativa misurerà i termini entro cui questo distacco è stato realizzato, distinguendo i momenti di poesia raggiunta dagli andamenti preziosamente rettorici e documentarî ai fini della comprensione dei presupposti morali.

Questi presupposti si distinguono subito tanto da quelli (lombardi, torinesi, toscani) della pittura che si richiama all'esperienza di Cézanne, quanto da quelli « metafisici » di quel gusto che pretenderebbe magari di polemizzare in nome di un certo modo di interpretare Boecklin. Per la suggestione sognata, mentale e inquietante, gravida del nume dell'ora e del luogo, distinto dal primo impressionismo, se si vuole, per l'immediatezza del suo tradursi in pittura, (pur essendo come per altri ha detto Longhi « impressionismo mentale »); e distinto tuttavia anche dalla suggestione scenica del secondo, al quale è nondimeno più strettamente imparentato, al gusto di De Chirico in una parola, per il senso preciso di autobiografia, per il sorgere non sull'indeterminato suggerire di accostamenti di elementi oggettivi e architettonici senza ora e senza storia, ma dall'esperienza di un momento vissuto determinatamente nello spazio e nel tempo, se pure assunto a significato simbolico di rivelazione di un linguaggio dei fenomeni di cui l'intuizione artistica sia la chiave. Una *Stimmung* che farebbe pensare per l'analogia dell'attacco dell'esperienza di vita all'espressione artistica alla situazione di Chagall, se non fosse l'assoluta disformità del contenuto, qui sensuale barocco, legato tutto all'esperienza di Roma quanto quello è nordico ed asensuale. La confessione di un innamorato di Roma è soprattutto questa pittura e questa condizione psicologica che la giustifica e la riscatta colla concretezza del sentimento dal rischio dell'esercitazione di gusto anche in quelle opere, come le nature morte, che da questa ragione individuata sembrano più remote. « Umilibus venia », - « Retributio superbis », le parole che sotto le piante degli apostoli segnano il tempo e creano il clima di una stendhaliana compiacenza di controriforma a chi imbocchi ponte Sant'Angelo fra il volo fermato degli angeli che ammarano sulla pietra corrosa, dovevano esercitare il fascino di un segno ideale di struggimento estetistico al buon Scipione, anche se il volo degli angeli gli parve tale da non poterne rendere l'inquietante urgenza che nelle forme materializzate di un vero

sbalzar del santo augello nel cielo pesante a gareggiare con le profilate, scure su scuro, quadrighe del Palazzo di Giustizia, abbassando così il significato espressivo di un quadro fra i più utili a indagare, e ad uno stato ingenuo, i presupposti della sua pittura. Perchè bisogna subito avvertire che l'intellettualismo che limita tanta parte dell'opera di Scipione e che del resto appare come condizione senza la quale il suo spirito non sarebbe mai giunto al distacco dell'arte, è dei più scoperti e ingenui, e perciò anche di quelli che danno meno noia pur nell'evidente acerbità del loro imporsi come limiti del quadro. L'osservazione era stata facile a tutti sin dal 1930 a Venezia dinnanzi al ritratto del *Cardinal Decano*, e deve essere stata la coscienza di ciò a spingere il pittore nelle ripetute esperienze delle nature morte dove esso non poteva più valere se non come opzione negativa, nella voluta vacuità del comporre. Ma felice esperienza! Lo spazio in queste nature morte è realizzato esclusivamente per un suggerimento cromatico su cui la disposizione degli oggetti acquista valore melodico anzichè compositivo, appunto per il risolversi dell'elemento prospettico che riteneva entro limiti razionali e, a causa della tentata fuga nel sogno, intellettualistici, il paesaggio. Se in opere come *Il cavallino* (1929) la necessità di abbandonare il comporre al ritmo di una pura invenzione cromatica per la presenza di una impalcatura di spazio suggerita con mezzi prospettici doveva fatalmente risolvere la suggestione spaziale stessa in una scenicità di gusto romantico, in cui il deformarsi espressionistico del cavallino è ripreso e quasi commentato dall'arbitrario cromatico del fondo a funzione emotiva piuttosto che intuitiva, se nei paesaggi studiati sul vero la suggestione spaziale si risolveva nell'impressionistico accordo per tono, e si avvicinavano di sbieco le nudità metafisiche di Carrà: *Piazza Laterano* (1930), per poi disciogliere anche questa suggestione nella rapidità dell'impressionismo mentale in qualche più felice opera, come la ben nota *Piazza Navona* (1930), nelle nature morte ogni limite di questo genere è ben presto superato e risolto dall'assoluta nudità del proporsi del motivo cromatico come generatore esso stesso di uno spazio che non è altro che il luogo del suo ritmo. Il pericolo è piuttosto un altro, qui: che si ondeggi fra la non totale risoluzione di questo spazio astratto, porgentesi allora come esteriorità di elementi compositivi (*Il sogno di Giacomo*, 1927), o come peso non tradotto in colore, della massa e della presenza fisica degli oggetti (*La piovra*, 1929), e la vuotaggine di

un colore che suggerisce piuttosto che realizzare le forme (*Natura morta*, 1933). Fra l'uno e l'altro stanno le opere perfette, quelle in cui è da cercare il vero interesse di questa pittura.

Il dramma di Scipione, talvolta limite ad una realizzazione assoluta in poesia ed insieme segno di nobiltà della sua inquieta ricerca, è in questo muoversi dialettico fra l'urgenza di una suggestione emotiva e l'esigenza di distacco, da essa che la realizzazione sul piano dell'arte imponeva. Sintomatica testimonianza di questo dissidio rimane la documentazione del pratico bisogno di Scipione di riprendere, a suggestione puramente immaginativa dei suoi quadri, il contenuto, facendoli pretesto di una divagazione che si esprime nel titolo, a seconda di evocazioni puramente letterarie. Così un tavolo di cucina con umili oggetti sentiti nella loro qualità pittorica con sensibilità finissima e che il motivo ironico letterario di due mani posate non riesce a guastare, diventa nel titolo aggiunto a posteriori il già citato *Sogno di Giacchino*; così un bel disegno con due *Uomini che gridano*, come indica una prima scritta cancellata, si trasforma nel *De profundis clamavi ad te domine*. Il che potrebbe anche confermare l'indicazione storica che abbiamo dato di certa odierna pittura italiana da quella « metafisica » a questa che sta in mezzo alle due, al recentissimo surrealismo, come della ripresa in funzione di un'esperienza nostra del clima europeo che generò negli ultimi decenni del secolo scorso il simbolismo e altri decadentismi. E fra il simbolismo e ciò che abbiamo indicato come impressionismo mentale la parentela di genesi è forse più che stretta, se se ne eccettui un disperdersi là verso l'intellettualismo di universali significati pseudofilosofici di ciò che qui si incentra invece nell'itinerario di un'avventura autobiografica. (Ma anche questa non è una ricerca anamnetica del « tempo perduto » che ha le sue origini proustiane nel clima in cui il simbolismo è nato?). Il che può sembrare che suoni condanna e non è, non solo per l'ovvia ragione che l'arte fiorisce dove vuole e di fronte all'opera della sua grazia sono luteranamente ingiustificate e inadeguate tutte le moralistiche precettistiche del gusto; e neppure per quello, che bisogna ricordare ai timorosi di imitazione o pavidì di ritardi, che l'unico modo per essere a tempo è quello di vivere con assoluta sincerità l'ora in cui un'esperienza di cultura ci si propone come nostro accadimento interiore, anche se questo può presentarsi solo per l'essere stato altra volta evento di un diverso mondo nel tempo e nella geografia, ma

soprattutto per la felicità con cui il rischio di una scelta disperata fra un contenuto pratico e, come tale non traducibile alla fantasia, ed il distacco contemplativo dell'arte impegna l'artista ad un dramma, anzi ad una tragedia, che trova soltanto nella puntualità di un'immagine fermata sul filo di rasoio che separa la vita in cui le tentazioni uccidano l'universalità del contemplare e l'abisso freddo della pura fantasia, un'opera preziosa di compromessa bellezza. Ma va da sé che questa fiducia nelle riscattate risultanze di un impressionismo mentale pur di scaturigine decadente (o nel decadentismo più volte finito) solo in tanto si giustifichi sul piano critico in quanto non decada ad indulgenza per lo stimolo umano non risolto, come troppo spesso avviene nelle cosiddette estetiche del surrealismo, e in quanto la testimonianza di un'opera viva ci sorregga. Ora fra i non molti quadri e disegni con cui Scipione cercò nella sua breve vita di dar forma alla catarsi di questo dramma da lui vissuto con intensità che è di pochi, queste testimonianze non mancano per chi voglia provarsi a sceverarne alcuna.

Sembra abbastanza naturale che una curiosità figurativa di questa specie aliena dalla ferma tattilità delle cose, così attenta a vedere in essa la cifra rivelatrice di una presenza noumenale e numinosa, impegnasse di fronte alla natura e alla figura umana il suo giuoco più rischioso ed anche che per lei il vincere fosse il più delle volte l'aver perso, se pur gloriosamente, lasciando il campo di quell'enigmatico vincitore: l'uomo, tinto e insanguinato (la metafora calza anche alle preferenze cromatiche di Scipione) e solcato dai segni di quella lotta per sommergerlo nella stregoneria: solchi che si leggono anche materialmente sul volto del cardinal decano nello « studio » del 1929, dove opportunamente contrastano e limitano un altro dei momenti in cui, come nella *Piovra*, il gusto contenutistico della materia grassa e stirata minacciava di ispessire una così acuta e nobile melanconia di riflessione intorno ad un carattere. Carattere che doveva urgere nella fantasia del pittore colla imposta inquietudine di un fantasma tutelare e vicino, se la sua evocazione figurativa si fa tanto più perspicua e definitiva quanto più è colta nell'immediato sgorgare nei pochi segni altamente usurati di tono spento e caldo dell'altro « studio » per il medesimo soggetto. La pittura è vinta invece e si disperde proprio quando Scipione crede di poter finalmente subordinarla al suo giuoco di spettri, incatenarla a proprio demone familiare per l'obbligatoria evocazione dell'eroine antiche

è dei sabba vietati. I quali urgono di un satanismo abbastanza spicciolo nei ceffi degli *Uomini che si voltano* (1930), dove l'iniziale mossa pittorica del bozzetto è subito stravolta a retorica compiacenza d'effetto. Queste nervose rincorse della forma umana, tutte pittoriche, e concluse, fra Greco e Kokoscha, nelle bellissime mani del *Cardinal Decano*, danno senso ad una buona parte dei suoi disegni, appunto per il loro balenare come intuizioni di dati figurativi che, voluti fermare in più complesso e ristagnante lavoro di quadro, non portando in sé il punto d'appoggio, dovevano attenderlo dal di fuori, ed allora controriforma e satanismo tornavano a spuntare e il quadro ne risultava diminuito. Il pittore dovette sentire questa essenzialità del veder rapidamente, perchè in altri bozzetti di composizioni cercò di fissarla nel colore, dando origine a quelle ricerche che, nei complessi scambi fra lui e Mafai (a proposito dei quali accettiamo l'indicazione di Santangelo che Scipione non fu soltanto il creditore) dovettero entrare nel determinarsi di certi aspetti del gusto del compagno, anche se acquistando diverso significato nella personalità di questi tanto meno improvvisatrice. E mi pare che in questi termini possa essere non solo giustificato l'interesse, che per noi hanno ben più che di indicazione delle premesse pratiche del suo mondo come avviene ad esempio del *Principe cattolico* (1929), certe sue esperienze di ritratto quale il bellissimo *Ungaretti* (1930) o la testa di *Ragazza* (1930), ma anche l'opera che lo fece conoscere colla sua vicenda di bozzetti, *Il Cardinal Decano* (1929). Bozzetti che possono anche parere tutti più compiuti del quadro grande, in quanto non presentano gli squilibri che limitano certe parti di questo, eppure si sente che essi hanno potuto ordinarsi con tanta logicità nello sviluppo di un momento della fantasia del pittore, soltanto perchè questo era tutto teso all'opera più complessa e completa che ne giustificava lo sforzo. Questa ha una sua coerenza interna che non significa negare riscontrare in essa parti meno giustificabili alla pittura, che a quel pratico vagheggiamento che abbiamo rilevato, eppure tali che il sopprimerle muterebbe anche il significato di quelle pittoricamente e poeticamente piene, riportandola appunto sul piano, moralmente se non artisticamente provvisorio, dei bozzetti che l'hanno preparato.

Sarebbe antistorico chiederci quali avrebbero potuto essere gli sviluppi di Scipione sopravvissuto: è valutare l'apporto della sua personalità rendersi conto non soltanto di cosa

essa significa per le sue opere più realizzate, ma per quello che ha iniziato in bene ed in rischio nel gusto italiano attuale per l'ambiente romano ed in una cerchia più larga.

ALBINO GALVANO.

NOTA SU BIROLLI.

Un denso interesse polemico s'è andato accentrando da qualche tempo intorno alla solitaria figura di Birolli, assunta, più o meno gratuitamente, alla « direzione spirituale » della pittura di taluni giovani che per una comune disposizione e una comune volontà si sono raccolti in gruppo, e che, per certa omogeneità di gusto, parvero perfino indotti, talvolta, a un linguaggio dalla sintassi obbligata: quello stesso che ha cristallizzato ormai la propria definizione nel termine « espressionismo », e nel quale ha stabilito le proprie ragioni morali una delle forme di reazione al neoclassicismo del « Novecento ». Posizione chiara: per cui tali ragioni morali restano tuttora valide, e giustificano la consolidata coesione del gruppo nel fatto pratico e polemico di una propria galleria.

Tuttavia, di fronte al pericolo che non tale azione comune sia a conferma di una libera pittura nella quale il fatto morale sia implicito, assolutamente compiuto, ma piuttosto avvenga il contrario (quale rischio, allora, per la pittura), sta l'inquietudine, la « vita privata » di ciascuno di questi pittori, cui soccorrono, nella teoria e nell'opera, le premesse romantiche: particolarmente sia detto per Birolli. E per Birolli, tanto più in questo momento del suo lavoro, nel quale riconosciamo la foce naturale del suo romanticismo: la conquista (non l'accettazione, ma la conquista) di una disciplina, tutta interiore; una forza, dopo la stanchezza di certi paesaggi che l'anno scorso vedemmo quasi sfaldarsi stremati dalle precedenti esasperazioni.

Sentimenti trattenuti, immagini toccate dal senso ma fermate, adesso, prima della sensualità; e tutto il mondo riportato a una severa misura. Il discorso consuma in se stesso i propri termini (non una sillaba donata, non una spreca), timoroso tuttavia di concludersi come di esaurirsi: la pittura è pesante e sempre sofferta. Non si concilieranno due mondi, se un'apertura dalla terra diverge verso l'alto a spaccare la composizione, nella grande *Sicilia* che riconduce al motivo di un altro quadro di Birolli, *Le due rive*, del 1938, opera ben diversa, aperta e folle. Qui, in *Sicilia*, la volontà dura s'è fatta



Fig. 1. Arch. FRANCO ALBINI: Mostra di Scipione e di disegni contemporanei.
Milano, presso la R. Galleria di Brera.



Fig. 2. Arch. FRANCO ALBINI: Mostra di Scipione. - Milano, presso la R. Galleria di Brera.



Fig. 1. SCIPIONE: Piazza Navona (1930). - Roma, Coll. Ecc. Bottai.



Fig. 2. SCIPIONE: Castel S. Angelo (1930). - Milano, Coll. Alberto Mondadori.