

Ma il dato di cultura è puramente preliminare, perchè l'uguale intensità cromatica traduce la reciprocità in identità. La stessa interpunzione di note di colore puro — azzurri, verdi, rossi — nell'amalgama tonale del fondo, non ha soltanto, come altra volta notammo, il compito di consolidare la materia cromatica, evitando che il folto del colore si dissipi in effusioni atmosferiche o degradi in neutralità di mezze tinte o svapori in fumosi chiaroscuri, inarticolati per la caduta dei sostegni plastici, ma dimostra come anche i registri, generalmente sommessi e commentari, delle cavità ambientali, implicino note cromatiche assolute, disimpegnate dalla possibilità struttiva del tono, indipendenti da ogni condizione luminosa, equivalenti al più alto accento di luce per la loro stessa, assoluta qualità di colore. L'identità di significato pittorico tra figura e fondo, la loro fortissima legatura formale, è confermata dalla struttura puramente cromatica della massa: nell'abito, a una preparazione turchina raccordata tonalmente al fondo, si sovrappone un rosso scarlatta, senza riflessi e senza vibrazione, aderente con tutta la sua forza cromatica al fatto plastico che lo giustifica; la luminosità intensa del viso e del petto non s'avvale tanto del contrasto degli scuri vicini, quanto del confronto col risvolto bianco della camicia; le poche incidenze dirette di luce, sulle ginocchia, non commentano l'emergenza plastica, ma vi si appoggiano dense, come sostanza solida sovrapposta, si materializzano in aggiunzione corposa di colore a colore. La stessa impostazione della figura, e sempre per questa imponenza cromatica della massa, ha ripercussioni immediate nello spazio pittorico: a sinistra, dove la struttura volumetrica si allenta in un largo aprirsi di angoli ottusi, l'emergenza contigua di un solido risalto prismatico richiama alla verticalità dell'asse centrale e limita quella distensione plastica a un più calmo dilagare del colore in rapporto ai toni scuri del fondo; a destra dove la cavità spaziale si dilata in un accenno di vuoto — che tuttavia non sfonda — la massa si concentra e si addensa per le abbreviazioni forzate degli scorci; persino i lineamenti sommari del fondo accennano a un largo riporto, più ancora che a una proiezione, della figura in superficie. È in questo reciproco condizionarsi degli elementi compositivi, in questo divieto di ovvie coerenze, in questo troncar sul nascere ogni inizio discorsivo e ogni invito alla dialettica, che si raggiunge nell'emozione una forma sempre nuova, duramente adesiva alla misura del ritmo, ugualmente irrelativa alla natura ed al sogno, satura di una realtà com-

piuta e concreta, immanente all'evidenza di una materia pittorica che, per non avere alcun carattere medianico o di trascrizione, non ha bisogno di dissimularsi o di elidersi, così come non si dissimula o elide, nella poesia, il suono vocale della parola.

È per questa concretezza immediata dello stile, per questa concisa verità della lingua pittorica che Carrà, superando le inquietudini di una letteratura insoddisfatta di sé e sempre in cerca di nuove formule ugualmente astratte che quelle sconfessate, ha potuto ritrovare il filo della grande tradizione formale italiana e ricostruire nell'arte quella monumentalità, che tanto spesso incautamente si cerca al di là della forma, nell'assunzione di nuovi contenuti o nell'inconsiderata imitazione delle più esterne, fenomeniche apparenze della tradizione.

GIULIO CARLO ARGAN.

SU ALCUNI GIOVANI.

AFRO — D'una rinnovata affluenza del mondo sensibile nella visione fantastica degli artisti, con un assorbimento inverso a quello, che sta alla base di ogni tendenza astrattista, offre numerosi esempi la pittura italiana d'oggi, nella quale sempre meno, al prelevamento quotidiano dei sensi, che accumula inesauribile materia prima alla fantasia, risponde una generica classificazione intellettualista, o un lambiccato arrangiamento simbolico. Anzi si avverte che quella continua e personale testimonianza è chiamata a garantire all'esterno l'autenticità di uno stato di coscienza, quale diretto movente della fantasia; cosicché, lungi da discenderne una riproduzione oggettiva ed estranea della natura, viene questa ad essere suscitata per improvvisa accensione d'immagine, e vale appunto, come immagine, traslato visivo.

Che ciò possa desumersi da Morandi e da Carrà, nel loro sviluppo dall'anteguerra ad oggi, è chiaro per tutti; pure, in alcuni giovani, e nei migliori, è dato coglierlo, ancor più significativo, quanto più caotica, raccogliatrice, disparata e presuntuosa è stata la loro cultura figurativa, e appassionato, sollecito, versatile il loro specchiarsi negli antichi e nei modernissimi con una questua simultanea, che mai sarebbe da irridersi, di valori figurativi eterni, sui quali durevolmente basarsi per ricreare il presente: ricerca che, pur negli sbalzi e negli scarti, negli errori come nelle scoperte, non era meno etica che estetica. Questi giovani si formavano tutti nel momento in cui l'effimero affermarsi del-



Fig. 1. AFRO. - Natura morta (1938).



Fig. 2. AFRO. - Natura morta (1938).

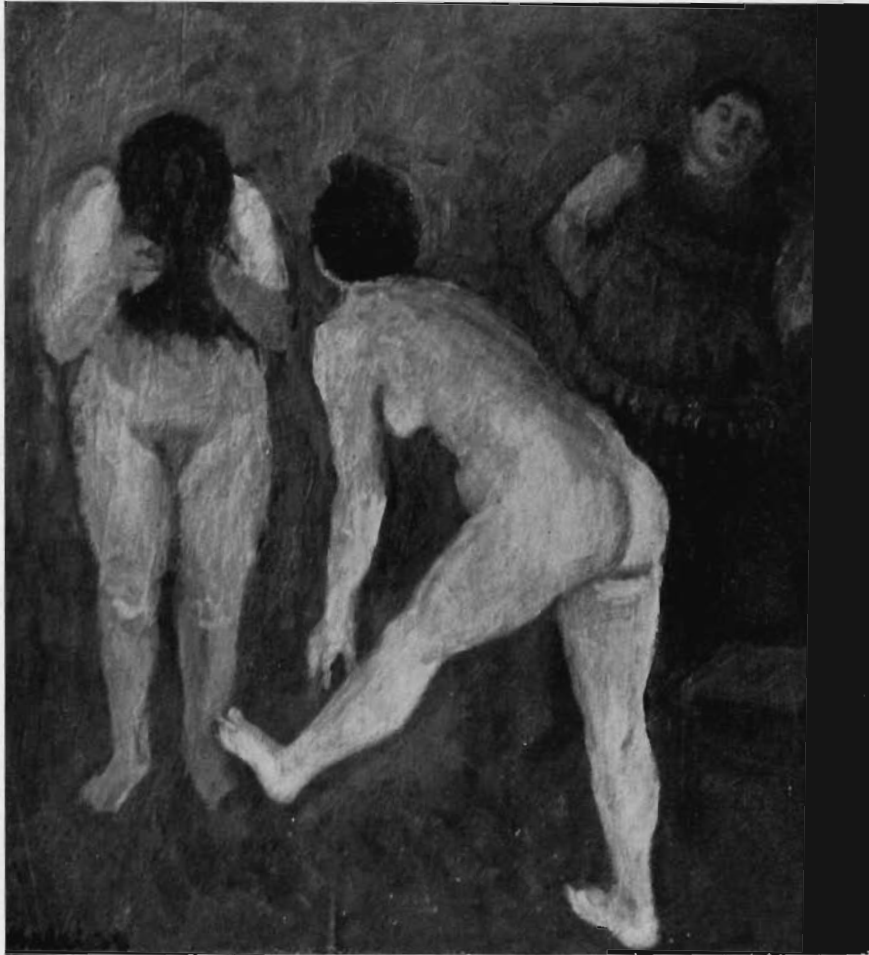


Fig. 3. MARIO MAFAI: *Comparsa* (1938).



Fig. 4. MARIO MAFAI: *Fiori* (1938).



Fig. 5. GIACOMO MANZÙ. - Busto di donna (cera; 1938).



Fig. 6. GIACOMO MANZÙ. - Il Cardinale (1937-38).



Fig. 7. Mirco. - David (1938).



Fig. 8. Mirco. - David (part.).

l'internazionalismo societario nella politica si rispecchiava nel campo delle arti in un continuo adescamento verso un livellarsi del gusto europeo, donde la pretesa sofistica di tradurre l'assoluto dell'opera d'arte, dal mondo teoretico in quello pratico, identificandolo nella capacità di affermazione internazionale. Per altro questi giovani dovevano assistere al progressivo esaurimento di quei floridi moti artistici, che dal principio del secolo han cercato successivamente di occupare i posti di risulta dell'impressionismo. Fosse l'espressionismo, nato in Germania come antimpressionismo, o il cubismo, complesso edipico dello stesso impressionismo, da cui per filiazione diretta - per quanto meticciosa di negro - discendeva, eppoi la trasfusione dell'espressionismo nel surrealismo, in cui il gratuito di un dadà e l'irresponsabilità dello stato secondo dovevano per forza dare nella deliquescenza, nella assenza di forma - che del resto veniva negata e sfuggita - per giungere alla finale e recente sommersione del cubismo, in quel che di vivo traeva ancora dalla tradizione impressionistica, da parte del surrealismo; per poco che si sia tenuto dietro a questo succedersi e travasarsi di continui tentativi di rigenerazione artistica, non può configurarsi ora, e nel modo più rispettoso, che come un crepuscolo degli Dei, mentre la picassiana *Guernica* appare il sismogramma pittorico dello sprofondamento del celebre Walhalla parigino.

A neutralizzare lo smercio di questi empori di stupefacenti pittorici piuttosto che l'acqua santa dei *serbatoi* delle accademie, valeva il nuovo orientamento della critica d'arte che, detronizzando i falsi Dei, e passando decisamente dalla filologia all'estetica, ristabiliva una verace scala di valori nella storia dell'arte, e ne rinnovava per tutti la visione. Con tutto ciò, per un giovane, prender partito pittorico non era cosa facile, e proprio l'estendersi della cultura, con la possibilità di consultazioni simultanee e contraddittorie fra opere di secoli diversi, più antiche anche di millenni, poteva portare allo zibaldone, ad una lingua emulsionata e non fusa, all'indifferenza e all'indiscriminazione. Come è anche avvenuto infatti, nè occorre tanto far nomi: merita piuttosto indicare fra i giovani, quelli che, comunque, la strada l'han presa, e, c'è da sperare, per non perderla. Così, chi ha visto quel quadrone di Afro, alla Mostra autarchica del Minerale, in cui i minatori sudati, fra ombre vacillanti e luci che sferzano, riscavano un filone abbandonato e solenne della tradizione veneta, quella che si onora dei nomi di Tintoretto e di Bassano; chi l'ha vista,

quella tempera violenta e abbondante, deve per forza accorgersi che, non fosse altro, è roba di casa nostra. E deve anche accorgersi che non risulta da una detrazione museografica, ma da un continuo e nuovo documentarsi, da una riassunzione libera e disincagliata, da una padronanza di mezzi che non è affatto facilità. E se per un'opera moderna sembra un insulto, se si può fare, fra i tanti *innocenti*, un'indicazione genealogica, che non sia di quei padri, nei quali gli ultimi risciacqui del purismo designano gli unici direttori spirituali per l'edificazione dei giovani, e sono nomi che tutti ammirano, ma che per l'ufficio predetto non hanno nessun maggiore diritto, Giotto, Paolo Uccello, Piero della Francesca; proprio non so in che cosa potrebbe, questo naturale, ancestrale venezianismo danneggiare Afro, più di quel che non danneggiasse Cézanne la visione del Greco. È la posta iniziale che conta, e non i debiti contratti e presto pagati, se la posta iniziale è fortissima come in questo friulano, che, apertosi il varco attraverso gli sterpai più intrigati d'una pittura detta tonale, prende quota dando alla sua fantasia un contenuto sensibile ricchissimo, nel quale determinate predilezioni stilistiche non rimangono contorno di cultura, ma si rigenerano in una soda concretezza formale. Chi, di fronte a quell'ardita *macchina*, come avrebbe detto, e non per spregio, il Vasari, non ha abbastanza fiducia in se stesso per scindere il nuovo dal noto e riconoscere il potenziale autentico dell'artista, vada a vedere le due *Nature morte* di fiori della Quadriennale (figg. 1 e 2), e si convinca che pittura di questo genere non è facile, e non diguazza nel seminato di nessuno. Facciamo per un momento il cammino a ritroso, tornando allo spunto iniziale di quei rozzi vasi di Samo con poche foglie di platano, secche, aggricciate; un soggetto, che era povero in partenza, e si sarebbe prestato a certi appunti umili, presi in margine ad una realtà sfiorita, casalinga e amara. Ne son nate due cose fiammegianti e subacquee, nelle quali la luce è un'illuminazione interna, e si ritorce, vacilla, riaffiora, lambisce e si fissa, come nel tramonto, ad un'altezza che sembra più conveniente all'occhio umano, a trafilata delle cose del mondo, misurandone la distanza dal cielo. Si perde il senso freddamente descrittivo e spicciativo del controluce in questa marezzata, che esalta il tratteggio delle luci e delle ombre nel trascolorare cromatico; si accentuano gli incastri formali, in quel continuo ricorrere di punte aguzze dello strame lucente del fondo; e fino un certo trasudare dell'atmosfera, che leggermente si

appanna, induce lo sconvolgimento dell'acquazzone marino e d'un cadente autunno che sia interna stagione di poesia.

MAFAI. — Or son tre anni Mafai, dall'agonia di alcuni vecchi caseggiati che nascondevano la calcinata cerchia dell'Augusteo, riusciva a trarre accenti pittorici ben diversi da quelli, da secoli inerenti alle rovine: soprattutto fuggiva quel senso di intelligente e gustosa utilizzazione della rovina a ornamento da giardino, la degradazione dell'opera umana a spettacolo della natura, a bellezza naturale. Eran bensì, le rovine di Mafai, non i nobili acquedotti o i gruppi di sulfuree colonne, ma povere stanzucce borghesi, sviscerate nella carta di Francia a brindelli, nelle fumate a cono dei camini; erano, cellule infrante, ma ancora calde d'abitato, così da parere un'indelicatezza sbirciarle, così sventrate, dal di fuori.

Con la sua scelta di aniline, ricavate dai più vinosi margini dell'arcobaleno — toni di vendemmia inoltrata e senza sole, quando il giallo dei pampani fa luce nelle prime nebbie — con quel suo costruire a panetti schiacciati, su' quali appena si ribatte un'ombra incerta, o che, se no, scalano l'uno sull'altro come i quadratini dei francobolli; con dei colori, dunque, che sembra non sdegnino di utilizzare le fondate dell'olio o la madre dell'aceto, e con un senso costruttivo che rasenta la pagina filatelica, Mafai giungeva a dipingere dei quadri che sono un momento nuovo e intenso della nostra pittura. Torna alla memoria, in quei muri che franan contro il cielo, nelle occhiaie vuote delle finestre, come una lontana eco del desolato scenario di rovine che accoglie una delle storie di S. Silvestro di Maso: il senso di un qualcosa che sta per procombere per sempre, una testimonianza anonima e tragica che sarà spenta nella polvere anonima della terra. Questa ineluttabile desolazione da epilogo, questo graduale ripiegarsi nell'ombra dell'un'ora, che dei colori lascia vivere quasi soltanto un aspetto mortificato e in gramaglie, conferisce alla pittura di Mafai una particolare sonorità in sordina, remota, e trattiene un tono opaco e accorato di elegia, nel quale si deve riconoscere il timbro più autentico e costante del suo sentimento. Piuttosto allora che nei quadroni di figure, che vedemmo alla passata Quadriennale, o nel giocoliere della recente Biennale, è proprio in questi paesaggi e nelle Nature morte, che andrà cercato il vero Mafai; ed è sintomatico come, nelle Nature morte di fiori, questi si avvizziscono, si reclinano, divengono leggeri

e fragili e umidicci, come l'erba seccata all'ombra: sono impercettibili passaggi di toni sugati, ma ancora sapidi, come di colori che furono vivissimi e succulenti; sono stampigliature leggere ed incerte di forme, come le sovrapposizioni di una lunga posa che abbracciò il tempo in cui i fiori erano freschi e gradualmente avvizzirono, cosicchè resta, ad essi intorno, l'alone di una trascorsa primavera. Altrove la gamma cromatica si schiarisce, trova toni un po' farinosi di pastello, ma il pittore si ferma sempre ad una superficie immediata, come al trucco steso su una faccia avvizzita: e in questo arrestarsi su una soglia, che sembra escludere da una più intima partecipazione, piuttosto che rifiuto si percepisce ritegno: ritegno a trasformare il senso nostalgico delle cose in lamentazione, o a trascendere il dato sensibile in fabulazioni angelicate e demoniache. Che è quello, mi sembra, per cui si è sempre differenziata, anche nei momenti più vicini, la pittura di Mafai da quella di Scipione, nella quale il surrealismo lasciava il cieco sottosuolo dei sensi per evocare un mondo torbido e sanguigno in *dramatis personae* da controriforma.

E se il suo gusto pittorico, che sfugge la modulazione chiaroscurale, non si trova lontano da Morandi, dipende sempre da una natura più istintiva, e da questa ritrae diversa definizione plastica e certi improvvisi accenti di volgarità quasi popolaresca che sono urti o ribellioni, inopinato sconfinare del presente nel sotterraneo flusso dei ricordi. Tanto che se l'esperienza dell'impressionismo implica un contatto diretto, assente di dubbio, col presente, i frutti che Mafai ne ha maturati sono spesi per il superfluo più che per il necessario: giunge sempre il momento in cui l'accento pittorico cade sullo svuotamento della materialità della cosa invece che sulla immagine plastica di essa. Di che fa fede anche un recente cestino di fiori (fig. 4) un cestino che è come una rete da farfalle, tanto è leggero e fluttuante, mentre il *puf* che lo sostiene sta sospeso nello spazio, come in levitazione. In altri abbozzi, di ballerine (fig. 3), la macchia del colore, che non è mai una spicciativa notazione realistica, mantiene un'immateralità che si regge solo sulla sostanza cromatica, e nello stesso apparente probabilismo formale, istituisce l'unico sincronismo possibile con l'incontro fortuito d'un'ora opaca e quotidiana.

MANZÙ. — Fino a pochi anni fa le sorti della scultura, per quanto in vario modo decantate, erano rimaste assai più incerte di quelle

della pittura, e se onorevoli nomi son poi venuti ad adornarne i fasti, come quelli di Martini e di Marini, non è stato certo meno laborioso, nè sempre in egual modo fortunato, il loro nobile intendimento di trarsi, sia da una meccanica anatomica ricalcata sul vero, sia dall'ortopedia di un insidioso neoclassicismo - che è tale anche se si rifà all'Egitto o all'Etruria invece che a Roma - sia dal diffuso gusto antologico.

Che Manzù, in tempi di generale indulto arcaistico, e dopo averne pagato lui stesso lo scotto per la sua parte, si volgesse invece ad una tradizione rimasta tipicamente lombarda, quella che in Medardo Rosso era stata corsa anche dalle positive e negative correnti della polemica, ma ormai poteva già dirsi arrivata e conclusa nei musei fino allora restii, dimostra un'autonomia di orientamento, che basterebbe a chiarirne il senso verace di riscoperta interna. Nessun maggiore errore però di chi credesse, con quel nome del Rosso, di definire senz'altro l'ambito di Manzù: se Rosso gli ha, per così dire, trasmesso una vecchia topografia romantica, colla quale il giovane bergamasco ha ritrovato una via di casa più intima e nascosta, che sembrava fosse ormai cancellata dalle autostrade; se gli ha donato l'amore di una materia che trattiene, nella trasparenza, la luce, quasi trasformandola in un interno lucore evanescente; se, infine, gli ha suggerito di non porre una cesura netta fra materia e atmosfera, così da sentirle prese in una reciproca osmosi, per cui tutte le superfici si arrotondano e quasi si spalmano d'un impalpabile strato, che non è aria, che non è cera; altre esperienze, nè tutte così casalinghe, ma soprattutto un gusto più accentuato per la definizione formale aiutavano Manzù a liberarsi dall'informe e dalla flatulenza del Rosso deterioro. Così, superato il primo istintivo accostamento, si scopre che una diversa spazialità si determina nelle opere di Manzù: in Rosso la *mira* è mobile, fissa in Manzù. Perché, mentre in Rosso l'apparente indecisione formale, una volta in fuoco, con la luce e la distanza esatte, si manifesta in una concretezza che diviene talora fin troppo naturalistica, in Manzù il sottile avvolgimento nebuloso non sta mai in funzione d'una presa d'immagine istantanea, carpit a volo, sulla realtà fisica; nè il fluido atmosferico interposto viene sfruttato da lui per ottenere che forme, appena suggerite, si rassodino, emergendo in aperta chiarezza. L'apparente nebulosità costituisce allora una distanza fissa; stanno quelle figure in uno spazio a loro

conveniente ed in loro concluso, e bene si contengono fin nella custodia di cristallo, che materialmente indica la barriera fra il nostro e il loro mondo, non più informe e sfuggente, ma composto e fuori del tempo. Perciò la cera di Manzù si vale più della trasparenza e dell'assorbimento luminoso che di un potere lievitante verso l'esterno: attira e non espira. Se ne accentua allora il valore cromatico di cui ha così chiara coscienza l'autore, che pensa alla scultura in alabastro lucido, tanto affine alla cera. La trasparenza diviene componente viva della modulazione chiaroscurale, permette allo scultore il graduarsi infinitesimo dello sfumato, un rallentamento, un assaporamento dei minimi passaggi; e se ne svolge una plastica squisita, affine anche, per lontana assonanza, a certi accenti di sfumato leonardesco. Potrà allora comprendersi e non fraintendersi un'antitesi, che, con diversi allacciamenti di gusto, definisce le posizioni di Rosso e di Manzù. In Rosso al polo opposto del pericolo dell'informe sta l'affinità con Desiderio da Settignano: in Manzù, con Prassitele. La grande novità stilistica di Prassitele fu di opporre ad una plastica basata sul chiaroscuro, una plastica di lumeggiature, donde la possibilità di valersi di una serie innumerevole di smorzi, di sottili richiami luminosi, che iridavano e graduavano, senza mai sforzare l'appoggio, le masse dei volumi. La precisione plastica di Prassitele non guadagna nè perde da un cambiamento di distanza: ha in sè, e non nel fluido aereo avvolgente, il suo principio atmosferico. Inteso con precauzione, ossia semplicemente in riguardo alle affinità di procedimenti plastici, il parallelo ci fa assistere a fortune simili e a pericoli identici. Un attimo di compiacimento, un virtuosismo che prolunghi nel vuoto un primitivo moto fantastico, non riaccososi ed estinto, e quella plastica diviene morbida, senza giustificazione, perchè volta a sfruttare un effetto e non a crearlo. Così divenne morbida e decadente la scultura rodia, cui Prassitele veniva mediato da Pergamo e da Lisippo, e basterebbe a dimostrarlo quella che è il più prezioso e lustro Copenhagen dell'antichità, la Venere di Rodi. Ma questo è anche il pericolo di Manzù: la morbidezza, un appagato edonismo. Con quanta sagacia, con quanta sorveglianza lo sfugga, si può constatare nel gruppo di opere esposte alla Quadriennale. Una sempre maggior coscienza dei suoi modi espressivi lo ha portato anzi, nel *Cardinale sul faldistorio* (fig. 6), ad ottenere una partecipazione particolarissima dal bronzo (che, ad accrescerne le proprietà di assorbimento lumi-

noso, egli non rinetta mai); e ciò non sempre gli era riuscito anche in altri bronzi quali, ad esempio, i nudi e le maschere di donne precedenti.

In quelli, il passaggio dal traslucido della cera all'opaco o addirittura al lucido del metallo portava un'inversione dei valori luminosi, che, invece di riassorbirsi gradualmente, dando, per così dire, un'irradiazione sottocutanea della luce, restituivano riflessi troppo immediati o morivano di colpo. Si finiva per perdere allora il segno autentico, la progressività, della plastica di Manzù. Il modellare in cera, non costituendo infatti per lui una fase intermedia per il traslato in bronzo, ma corrispondendo a un suo particolare processo fantastico, che nella cera isola proprietà cromatiche e luminose irriducibili ad altra materia, se fin dal principio non sia pensato a servizio della fusione, produce in questa uno sfasamento inevitabile. Si vede allora, e la figura del *Cardinale* e più quella del *David* ne fanno fede, che la scultura in bronzo pone più risolutamente Manzù di fronte al problema del tutto tondo scultoreo, cui in molte cere giungeva per via indiretta, appunto perchè il sottile avvolgimento luminoso della cera gli consentiva la depressione degli aggetti senza impoverire la plastica. Questa particolarità del procedimento plastico di Manzù risulta ad esempio chiarissima nella *Nuda dormente*, nel *Busto di donna* (fig. 5), e, più ancora, nella *Nuda*, ora alla R. Galleria d'Arte Moderna di Roma: in questa la soluzione spaziale del dorso, che è di rappresentazione diretta di volumi, diverge da quella del profilo, per cui è tenuto un punto di vista unico e ben definito come in un bassorilievo o in una pittura. Un tale giustapporsi di procedimenti formali, solo astrattamente dissimili, non potrebbe certo imputarsi più a Manzù che al bassorilievo pittorico del Quattrocento: Jacopo della Quercia stesso ne offre esempi indubitabili. Tuttavia vi rimane sempre sottintesa la proiezione contro un piano di fondo. È interessante allora esaminare, nella formulazione plastica del David, un residuo di questa originaria visione pittorica nel distribuirsi della figura su quattro facce, di cui ognuna idealmente compone in modo diverso, più ancora in relazione al rispettivo punto di vista, che alla presentazione totale. Quel gusto di far combaciare esattamente, facendo cerniera al ginocchio, gli arti inferiori del fanciullo, con una ondulazione minima di rilievo, richiama le soluzioni *schiazzate* delle cere; anche nel *Cardinale* (fig. 6) è facile accorgersi come la visione di profilo abbia in sé una tale concretezza formale,

da far quasi credere che sia quello l'unico punto di vista, dal quale la statuetta eccellente va guardata. È, in fondo, la istintiva e persistente necessità di porre le sue immagini entro una loro atmosfera, a una distanza fissa, che determina in Manzù la predilezione per forme plastiche che *impediscano* all'osservatore un avvicinamento effettivo oltre un limite dato: donde la convenienza di scomporre il tutto tondo in un certo numero di visioni, di inquadramenti laterali, che si proiettino ognuno al di là dello spazio fisico entro cui ci possiamo muovere e avvicinare. Una tenace connessione si sente allora nell'uso di una materia che assume limiti così incerti e distanti come la cera, nell'arretramento di piani del bassorilievo, nel desiderio di scagionare la statua da una presenza diretta e astante nello spazio. E ciò, come si ricollega ad un sentire romantico, espansivo e restio, timido e audace, così può offrire l'immagine di un mondo di affetti velati ed intimi, che rende caste le nudità di un'infanzia gracile e materna, si imprime con un segno di riserbo e di gentilezza, si concreta materialmente per tutti nel particolare sorriso delle dolci maschere femminili. Ma è soprattutto in queste che si sfiora continuamente il pericolo, già accennato, di un'accentuazione sentimentale, che invece guadagna dove è più trattenuta e domina lo stato d'animo, piuttosto che esserne dominata. Che tuttavia Manzù abbia freno per questa china sdruciolevole, è dimostrato dalla sua stessa padronanza di stile, per cui non cade nel trito, e sfugge il facile e l'uniforme. Egli ha il senso dell'irregolarità che distrugge la simmetria esanime e crea l'euritmia, e un convincimento di bellezza che non si risolve in un ideale di piacere fisico. E questi sono arresti buoni, per un artista.

MIRCO. — Già ci sarebbe da rallegrarsi abbastanza per la novità di una scultura come quella di Manzù, se alla Quadriennale, oltre a presenze già ben note e ad altre assai notevoli, non si rivelasse un giovane, e dotato di colpo d'una tale maturità, che riesce assai difficile trattenersi da una indagine ben più prolungata e minuta, quale la sua attività, non solo di scultore, ma di disegnatore eccezionale, richiederebbe. Tuttavia non è possibile non accennare, almeno di sfuggita, a quella che per Mirco è stata la fase formativa, costituzionale.

In alcune Mostre precedenti erano comparsi di lui certi grandi bronzi, il *Neofita*, il *Pescatore*, il *Narciso*, che riscossero più insulti che elogi, e la cosa poteva dirsi comprensibile dal fatto,

che si credette vedervi un oscuro compiacimento di miserie e di deformità umane; spine dorsali deviate, gambe rachitiche. Non parve, o non parve abbastanza, che deformità vi era solo ad un controllo sul vero, e questo nessuno può pensare seriamente di imporlo all'opera d'arte: perciò, se quelle sculture non fossero state opere d'arte, non lo si sarebbe dimostrato certo con un argomento di quel genere. Un problema di creazione e non di riproduzione vi si vedeva sofferto: una ricerca di stile e non di stilismo, ma portata avanti con temerità, con rigore imposto da un assunto nobile; non per assurdo precetto. L'assunto si rivelava infatti d'una novità assoluta; perciò pieno di incognite, e su queste l'artista, modesto quanto coraggioso, si arrovelava tenacemente.

La sua scultura doveva costituire un fatto plastico ininterrotto ma non uniforme, un seguito di inattesi trapassi formali, che si sarebbero tolti per ciò dalla soggezione e dalla suggestione di quei fatti plastici fisici, funzionali, organici, che nei corpi viventi rispondono al nome di muscoli, di arti. Come una determinata formulazione cromatica può acquistare valore struttivo in sè, così anche dovrebbe potersi creare un valore nuovo, inalienabile, in un autonomo disporsi delle invenzioni plastiche, un valore che non presupponga necessariamente il pegno della realtà fisica. Da tale gestazione fantastica i corpi uscivano non deliberatamente, ma inevitabilmente deformi; si trattava di padroneggiare un magma che, tolte le remore della verosimiglianza, si disponeva negli stampi più impreveduti. La disciplina, che occorreva, non era evidentemente un ritorno alla natura, che ormai era messa fuori campo di contraffazione, ma doveva venire con la coscienza, che il fatto plastico, considerato così a sè, diventava un'astrazione, qualcosa di gratuito, dove che nell'opera d'arte nulla è gratuito, e tutto è necessario e irrimediabile. Però molte di quelle prime opere rimasero allo stadio di audace esercitazione, d'acrobazia plastica, e tuttavia degne d'un'attenzione viva per quell'afrore di mosto, di liquore non depurato, che sembravano esalare: deviazioni di assi, slittamenti di piani, sollevazioni improvvisi, enfiamenti sospetti, non erano (occorre ripeterlo?) materia contaminata di patologia, ma un seguito di risultati parziali, non unificati, che tradivano la ricerca febbrile, il lampo d'un attimo, lo sprezzo d'ogni falsariga o d'un'estrapolazione, che ricollegasse di maniera gli episodi saltuari e i nuclei conclusi.

Erano le prime dure esperienze, e c'è da rallegrarsi che Mirco le abbia condotte con

tanto disinteresse d'un successo immediato, che non poteva esserci, mentre rappresentavano per lui altrettante posizioni conquistate per un'azione definitiva.

Già nel *Narciso* si avverte che quel coordinamento di dati plastici parziali, irraggiunto nel *Pescatore*, sta per essere del tutto ottenuto: come elemento unificatore è la linea, che ora decisamente determina le direttrici di continuità, collega, stringe le suture. L'opera completa non doveva tardare a seguire, e seguì infatti: questo *David*, esposto alla Quadriennale (figure 7 e 8). Dovrebbe esser sufficiente dire che questa statua è bella, se non sembrasse di lodarla per le stesse ragioni che determinavano l'accusa di deformità per le precedenti, mentre la sua bellezza non deriva certo dalle forme estenuate di efebo. Quel che colpisce è la pluralità delle soluzioni plastiche raggiunte, la circonvoluzione spaziale, il ritmo ininterrotto, i suggerimenti anatomici riservati eppure sempre decisivi, la captazione luminosa che non si risolve mai in luminismo, la linea che non è solo *costiera*, non si limita, cioè, a dare il ritaglio terminale. E sono rilievi che non vanno separati, ma, facendoli, si avverte come veramente rappresentino proprietà, valenze, di un solo nucleo inscindibile. Da notarsi, che il ritmo non è cercato, neanche un momento, nella simmetria, ma i temi plastici, offerti ad esempio dagli arti, possono disporsi in contraddittorio, in sincopato, rispetto ad un *tempo* iniziale, che si mantiene identico: manca lo schema, ma è tenuto il ritmo. Così non vi è un solo momento di inerzia: non una parte che si distacchi, isolandosi, magari per eccessiva analogia naturalistica. Serrata in un'epidermide squamosa, che unisce la vibrazione cromatica ad un modellato trattenuto ma sostenutissimo, la figura è seguita, avvolta, continuamente definita da una linea rampante, inesauribile, che si direbbe descriverla d'un sol tratto, evoluto senza staccare la penna, fino a tornare a coincidere col punto di partenza: costituisce una circolazione lineare, che solo per simbolo può chiamarsi così, in analogia con quella del sangue. Ma non sono gli intrigati arruffi di fil di ferro, per intelligenti che fossero, di Lipchitz, che chiudeva nelle sue gabbie forme tanto strinite da scappargli via fra le stecche; non è il ricordo di quello sdipanamento di linee astratte, che si sente in una tale concretezza, ma piuttosto l'insegnamento di Donatello, inteso con feconda novità da uno scultore, che unisce sicuro senso plastico ad una pronta, vivacissima impressionabilità alla luce. Tale senso plastico trova

aperta conferma nel modellato dei vuoti, nella sicurezza con la quale l'artista ha conglobato lo spazio, ha dato forma alle cavità fra gli arti, alla massa d'aria compressa dall'incurvarsi delle spalle, e che si sente prendere volume separato dal restante fluido atmosferico. Da questo celato contrasto fra le aeree, luminose, trasparenti evoluzioni della linea, che sembrano sgravarsi d'ogni inerte peso di massa, e l'incastramento delle zone di vuoti interni in un unico blocco che cementa la statua come fosse entro una forma cristallina, scaturisce qualcosa che è, per similitudine, come un *perpetuum mobile*, un trascendentale, antinaturalistico dinamismo.

Ma una tale invenzione fantastica in una così esclusiva padronanza di forme dimostra che si è oltrepassato il terreno delle promesse: nel *David* vi è certezza.

C. B.

FONTANA. - A voler fare la storia della formazione di Fontana bisognerebbe citare tutta la scultura europea degli ultimi cinquant'anni. Si concluderebbe che Fontana ha « letto » molto. Null'altro.

È impossibile accettare tutte le opere di Fontana. Classificandole cronologicamente non si arriva a comporre una coerenza: il *Pescatore*, per il concorso Tantardini, è del '34, come la *Vittoria dell'aria*, la *Signorina seduta*, e le sculture « astratte ». È dunque inutile riordinare la serie delle esperienze culturali: anche quando il motivo di Despiau, di Laurens, di Archipenko o di Picasso è riconoscibile a prima vista, raramente il contatto segna un'adesione; si tratta piuttosto di notazioni a margine, di episodi grafici di una tenace e prontissima memoria visiva. Tanto è vero che quei rapporti si manifestano piuttosto nei disegni che nelle sculture; o in quelle sculture che hanno la funzione iniziale, preparatoria dei disegni.

Infatti, a confrontare disegni e sculture, ci si accorge che le esperienze cubiste ed espressioniste hanno dato a Fontana più d'un pretesto: quel modo di segmentare e ritagliare la forma per ridurla a una sovrapposizione di sigle, per distendere in foglia l'emergenza dei volumi e la profondità dei vuoti, ha un'origine così chiara che non occorre neppure indicarla. I disegni di Fontana non sono belli, neppure come divertimento grafico. Le linee boccheggiano senza respiro sulla carta come pesci appena tolti dall'acqua; il giuoco delle proiezioni sul piano è troppo scoperto per saper di magia;

il segno è arido, indifferente, senza pause, dimostrativo; la scrittura conserva lo stridore uggioso del pennino sulla carta. Avvicinati alle sculture cui si riferiscono, i disegni scompaiono. Impossibile rintracciarvi la prima apparizione dell'immagine plastica, il primo determinarsi del tema lirico: si direbbero fatti dopo, come un consuntivo; e sono invece i preventivi, i progetti, i piani costruttivi dell'opera. L'ordito delle sigle sovrapposte si sfilava di sotto il tessuto cromatico della scultura policroma, come il canovaccio di sotto il ricamo finito: ci si accorge che a ogni sigla grafica corrisponde un timbro di colore; i timbri sovrapposti creano, simultanei, l'accordo. Perciò il colore non è un fenomeno di superficie, una determinazione o una variazione tonale del chiaroscuro inerente alla solidità materiale della cosa scolpita, ma è il principio plastico, spaziale, della scultura di Fontana.

Le sculture « astratte » non sono, sicuramente, sculture. Plasticamente, non hanno senso finito: non sono neppure un'esperienza di cultura, perchè la contemporaneità con altre opere, profondamente diverse, le priva persino del significato di « fase » transitoria nella formazione dell'artista. Hanno, più verosimilmente, un valore sperimentale: sono sondaggi per determinare una nuova dimensione, indefinibile con le categorie consuete della profondità e del piano, e valida soltanto per l'identità, che postula, di segno e colore; o per la misura, che dà, della *durata* estrema di una sigla grafica e di un timbro cromatico. Oltrepassando il punto dell'equilibrio instabile, il ritmo difficile potrebbe capovolgersi nella banalità di una cadenza ornamentale o di una futile eleganza coloristica.

La frequenza e la varietà delle fasi sperimentali, di questi acrobatici collaudi della resistenza dei materiali figurativi per le nuove costruzioni stilistiche, giustificano l'apparente incoerenza della formazione di Fontana: non risolvono il problema centrale della sua produzione.

Negli *Amanti*, del '33, l'intolleranza per lo spazio fisico si manifesta nel simbolo spaziale del segno graffito intorno alle figure: il piano pittorico definito dal contrapposto coloristico delle due corpi è ancora la condizione di spazio più propizia a quella plastica di masse, che Fontana aveva sperimentato nel '30, con l'*Uomo nero*, e che qui già tende a risolversi in superficie con la divergenza ortogonale del braccio bianco della donna e della gamba scura dell'uomo. E benchè la dilatazione luminosa

delle masse sfrutti al massimo, per la generazione di un successivo registro cromatico, l'opposizione dei toni fondamentali, benchè dalla calcolatissima inversione delle dimensioni empiriche e dei rapporti consueti già si crei uno spazio instabile, liquido, tangente alle figure, sempre partecipe e tuttavia inafferrabile, come i folletti delle fiabe, pure il problema del volume e del piano, della visione singola o plurima o simultanea, e insomma il dilemma di pittura e scultura, è ancora l'oggetto, o almeno il tema della dialettica scaltra, paradossale, talvolta capziosa dell'artista.

In questa linea di ricerche spaziali, il *Pescatore* non appare più come un pezzo di bravura « creato per strappare un grido di ammirazione alla giuria del Tantardini », nè le sculture « astratte » rimangono un episodio breve della moda surrealista. Anche il *Pescatore* ha il suo problema di equilibrio nello spazio magico di Fontana. Nella fluidità di quel corpo liscio, levigato dall'acqua nell'esercizio del nuoto, nel movimento che prolunga e affusola la figura, nella continuità della superficie sentita, al modo greco, come fascio di linee avvolgenti ed elastiche, è presente la stessa idea di spazio ch'era negli *Amanti*: uno spazio senza estensione e senza profondità, marginale, docile al suggerimento dei contorni, aderente ai corpi e tuttavia isolante come un velo d'acqua. Solo, nel *Pescatore*, la dialettica è più serrata, e rinuncia persino a valersi degli argomenti contraddittori di piano e di massa o degli aggettivi luminosi del tono, per concludere, con la definitiva inclusione dello spazio nelle relazioni plastiche, un'assoluta uguaglianza di volume e colore. Nelle *Ospiti*, sempre del '34, la metrica spaziale è così articolata, così puntualmente definita la qualità plastica e cromatica degli intervalli tra le figure, da far pensare alla misura ritmica, esattamente definita da Brandi, delle nature morte di Morandi, cui di fatto richiamano alcune recentissime nature morte in ceramica di Fontana.

Soltanto un'improvvisa distrazione nel manipolare quella materia fluida e incandescente potrebbe paralizzare l'interesse figurativo dell'artista, spingendolo ad arenarsi tra i banchi di corallo di un'eleganza preziosa e sottile, ma stilisticamente inerte; perchè in realtà, quella scelta avverte di una nuova stabilità nel gusto inquieto dell'artista. Il riflesso, come ripercussione sonora del timbro cromatico, come misteriosa sostanza che non è più colore e non è ancora atmosfera o luce (o, se luce, è luce innaturale, senza incidenza e senza percorso di spazio, assurda come un'ombra senza corpo) è

appunto la forma concreta di uno spazio senza profondità, aderente alle immagini come una seconda pelle, impalpabile eppure intimamente tattile come il senso di spazio che rimane aderente al corpo dopo una corsa veloce. La stessa materia appena rappresa, a rigonfi e depressioni improvvise, come di lava, « sa » di spazio, partecipa dello spazio più ancora per la continua palpitazione del modellato che per una vibrazione superficiale all'azione esterna della luce. Ed infatti l'artista non ha più bisogno delle scomposizioni formali sul piano, intese come proiezioni multiple dell'anatomia plastica dei corpi, per risolvere l'antinomia di spazio-natura e di immagine fantastica. Più facilmente ritrova l'accordo con una tradizione più prossima. La *Vittoria dell'Aria* realizza pittoricamente l'« improvviso » plastico di un Martini. La *Siluetta* della Quadriennale registra un transitorio approdo alla tradizione lombarda Grandi-Rosso-Manzù: benchè subito l'artista riprenda il largo e, senza appagarsi di quella totale riduzione del volume e dello spazio al piano pittorico, sfrutti a fondo la propria esperienza dei rapporti estremi di spazio e colore per articolare la massa fluida con improvvise interruzioni del timbro insistente dell'oro (nelle pieghe profonde della gonna l'oro caldo si diaccia d'un colpo in riflessi d'acciaio, che mantengono inalterata l'altezza della vibrazione luminosa, ma danno a quel sostegno strutturale una durezza metallica, che elimina nel limite esatto del riflesso ogni diffusione chiaroscurale o tonale).

Il busto di *Paoletta* (fig. 9), in bianco e nero, compendia, bruciandone i residui esteriori, le complicate esperienze di Fontana. La sonorità dei timbri cromatici, nei quali l'artista traduceva le sigle grafiche risultanti dalla scomposizione plastica, si elimina nella profondità dei due toni opposti: e l'opposizione non è più preliminare, definizione assoluta delle note estreme del registro cromatico, ma ottenuta con l'eliminazione di ogni nota coloristica (le labbra sono nere come gli occhi e il vestito), e cioè con l'esclusione di ogni relazione di massa e superficie, e con la completa inerenza di ogni qualificazione spaziale alla sostanza plastica del modellato. La continuità del ritmo — cioè quella molteplicità dei punti di vista che Fontana, contro ogni estetica impressionistica, ha sempre avuto di mira — è implicita appunto nell'equilibrio costante del bianco e del nero, nella relazione fissa che si realizza, da qualunque punto di vista, con la varia proiezione dei profili entro un limite cromatico invariabile. Persiste dunque, ma non più preparatorio e me-



Fig. 9. LUCIO FONTANA. - Busto di Paoletta.

ramente introduttivo, il tema grafico delle prime opere: lo si ritrova, ai margini apparenti delle masse, come impennarsi appena percettibile, quasi cresta d'onda, del modellato; ed ha un senso vago di guida lineare al chiudersi composto dei ritmi intorno al nuovo rigore di un asse compositivo centrale. È con quella struttura compensata di linee e di toni - i riflessi luminosi che rompono il nero appannato della veste bilanciano le ombre lucide delle carni e dei capelli - che Fontana libera compiutamente l'immagine artistica dalla condizione empirica dello spazio: ciò che, se da un lato può indubbiamente condurre alle facili applicazioni decorative, dall'altro crea una condizione essenziale al determinarsi di una scultura non solo esteriormente monumentale o approssimativamente pittorica.

G. C. A.

RITRATTI DI MARINI.

I quattro ritratti esposti alla Quadriennale rappresentano in sintesi tutta l'attività del Marini, intento a conquistare la compiutezza espressiva del suo naturale temperamento d'artista, a partire dalle iniziali simpatie per l'arte di Medardo Rosso, la quale era nella sostanza tanto lontana dal rispondere al problema plastico che urgeva alla coscienza del nostro, da indurlo a tradire in eguale maniera il modello impressionista e se stesso.

Quando si parla infatti di influenza del Rosso nella scultura del Marini, se ne parla nel senso delle analogie esteriori e non in quello delle qualità sostanziali. Nel *Musicista* (1930), appartenente alla collezione di S. M. il Re, c'era già tanta fermezza e solidità d'architettura, già tanta consapevolezza dei valori plastici, da smentire in pieno il mezzo espressivo apparentemente rossiano. Il ritratto restava ammorbidito, «sfocato» per così dire, senza per altro dissolversi nella luce, entrare in simpatia con l'aria circostante, fermo e impiantato nella sua realtà di «tutto tondo». Negli occhi socchiusi, nella bocca respirante, alla cerca del «tono», nei passaggi dei delicatissimi sfumati si sentiva l'ossatura che dal di dentro anelava di rivelarsi nella pienezza dei suoi partiti espressivi, che anzi effettivamente si annunciava nella potenza dei rilievi. Proprio l'opposto dell'ambizione impressionistica. Tutte queste qualità plastiche positive erano per altro nascoste, addolcite, mortificate, talchè nè l'uno nè l'altro dei due atteggiamenti contrastanti allo spirito del nostro

riusciva a soverchiare di tanto, che dall'opera scomparisse quel tormento che ne segnava il limite, quella inquieta e appassionata ricerca della strada giusta a cui obbedire.

Le stesse cose si ripeterebbero a proposito della «cera» catalogata n. 9, esposta oggi alla Quadriennale, che proprio per la sua contraddizione fra rarefazione e solidità, fra il mezzo stilistico tendente a negare la forma plastica e l'intima vocazione ad affermarla, è opera meno perfetta che le altre. Vorrei dire che anche nel fatto che essa si lasci meno possedere dal nostro ricordo, inafferrabile com'è dalla memoria nei confronti degli altri tre ritratti che si impongono a noi con tutta la loro inequivocabile evidenza, sta la riprova della sua minore bellezza. E infatti noi non serbiamo di quell'*indeterminato* un sentimento che trovi giustificazione in una concreta sostanza di poesia, ma piuttosto un senso di disagio com'è del linguaggio restato a metà, della irresolutezza che è mancata maturazione dell'immagine, e che ha arrestato il processo della creazione, sul punto di toccare la sua compiutezza.

Tutt'altra cosa è il ritratto n. 8 che caratterizza un più maturo momento dell'arte del Marini. Abbandonata la simpatia per il Rosso, d'altronde di breve durata, il Marini ha trovato un orientamento sicuro nella scultura arcaica: italica, greca, egiziana.

Questa testa non sarebbe stata, senza la conoscenza dei sarcofagi etruschi di Cerveteri e di Tarquinia; l'osservazione ha valore nel senso di una affrettata maturità dell'artista in grazia della lezione offertagli dall'incontro colla plastica delle antiche civiltà mediterranee. Tutto ciò che nel ritratto n. 9 rimaneva evanescente, impalpabile, è scomparso definitivamente per lasciare il posto ad una vigorosa e libera impostazione di piani plastici risolutamente aggrediti. Il modellato s'è fatto largo, aspirante all'essenzialità all'assoluto, e sensibilissimo in ogni suo punto. È anche significativo che il materiale impiegato è la pietra per questa «testa» dove impera una legge plastica rigorosa, che disegna, più che rilevare, gli occhi e lascia dominare il naso, la bocca, il mento, aggettanti e volitivi. Una intensa vitalità si sprigiona dal ritratto, raggiunta tutta a scapito della particolareggiata «verità» del modello, attraverso deformazioni audaci della fronte, degli occhi, della bocca, delle orecchie dimenticate e raccordate ai capelli, cerchiati sulla fronte in foggia di spessa e pesante corona, col compito di serrare e di concludere il geometrismo dominante, sostanzialmente da un tessuto continuo di poesia. Questa