IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

22 NUOVA SERIE

GENNAIO 1957 • MILANO VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

QUATTRO GIOVANI PITTORI TORINESI

MERZ • SOFFIANTINO RUGGERI • SARONI

MARIO MERZ Contadino - 195

SERGIO SARONI — Bambina con pollo - 1956

QUATTRO GIOVANI PITTORI TORINESI

Riprendiamo con questa mostra le presentazioni dei pittori della nuova generazione iniziate la scorsa primavera con i Bollettini 16 e 18. Allora l'occasione ce l'offerse la Galleria della Loggia con il gruppo dei quattro pittori bolognesi ai quali noi ne inserimmo altrettanti residenti a Milano. Ora, per questa terza è la Galleria della Bussola di Torino che ci invia la scelta, oltre che degli artisti e delle loro opere, del presentatore Luciano Pistoi, il cui scritto stampiamo qui sotto.

In tempi nei quali pare difficile ai pittori evitare d'atteggiarsi a protagonisti dell'una o dell'altra tra le diverse tendenze artistiche che si contendono, con argomenti polemici d'ogni genere, il primato dell'avanguardia, queste opere esposte da quattro giovani torinesi —Mario Merz, Piero Ruggeri, Sergio Saroni, Giacomo Soffiantino— hanno l'originalissimo merito di non appartenere e di non parteggiare per nessuna *zona* pittorica precisa.

Il concetto d'avanguardia è certamente il più frusto tra quelli messi in uso dagli esperantisti della moda formalistica internazionale. (Né vale oggi opporgli tentativi intesi a risuscitare il rapporto poetico e morale che la pittura aveva intrattenuto con la natura il secolo scorso. Perché le cautelose atmosfere postimpressioniste recentemente comparse nella problematica neonaturalista di molti giovani pittori italiani non fanno altro che continuare, per opposizione, il vuoto discorso avanguardista). Dal momento in cui la pittura accetta di svilupparsi nel gioco delle regole di gusto o di maniera, magari presentandosi con esplosivissime etichette nucleari, è chiaro che rinuncia ai rischi e alle scomodità di un rapporto con il mondo ed è altrettanto chiaro che una pittura che si proponga di essere d'avanguardia non può che partire dalla presuntuosa credenza di poter fare a meno di questo rapporto. Gli sconfortanti risultati di certa giovane pittura italiana di questi ultimi anni non fanno che confermare il nostro discorso. Che poi i colori e i segni che ricoprono le superfici di tanti dipinti di giovani artisti si inquietino, si contorcano, fremano nella tomba delle prese di posizione, astratte e concrete, neorealiste e neonaturaliste, è tutt'al più indice di estro di ingegno e, se vogliamo, di buona volontà. Non certo di una presa di contatto diretto con la vita, la verità, la poesia.

Questi quattro giovani pittori torinesi rinunciano ad essere d'avanguardia per ben altre ambizioni. E prima ambizione di ognuno sembra essere l'abbandono d'ogni definizione aprioristica dell'immagine, che porta inevitabilmente a risultati di un arcaismo che ben conosciamo per esserne state zeppe le tele in questi ultimi anni; perché il riscoprire possibilità di raffigurare l'immagine di un uomo o di un oggetto secondo schemi formali presi a prestito, dai bizantini o dagli impressionisti, è far violenza ai termini medesimi del linguaggio figurativo —colore, disegno— intesi come testimonianza poetica diretta dell'esistenza.

Oggi l'immagine, per tradursi sulla tela in modo energico e attivo, ha bisogno di essere libera da ogni sostegno formale e decorativo. Ma questa libertà comporta problemi che vanno assai oltre quelli del gusto per le forme; e intendiamo con ciò tutta quella terminologia in uso tra pittori e critici d'arte, che poggia le sue basi sulle sabbie mobili formatesi per le continue sovrapposizioni di una lettura esclusivamente etimologica delle opere degli artisti. Per questo i dipinti che espongono Merz, Ruggeri, Saroni e Soffiantino potranno apparire non definitivamente assestati da un punto di vista formale. Del resto nessuno fra questi quattro pittori ha la pretesa di farsi portatore di programmatici appelli a ritorni o tantomeno a invenzioni. Al contrario, tutti e quattro pongono il problema della continua e avventurosa esaltazione di scoperte in profondità nella natura e nell'uomo di oggi. Affrettare o peggio concludere queste scoperte è un problema che non avrebbe senso porre.

La lezione di Picasso non ha consistito nell'aver indicato le infinite possibilità di essere nel giusto o nell'errore che ad ogni tratto di pennello si pongono al pittore moderno? Da ciò il continuo rifiuto di Picasso a definire lo stile della propria pittura. Sapere di pittori che allevano la propria « sensibilità » e il proprio « buongusto » come si allevano i polli non dovrebbe più interessare nessuno; perché l'arte deve anzitutto essere vera e non bella o piacevole. Ebbene, la contaminazione medesima tra modi di dipingere disparati che si avverte nei dipinti di Merz, di Ruggeri, di Saroni ed anche in quelli recentissimi di Soffiantino, ha appunto servito —in polemica con i propagandisti di un estremistico estetismo— ad aumentare la possibilità di essere nel giusto e nel vero cui questi dipinti evidentemente aspirano.

Che da Torino parta un messaggio così carico di umori poetici, quasi un anatema gettato in faccia a chi riposa tranquillo, convinto di aver conquistato la vetta e siede invece ai margini di un fosso, non deve però eccessivamente sorprendere. Torino è la città che meno di altre ha sofferto di certa retorica novecentista, ed è la città dove pittori come Spazzapan e Moreni hanno battuto su un fronte le provinciali situazioni nazionali e sull'altro hanno stretto alleanza con una corrente internazionale di origine espressionista, ma cresciuta in una avventura di forza e di violenza tale che la storia della pittura da tempo non conosceva. Il clima torinese medesimo, così freddo e ostile verso ogni manifestazione intellettuale che sfugga alle leggi precise della produzione industriale, può aver fatto il resto, contribuendo a rendere ancora più pertinente una polemica che —come dicevamo— non si trincera dietro alcun travestimento formale: chè, a buon diritto, la pittura di Merz, Ruggeri, Saroni e Soffiantino sta avviandosi a far parte di quella corrente anti-formale che ha i suoi massimi esponenti internazionali in De Kooning, Dubuffet, Bacon, Jorn, Leslie.

Che di fronte a questi loro dipinti si possa parlare di opere-shock, implicanti di volta in volta la negazione anche violenta di punti d'arrivo e di scoperte precedenti, apparirà chiarissimo dalla scelta medesima di opere che per ciascuno dei quattro è stata fatta e che vuol essere soprattutto una sorta di sintesi delle contrastanti preoccupazioni che ne singolarizzano appunto la ricerca. Inoltre, se dipinti come il *Saldatore* di Merz, la *Natura morta di carne* di Saroni e il *Dottor Carrion* di Ruggeri non esitano ad usare anche l'arma oggi così screditata dell'aneddoto, ciò avviene unicamente allo scopo di rigettare ogni possibile seduzione formale. L'antisimpatia che può ispirare nello spettatore la rozza testa grigiastra del *Saldatore*, l'aria putrida in cui si distende la massa rossiccia e spugnosa della *Natura morta di carne*, la lebbra che deturpa il volto del *Dottor Carrion*, possono essere considerati senza tema aspetti aneddottici, cronaca e non storia. Così è per la luce metafisica —ancora morandiana— di certi quadri di Soffiantino, che ora va però squinternandosi per una convulsa presa di contatto terrena. Ma occorrerà a questo punto precisare che è proprio la forza di prendere di petto la cronaca del nostro tempo (la propria cronaca personale anche) e di penetrarla fin nei suoi aspetti più sconcertanti, che dà la convinzione a questi quattro giovani pittori di essere con le loro opere realmente nella storia. Paul Klee non è stato forse il miglior reporter delle nostre vicende spirituali? Eppure chi meglio di lui ha saputo fare della storia?

Le componenti « antisimpatico » e « brutto » che determinano l'aspetto più singolare di alcune fra le opere di questi quattro pittori —pur diversissimi fra loro — aiutano inoltre a stabilire (per reazione naturalmente violenta) una sorta di colloquio obbligato, spiacevole fin che si vuole, tra l'immagine dipinta e i sentimenti dello spettatore. Perché se qualcuno potrà riconoscere come propri certi brandelli di pelle che danno un aspetto sconcertante alle figure dipinte da Saroni è inutile che volga gli occhi altrove: è proprio qui che il pittore lo attendeva per la sua rivincita definitiva. In un quadro come la *Natura morta su fondo giallo* di Ruggeri l'audacia dei mezzi di rottura delle convenzioni pittoriche evita di rimanere un gesto fine a se stesso, perché alla materia pittorica inorganizzata, quasi ubriacata della sua propria magia, sono sufficenti alcuni grossi segni scuri —simili a lucenti carcasse di soprammobili —per ritrovare uno spazio

le cui dimensioni sono alla portata di una commozione umana. Nulla dunque dell'automatismo anonimo e presuntuoso della colata di smalto. Semmai un insistito disprezzo per il mestiere di pittore inteso come possibilità percettiva dell'*occhio corporeo* e non come possibilità —assai più sconfinata— dell'*occhio intellettuale*. (E qui la polemica con i neonaturalisti si fa stringente e crudele perché non oppone semplicistici richiami alla « civiltà delle macchine », ma afferma con semplicità e chiarezza che se la natura tiene un posto nel cuore degli uomini non lo tiene certo in quanto bene perduto da risuscitare, ma in quanto bene con il quale urge avviare un rapporto nuovo del tutto. Domani non potrebbe diventare natura anche la distanza che ci separa dalle stelle? Allora lo spazio postimpressionista, inteso evidentemente come dimensione morale, che ricompare nei dipinti di molti giovani neonaturalisti, non rischierà di apparire una ridicola camicia di forza?).

Quel che più sorprende in alcuni dipinti di questi quattro espositori è proprio lo spazio intravvistovi dall'*occhio intellettuale*: uno spazio inteso come forza dinamica che opera non dentro dimensioni prospettiche, rinascimentali o impressionistiche che siano, ma dentro dimensioni morali, psicologiche. Ne è una prova —sarebbe più esatto dire un primo esperimento— il *Contadino* di Merz, dipinto nel '54, in cui certe intenzioni tangenziali come l'elemento pseudo-naturalista dello sbattimento d'aria grigiastra che ne gonfia a dismisura la camicia e gli improvvisi fuochi d'artificio che esplodono con sembianze di frutti fiabeschi creano contrastanti e persino equivoche possibilità d'interpretazione; se non si arriva a comprendere che il pittore ha lavorato nella condizione di un ingegnere d'immagini poetiche in uno spazio non precedentemente stabilito, ma liberamente scaturito dall'esperienza medesima del dipingere. Ed è soltanto uno spazio inteso come frutto dell'*occhio intellettuale* che potrà salvarci, oggi, dalle inutili variazioni di moduli formali più o meno alla moda; purché non perda alcuna delle sue possibilità di giudizio sulla realtà, purché conservi intatte le infinite possibilità di captare il sentimento del nostro tempo come concreto principio di una nuova visione della natura e dell'uomo.

Per concludere: questa mostra —che vuol presentare, lo ripetiamo, quattro pittori molto differenti tra loro, uniti soltanto nella fatica di una ripulsa di ogni allettante appello lanciato dagli allevatori di forme— ha certamente il merito di segnalare alcuni precisi episodi premonitori di una aggressività innovatrice che ha il pregio di essere difficilmente catalogabile in quanto ha autonomia sufficente per autodistruggere gli eventuali punti d'arrivo, le eventuali conquiste che rischiassero di cristallizzare le sue possibilità di guardare alla realtà nel suo più profondo. Quattro pittori, in ultimissima analisi, che finalmente ci risparmiano la noia della *buonapittura*.

LUCIANO PISTOI

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

MARIO MERZ - Nato a Milano nel 1925, risiede a Torino.

1. Contadino. 1954 *olio su tela* 130 x 110
2. Testa. 1954 *olio su tela* 60 x 80
3. Testa di contadino. 1954 *olio su tela* 70 x 100
4. Contadina. 1955 *olio su tela* 60 x 100
5. Camion con rimorchio. 1956 *tempere e olio* 145 x 50
6. Saldatore. 1956 *olio su tela* 70 x 85

PIERO RUGGERI - Nato a Torino nel 1930, risiede a Torino.

1. Santuario. 1956 *olio su tela* 110 x 95
2. Dottor Carrion. 1956 *olio e smalto su tela* 115 x 145
3. L'uomo dal braccio d'oro. 1956 *olio e smalto su tela* 130 x 147
4. Uomo. 1956 *smalto su tela* 140 x 170
5. Testa. 1956 *smalto su tela* 60 x 64
6. Testa. 1956 *smalto su tela* 50 x 60
7. Natura morta su fondo giallo. 1956 *olio e smalto su tela* 100 x 70

SERGIO SARONI - Nato a Torino nel 1926, risiede a Torino.

1. Le due donne sedute. 1956 *olio su tela* 140 x 110
2. Mildred. 1956 *olio su tela* 130 x 90
3. Natura morta di carne. 1956 *olio su tela* 80 x 120
4. I grappoli dell'ira. 1956 *olio su tela* 80 x 120
5. Bambina con pollo. 1956 *olio su tela* 170 x 90
6. Paesaggio caldo. 1956 *olio su tela* 90 x 110

GIACOMO SOFFIANTINO - Nato a Torino nel 1929, risiede a Torino.

1. Grande natura morta più luce. 1956 *olio su tela* 180 x 115
2. Pannocchia e luce. 1956 *olio su tela* 120 x 60
3. L'onda. 1956 *olio su tela* 120 x 60
4. Fiori e luce. 1956 *olio su tela* 70 x 100
5. Conchiglie. 1956 *olio su tela* 50 x 70
6. Luce contrastata. 1956 *olio su tela* 50 x 60

La mostra rimarrà aperta sino al 22 *gennaio* 1957 *con orario dalle* 10 *alle* 12,30 *e dalle* 15 *alle* 19,30 *tutti i giorni escluse le domeniche.*

TEMPERATURE

LA MOSTRA DI CHIGINE *presentata da noi lo scorso novembre con il Bollettino N. 20 ha avuto un notevole successo per l'interesse con il quale è stata accolta dagli Amatori ed anche dalla Stampa che è stata quasi unanime nel porre in rilievo il singolare temperamento e le alti doti del nostro Autore. Tutto ciò ci ha consolato dall'attesa per questa prova al giudizio pubblico che andavamo preparando da qualche anno, confermata la nostra fiducia e rinsaldate le nostre convinzioni. Ma sopratutto ha concesso all'Artista quella distensione dell'anima che succede a chi, dopo anni di vita dura, di rinunce e di paure per l'incognita del domani, riesce alfine a stabilire un colloquio con il mondo che lo circonda, sotto il cielo sereno della comprensione.*

Qui sotto riuniamo i commenti della stampa che confermeranno al lettore questo nostro compiacimento.

Su « EPOCA » *del* 12 *dicembre* '56, Raffaele Carrieri *in un lungo articolo di due colonne, dopo aver detto le ragioni della sua franca simpatia e fiducia verso l'uomo artista, con il suo scritto fervido di immagini vive e persuadenti dice della pittura di Chighine:*

« ... Macchie, grandi macchie dentro le quali un paesaggio in letargo sta per svegliarsi e farsi riconoscere. Penso ai lunghi inverni di Lombardia, a stratificazioni di nebbie, a campi che marciscono, a risaie ridotte in cenere. Lombardia e non altra regione. L'anno scorso Chighine esponeva al Milione insieme ad altri pittori una dozzina di olii. Idee, propositi, schemi in comune. Ma la pittura di Chighine aveva una resistenza particolare. Era più spontanea e naturale dei concetti che proponeva. Era di qualità più autentica. E non faccio soltanto questione di materia, di mestiere ... »

Su « IL GIORNO » *del* 6 *novembre* '56, Marco Valsecchi *imposta subito il suo discorso su quanto l'arte del Chighine investe il figurativo e l'astratto, scrivendo:*

« Un esempio di pittura non-figurativa ma da non considerarsi astrattista, è quella di Alfredo Chighine esposta alla galleria del Milione. Potrebbe sembrare un pasticcio verbale, ma non lo è se appena si ferma l'attenzione su fatti e distinzioni che sono ormai in corso da un ventennio. E per non dilungarmi dirò che arte astratta è quella che non fa nessun riferimento al mondo della realtà fisica; mentre l'arte non-figurativa è collegata alla realtà, pur se non ne ripete la figura fisica, esteriore, perchè tenta di esprimere quella fioritura di sensazioni e di immagini che la realtà suscita nell'intimo dell'artista. Un'arte quindi che si esprime per allusioni o per sottili evocazioni, quasi filtrasse la realtà con una operazione di semplicissima liricità ... »

Per concludere: « Ma che anche per queste vie più nascoste della fantasia possa essere raggiunta una figura poetica, e anzi ne solleciti l'apparizione più delicata e vibrante, lo dimostra proprio questa mostra di Chighine. Il pittore si è emozionato dinanzi agli spettacoli di natura: l'erba primaverile, i cieli sulle città, i pallori autunnali, e ne confida gli aspetti con una pittura delicatissima nella sua essenza più lirica. Una volta superata una sua prima difficoltà di lettura, ci si trova persino dinanzi a figurazioni che si confrontano, in modi sensibili di intelligenza e di invenzione, con l'esistenza reale, rivelata nei suoi accadimenti di fantasia più che di cronaca. Si vorrà tener conto di questi accenti più veri dell'ispirazione di Chighine per non perdere il senso di questa sua forza rappresentativa, tra le più sicure e delicate della giovane pittura italiana d'oggi, qualificata sulle punte più scontrose e intime della fedeltà poetica, nel subbuglio anche drammatico del tempo presente ».

In « SETTIMO GIORNO » *n.* 47 *del* 17 *novembre* '56, Franco Russoli *vi dedica un lungo, profondo e appassionato scritto. Dopo avere detto con simpatia, come Carrieri, dell'uomo taciturno con* « abbandoni fragorosi », *lirico, gentile dalla* « scorza ruvida che nasconde una profonda malinconia », *delle sue prime esperienze, scrive:*

« ... La mostra che è in questi giorni aperta alla Galleria del Milione è certamente una delle più belle e importanti che da anni si siano viste. Raccoglie opere dal 1954 al 1956 e, attraverso i cambiamenti, o meglio gli sviluppi, del linguaggio, conferma la coerenza e l'unità del sentimento ispiratore dell'artista.

Se, alla prima impressione, si può pensare ad un lirico canto sulle luci e sui toni del cielo, della campagna e della città lombarda —quasi una continua allusione agli accordi e alle dissonanze dei colori e delle forme che il ricordo delle cose di Lombardia evoca in un amoroso « visitatore »—, basta un esame appena più attento, che superi la prima fase di adesione sentimentale, per accorgersi di quale e quanta misura compositiva, e di che acutezza d'indagine formale e di genialità linguistica, siano vivi quei dipinti. E' tutta una dialettica di « veduta » e di « immagine » poetica, di descrizione e di elaborazione pittorica »

e dei dipinti esposti:

« ... Sono nature morte, sono paesaggi, sono figure nell'aria dolce e brumosa? Mi evocano immagini, travasate dallo stato d'animo, di inverni grigi di neve che si scioglie sull'asfalto, di verdi ancora acidi di primavera nascenti, di case e tetti su cieli malinconici. Sono giornate di luce bassa, sono notti piene, tese nel mistero. E tutto senza insistenze descrittive, senza giochi di gusto. Il pittore trasferisce in segni vividi, in superfici accordate od opposte di colori, un moto romantico dell'animo »

per concludere:

« ... E' una poesia semplice, e per questo più difficile e profonda. E' la poesia di chi cerca parole antiche che siano nuove, di chi, alle forme nuove, rispondenti al linguaggio che, solo, oggi sia possibile usare, dà valore umano, sentimentale, senza fioriture decorative, senza intellettualismo, senza ritorni accademici ».

Su « IL POPOLO DI MILANO » *del* 10 *novembre* '56, Giorgio Kaisserlian *rileva:*

« ... Chighine si presenta ora impeccabile ed elegante: il suo astrattismo si è infatti purificato alquanto dalle sue mostre precedenti. Si può ora avvertire un rigore compositivo laddove in precedenza vi era forse un abbandono eccessivo alle macchie colorate che assumevano nella tela una funzione quasi ossessiva di immagini sognanti.

Ma sia che Chighine punti sui contrasti coloristici di grovigli assai strani oppure che ci presenti su fondi verdi o blu delle sciabolate di segni neri, quello che conta in lui è una pienezza del colore che gli nasce dall'intimo. Si può prevedere il pittoricismo senza scampo cui un simile linguaggio conduce. Per ora, dobbiamo solo registrare come Chighine abbia in questa mostra raggiunto una sua maturità, una sua felicità espressiva ».

Su « L'UNITÀ » di Milano, *del* 14 *novembre* '56, *anche* Mario De Micheli *concorda:*

« ... Non c'è dubbio che Chighine sia un pittore autentico, anzi un pittore di raro talento... La pittura attuale di Chighine è una pittura non figurativa e tuttavia non astratta: è una pittura popolata di immagini allo stato larvale. E neppure i colori di Chighine sono gratuiti, sono colori invece che egli desume emozionalmente dalla realtà: cielo, acqua, erba, terra, ecc. »

e se ne limita la comunicazione persuadente dell'emozione perchè:

« ...resta in uno stadio pre-conoscitivo, non giunge cioè alla conoscenza »

riconosce:

« E tuttavia, bisogna dire, nei quadri del Milione una urgenza verso una maggiore evidenza c'è, un linguaggio embrionale appare. Il fatto stesso che Chighine riesca sempre a trovare da un quadro all'altro un accento diverso, una soluzione cromatica ricca e convincente, dimostra come il suo lavoro non sia incarcerato in una formula. Ciò che più persuade in lui è un vigore originario che sa trovare quasi sempre in accordi coloristici di fondo una densità istintiva, una vibrazione di pienezza »

per riprendersi, quasi in un strano pentimento, contraddicendo:

« ... Ciò che disturba in questi quadri è qualche concessione al gusto... ».

per chiudere però subito con un impegnativo consenso dichiarando Chighine il migliore tra i pittori della nuova generazione impegnati in questa direzione.

Su « L'AVANTI » di Milano, *del* 9 *novembre* '56, Guido Ballo *con un lungo articolo ribadisce quanto ha detto nella presentazione pubblicata nel nostro Bollettino.*

In « INIZIATIVE » di Roma *del dicembre* '56, Nelly Inghilleri *riproponendo l'interrogativo se l'astratto sia valido o no, di Chighine dice:*

« ... ci pare dotato di innegabile personalità, specie per la sensibilità dei richiami tonali armoniosamente spaziati... ».

Su « IL PUNTO » di Roma *del* 24 *novembre* '56, r. c. *scrive:*

« ... Dalle meditate composizioni di piani grigi e bruni, in cui sembrava amar chiudere l'improvvisa violenza di un colore, si svincola ora, per una più espressa predilezione di contrappunti cromatici. L'incombenza quasi apatica delle sue superfici si è mutata in aperta dialettica di evocazione e di immagine, fin troppo palesemente confessata nell'incisione soprammessa al denso lavoro della pasta pittorica ma mai superficialmente allusiva o vacuamente decorativa ».

Invece sul « CORRIERE D'INFORMAZIONE » *del* 15 *novembre* '56, Mario Lepore, *dissente decisamente sia sulla validità delle sensazioni dell'artista espresse senza* « riferimenti visibili dell'immagine che la suscita », *sia sulla novità della affermazione. Ed a dimostrazione porta due esempi assai sbrigativi; sulla sensazione* « ... come se un pianista ci invitasse ad un concerto e poi, seduto al piano, ci parlasse di quel che sente lui eseguendo il tale o il tal'altro " pezzo " ». *In verità Chighine non ha mai parlato in pubblico né scritto una parola sulla sua pittura, lasciando a questa di esprimersi con il solo linguaggio che appartiene al mondo visibile. Il secondo esempio, sulla non attualità, afferma:* « ...risale almeno agli « stati d'animo » futuristi ». *Sarebbe consigliabile di leggere almeno gli scritti di Boccioni per non confondere idee e concetti che muovono da diversissimi intendimenti. In ultimo il recensore conclude in opposizione a tutto quanto abbiamo citato* « ... Chighine a volte è abbastanza decorativo altre nemmeno quello ».

LE EDIZIONI

NOVITÀ

Tiepolo a Milano - Gli affreschi a Palazzo Clerici di Paolo D'Ancona con la collaborazione di Francesca Leoni. Volume di pagine 112 con 35 tavole delle quali 32 a colori, leg. t.t. con sopracoperta a colori e custodia. Edizione in lingua italiana e inglese . . . L. 7.500

Se è vero che ogni secolo trova la sua più compiuta espressione nell'opera di un artista, il Settecento si riflette in Tiepolo. Ma c'è da dire ancora che se nella vita di un artista un momento segna il limite potenziale dei suoi mezzi e di ogni sua attività futura, per il Tiepolo questo momento-limite è dato appunto dagli affreschi milanesi di Palazzo Clerici.

Portava, in questa seconda permanenza operosa lombarda, tutta l'esperienza acquisita in Venezia e nel Veneto, durante la quale la sua visione d'arte si era andata maturando, staccandosi decisamente dalle fumoserie chiaroscurali del Piazzetta e dal cupismo coloristico del Bencovich. In tale periodo si era andato accorgendo, sulle orme del Ricci, che nelle grandi composizioni affrescate di colore chiaro doveva seguire la fantasia, la luce, ogni evoluzione libera della linea e che la pennellata doveva « cantare », mossa, a commento della composizione, in un agile incontro cromatico tale da determinare un'atmosfera libera e sconfinata. Gli esempi non mancavano, ed egli li trovò nel grande passato della Scuola veneta, dal Giorgione a Paolo Veronese. Vi fu portato dall'aderenza spirituale oltre che dal felicissimo istinto pittorico. Il quale ultimo lo guidò sempre, anche quando si trovò, per la prima volta, a dover superare —come negli affreschi milanesi— tutta l'arte barocca a lui recente. Ciò che significava —sul piano ideale e dei valori— superare una macchinosa inventiva, razionale e fredda, nella costruttiva fantasia resa coi palpiti della emozione sempre nuova, a mano che creava e realizzava e dispiegava lungo volte e pareti il mondo che tumultuava nella profonda interiorità del suo spirito. Il colore divenne così luce, la pennellata vibrazione, la figura timbro, che ora si trasumana in atmosfera e si confonde umbratile con essa, or la raffrena, pausa momentanea, perchè più essa si accenda. Ed egli si tuffava ebro in questa pittura, lieve ed intensa, larga e gioiosa come uno dei tanti spartiti boccheriniani. Allora egli affidò al Tempo i frutti del suo luminismo magico e trasfiguratore, intenso come una toccata di archi.

Paolo D'Ancona, con la collaborazione di Francesca Leoni, ha reso in questo studio, dal discorso introspettivo e commosso —cioè poetico— tutto il fascino degli affreschi di Palazzo Clerici, continuando una serie di studi e di rievocazioni d'Arte, divenuta ormai classica.

A tanto interesse di cultura si sposa l'amore dell'Editore, che vuole, con queste tappe annuali, dimostrare la continuità perenne dell'Arte nei periodi storici. E non è poco merito aver scelto Tiepolo, preromantico e preimpressionista, nella dilagante predilezione critica d'oggi per i peciosi autori d'un manierismo tardo ed antistorico. Perchè Tiepolo, attraverso Goya, suggerisce a Delacroix il messaggio che è alla base di tutta l'Arte d'oggi. Constatazione che trascende epoche e predilezioni artefatte o contingenti, e dà a quest'opera tutto un valore di palpitante attualità, quasi necessario ritorno ad un momento originario risentito come lievito essenziale per la Cultura d'oggi.

(Giovanni Torre)

Fa parte della Serie « Monumenti di Arte Italiana » in formato 23 x 30 e fa seguito ai volumi:

I **Mesi di schifanoia in Ferrara** di Paolo D'Ancona con una notizia critica di Cesare Gnudi sul recente restauro. Volume di 110 pagine con 44 tavole delle quali 42 a colori; leg. t.t. con sopracoperta a colori e custodia. Edizione in lingua italiana, francese e inglese . L. 7.500

Gli Affreschi della Farnesina di Paolo D'Ancona. Volume di 104 pagine con 46 tavole delle quali 37 in colore, leg. t.t. con sopracoperta a colori e custodia. Edizione italiana e inglese L. 7.500

L'eco della stampa
Ufficio Ritagli da Giornali e Riviste
Via Giuseppe Compagnoni N. 28 - MILANO
Telefono N. 723.333 casella postale 3594

OFF. GRAFICHE ESPERIA - MILANO

PIERO RUGGERI Uomo - 1956

GIACOMO SOFFIANTINO

Fiori e luce - 1956