

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

42

NUOVA
SERIE

MARZO 1959 • MILANO • VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

DIPINTI DI
MARIO ASNAGO
IN UNA MOSTRA PERSONALE



INTERNO
1958



PAESE - 1958

olio su tela 60x70

L'averlo assunto è per Asnago qualcosa di più di un riferimento culturale; si potrebbe piuttosto parlare di una figura della sua intelligenza, che intimamente gli nasce disposta alla proporzione, alla relazione poetica del numero e della geometria, in una parola all'architettura dello spazio. Una figura che sorge quindi con una evidenza già ordinata, ed è impronta e riflesso di una spontaneità morale e di un mondo poetico più che di un canone stilistico individuato e applicato dall'esterno. Si pensi adesso al fatto che Asnago, per età, partecipa, sia pure sugli estremi limiti, della generazione del Novecento; si tenga conto del suo rifiuto a quel ritornante culto del "naturalismo lombardo" o a quel neo-classicismo che involse verso il 1930 il novecentismo, e si capirà meglio il senso di quella scelta che ho più sopra indicato. La quale porta il pittore a lavorare con uno stretto margine di elementi plastici, nella necessità di scartare a priori ogni divagazione da quell'immagine pura che Asnago vagheggia sempre nella sua intelligenza. Non sono molti, voglio dire, gli oggetti entro i quali muove la sua ispirazione; può bastare persino il piastrellato di un pavimento, il vano di una porta e di una finestra col loro ritmico articolarsi sullo spazio di una parete, la spalliera di una sedia, il riquadro di una cornice. Sono cioè figure ridotte subito alla massima semplicità, che vengono disposte nel dipinto secondo un modulo di architettura che sottolinea e rafforza la qualità plastica dello spazio anziché frantumarlo in particolari. Il particolare semmai viene accentuato con un improvviso primo piano perché dimostri, con la sua presenza, e con maggior evidenza, quel ritmo matematico e architettonico che regola l'universo. Da ciò si intende quindi che una figura dentro il quadro lo interessa appunto per quel grado di semplicità e di ordine che riesce a strapparle. E allorché si tratta di un paesaggio (le dolci colline di Brianza, i chiari specchi dei laghi) è ancora l'ordine serrato di una meditazione sulle proporzioni a stringere case, alberi, oggetti in un denso e pur largo ritmo di spazi. Talvolta la meditazione su questi ritmi è così pervicace, che il pittore li ricerca senza una diretta appartenenza alle figure del mondo-reale: e rischia a mio vedere una certa freddezza intellettualistica. Fin qui ho parlato degli aspetti somatici, diciamo pure così, della pittura di Asnago, ed era per definirla nella sua singolarità di creazione che, benché legata a precisi momenti della storia dell'arte moderna italiana, pure se ne differenzia in modi così espliciti;

MARIO ASNAGO

GIÀ ALCUNI ANNI FA, in occasione di una sua precedente esposizione sempre al Milione, accennai a un vago accento di "pittura metafisica" nei dipinti di Mario Asnago. Specie per i ritratti, così prossimi ai famosi "manichini". Anzi, per quelle figure di ragazzi o di donne con l'occhio cancellato sotto la fronte (eppure ben vive di un interno sguardo) o con le pupille bicolori come in taluni personaggi di Modigliani, riusciva facile citare il *Gentiluomo ubriaco* o l'*Idolo ermafrodito* di Carrà. Il riferimento poteva essere giustificato anche da altre condizioni, e per esempio da quell'immota presenza degli oggetti, da quel silenzioso spazio entro cui le figure si accampano senza ombre, da quell'impressione insomma di vita colta nel momento di un suo segreto e intenso ritmo. Proprio quel richiamo così sottile alla proporzione del numero d'oro di Euclide, Asnago stabiliva una disposizione dell'immagine che dire strana sarebbe improprio; ma che appariva subito singolare, con una cadenza così scandita nei suoi ritmi spaziali, da ricordare appunto le "camerelle incantate" di Carrà, dove non afferra subito quale sortilegio sia avvenuto, ma avverti che c'è una dimensione che sorpassa la normale cronaca del reale.

Tuttavia, fatto quell'accento giustificato, era giusto sottolineare come fosse assente quella rete complicata di simbologie, di miracoli delusi, di ironie scoperte, di drammi maturanti, che circola nella pittura metafisica. E in questo senso, quel che dissi allora, torna esatto anche oggi. Il fatto è, probabilmente, che una mente per naturale inclinazione ordinatrice, non permette ad Asnago quelle rotture verso l'azzardo, verso il sogno magico e ironico. Ma l'incanto di quelle prospettive architettate, di quei rigori matematici quattrocenteschi ben si allea al suo ideale figurativo; e

alti; e molte volte questi solitari dell'ispirazione riescono a cogliere certe caratteristiche di un dato tempo storico meglio di tanti che non saprebbero esprimersi se non appoggiandosi a una grammatica stilistica o a una condizione comune del gusto. Ma non vorrei che si perdesse d'occhio un'altra caratteristica di questa pittura, che per essere di natura più vicina al sentimento, con più facilità può sfuggire. Ed è quell'accento lirico intronesso a quelle scanditure formali, quella vaga fantasia patetica che inclina verso un margine d'elegia queste immagini dopo averle profilate nella loro più serrata figura architettonica. Quel non voler mollare, cioè, le ragioni del cuore dinanzi alla fervida invenzione dell'intelligenza. Qui si Asnago è riconoscibile in un'impronta lombarda, in questa delicatezza elegiaca con cui riconosce e nomina le cose, le persone, il paesaggio. E meglio questa sua viva e fantasiosa natura lombarda si rivela nel colore. Colore lombardo, di solito, è riferito a certe intemperanze e impazienze di mano, a certe golosità di materia cromatica. Ma è un riferimento tradito da alcune vicende dell'arte lombarda di fine Ottocento, ed esso cadevano dinanzi alla pittura di Asnago, proprio per quella pulita castigatezza di colore che raramente si ispessisce in superfici grevi; e tanto meno potrà farsi in questo senso deteriorare se si baderà ai grigi perlati, agli azzurri freddi, ai viola, ai bianchi teneri che ribadiscono con la loro musica chiara le evidenze formali. Il riferimento di questo colore discende semmai a sorgenti più limpide e più vere, ai grigi freddi e argentei del Foppa, a quel Quattrocento lombardo così ostinato nella ricerca formale, senza tradire tuttavia la sua rusticità più segreta, quella sua vena di cordiale sentimento con cui riconosceva, nei rigori della creazione, la serena e vagamente malinconica presenza del mondo.

MARCO VALSECCHI

Mario Asnago è nato a Barlassina nel 1896. Di lui il Milione ha ordinato una personale nel 1948 e una seconda nel 1950. Vive a Milano.

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

- | | |
|---|---|
| 1 Natura morta, 1956.
olio tela 60x70 | 16 Composizione, 1958.
olio tela 60x70 |
| 2 Giovane donna, 1956.
olio tela 60x70 | 17 Sedia, 1958. olio tela 60x70 |
| 3 Finestra, 1956. olio tela 60x70 | 18 Elementi compositivi, 1958.
olio tela 60x70 |
| 4 Elementi compositivi, 1956.
olio tela 60x70 | 19 Interno con elementi, 1958.
olio tela 60x70 |
| 5 Composizione con elementi, 1956.
olio tela 60x70 | 20 Composizione con elementi, 1958
olio tela 60x70 |
| 6 Il cortile del mobiliere, 1956.
olio tela 60x70 | 21 La signora Rina, 1958.
olio tela 60x70 |
| 7 Interno con vaso, 1956.
olio tela 60x70 | 22 Interno, 1958. olio tela 60x70 |
| 8 Case, 1956. olio tela 60x70 | 23 Interno grigio, 1958.
olio tela 60x70 |
| 9 Interno, 1956. olio tela 60x70 | 24 La sedia gialla, 1958.
olio tela 60x70 |
| 10 Francesca, 1957. olio tela 60x70 | 25 Interno con sedia, 1958.
olio tela 60x70 |
| 11 Paese, 1957. olio tela 60x70 | 26 Composizione, 1958.
olio tela 60x70 |
| 12 Natura morta, 1957.
olio tela 60x70 | 27 Composizione azzurra, 1958.
olio tela 60x70 |
| 13 Composizione orizzontale, 1957.
olio tela 60x70 | 28 Testa d'uomo, 1959.
olio tela 60x70 |
| 14 Elementi, 1958.
olio tela 60x70 | |
| 15 Natura morta, 1958.
olio tela 60x70 | |

La mostra inaugurata il 10 marzo rimarrà aperta sino al 24 con orario dalle 10 alle 12,30 e dalle 15 alle 19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

TEMPERATURE

17 DIPINTI DI GIUSEPPE AJMONE, esposti in una mostra ordinata dalla Galleria Grace Borgenicht di New York inaugurata il 17 febbraio e aperta sino all'8 marzo, hanno suscitato singolare interesse negli ambienti nuovaiorchesi più vivi e suscettibili. E' questa la prima personale del nostro giovane Autore nella città di New York non nuovo però negli Stati Uniti per avere nel 1957 tenuto una personale al Carnegie Institute di Pittsburgh, l'eco della quale ha forse preparato il successo dell'attuale.

Ci proponiamo di riportare in un prossimo Bollettino un rapido riassunto dell'eco della stampa americana. Intanto pubblichiamo nella versione italiana la presentazione di Franco Russoli per il catalogo della Galleria Grace Borgenicht:

Credo che a Giuseppe Ajmone piaccia una frase che André Malraux scrisse a proposito di Corot « Le tableau est moyen de fixer l'émotion, et l'émotion moyenne de création du tableau; le bleu de Corot est un matin, et son matin un bleu ».

Nei quadri del giovane artista italiano esiste infatti una rispondenza intima tra immagine di natura e immagine di pittura. E' un rapporto lirico, non realistico. Ajmone contempla quanto esiste intorno a lui, e sceglie dei soggetti non come pretesto a variazioni formali, ma come

immagine dei suoi stati d'animo. Egli fonde contenuto e stile in figurezioni che sono insieme diario sentimentale e conclusa, autonoma creazione pittorica.

La sua poesia è serena, fiduciosa, venata di tenerezza, di passione, anche di humour. Il suo sguardo illumina e rivela i segreti significati dei paesaggi, degli oggetti, degli uomini che entrano nel suo giro di orizzonte. Non subisce la realtà, ma la interpreta in chiave lirica e intimista. Non elimina, nè evita, le apparenze del vero per dar libero corso al gioco del linguaggio allusivo o decorativo, e non le deforma secondo regole manieristiche o principi stilistici preordinati ed astratti. Sceglie, ho detto, e regola le immagini reali in un equilibrio di composizione "disegnativa, di accordi di colore, di passaggi di luce, rinnovando una tradizione di romanticismo purificato dal rigore della coscienza e dello stile. Si può tracciare questa linea ideale da Corot a Cézanne, da Bonnard a Braque. L'immagine è apparentemente semplice e spontanea: ma è essenziale, bloccata da una misura formale raggiunta per geniale collaborazione di istinto e di intelligenza. E' una sintesi vibrante di variolate sensazioni, che l'analisi continua dell'esistente fa nascere in lui. E' un cristallo che scioglie la sua perfezione geometrica nella vita organica che riflette: uno specchio dell'anima.

Lo spazio è così regolato e fatto

LE EDIZIONI

NOVITA

Nel precedente Bollettino n. 41 abbiamo dato notizia dell'uscita della

VITA DI PIETRO ARETINO di Giannaria Mazzuchelli

Volume III Tomo I dell'opera: LETTERE SULL'ARTE DI PIETRO ARETINO. Commento, iconografia aretiniana in 24 tavole f.t., pp. 272: L. 2.000

Riprendiamo la presentazione di questo volume iniziata sul Bollettino precedente:

Naturalmente, dal continuo ricorso all'epistolario, e in difetto di vari altri documenti, discende pure che il Mazzuchelli possiede un'insufficiente padronanza sulla giovinezza del suo soggetto. Da qui ulteriori pericoli, per chi legge, di possibili travisamenti: ad esempio, l'insorgere della falsa opinione d'un Aretino divenuto personaggio in vista soltanto dopo l'arrivo a Venezia, mentre è certo che la nozione di lui si afferma già a Roma, nel decennio concluso al trentacinquesimo anno della sua età.

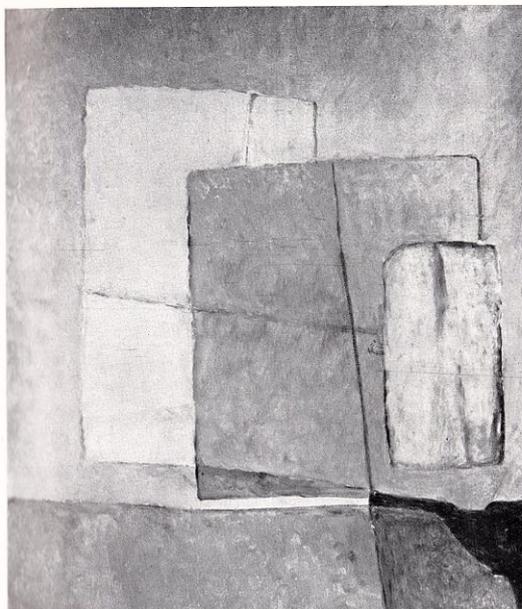
Codeste, dunque, le maggiori pecche del Mazzuchelli, sovente reperibili alla lettera in molti che dopo di lui intesero di ridelineare il curriculum aretiniano. Più gravi anzi nei successori, poiché il bresciano almeno in parte le eliminò rinnovando la biografia nel 1763; laddove gli scimmiotiatori per lo più ignorarono gli emendamenti ovvero non furono in grado d'intenderli, e le poche volte che li accolsero mancarono di renderne il merito al responsabile. Di contro alle deficienze, quali tesori di savia informazione nel Mazzuchelli, e quanti. Sì che la sua biografia finisce con Vimposi come "fonte" esse medesima.

Pertanto, trovatisi a dover fornire una documentazione sui fatti storici o di cronaca spicciola relativi all'autore delle Lettere, i curatori dell'odierna ristampa non potevano forse meglio rivolgersi che alla biografia settecentesca. S'intende, presentandola nella veste definitiva del '63 e integrandola con la scorta delle successive scoperte, operate nella gran maggioranza dal Luzzo e dalla sua scuola. La possibilità degli interventi aggiornatori

appariva del resto agevolata dalla fisionomia della Vita alla quale il compilatore unì un monumentale corredo di note. (Osserva bene l'Innamorati: "Naturalmente dopo due secoli di travisamenti non si potrebbe pretendere una prosa tutta agile e sciolta dagli impacci dei richiami e dalla escussione dei documenti, ed anzi si comprende benissimo che per arrivare ad assolvere l'impegno biografico del Mazzuchelli bisognava liberare il cammino da tutti gli ostacoli e le frange della tradizione"; cosicché "la frantumazione espositiva del testo e il pesante bagaglio delle chiose erudite acquistano un significato ben preciso: ciò che è tipograficamente disposto al margine della pagina si rivela come il vero testo, ed il rimanente non altro che l'ossatura e la traccia di quello. In questa misura introduttiva e propedeutica consiste tutta via il pregio massimo dell'opera mazzuchelliana, per la diligenza con cui raccolse gli elementi biografici e bibliografici e per la lucidità che mostrò nel valersene"). Ora, nonostante i rischi presentati da un ulteriore appassimento di tanto corredo, si è intervenuto propriamente su di esso e accolta altresì l'accorata ripartizione per "motivi": fidando, col premunire il lettore contro gli inconvenienti legati a questa (mediante un prospetto cronologico della vicenda aretiniana, inteliato sui maggiori avvenimenti storici paralleli), di condurlo a giustamente intendere quello e la Vita stessa del Mazzuchelli.

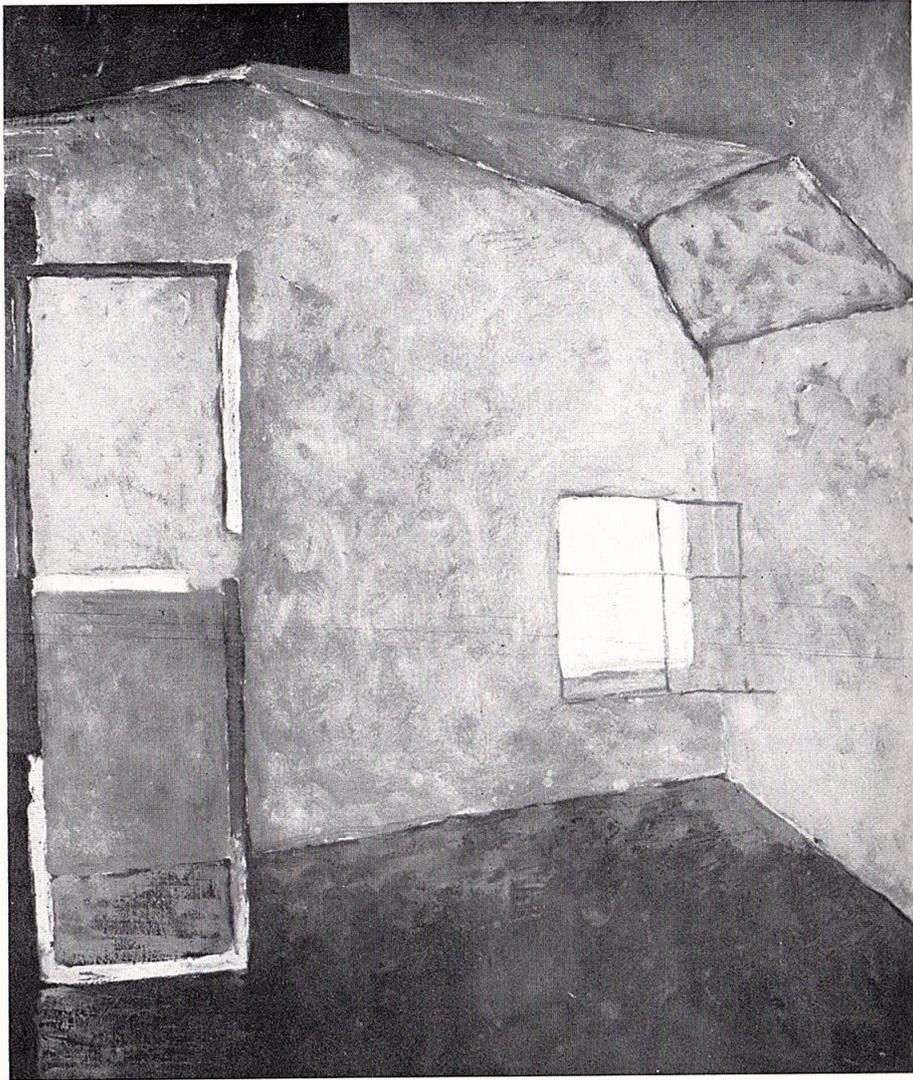
Apprestiamo così un primo ausilio all'intelligenza delle Lettere, rimane da chiarire la questione del rapporto con le arti figurative. Ciò formerà la materia della seconda parte dell'ultimo volume; e poiché codesta seconda parte si trova ormai in corso di stampa, il destro di parlarne con la necessaria calma si offrirà entro breve.

In attesa di riprendere il discorso, rimane da avvertire che, dopo aver illustrati i due primi volumi con riproduzioni di opere d'arte che vi sono rammentate dall'Aretino (dando la preferenza alle meno note, e tuttavia ritenendo una pingue sequela di 98 tavole fuori testo), l'ultimo è dedicato all'iconografia dell'Aretino medesimo, dimostratisi assai più ricca di quanto si fosse mai sospettato: tanto da estendersi su una settantina di tavole, molte delle quali fanno conoscere pitture, stampe, medaglie e statue sin qui inedite.



INTERNO - 1958

olio su tela 60x70



INTERNO - 1958

olio su tela 60x70