

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

49

NUOVA
SERIE

GENNAIO 1960 • MILANO • VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

CREMONINI





MONTONI TRA
FICHI D'INDIA, 1959
olio su tela 146 x 114

LEONARDO CREMONINI

NON È COMUNE CHE UN NOSTRO PITTORE, e giovane per giunta, possa elencare una serie fortunata di esposizioni in America (dove per altro non è mai stato), una lunga lista di collezioni private e pubbliche e un'invidiabile bibliografia critica, e per contro sia poco noto in patria. In effetti questa è la prima mostra personale che Leonardo Cremonini allestisce a Milano, dove pur ha vissuto e studiato. Chi ricorda quella singolare mostra dei giovani artisti in casa Borletti, nel 1951, che aprì la strada alla cosiddetta terza generazione, se ha tenuto gli occhi aperti, deve aver notato anche i dipinti di Cremonini, giunti da Parigi; ma erano due soltanto in mezzo alla folta presenza di altri suoi colleghi, un paesaggio di colline digradanti e una vasta composizione con i domatori di tori in groppa alle massicce bestie.

Ha studiato a Milano, dicevo; e difatti, attorno al 1948, era facile incontrarlo nei dintorni di Brera, nei noti caffettucci tra via Solferino e i Fiori Chiari, studente di belle speranze all'Accademia, come tanti. Ricordo benissimo il giorno che mi fece salire nella sua soffitta di via XX Settembre, per mostrarmi i pochi quadri e i molti disegni: l'inverno si era appena rotto, anche se sotto i coppi faceva ancora freddo; e per lasciar posto a noi, un amico scultore che divideva lo stesso studio, uscì fuori. Ricordo quei fogli che gremivano le cartelle: grandi corpi nudi, maternità accosciate, donne sedute col figlio in braccio come antiche matrone. E il segno minuto, graffiato e nitido come un reticolo d'incisione, non riusciva a scalfire quell'imponenza, monumentale anche se la dimensione del foglio era piccola. Il fatto è che quelle figure, più che dalla dimensione, derivavano forza da una loro naturale imponenza, quasi un'inconscia maestà di creature mitiche. E difatti, pur naturali com'erano, in gesti di antica umanità, apparivano fi-

gure da leggenda eroica, senza retorica ma già emblematiche in una dignità spontanea e remota. Pensiamo adesso alle figure degli affreschi umanistici; però fuori dalle loro mitologiche gesta e volte invece a domestiche vicende. Ecco un primo punto: che per questo richiamo alla grande tradizione italiana, da riconoscersi come un'inclinazione naturale e fresca dell'ispirazione, e quindi fuori da ogni fregio retorico o accademico, quelle figure mostrate dal giovane pittore si muovevano in un ambiente e in una dimensione di pittura metafisica, singolarmente in contropiede con l'inclinazione, allora pressoché generale, verso una pittura neo-cubista o neo-espressionista. Ma della pittura metafisica, riconoscibile anche per i grandi spazi colmi di silenzio, la monumentalità delle figure e la nitida, preziosa stesura pittorica quasi neo-gotica, quelle figure avevano estromesso tutto l'armamentario ironico, il gioco riflesso delle apparizioni strane e magiche, gli artifici scenici. I manichini tornavano a diventare esseri quotidiani e il fondale da teatrino quattrocentesco un angolo di mondo, maestoso semmai non per dilatazione favolosa ma per un suo naturale orrore, per una reale e gigantesca geologia.

L'imprevisto domina naturalmente la vita di un giovane e spesso la sua sorte deriva o muta anche per un minimo scarto di fatti. Una borsa di studio portò nel '51 Cremonini a Parigi, per tre mesi, nel cuore dell'inverno. Quanti giovani, in quegli anni indigenti, realizzarono in tal modo il desiderio di recarsi sulla Senna a conoscere direttamente le fonti dell'arte contemporanea. Cremonini ebbe in sorte di realizzarvi anche una mostra, al Centre d'Art Italien, proprio l'ultima settimana della sua borsa, mentre già raccoglieva le sue cose per la partenza. La sua fortuna di pittore cominciò di qui. L'anno dopo Catherine Viviano gli apriva una mostra a New York, con tutte le conseguenze pensabili. Restò a Parigi, tra l'Odeon e St. Germain, senza imbrancarsi nella notturna zoologia delle "caves". Conobbe anzi i duri quartieri della periferia; visse lunghi mesi sulle scogliere brettoni, tra Brest e Douarnenez; e nelle estati scese a Ischia e alle solari isole del sud. È singolare anche questa predilezione per i grandi paesaggi mediterranei, dove più intatta è rimasta l'esistenza di una mitologica Italia: le spiagge vulcaniche, i balconi di ferro protetti dalle

tende, le agavi selvatiche, le donne arcaiche negli afosi pomeriggi. Un'antica Italia senza fregi di colonne e di templi remoti, tutta evidente nel presente con la sua gente antica, con la sua esistenza quotidiana ancora vissuta come un grande rito di natura.

E quanto vediamo ancora in questi dipinti, con una costanza di motivi che rivela un'interna coerenza di fantasia. Ho fatto cenno alla pittura metafisica come punto di contatto con la cultura pittorica moderna. Ma lungo questo percorso il filo culturale si complica, pur nella sua chiarezza, arricchendosi, e giunge a determinare una situazione di eleganza mentale, di astrazione fantastica, di crudele evidenza, che vince ogni riferimento libresco o museale in una esperienza poetica che ha tutti gli accenti dell'autenticità. Autenticità emotiva, oltre che intellettuale. Nel rigore formale ogni immagine è nettamente dominata da una clausola di ritmo e di fermezza architettonica; ma c'è un'acuta dissonanza della costruzione spaziale, con prospettive rapidissime, quasi da trompe-l'oeil, sui particolari più nascosti, da indicare fulmineamente un'irrazionalità lirica che presiede alla creazione pittorica. La statica e la quiete di questi paesaggi e delle figure che vi si insediano come telamonj arcaici è quindi soltanto apparente. In effetti punge gli occhi una esasperata nitidezza da canocchiale, anch'essa usata come mezzo di fantastica qualificazione della realtà. Allo stesso fine si comporta la luce; la sua derivazione naturale, quasi sempre di lato, da una sorgente mattinatale o di sole piegato al tramonto, penetra tagliente, batte cruda sulle asperità, sui corpi, sul pelo delle acque, sulle grandi foglie rovesciate, e provoca anch'essa scorci febbrili, eccita le apparizioni. Lo stesso colore ne è alterato, spinto a una limpidezza spettrale, a sfoltire sulle tonalità più accese nella freddezza, con tagli repentini di timbri cangianti. Alla fine, la luce e il colore riescono a determinare la vita lirica di queste immagini. Questo luore fosforico, questo intarsio lucido di zone fredde di colore, questo cangiantismo inconsueto e come eccitato da un desiderio di classica eleganza e di rilievo plastico, sembra risuscitare l'intellettualistica acutezza e la nervosa, dolorosa intimità fantastica del Pontormo. Lo so, è una citazione culturale; ma valga, con le debite proporzioni, come un parallelo d'espressione più che di cultura. E vi conduce ad essa anche non

so che inserzione di crudeltà, di raffinatezza rabbrividente e persino macabra che all'improvviso percorre tutto il dipinto: non solo per certa fermezza d'occhi nell'esaminare le interiora di una carcassa d'animale sventrato, le pupille umide di morte dei buoi e degli agnelli macellati, ma anche per certa incidenza di luce o di colore sui profili dei corpi, o per certe anatomie di rupi e di rocce indagate come anatomie umane. C'è forse un intimo dissidio in questo operare di Cremonini, da cui sorge tuttavia un particolare tono che gli si deve riconoscere come un personalissimo accento espressivo: chiudere saldamente le forme con una preoccupazione di pensiero classico, definitorio, e rompere sottilmente questa armonia in un crepitare finissimo di irreali accentuazioni; puntare sulla grande sintesi compositiva, e frangere di continuo il blocco monumentale con un gioco interno di esasperati e segreti particolari; rincrudire certi aspetti crudeli della visione, e subito soccorrerli con una morbidezza pietosa, ridestando un'attrazione più che carnale, in cui è ravvisabile anche un certo pizzico di poetica surrealista.

Ne deriva però una creazione che nella sua complessità di intenti e di forme non si raffredda né si irrigidisce in rilegature culturalistiche; ma invece, duttile e sensibile, partecipa delle più riposte sensazioni, dalla lucida dolcezza di una quiete remota, alla fitta e acerba malinconia, intrecciando le aritmie del cuore senza turbare l'apparente nitidezza pittorica. Una pittura, questa, senz'altro controcorrente, ma non estranea alla dialettica problematica e straziata della contemporaneità, e anzi confittavi dentro con una sua particolare ed efficientissima declinazione, da cui non è esclusa una sotterranea nostalgia per un mondo antico, un'antica grazia e armonia.

MARCO VALSECCHI

La mostra rimarrà aperta dal 12 al 28 gennaio con orario dalle ore 10 alle 12.30 e dalle 15.30 alle 19.30 tutti i giorni escluse le domeniche.

LEONARDO CREMONINI è nato a Bologna nel 1925. Ha frequentato l'Accademia di Belle Arti prima a Bologna poi a Milano, a Brera. Ottenne la borsa di studio "Angelo Venturoli" nel 1942, fino al termine degli studi, nel 1949. Nel 1951 si recò a Parigi con una borsa di studio. Da quell'anno Parigi diventò la principale residenza, con lunghe parentesi trascorse a Forio d'Ischia, Douarnenez (Bretagne) ed ultimamente a Panarea, nelle Isole Eolie.

Esp. personali: 1951 Centre d'Art Italien, Parigi; 1952 Catherine Viviano Gallery, New York; 1954 Catherine Viviano Gallery, New York; Frank Perls Gallery, Beverly Hills; Galleria dell'Obelisco, Roma; 1955 The Hannover Gallery, Londra; 1957 Catherine Viviano Gallery, New York.

Esp. collettive: 1951 IX Triennale, Milano; Premio Parigi, Cortina d'Ampezzo; Quadriennale, Roma; Premio Nazionale Dionira, Milano; 1952 1955 1958 Carnegie International, Pittsburg; 1953 The Arts Club of Chicago, An exhibition of Italian painters; 1955 Museum of Fine Arts of Houston, 11 contemporary Italians; Contemporary Italian art, University of Minnesota; Pittura Italiana, Barcellona; 1955 1956 Jeunes Peintres, Museo d'Arte Moderna a Parigi, Roma, Bruxelles; 1956 Modern Italian Art, The Tate Gallery, London; 1958 Salon de Mai, Paris; 1959 Jeunes Peintres d'Aujourd'hui, Vienna.

Musei: The Museum of Modern Art, New York; Carnegie Institute Museum, Pittsburg; Colorado Springs Fine Arts Centre; Albright Art Gallery, Buffalo; Detroit Museum; Brooklyn Museum; Istituto Storia dell'Arte, Pisa; City Art Center, St. Louis, Missouri.

Bibl. Pierre Emmanuel, *Peintures et dessins de L. Cremonini*. Centre d'Art Italien, Parigi giugno 1951; Jacques Ayencourt, *L'école italienne contemporaine: Cremonini* Abat nuit, Parigi settembre 1951; Gordon Washburn, *Carnegie Magazine*, Pittsburg novembre 1952; Henry Mc Bride, *Cremonini of Italy*, Art News, febbraio 1952; Lisa Licitra Ponti, *Leonardo Cremonini*, Domus, aprile 1952; Rodriguez Aguilera, *Leonardo Cremonini*, Revista, Barcellona, aprile 1953; Mario Ruspoli, *Le monde organique de Cremonini*, Preuves, Parigi marzo 1954; Eugène Berman, *Leonardo Cremonini*, Arts and Architecture, New York settembre 1954; N.N., *Cremonini*, Time, New York gennaio 1954; Lisa Licitra Ponti, *Cremonini*, Domus, maggio 1954; Sam Hunter, *Cremonini the petrified flesh*, Art Digest, New York, gennaio 1954; Leon Anthony Arkus, *Seesaw by Leonardo Cremonini*, Carnegie Magazine, Pittsburg, marzo 1955; Stephen Spender, *The Hannover Gallery exhibition's catalogue*, Londra 1955; Pierre Rouve, *Between Meditation and Perception*, Arts News and Review, Londra, dicembre 1955; N.N., *Cremonini a monumental modern painter*, Life, New York 1955; William Rubin, *Cremonini*, Arts, New York febbraio 1957; Lisa Licitra Ponti, *Cremonini a New York*, Domus, maggio 1957.

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

- | | |
|---|---|
| 1 Conversazione. 1957
tela 116×89 | 19 Vegetazione invadente. 1958
tela 46×38 |
| 2 L'uomo che porta la carne. 1958
tela 97×130 | 20 Donne di un balcone. 1958
tela 89×130 |
| 3 Efflorescenze. 1957-58
tela 73×100 | 21 Anatomia di un paesaggio. 1959
tela 60×68 |
| 4 La cagna. 1957 tela 77×62 | 22 I montoni tra i fichi d'India. 1959
tela 146×114 |
| 5 Le grandi piante. 1957-58
tela 97×130 | 23 Articolazioni vegetali. 1958-59
tela 146×114 |
| 6 Cani che mangiano ossa. 1957
tela 73×50 | 24 Le bagnanti tra le pietre. 1958-59
tela 146×114 |
| 7 Donna tra le pietre. 1957
tela 73×54 | 25 Maternità. 1959 tela 88×130 |
| 8 Bassa marea. 1957 tela 65×46 | 26 Gli animali uccisi e portati via. 1959
tela 195×130 |
| 9 Il gatto rosso. 1957
tavola 14×20 | 27 Far niente tra le pietre. 1959
tela 143×74 |
| 10 L'uomo e la carne. 1957
tavola 29×21 | 28 Le piante nuove. 1959
tela 130×74 |
| 11 Paesaggio di pietre. 1957
tavola 27×17 | 29 I cani che si staccano. 1958-59
tela 116×100 |
| 12 Corposità vegetali. 1957
tavola 47×21 | 30 Corposità vegetale. 1959
tela 130×89 |
| 13 Rocce vulcaniche. 1958
tela 46×38 | 31 Le pietre al mare. 1959
tela 54×67 |
| 14 Pietre. 1958 tavola 21×19 | 32 Tra le foglie. 1959 tavola 36×20 |
| 15 Cani che giocano. 1958
tavola 31×22 | 33 Pianta d'autunno. 1959
tavola 57×24 |
| 16 Panarea. 1958 tela 38×46 | 34 Vegetazione. 1959 tavola 55×60 |
| 17 Terra aperta e bruciata. 1958-59
tela 46×38 | 35 La terra tra le pietre. 1959
tavola 40×50 |
| 18 La costa di lava. 1958
tela 38×46 | |

QUINDICI DISEGNI

I dipinti sono tutti ad olio, la prima misura è la base.

L'eco della stampa Ufficio Ritagli da Giornali - Rivista
Via Giuseppe Compagnoni N. 28 - MILANO - Telefono N. 723.333 casella postale 3549

DUE ACQUEFORTI DI GIORGIO MORANDI FALSIFICATE

sono state poste in circolazione nel mercato svizzero. Ce le ha portate un intelligente e appassionato ticinese, amatore dell'opera morandiana, il quale intito in sospetto le ha sottoposte a noi e al Maestro. Crediamo opportuno segnalare il caso singolare, singolare in quanto se per i dipinti ci è capitato ormai parecchie volte di porre le mani su dei falsi (sia copie di opere originali, sia di invenzione e in questo caso più facilmente riconoscibili), non ci era mai accaduto di trovarci davanti delle incisioni che ripetono l'originale in modo abbastanza simile da indurre in inganno ad una prima sommaria visione.

Nel richiamare l'attenzione dei raccoglitori vogliamo pregare chi gli capitasse di avere in offerta le incisioni qui sotto elencate di controllare gli errori riscontrabili nella contraffazione e di segnalarle all'Autore o alla nostra Direzione. Nel contempo ripetiamo l'invito ai proprietari dei dipinti di Morandi a volere favorire l'ordinamento dell'archivio fotografico di tutta l'opera di Morandi che il Maestro sta compilando. Ecco l'indicazione delle differenze facilmente riscontrabili tra gli esemplari originali e i falsi:

L'incisione IL POGGIO DI SERA, n. 42 del volume-catalogo di Lamberto Vitali "Giorgio Morandi Opera Grafica", ivi misurata in mm. 245×140, anno 1928, è stata contraffatta nell'esemplare in questione. Infatti le misure non corrispondono, essendo nella contraffazione di mm. 238×138; inoltre nell'originale (sul bordo superiore chiaramente e leggermente in quello inferiore) sono visibili le intaccature prodotte dalla lima per smussare la lastra; queste intaccature non esistono nella contraffazione.

Pure contraffatta è stata l'incisione NATURA MORTA A GRANDI SEGNI, nell'opera del Vitali indicata col n. 83 e misurata in mm. 344×247, anno

1931. La contraffazione misura invece mm. 342×241. Inoltre, nel falso non risulta una puntinatura, data dall'ossidazione della lastra, che è invece nettamente visibile nell'originale, nell'oggetto all'estrema destra. Infine, mentre nell'originale spiccano nettamente in vari punti (ad esempio sul collo d'una bottiglia, penultimo oggetto a destra) alcuni segni prolungati sui chiari, questi segni mancano assolutamente nella contraffazione.

LE EDIZIONI NOVITA

AGNOLDOMENICO PICA: ARCHITETTURA ITALIANA ULTIMA.

Serie di volume in-8° «Il Dittamondo» n. 4. Pagg. 60 e tavole f.t. 136 con 323 illustrazioni. Brosura con sovraccoperta a colori. 1959. L. 2.500

Anche in Edizione Inglese (RECENT ITALIAN ARCHITECTURE).

"Architettura Italiana Ultima" è il titolo del saggio che Agnoldomenico Pica ha scritto recentissimamente per le edizioni del Milione; pubblicato in due versioni (una in italiano, l'altra in inglese), consta di sessanta pagine tra testo e bibliografia ed è arricchito da più di trecento illustrazioni: il libro si fa particolarmente apprezzare per la buona documentazione iconografica e per l'attenta rassegna di libri e periodici, vagliati con cura nell'appendice bibliografica.

Tuttavia l'interesse maggiore finisce con il concentrarsi nel saggio introduttivo, che, volente o nolente l'autore, colora la scelta delle immagini e dà il tono al libro intero; del resto non può essere questo considerato un appunto, perché nelle cronache degli ultimi quindici anni siamo coinvolti un poco tutti. Nè spiace il linguaggio risoluto di Pica nel precisare le sue idee e nel lanciare i suoi strati: tanto più che egli riesce a dare ad ogni giudizio quella par-

tecipazione capace di renderlo cor-
dialmente polemico.

Questo saggio si farà discutere volentieri: davanti ad un panorama in-
negabilmente convulso, come quello
della società e dell'architettura ita-
liana del dopoguerra, inseguire fatti
ed idee, inquadrarli ed organizzarli
in una classificazione sarebbe stato
un compito arduo (e probabilmente
inutile). Il processo concreto della
storia è già ricco di sfumature e di
contraddizioni, che rendono inevita-
bilmente schematiche tali classifica-
zioni ed a maggior ragione esse lo
sarebbero state nel viluppo di una
cronaca recente ed ancora viva nei
suoi riflessi ed ovviamente parteci-
pante dei fatti di oggi.

Pica ha scelto la strada della visuali-
zzazione: ha attinto opere ed an-
notazioni da un ideale contesto di
accadimenti e di idee, che gli sono
sembrati coerentemente sviluppati
dalle premesse, più chiare, emerse
dalla situazione italiana al termine
del conflitto.

Molto lucido è il rilevamento di que-
ste premesse (e dico premesse, an-
che se sono in parte conseguenze di
quanto era accaduto prima, perché
in effetti esse costituivano la base
di un discorso aperto verso il futu-
ro); avvertiti i termini della crisi
postbellica del funzionalismo (che
peraltro in Italia non aveva avuto il
tempo di farsi le ossa), Pica indivi-
dua nella ricerca organica una voce
di rinnovamento, un sintomo felice,
ma non ne sopravvaluta la portata.
Indipendentemente dalla lezione ir-
ripetibile di un Wright, il fenomeno
organico è uno strumento di ricerca
che attivizza gli interessi dell'archi-
tetto verso la formula spaziale, ma
che non inietta nel corpo della no-
stra cultura nuova linfa, perché vi è
un parallelismo tra funzionalismo e
ricerca organica, differenziati da mo-
tivi che non ne sostanziano, in modo
profondamente diverso, il carattere
culturale. Tra le due correnti, allo-
ra, del movimento moderno non ci
può essere sintesi, dacché vi è una
sola origine per entrambe? Probabil-
mente è così, ma se sussistono ca-
ratteri differenti essi devono essere
stati accentuati da condizioni con-
tingenti comunque assai vivaci; mi

sembra, insomma, che Pica, pur
ammettendo una "tangenza politica del-
l'architettura", non la voglia valuta-
re pienamente.

Pica è convinto che l'opera d'arte,
quando è testimonianza creativa di
valore, valga soprattutto in sé: at-
teggiamo questo ineccepibile per
la coerenza con la quale viene svi-
luppato nel saggio, anche se, mode-
stamente, non sarei affatto portato
a condividerlo.

Perché, se l'opera d'arte si qualifica
comunque per il suo valore, la lettu-
ra di questo valore è in funzione del-
la tensione con la quale un'architettura
esprime un contenuto; ed è giu-
dizio di valore anche attribuire ca-
rattere ed intenzioni al contenuto
generatore.

Chiarezza questa divergenza, sono più
che logiche le conclusioni di Pica:
la stessa analisi delle vicende del-
l'urbanistica italiana è condensata
in un'antinomia fra la pianificazione
concettuale di marca funzionalistica
ed una umanizzazione dell'insedia-
mento urbano, dove la possibilità di
una sintesi rimane innegabilmente
aperta. E logica è l'indicazione con-
clusiva, che afferma l'esistenza di
una scuola italiana, come sommatoria
di espressioni indipendenti, come
riprova di una fantasia degli Italia-
ni, che, in questo ambito, vale come
termine positivo.

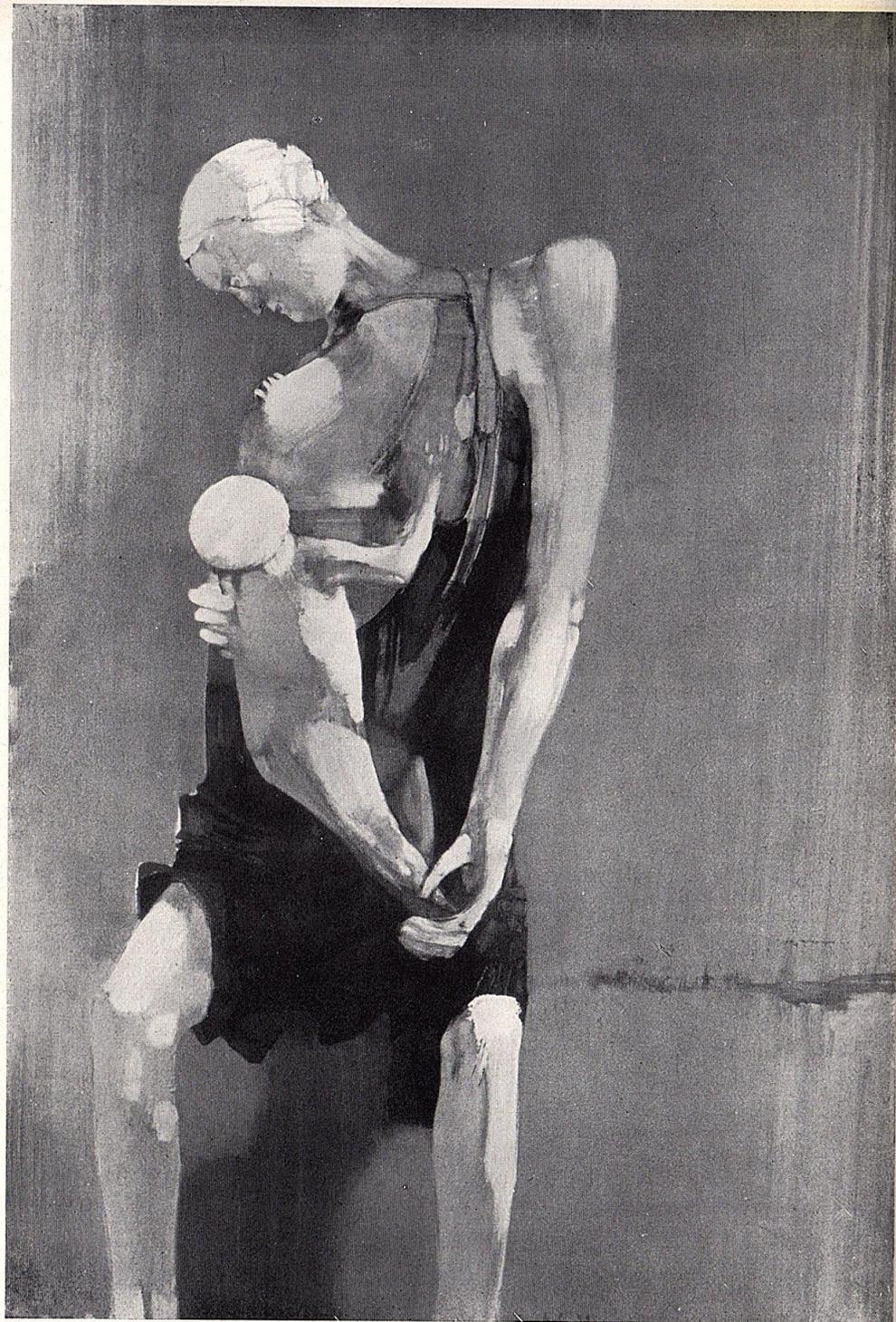
Panorama dunque ottimistico, dove
tuttavia potevano prendere posto an-
che altre opere, che Pica esclude
giudicandole al di fuori di un im-
pegno di modernità; perché, se è
giustificabile la recisa condanna che
Pica fa' del revival, non avrei escluse
dal panorama un'opera viva come
la torre Velasca (che l'autore colloca
forse troppo sbrigativamente nella
categoria... infame) ed avrei detto
almeno qualcosa di una figura fon-
damentale come quella di Ridolfi
che, se nel revival popolare è ri-
masto irretito con le case del Tiberino,
ha saputo d'altronde superarlo
negli immobili di viale Etiopia con
un'espressione alta e vibrante; que-
ste cose le avrei vedute volentieri,
magari al posto di altre opere discu-
tibili e formalistiche di Moretti o di
qualche compiaciuto vernacolare.

SILVANO TINTORI

OFF. GRAFICHE ESPERIA - MILANO



ARTICOLAZIONI
VEGETALI, 1958-59
olio su tela 145 x 114



MATERNITA', 1959

olio su tela 88 x 130