

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

5

NUOVA
SERIE

GENNAIO 1954 • MILANO VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

GINO MELONI

IN UNA MOSTRA PERSONALE CON DIPINTI DAL 1951 AL 1953

Lotta di galli - 1953

olio 80x60





GINO MELONI

ABBIAMO GIÀ VISTO un'altra volta, in occasione di precedenti sue esposizioni — a Milano, a Firenze, a Genova — da quale zona pittorica esca Gino Meloni: la sua prima inclinazione di romantico risentito, sensibile alla parte più umiliata e sconfitta del mondo, che trovava esca nella sua ispirazione severa e di ideale protesta, per alcuni lati lo ricollegava a certi tardi aspetti della pittura lombarda inquietata nel suo fondo, apparentemente elegiaco, da presentimenti e soffocate ribellioni; in seguito, col maturare della esperienza poetica, la sua solitaria ma nient'affatto distratta meditazione di altre soluzioni più accese e liberate, lo collegarono a quella variante neo-barocca o espressionista che fu la pittura milanese negli immediati anni prebellici. E nell'uno e nell'altro caso fu giocoforza mettere in evidenza l'adesione emotiva, prima che culturale, ai motivi della sua ispirazione, quell'accensione cioè sentimentale come un carattere immediato e naturale del suo gesto creativo, che trascinava con sé, come un'eco remota, l'accento di malinconia lasciato in eredità dalla stagione più viva e patita della Scapigliatura.

Certo, se fosse mancato anche a lui quel controllo, magari istintivo ma scoperto e pungente, dei suoi motivi sentimentali e delle sue immagini, a capofitto si sarebbe lasciato travolgere dall'iniziale urgenza dell'emozione, subito gonfia e sfolgorante. Ma c'è in lui, allo stesso modo repentina e vigile, una necessità di chiudere quel turgore in termini stilistici e di ribadire quel subitaneo rapimento in una figura che attingesse forza appunto dalla stessa sua interna persuasione e maturità espressiva. Anzi, fu tanto scheggiata e

aspra questa vigilanza, che spesso investiva con una punta di anti-grazioso, di grottesco persino, la dolce immagine del suo turbamento emotivo, per castigarla fin dal suo primo affacciarsi. Da qui un procedere lento, cauto per intima schività e per insaziabile verifica stilistica, al punto da tentare sconfiniti in terreni mentali e astratti a lui eterogenei. Se non si è smarrito dentro quell'oscuro percorso, occorre riconoscere che la sua pazienza aveva per alleata una forte volontà creatrice e una schietta apertura all'imperativo formale. Fu un percorso lento; lo scarto delle soluzioni affrettate e iniziali si spiega però anche col desiderio di evitare il fregio inadeguato, di salvarsi da una facile retorica di contenuti.

Cosicché, quando la radice fantastica del suo colore, inteso come suggerimento emotivo, anzi come sentimento esso stesso, si divincolò dalle strettoie realistiche e impose i suoi ritmi fulgenti, si trovò intimamente cadenzato su quella meditata continenza, fatto di modulati accordi, di impreviste ma sicure eleganze, più che di sfrenati tumulti e squilli cromatici. Ci riesce perciò agevole ripetere ciò che abbiamo già scritto in precedenza, e ora con maggior persuasione per le conferme successive del pittore che questa esposizione largamente offre: poteva, quel colore, divenire una gentile ossessione, una mania; fuori di ogni violenta ed estemporanea frattura, per virtù di quell'assiduo controllo profondo, è venuto invece precisandosi in una nitida riassunzione lirica dei suoi motivi poetici, ed è mai il suo segno distintivo, riconoscibile a colpo d'occhio. Divenne la prima calda voce di quella sua realtà interiore; una realtà da visionario, accesa ai limiti del sogno, che scompiglia l'ordine logico delle cose, il filo consunto dell'immediata visività, per imporre di colpo alla vita le apparizioni celesti della poesia. Un colore che, nella sua strenua ricerca, ha finito, fra simboli e parvenze, per incontrare il suo paesaggio: cieli barocchi, chiese veneziane che richiamano suggestioni d'oriente e galli evangelici o mattutini che ora garriscono come orfiamma, stendardi araldici di una festa quotidiana, adorna di una candida elegia.

Si guardi alle architetture della Salute, di San Moisè, di San Marco abbandonata nel suo fulvo cielo come un relitto bizantino, cangianti tutte per quella mobilità inventiva del sentimento-colore che le raffigura, e si veda infatti come reggono a un interno ordine pur nel timbro nitido, mosaicale, della pennellata. La preziosità della materia e della luce di cui è imbevuta, cresce di pari passo con una sintassi formale che diviene più serrata. E ci sembra che l'antica città lagunare abbia trovato un nuovo accordo, una nuova dimensione fantastica.

MARCO VALSECCHI

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

- | | |
|--|--|
| 1. Gallo sui tetti 1952, olio su tela, 55 x 70 | 18. Rio al mattino 1953, olio su tela, 50 x 65 |
| 2. Galli in corsa 1953, olio su tela, 80 x 60 | 19. Rio 1953, olio su tela, 55 x 70 |
| 3. Il gallo 1953, olio su tela, 60 x 80 | 20. Bambine a Burano 1953, olio su tela, 70 x 55 |
| 4. Lotta di galli 1953, olio su tela, 80 x 60 | 21. Meriggio a Burano 1953, olio su tela, 70 x 60 |
| 5. Gallo 53 1953, olio su tela, 60 x 80 | 22. Mattino a Burano 1953, olio su cartone, 50 x 60 |
| 6. Galletti 1953, olio su tela, 55 x 65 | 23. Altro Burano 1953, olio su tela, 70 x 55 |
| 7. Galletti 1953, olio su tela, 55 x 65 | 24. Burano mattino 1953, olio su cartone, 60 x 50 |
| 8. Gallinacci 1953, olio su tela, 80 x 60 | 25. Burano tramonto 1953, olio su cartone, 60 x 50 |
| 9. S. Moisè I 1951, olio su tela, 50 x 65 | 26. Campiglio 1953, olio su tela, 55 x 45 |
| 10. S. Moisè II 1953, olio su tela, 65 x 75 | 27. La Valle 1953, olio su tela, 55 x 45 |
| 11. S. Moisè III 1953, olio su tela, 65 x 75 | 28. Pini 1953, olio su tela, 70 x 60 |
| 12. S. Moisè IV 1953, olio su tela, 60 x 70 | 29. Tulipani 1953, olio su tela, 50 x 60 |
| 13. Salute verde 1951, olio su tela, 50 x 65 | 30. Tavolino con statua 1953, olio su tela, 60 x 80 |
| 14. Salute bianca 1953, olio su tela, 65 x 75 | 31. Donna allo specchio 1953, olio su tela, 65 x 75 |
| 15. Salute VI 1953, olio su tela, 60 x 70 | 32. Donne al bar, 1952, olio su tela, 60 x 80 |
| 16. San Giorgio 1953, olio su tela, 70 x 55 | 33. Bottiglia con finestra 1953, olio su tela, 40 x 60 |
| 17. San Marco 1953, olio su tela, 75 x 65 | |

NOTIZIA BIOGRAFICA. — Gino Meloni è nato a Varese nel 1905. Vive fra Lissone e Milano. Ha studiato all'Istituto di Arti decorative a Monza e frequentato i corsi liberi dell'Accademia di Brera. La sua prima Personale è del 1937 a Milano, seguita da quelle del '40, del '46, del '48 e del '52. Nel 1951 gli venne conferito il Premio Taranto, che gli organizzò una nuova Personale nel '52. Ha partecipato alle mostre della Biennale di Venezia del '48 e del '52. Nel 1953 gli venne conferito ex-aequo il Premio Burano per il paesaggio libero. Opere sue si trovano nelle migliori raccolte private italiane ed estere.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE (monografie e saggi critici): Catalogo per la Personale alla Galleria 15 Borgonovo, di Aligi Sassu, Milano 1946 - Catalogo a una mostra collettiva di Modena, di Raffaellino De Grada, 1950 - Pittura e Scultura d'Avanguardia in Italia di R. Carriero, edit. Conchiglia, Milano 1950 - I galli di Meloni di R. Carriero, Quaderni della Borromini, Milano 1950 - Cartella con sei tavole a colori, di Marco Valsecchi, edit. Milione, Milano 1952 - Dodici pittori italiani, collottino n. 2 (nuova serie) del Milione, Milano 1953 - Catalogo per la Personale alla Strozzi, di Marco Valsecchi, Firenze, 1953 - Catalogo per la Personale al Cavallino, di Garibaldi Marzani, Venezia, 1953.

La mostra rimarrà aperta sino al 29 gennaio 1954 con orario dalle 10 alle 12,30 e dalle 15,30 alle 19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

TEMPERATURE

POSTILLA A BORGES. Il punto più sorprendente della polemica anticipata a crediamo sia stato raggiunto in un necrologio apparso sul «Corriere della Sera» la mattina del 14 dicembre scorso. Il giorno innanzi era morto, a settant'anni, il pittore brianzolo Donato Frisia, buon continuatore di quel gusto, di quella maniera pittorica lombarda che, fra i due secoli, ebbe i suoi massimi esponenti in Cesare Tallone e in Emilio Gola, questo ultimo anzi suo diretto maestro.

Ebbene, Leonardo Borges, scrivendo, com'era giusto, le lodi del probato artista sul massimo giornale lombardo, uscì improvvisamente con queste parole: «Ma da circa una quindicina d'anni — diciamo la verità — il nome di Frisia in mezzo ai raffinati amatori e ai critici ufficiali non godeva troppa stima; e già ce ne vole per riuscire a fargli avere almeno in parte un «Premio Bergamo». Oggi a Milano si tributano alti onori a un pittore straniero che come temperamento nativo val certo meno di Gola e di Frisia». E nel pittore straniero si ravvisava Pablo Picasso.

Ora cose simili le potrebbe dire (e purtroppo le han dette) un Montanelli, o peggio, un Mosca, che si son dati da fare per rallegrare il *milieu* di certe famiglie borghesi della Milano più retriva con le loro «lettere» in tono da burla, scanzonate nell'intenzione e invece soltanto stonate, sempre maestri ad occuparsi imprevedutamente — l'abbiamo già detto altra volta — di ogni cosa che meno conoscono. Ma Borges è un critico e queste cose le sa: e non le dovrebbe dire, perché finiscono per danneggiare anche chi vorrebbe favorire. La battuta è polemica e la polemica, si sa, costringe a volte ad arrampicarsi sugli specchi, con l'inevitabile conclusione di precipiti scivoloni.

Nessuna difficoltà a riconoscere che Borges abbia il diritto di avversare l'arte di Picasso per una somma di ragioni plausibili o non plausibili che non una volta sola ha scritto sul suo giornale. Ma questa volta la battuta polemica è eccessiva e vorrebbe ritoccare una verità che ormai, in buona fede, è chiara e lampante a tutti.

Del resto, sullo stesso giornale e appena dieci giorni dopo, l'illustre Bernardo

Berenzon ha, su questo punto, messo in chiaro molte questioni, con queste sue parole: «Pochi giorni fa, ho veduto un suo recentissimo disegno non compreso tra quelli della mostra, una testa di donna, che un Ingres o un Raffaello non avrebbero rinnegato. E in vero, io ricordo che al tempo adesso lontano in cui egli non aveva ancora acquistato alcuna fama e si parlava di lui, a Parigi, con amici, io comparavo le sue straordinarie doti di disegnatore a quelle di Raffaello nello stesso campo».

Berenzon non ama, e lo ha scritto a chiare lettere, il Picasso che non piace nemmeno a Borges; ma la sua obiettività non gli impedisce di riconoscere, liberamente, le «straordinarie doti» dello spagnolo, e nonchè risalire a un Tallone o a un Gola, cita Raffaello.

Inoltre Borges avrà aperto, siamo sicuri, il suo attento orecchio a quell'altra frase berenzoniana che mette in guardia su troppo facili condanne al Picasso «noir» o «maudit»: «A questo punto, l'illustre critico scrive, io vorrei richiamare l'attenzione sul fatto che un artista creativo può produrre i medesimi effetti qualunque sia il mezzo di cui si serve. Egli non è lo schiavo dei mezzi materiali, più o meno ardui, più o meno ribelli, come si è insegnato per generazioni e tuttora viene accettato. Perciò ritengo che ragioni esteriori come quelle tecniche non abbiano mai avuto peso nel determinare le varie avventure di Picasso fuori dai territori della pittura, dirò così, tradizionalmente umanistici».

Ciò si accenna esplicitamente a «una avventura» interiore, spirituale e quindi di fondo morale, su cui Borges, critico moralista, ha larghi motivi di meditazione. E il tema principale potrebbe essere questo: come mai un artista col «straordinariamente dotato» ha di continuo rimesso in discussione i termini dell'arte e anzi i termini della spiritualità contemporanea? Lungo scherzo malvagio o più verosimilmente un profondo, sanguinante processo di polemica, di rottura e di rivolta verso un'umanità ingiusta e crudele, svelandone le drammatiche contraddizioni? Non siamo forse dinanzi a quella tragica teologia dei gotici pittori di «Danza macabra» e dei «Trionfi della morte» o delle «Tentazioni», in cui il regno della notte, del peccato e della morte è preferito al regno della redenzione e della resurrezione: un Bosch o un

Brueghel o i grandi frescanti delle cattedrali catalane e di Palazzo Sclafani a Palermo? Certo una teologia più terrificata, in cui anche la divinità è muta e di contro alla quale, giansenisticamente, il male insorge e sfiora con la stessa inevitabilità e forza, invincibile se non per un miracolo; ma non per questo sbrighivamente ricusabile, tanto più che ha trovato modo di esprimersi con quell'elemento vitale che è un'immagine d'arte, unità formale e morale a un tempo, inscindibile nella sua pienezza e autenticità. Non è che uno dei diversi esercizi di meditazione; ma potrebbe dare alcuni risultati, cominciando intanto col porre una discussione in termini culturali e non su impulsivi rifiuti e sbrighive condanne.

IL SUPERFLUO E L'UTILE. Dopo un'assenza di qualche anno, P. M. Bardi è venuto dal Brasile in Italia, approfittando dell'esposizione all'Orangerie di Parigi di alcune decine di capolavori del Museo de Arte da lui fondato a San Paolo. E durante la sua permanenza in Italia ha voluto scrivere al direttore di TEMPO, Arturo Tofanelli, alcune sue esperienze ministeriali. Ecco qui la sua lettera, riportata per intero:

«Caro Tofanelli, l'Italia era ero tra gli invitati del Centro di studi e informazioni francesi, nella bella nuova sede di via Bigli a Milano; l'inaugurazione aveva richiamato scrittori, artisti, autorità. Commentavo con alcuni amici: l'Italia che, tra le poche cose da esportare, ha in primissima linea l'intelligenza, l'arte, le lettere, la moda e questi altri prodotti della fantasia, non possiede all'estero nessun Centro di studi e d'informazione, salvo qualche istituto di cultura provinciale. Come *Tempo* ha avuto occasione di rilevare, io ho fondato e dirigo il Museo di Arte di San Paolo in Brasile che attualmente espone al Museo de l'Orangerie a Parigi, sessantadue dipinti della sua pinacoteca. L'invito ci pervenne dalla Francia, l'esposizione fu organizzata dalla direzione del Louvre e Parigi, dall'inaugurazione presenziata dal Presidente Aurélien alle pagine di giornale alla televisione alla *France Presse* fino alla cortesia e all'interesse del popolo, ha dato al Brasile una indimenticabile prova di amicizia e di stima culturale. I francesi sono maestri in questo, ed è la loro costante presenza in ogni paese con i loro scrittori, scienziati, artisti, sarti, attori che affermano

tutta una cultura e tutto uno spirito, contribuendo con questi scambi alla circolazione di buone idee di pace. Perché tu sappia che cosa avviene, invece, in Italia, basterà che ti dica il risultato di una mia richiesta all'Ambasciata di Rio de Janeiro. Dovevamo inaugurare, nel 1950, una nuova vasta sala al nostro Museo; chiesi al Governo italiano una mostra di primitivi da mettere insieme con il materiale dei depositi e dei privati collezionisti, avremmo pagate tutte le spese comprese i funzionari accompagnatori. Risposero di no, da Roma. Ottenni, invece, in Francia una mostra del ritratto francese. Ma perché il Governo italiano non pensa dieci minuti alla necessità importantissima di ritenere l'arte e la cultura in genere come una voce d'esportazione, capace di garantire soddisfazioni pecuniarie nella stessa bilancia «scambi commerciali»? Senza discussione nessuna e per concorde riconoscimento straniero, l'Italia possiede oggi, per limitarmi al campo in cui lavoro, l'arte più viva e più seria d'Europa. Ma all'estero chi ne sa nulla? Salvo Marini, e, ora, Sironi per lo sforzo della galleria milanese del «Milione», e un poco il grande Morandi, l'arte italiana è quasi ignota. Se lo Stato fa qualche esposizione all'estero, la fa quasi sempre senza fisioterapia e senza intelligenza critica e, quel che è peggio, senza conoscere quegli ambienti e senza prevedere le tristi ripercussioni. Se qualcuno, ora, verrà a replicare che qualcosa si è fatto e si fa, risponderò in anticipo: si è fatto male, e non si sospetta nemmeno quanto si potrebbe fare. Congratuliamoci intanto cordialmente con i francesi per il loro Centro di studi e informazioni, cercando di imparare la lezione. P. M. BARDI».

Ed ecco il breve, ma preciso commento di Arturo Tofanelli:

«Colpa di Roma. Colpa dei governi politici fino alla cima dei capelli e così poco amministrativi succeduti alla Liberazione in poi. Se il fascismo aveva fatto qualche cosa di buono, era in questo campo; ma i democratici italiani si sono affrettati a fare piazza pulita comportandosi esattamente nel modo opposto degli altri democratici d'Europa e d'America, i quali ogni giorno che passa impiegano nuovi mezzi e nuove sedi per questo tipo di propaganda: la diffusione all'estero dell'alta cultura. Basti osservare la fioritura nelle principali città italiane dei vari U.S.I.S. (Ufficio Stampa Informazioni Statunitensi),

British Institute (Istituto Britannico) Centre d'Etudes (Centro francese di studi), eccetera. Ma non è tutto qui; avremmo argomenti per provare che persino la Jugoslavia è più presente di noi nelle zone sensibili. Ci si obietterà che il Governo non ha soldi da spendere in cose superflue. La verità è che manca una visione illuminata delle nostre possibilità di quello, cioè, che davvero è superfluo e di quello che invece è utile».

C'era da attendersi una risposta dal ministero interessato, almeno un segno di aver ricevuto il colpo. Nossignori. In Italia si incassa, si tace e si tira avanti: Pirandello ha davvero fatto scuola: come prima, peggio di prima. Nei ministeri italiani si è maestri in costosa tacita silenziosità. E mai che il Parlamento, anche se, prenda una volta l'iniziativa di portare a fondo queste segnalazioni circolanti della stampa. Non sono motivi di immediata politica, e allora non interessano. E tutto tace; e nel ministero si è occupati a fare le cortisie fra le varie capitali europee, mandando su e giù opere preziose che abitualmente, all'estero, sanno «tamponare», come l'anno scorso a Parigi che il nostro Medioevo si trovò «spiazzato» elegantemente da una mostra di Arte Messicana. Era, alla fine, una semplice questione di calendario, agire in modo da non farsi mettere in concorrenza dagli astuti dirigenti parigini. Ma in Italia a queste cose non si bada, si tira giù di grosso, non si sa se presi dall'entusiasmo o dall'insipienza. E tutto finisce in un qualche viaggio di trasferta di un manipolo di funzionari.

Bardi ha parlato di «fatti» brasiliani. Ma nell'America del Sud c'è anche l'Argentina, il Perù, il Cile, il Venezuela, la Colombia, l'Ecuador, l'Uruguay, il Paraguay, la Bolivia, tutte repubbliche che in veloce progresso, che mandano a centinaia i loro ragazzi a studiare nelle università europee. Leggiti noi abbiamo fioritissime e numerose colonie di emigranti; l'esportazione della nostra cultura non cadrebbe perciò sulla sabbia. Ma anche qui finiremo per essere «soffiati» da altri Paesi, che pur non hanno laggiù, magari, un solo emigrante, ma sanno benissimo farsi la «piazza».

MICHELANGELO SOTTO CHIAVE. Era facile prevederlo e ci fu chi lo disse a chiare lettere: la «Pieta Rondanini», messa in Castello Sforzesco, sarebbe stata lenta-

mente dimenticata, un silenzio d'ovatta l'avrebbe avvolto. Ora che sta in Castello sono cominciati i lavori di restauro, molte sale sono state chiuse e vedere la «Rondanini» è più difficile: bisogna chiedere il permesso, subito concesso per visitare, farsi accompagnare dai custodi, aprire serrature e chiavistelli, tutte cose insomma che non agevolano né invogliano il visitatore.

Poiché i lavori dureranno parecchi mesi, non è possibile trovare, per questo periodo, una nuova collezione del gruppo michelangiolesco? Sugeriamo, per esempio, visto che di Brera non si deve parlare, il Cenacolo.

UN'OPPORTUNA INCHIESTA. Un giornale fiorentino, «Il Nuovo Corriere» diretto da Romano Bilenci, uno dei migliori scrittori della «generazione di mezzo» che purtroppo da lungo tempo sta in silenzio ma che, in quanto artista, si preoccupa delle condizioni dell'arte e della cultura, ha aperto una «Inchiesta sull'arte contemporanea» che merita di essere seguita per l'interesse grande delle risposte finora pervenute. Quattro sono le domande poste e riguardano le influenze positive o negative sull'arte italiana della tradizione francese ed europea in genere dall'espressionismo in poi e se sia adeguato ai tempi il sistema delle mostre, dei premi, delle compravendite, in una parola dell'organizzazione della vita artistica nazionale. Più scottanti, però, le prime due domande, e cioè: 1) Come si presenta, secondo lei, alla comprensione del pubblico l'attuale panorama delle arti figurative, nelle sue varie tendenze, scuole o raggruppamenti? 2) La comprensione del pubblico è, secondo lei, condizione determinante della validità dell'opera d'arte contemporanea?

Riportiamo qui, stralciata, la risposta di Renato Birolli, che ha iniziato la serie delle risposte, relativa a cotesti due quesiti.

«Il pubblico, in generale, ha bisogno di sentimenti, ma non sa che per noi, essi sono ancora delle forme. Dovrebbe sentire il bisogno delle forme, attraverso le quali, e solo per esse, i contenuti della vita diventano pitture e la pittura ha una sua dialettica interna, una quantità e una qualità non soltanto d'arte. Eppure ogni uomo ama il proprio figlio perché non è confondibile con quello d'un altro, ossia perché ha una forma che lo rende rico-

noscibile. E lo ama per quella forma, tantoché persino i difetti glielo rendono caro e personale».

Oggi il pubblico confonde il Realismo con la degenerazione del tardo naturalismo, poi col Verismo e infine con la fotografia, che è un genere a sé stante. Ma anche i pittori lo confondono: quindi il pubblico è scusabile. Non sa che l'arte è dialettica e che lascia un largo spazio al movimento del pensiero. L'operazione è umana non soltanto perché c'è l'imitazione dell'uomo. Ci vorrebbe altro. Inoltre il pubblico chiama Astrazione o Futurismo tutto ciò che non assomiglia all'imitazione del vero. Il pittore ideale, in tal senso, non è ancor giunto e non giungerà mai, perché non può nascere al di fuori del problema dell'arte.

Una Madonna di Cimabue o una di quelle che l'attuale calceografia industriale santifica stampa in materie sintetiche, ottemperano — grosso modo — alla medesima esigenza del pubblico, quando al contatto dialettico e poetico con le forme si sostituisce un'idea astratta della storia o si burla per sentimento plastico un concetto di fede o di società. Esigere da noi ciò che è già spiegato in altra sede dalla nostra, è toglierli lo scopo e la condizione per cui lavoriamo. Si tratta di capire questo, prima ancora di far dipendere dall'Astrazione o dal Figurativo le sorti dell'Arte. Ma questo è compito che a noi non spetta.

Il pubblico non ha l'obbligo di capire e di seguire tutti i movimenti dell'arte, di cui parecchi sono superflui o sono il frutto stagionale dell'involuzione d'altri movimenti necessari; ma deve al più presto abbandonare la cattiva convinzione che l'arte sia un elemento di contorno (per i borghesi) o pedagogico (per i non borghesi). I contenuti giocano brutti scherzi, quando si vuole che siano dimostrati anziché raccontati con le forme e i colori dell'autenticità dell'artista. Solo così è possibile sottrarsi alle influenze deterioranti dell'immaginario astratto (sia del Realismo che dell'Astrattismo). La variabilità delle vicende del mondo è la vera fonte delle nostre emozioni. Neanche a farlo apposta, quelle tendenze che più hanno preteso la storicità, più son venute, meno al risultato di autenticità: perché compromesse in sul nascerle dal bisogno dimostrativo, non poetico.

E' male che Arte e Cultura non abbiano più il campo delimitato. Per questo

il pubblico vuole forse dall'opera una dimostrazione culturale, sempre cioè una spiegazione, che l'arte non può dare. E come pretendere da essa che sia un suo momento successivo? Questo non è il suo compito, poiché la società a produrre gli uomini e i mezzi adatti al secondo compito, come ha prodotto la cinematografia documentaria per spiegare oggettivamente la scienza e la natura. Noi non possiamo produrre un documento diverso da ciò che è — nei suoi termini specifici — l'opera d'arte.

Se la comprensione del pubblico fosse determinante dell'autenticità dell'opera d'arte, quante forme di autenticità esisterebbero oggi? Per lo meno tante quante sono le opinioni, le contraddizioni e i capricci della moda, dato che non si può pensare tutti autentici i favoriti della società in corso. E quante istanze, per pensare autenticamente, sono nel pubblico? Preferisco concludere così: *La comprensione dell'artista è condizione determinante dell'autenticità del pubblico.* Ne è, insomma, l'indizio.

E' l'autenticità (il senso della storia più le capacità) il fatto determinante: mica altro».

EDITORIA D'ARTE. Su un giornale cittadino, *Il Tempo di Milano* del 6 dicembre scorso, Franco Cerutti ha voluto fare alcune considerazioni sull'editoria d'arte italiana che non possiamo condividere. Ecco qui:

«In Italia, fino ad oggi almeno, l'industria del libro d'arte non ha assunto lo sviluppo e la perfezione che contraddistinguono certi editori stranieri, massime francesi, tedeschi e svizzeri. Le edizioni Skira, ad esempio, o certe pubblicazioni tedesche — per non parlare della collezione «Les trésors de la peinture française» — rappresentano il non plus ultra del buon gusto, dell'accuratezza, della fedeltà di riproduzione, del lusso. Certe monografie sui grandi pittori del passato o sui contemporanei — Picasso, Matisse, Léger, Rouault ecc. — sono autentici capolavori che danno, soli, la misura della perfezione cui è giunta tale industria editoriale specializzata. In Italia, ripeto, siamo ancora indietro in questo settore: esistono naturalmente collane artistiche di un certo rilievo, per esempio quelle dell'editore Hoepli, dell'Istituto Grafico De Agostini, del Poligrafo dello Stato e qualche pubblicazione sul tipo di quella dedicata a

Piero della Francesca, nella collana «Sidera», meritevoli tutte della più attenta considerazione, ma tutto sommato, il livello delle nostre pubblicazioni d'arte è inferiore. Basti pensare ai volumi che recentemente Skira ha dedicato alla pittura spagnola, a quella etrusca, la serie dagli impressionisti ai contemporanei, ecc. ».

D'accordo, un articolo di giornale è sempre, per sua natura, costretto a una certa genericità; ma certe questioni non possono essere orecchiate fino al punto dell'imprecisione.

Dobbiamo prima di tutto distinguere fra perfezione e sviluppo. Anche se il primo termine è sempre relativo perché, infine, si tratta di riprodurre meccanicamente un unicum irripetibile quale è un'opera di pittura, non siamo affatto d'accordo sull'affermazione che «in Italia, fino ad oggi almeno, l'industria del libro d'arte non ha assunto lo sviluppo e la perfezione che contraddistinguono certi editori stranieri» proprio perché, all'opposto, si sono raggiunti livelli di «perfezione» (cioè di fedeltà riproduttiva) che sono invidiati da qualsiasi editore estero.

Dagli esempi che vorrebbe proporci, salta evidente che il Cerutti non è bene informato nemmeno sui fatti di casa nostra. Nessuno di noi vuol togliere a chiunque il suo merito, e che alcuni editori stranieri abbiano raggiunto ottimi risultati specialmente sul piano commerciale, non neghiamo. Ma se si parla di «fedeltà», allora il discorso dovrebbe diventare più cauto.

Anche per la parte italiana pensiamo non sia poi tanto difficile documentarsi. Sta bene per il Poligrafico dello Stato (al quale semmai rimproveriamo certe edizioni a prezzi talmente proibitivi, da limitarne la diffusione ai milionari) e sta bene per la collana Sidera; assai meno bene invece per l'Istituto De Agostini che ha, del resto, il suo merito altrove, nella diffusione, per esempio, assai estesa. Ma il Cerutti ha voluto fare una distinzione di «qualità» e non di «quantità». Quest'ultima ha, per noi, ben altre e dure radici: la lingua, prima di tutto, oramai poco letta all'estero; il bilancio finanziario, assai ingente, che sta alle spalle di un'attività editoriale e difficilmente affrontabile in Italia appunto per il limitato giro di distribuzione del prodotto; e infine anche gli infiniti balzelli o addirittura i divieti di importazione attuati da

molte paesi esteri al nostro prodotto mentre noi abbiamo praticamente le porte aperte a tutti. E allora se la distinzione è d'ordine qualitativo, il Cerutti, per obiettività, non può ignorare gli altri ottimi e ben noti esempi italiani.

Fra i quali, modestamente, ce lo consenta, mettiamo le nostre riproduzioni, che ci meritano ogni giorno attestati di alti riconoscimenti stranieri.

Stella bianca

LE EDIZIONI NOVITÀ

I RAGAZZI DI AMALFI di R. Zanchi, nella Collana «Cartelline con sei tavole a colori», tavole su cartoncino sciolto e inserito con testo, raccolti in cartella 15,5 x 21 con altra tavola a colori sulla coperta. L. 400

Segue l'ultima pubblicata nella serie su Giuseppe Viviani con testo di C. L. Ragghianti.

Le tempere riprodotte sono state scelte tra quelle ordinate nella mostra testé chiusa nella nostra Galleria e che raccolse largo consenso e stupita ammirazione. Esse furono eseguite dagli alunni della Scuola Media di Amalfi dalla età di 12-14 anni, sotto l'indirizzo del prof. Redento Bontati che li guidò a ritrarre liberamente il paesaggio della costiera amalfitana.

Lo scritto introduttivo di Rachele Zanchi prendendo l'avvio dalla nota preghiera di Corot, riporta il lettore nel clima della pura fantasia del fanciullo, e in particolare di questi ragazzi meridionali che ripetono il miracolo della natura così prodiga di sorprendenti bellezze in quella loro terra fasciosa. E' un discorso piano e semplice ma che pur assume una sostanza quasi ammonitrice quando pone in rilievo i diritti della libera fantasia al disopra della stessa immaginazione.

L'Eco della stampa

Ufficio Ritagli da Giornali e Riviste
Via Giuseppe Compagnoni N. 28 - MILANO
Telefono N. 53.335 - cas. post. 3549



