

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

51

NUOVA
SERIE

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

UNA MOSTRA PERSONALE DEL PITTORE

ILARIO ROSSI



Argine con



Paesaggio con frache
e intonaco • 1959

ILARIO ROSSI

PER QUESTA MOSTRA PERSONALE A MILANO, la più importante fra le molte sue, Ilario Rossi arriva preceduto da un fascicolo prezioso di pagine molto attente, criticamente sottili e amichevolmente affettuose, tali da testimoniare una bella civiltà di rapporti oltre che di sorvegliato acume culturale, di critici come Gian Carlo Cavalli, Francesco Arcangeli e Maurizio Calvesi. Un pittore che allinea simile corredo critico, può sentirsi soddisfatto, e non tanto per una questione di vanità, quanto invece per un più duraturo conforto di vedere il proprio lavoro non disperso, ma salvato dallo sfacelo della cronaca per merito di un incontro assiduo e definitivo di critica puntuale. A tal punto è stata vagliata la sua opera in questo ultimo decennio, sia nei familiari rapporti col paese e l'ora dolce dell'Emilia bolognese che dalla collina di San Luca corre ai filari ombrosi lungo la pianura, quanto negli avvenimenti, altrettanto calmi e meditati, della sua cultura in relazione morandiana prima e nel graduale accrescersi di un rinnovamento dell'interno profondo dell'immagine più che dallo scoppio improvviso di sensibilità impennate; a tal punto, dicevo, è stata scandagliata la sua opera, fin nei recessi più appartati, che ora non rimane un solo palmo senza scasso, e per forza di cose si finisce per ricalcare le parole altrui.

Già dal 1950, quando il lavoro di Rossi proseguiva nel solco di una confidenza serena col paesaggio circostante e secondo una lettura di scandagli gettati da Morandi dentro il tessuto vivo di calibrate forme reperite da un'indagine intellettuale più che visualistica, Cavalli coglieva benissimo questo rapporto e il senso segreto dei riferimenti a un'interpretazione che battesse il suo

accento più forte su una condizione di intimità diciamo « naturalistica »: « La natura del paesaggio ch'egli predilige si ordina per dati essenziali e si riassume lungo le curve grevi e malinconiche dei colli emiliani, lungo i profili d'ombra, delle case e degli orti, nelle gamme ormai schiarite del colore; e si leva la sua voce lenta, quasi mormorata e pigra, in una sorta di bucolica accorata e severa ». Dove è da cogliere di Rossi, con la luce particolare della dedizione sentimentale, l'innescato vivace di una volontà formale precisa, pur in mezzo alle tonalità intenerite del colore, laddove il critico parla appunto di dati essenziali. E questa inclinazione a uno spoglio di essenzialità, di motivi figurati ma anche e soprattutto, di risultati pittorici che solo nella forma si confermano artisticamente, al di sopra di intenzioni ed emotività, mi pare sia il carattere più costante e aperto dell'attività creativa di Rossi. Tanto è vero che ancora il Cavalli, otto anni dopo, per la pagina di prefazione ai quadri esposti alla Biennale di Venezia, ribadiva il legame col « paese » e addirittura con l'ora metereologica: « gli alti argini verdebruni, i tronchi rinsecchiti degli olmi, i bianchi assurdi delle nevi sui colli, i prati teneri di primavera »; ma ponendo subito l'accento sul « rinnovato rapporto fra i segni e l'immagine », e parlando sostanzialmente di « traliccio spaziale in cui si annullano tutte le dimensioni dell'antica visibilità ».

Naturalmente il dolce incontro con le cose non annullava, come si è detto, il confronto con la situazione culturale che si muoveva in altri luoghi e finiva per coinvolgere tante situazioni della « cara provincia » emiliana. E anzi si deve dire che, senza turbare l'ordine quieto dei suoi svolgimenti interiori, Rossi ne sollecitò di continuo l'intervento, senza bruciare in entusiasmi, ma controllandone continuamente le clausole, con una forza intellettuale non appariscente ma che risponde invece a una persuasione di intime moralità.

E' il punto su cui insiste, opportunamente, l'Arcangeli in occasione di una mostra personale del 1958, gettandovi un profondo chiarimento non soltanto formale: « Questi tentativi di rinnovamento volsero, con alterna fortuna, in due direzioni: verso l'espansione di ricchi e profondi strati di sensibilità; o verso le gamme chiare, accompagnate dall'eleganza quasi francese di sottili grafie. Non sarebbero certo mancati a Rossi, pittore nato, i mezzi, tecnici e di stile, per giocare queste sue pos-

sibilità in astratto. Ma l'astrattismo non sarà mai, probabilmente, la sua vocazione; anche per quel suo bisogno innato di ancorare l'opera a una struttura profonda sentita e sostanzialmente reale. Pensate a una sensibilità così fatta, ponetela a contatto con gli avviamenti talvolta crudamente intellettualistici, talaltra unilateralmente e profondamente immediati, anarchici, dell'attuale pittura: capirete come Rossi non abbia potuto risolvere presto, entro di sé, il dilemma fra il suo primo e amatissimo mondo e le novità ultime. Ma, da qualche tempo, egli lotta con rinnovato entusiasmo in questa situazione di trapasso drammatico fra vecchia e nuova cultura... Le strutture moderne, di traslata eredità cezanniana, le alternative e le sperimentazioni tecniche della pittura di materia, o di quella che gli americani chiamano "pittura d'azione", fanno ormai corpo con le doti provate di Rossi ». Il nome di Cézanne, venuto fuori a tempo debito, e da intendersi come un'integrazione non scolastica ma profondamente sentita alla radice dell'intuizione creatrice, è difatti il vero e sostanziale elemento riformatore del percorso pittorico di Rossi.

Per la mostra romana del '59 Calvesi torna a porre in evidenza un « qualificato tonalismo nostrano, che ha collegato la Bologna di Morandi alla Roma di Mafai, di Scipione, di Melli »; ma è costretto a risalire da questa constatazione ancora primitiva, e che effettivamente collega come un arco i diversi periodi della pittura di Rossi, a una situazione più radicale del suo operare presente, cioè alla « struttura che tende a riassumersi, aggrappandosi alle poche zone vive di un telaio prospettico ulteriormente contratto, e trasposte, quasi di salto, sul primo piano ».

Ecco perché dicevo che, con un simile sussidio critico, ogni palmo pittorico di Rossi è stato indiziato con estrema chiarezza. Per buona sorte il pittore non procede per salti e giravolte; sicché l'analisi sin qui esemplificata non risulta contraddetta. Semmai prende più forza proprio dal percorso di questi ultimi mesi, e di cui la mostra attuale dà conferma. Certa stringatezza rigoristica di forma non è che si sia allentata; mi sembra invece che nel procedere e stabilizzarsi dell'esperienza intrapresa abbia trovato una più naturale pronuncia. Cede cioè man mano l'esperimento dinanzi a un'immagine che ormai sorge con un fiotto di nuovo spontaneo, ed ancora l'elegia, il richiamo affettuoso ai paesi fa risuonare i suoi reconditi accenti. Quel risalire vertiginoso di piani verso un orizzonte quasi sospeso allo zenit,

non è un artificio per ribaltare l'immagine schiacciata nei suoi rilievi, in un metodo scorciato di neo-cubismo; ma un ripido affacciarsi dell'immagine stessa nella distesa analisi delle sue componenti; ed è su questa più libera spazialità che anche il fuoco del colore, con l'impeto quieto dell'insorgere emotivo, apre i suoi crateri, i fulgori bianchi attorno ai quali si raggruma una materia d'ombre limpide, spessori sottili di geologie messe a nudo per una necessità sempre vigile di non cedere alla confusione, di tener concreto il nodo remoto dei sentimenti naturali nella concretezza di una forma individuata più che artificiosamente scandita.

MARCO VALSECCHI

Ilario Rossi è nato a Bologna il 15 settembre 1911 e si è dedicato interamente alla pittura dopo avere frequentato la « bottega » del padre e l'Accademia di Belle Arti di Bologna ove si è diplomato nel 1933. Ha tenuto mostre personali nella Galleria di Cronache a Bologna; nella Galleria Mistral a Bruxelles; nella Galleria La Strozina a Firenze; nella Galleria L'Annunciata di Milano; nella Galleria La Saletta di Modena; nella Galleria La Medusa di Roma. Ha esposto in mostre collettive a Torino: Galleria La Bussola, Francia-Italia e Promotrice; a Rimini: Premio Morgan's; a Roma: Galleria di Roma; a Firenze: Galleria del Fiore; a Bologna: Premio Bologna ed altre; a Johannesburg: Arte Italiana Contemporanea; a Chicago: Main Street Gallery; e a Ginevra, Cecoslovacchia, America Latina. Ha anche esposto, per invito, in numerose Biennali di Venezia fino al 1958; Quadriennali Romane; Premi del Fiorino a Firenze. Ha vinto i seguenti premi: Premio Bologna 1958; Premio Fumagalli 1938 alla Biennale di Brera a Milano; Premi Baruzzi di Bologna negli anni 1935 e 1938; Premio Burano del 1952; Premio Cesenatico 1952; Premio Michetti a Francavilla a Mare; Premio del Fiorino 1959 a Firenze; altri premi ottenuti a Gallarate, Ischia, La Spezia, Messina, Spoleto. A Roma si è aggiudicato il primo premio nel concorso bandito dal Ministero della Pubblica Istruzione per soggetto Sacro nel 1949. Sue opere figurano nei seguenti musei e gallerie: Bologna, Cento, Firenze, Roma, Torino, Venezia e presso l'Istituto di Storia dell'Arte di Pisa. E' insegnante titolare al Liceo artistico di Bologna.

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

1. Paesaggio piombo argento - 1958
olio su tela, 65 x 55
2. Verde secco - 1958
olio su tela, 65 x 55
3. Paesaggio primaverile - 1958
olio su tela, 65 x 50
4. Argine con piante alte - 1958
olio su tela, 75 x 65
5. Argine alto - 1958
olio su tela, 100 x 80
6. Strada sull'argine - 1958
olio su tela, 100 x 80
7. Nevicata e intonaco bianco - 1959
olio su tela, 65 x 55
8. Paesaggio - 1959
olio su tela, 75 x 65
9. Casa di fronte - 1959
olio su tela, 75 x 65
10. Colle verdastro - 1959
olio su tela, 65 x 63
11. Nevicata - 1959
olio su tela, 70 x 50
12. Cielo giallo - 1959
olio su tela, 100 x 80
13. Ocre dorato e bruni - 1959
olio su tela, 100 x 80
14. Paesaggio bruno verde rosso - 1959
olio su tela, 75 x 65
15. Paesaggio di piombo - 1959
olio su tela, 65 x 55
16. Paesaggio con neve - 1959
olio su tela, 75 x 65
17. Primavera - 1959
olio su tela, 75 x 65
18. Verde fumo e calce - 1959
olio su tela, 85 x 60
19. Paesaggio invernale - 1959
olio su tela, 85 x 60
20. Paesaggio di notte - 1959
olio su tela, 85 x 60
21. Ocre bruciata e verdi - 1959
olio su tela, 85 x 60
22. Paesaggio d'estate - 1959
olio su tela, 85 x 60
23. Paesaggio con frasche sul muro - 1959
olio su tela, 50 x 35
24. Paesaggio con frasche e intonaco - 1959
olio su tela, 50 x 35
25. Nevicata grigia - 1960
olio su tela, 75 x 65
26. Colle bianco - 1960
olio su tela, 75 x 65
27. Paesaggio dorato - 1960
olio su tela, 85 x 60
28. Periferia prima - 1960
olio su tela, 65 x 35
29. Periferia seconda - 1960
olio su tela, 65 x 35
30. Grigio con balcone - 1960
olio su tela, 50 x 35

31-40. Bozzetti di paesaggio - 41-44. Guazzi - 45-47. Litografie

La Mostra inaugurata il 5 marzo 1960 rimarrà aperta fino al 18 marzo con orario 10-12,30 e 15,30-19,30, tutti i giorni escluse le domeniche.

TEMPERATURE

LA PRIMA MOSTRA IN AMERICA DELL'ARTE DI MEDARDO ROSSO HA AVUTO LUOGO DAL 15 DICEMBRE 1958 AL 16 GENNAIO 1959 ALLA PERIOD GALLERY DI NEW YORK. DAL PUNTO DI VISTA QUANTITATIVO POTEVA SEMBRARE NON MOLTO IMPONENTE — dodici sculture, la prima delle quali era del 1882 e l'ultima del 1906, e due disegni del 1906; ma la scelta era eccellente e la mostra ha creato un'enorme interesse fra il pubblico ed, oltre tutto, fra i critici, come le recensioni dei due giornali più importanti di New York, il The New York Times e il The New York Herald Tribune, che riportiamo in parte in seguito, chiaramente dimostrano.

Il critico GNAEVER del NEW YORK HERALD TRIBUNE ha cominciato il proprio discorso con una domanda (una domanda che ogni intenditore americano delle arti plastiche non poteva non porsi quando si è trovato davanti i lavori di Rosso): "Vorrei che qualche candidato per la libera docenza facesse un'analisi delle cause, dello sviluppo e del declino della fama di artisti.

"Forse, dopo un tale esame, saremmo in grado di capire il motivo per il quale Medardo Rosso è stato dimenticato per un periodo di trent'anni. Durante la vita era considerato da molti intenditori al pari di Rodin. Uomini di un gusto ineccepibile, quali Clemenceau e Zola, erano i suoi collezionisti. Gli impressionisti francesi lo stimavano assai. Anche i futuristi italiani. (Boccioni parlava di lui come l'unico grande scultore moderno che ha fatto il tentativo di estendere l'orizzonte della scultura). Nel 1929, dopo la morte, c'era una mostra retrospettiva al Salon d'Automne di Parigi, ma in seguito il suo nome è piombato nella oscurità più profonda".

Il critico continua dicendo che non vuole e non può fare in quella particolare sede quell'analisi che ha proposto al principio ma, comunque, vorrebbe suggerire una soluzione all'eventuale investigatore:

"Sono gli esperimenti degli artisti che seguono un uomo, che determinano la fama di lui. Quando Rosso morì, la tradizione rinascimentale (di cui faceva parte nonostante il fatto che dichiarava di respingerla) era in eclisse. Gli scultori erano affascinati dalle ben definite semplificazioni geometriche osservate nell'arte primitiva.

"Ma ora c'è un cambiamento. Gli scultori di oggi — anche i pittori — sono più interessati nei problemi di luce, superficie e spazio. Sono affascinati da forme in metamorfosi, da immagini che non sono fisse, ma sempre in via di diventare. Ma non possono, però, accettare la retorica del linguaggio epico-eroico e neppure quello di una parte notevole del lavoro di Rodin.

"Invece in quei pochi lavori di Rosso che conoscono hanno scoperto delle qualità simili a quelle che ricercano. Ecco quelle forme frammentarie appena abbozzate, forme che appena appena emergono dalla materia; l'animata superficie espressionista che cambia man mano che la luce che li investe, muta; l'affinità fra la scultura, per cui la superficie è di primaria importanza, e la pittura.

"Queste sono le ragioni per le quali i giovani artisti hanno scoperto Medardo Rosso. Ma egli può piacere al pubblico per altri motivi: calore ed immediatezza ed, oltre tutto, poiché modellava l'essere umano senza quella banalità, sentimentalismo e precisione che la nostra epoca trova imbarazzanti. E, perciò, risulta per il pubblico, come un cambiamento ben venuto e ben accettato dopo tutte quelle costruzioni di ferro battuto che abbiamo visto tanto spesso in giro".

Il critico del NEW YORK TIMES, DOUG ASHTON, invece, non ha voluto occuparsi del problema del perché dell'eclisse di Rosso, ma ha fatto un tentativo di analizzare la grandezza dello scultore, una grandezza che egli ha accettata quale una pretesa:

"Medardo Rosso è considerato il primo artista che ha realizzato nella scultura i principi dell'impressionismo. Ma benché l'impressionismo

fosse l'impeto vitale della sua epoca, e nonostante il fatto che Rosso stesso abbia fatto delle dichiarazioni che sono parallele a quelle dei pittori impressionisti, il fatto è che il suo genio non può essere definito e classificato con tale facilità.

"La verità è che, mentre Rosso era impegnato con le impressioni transitorie, aveva nel medesimo tempo un profondo bisogno di liberare la forma pura". Mentre raggiungeva ciò che Boccioni ha poi definito "l'ascendente dell'ambiente", dava l'impressione di essere alla ricerca di quello che c'era di immutabile nell'ambiente e non attenuato da questo. Era un bisogno istintivo di andare oltre i semplici effetti della luce che lo ha portato ad una esaltazione dei dettagli, ad una riduzione di superficie ed alla realizzazione di forme che sono di una notevole "giustizia".

"Ma non era solo la sua assoluta purezza che ha fatto di Rosso un profeta. Era anche la sua scoperta precoce di una nuova visione dell'universo; la sua fede che ogni oggetto fa parte del complesso intero, e che questo complesso è dominato da una tonalità che diffonde la luce. Probabilmente Rosso era il primo scultore a rendersi conto consciamente che lo spazio non circola più attorno agli oggetti del mondo moderno, ma che gli oggetti sono una parte di uno schema più vasto quale era stato postulato dagli scienziati, poeti ed artisti alla fine del novecento e che continua a espandersi. Rosso lavorava con i vuoti... e la sua convinzione che i suoi soggetti partecipano di una tonalità lo ha portato a più straordinari tentativi di raggruppare figure in cui gli spazi diventano delle parti vitali.

"Insomma, egli ha cercato di catturare l'essenza che, sotto la luce mutevole dei movimenti atmosferici, è una integrità inalterabile... Rosso è riuscito, come pochi altri scultori, a dare simultaneamente gli aspetti transitori e solidi della vita umana."

Noi siamo molto sensibili a questo improvviso e, diciamo pure, intelligente interesse della critica newior-

chese, anche se arriva con tanti lustri di ritardo. A queste idee il Rosso era giunto per convinzione e le aveva divulgate e predicato con accanimento alla fine del secolo scorso, e a noi è noto come lo stesso Rodin non era rimasto insensibile. Sarebbe perciò incredibile come certa critica, che tanto mai quanto oggi si crede in diritto di tiranneggiare con un dirigismo nel campo creativo, non se ne sia mai accorta. Forse colpa anche di noi italiani così pronti a prendere il "la" da quello che ci viene da fuori, e così lenti e scettici verso le cose nostre? Tuttavia su Rosso trent'anni fa Soffici scrisse volentieri con la sua prosa persuasiva per chiarezza e penetrazione. Noi stessi nel 1950 stampavamo un volume che radunava tutta l'opera intorno alle memorie conservate ancor fresche dal figlio Francesco allora vivente, e delle quali ci si voleva per tendere una vita del Maestro e per un Catalogo, condotti finalmente con metodo e su dati sicuri. E non fu impresa comune perché non ci si accontentò di un'ennesima ripetizione del materiale fotografico di cinquant'anni prima, ma una scelta di quello che fu oggetto delle infinite cure e delle fatiche del Maestro che costituivano il punto fedele di visibilità quale la grande rivoluzione di Medardo nella Scultura lo esigeva. E così accanto a questa scelta il documento dell'ultimo esemplare delle singole opere realizzato dall'Artista, con le variazioni che vi portava di volta in volta, colto dai nostri obbiettivi nel suo aspetto di vecchio realista, si ritrovavano le vecchie fotografie delle opere quali Egli le amava vedere, con le luci, le inquadrature e i ritagli che concentravano l'attenzione dello spettatore sul punto voluto. Ma quale fu l'eco dei recensori per questa nostra impresa? Altre volte è accaduto che le nostre fatiche dopo essere rimaste per anni assopite, rinverdivano infine mettendo frutti. Assisteremo anche stavolta ad una riscoperta del Rosso, rilanciato dal di fuori, e alle fortune di chi saprà menarne vanto? Ed i primi a compiacersi saremo ancora noi.

SISTEMAZIONE DI MODIGLIANI
 è il titolo che GIUSEPPE SCIORTINO ha apposto ad una sua ampia recensione in « La Fiera Letteraria » del 17 gennaio scorso del volume MODIGLIANI di AMBROGIO CERONI.

Accanto alle più autorevoli testimonianze, soprattutto straniere, che hanno confortato la fatica del nostro Autore, ci lusinga in modo particolare poter ora annoverare questo saggio del noto critico del foglio romano.
Per i nostri Lettori ai quali esso fosse sfuggito, lo riportiamo qui nei passi salienti.

«Nella impossibilità di sistemare filologicamente tutte le opere di Amedeo Modigliani (difficoltà di trovare molti quadri dispersi presso privati, numero notevole di dipinti la cui autenticità è per lo meno dubbia), Ambrogio Ceroni ha preferito limitare la documentazione a 156 tavole di pitture indubbiamente autentiche, che costituiscono almeno i tre quarti dell'intera opera modiglianesca; ed è la prima volta, dopo tutto, che in una monografia vengano esaminate tante tele scrupolosamente catalogate ed ottimamente riprodotte. Difatti abbiamo monografie in cui le opere di Modigliani sono fatte salire a più centinaia... (è noto che innumerevoli falsi vennero fuori subito dopo la sua morte, fatti da conoscitori dei metodi di lavoro del grande artista).

Il procedere del Ceroni denuncia una ricerca attenta (fatta in tutte le direzioni), le cui tracce sono evidenti nella bibliografia di ciascuna opera presa in esame con un *Her* ricostruito attraverso esposizioni, collezioni, gallerie, musei e sale di vendita. Così, per esempio, del ritratto *Paul Guillaume seduto*, dipinto nel 1916 e appartenente alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, vengono citate le esposizioni in cui compar-

ve a Milano, a Le Chateau-Fonds, a Bruxelles, ad Amsterdam, a Parigi, a Londra, a New York, a Roma, a Marsiglia, ecc.; e viene anche elencata la bibliografia relativa costituita da scritti di Waldemar, che se ne occupò nel 1929, sino a C. Ruy, che ne parlò nel 1958.

«Durante il suo non breve né facile lavoro, il Ceroni ha avuto occasione di conoscere due fra gli amici dell'artista: il dottor Paul Alexandre, il quale fu uno dei primi parigini che avvicinarono e amarono l'artista italiano, e la signora Lusia Czechowska, che ha consentito al Ceroni di pubblicare in seno alla sua monografia dei ricordi inediti.

«Prima, però, di parlare di codesti interessantissimi ricordi, diremo delle cinque lettere da Modigliani inviate nel 1901 al pittore suo amico Oscar Ghiglia, di cui Sofici tempo fa mi parlava con parole di stima. «Sono lettere, dicevamo, quanto mai interessanti che aumentano il valore documentario del volume del Ceroni; non meno dei ricordi della Czechowska che vanno dal 1916 al 1920, anno della morte dell'artista. «Dal 1918 al 1919 — scrive la Czechowska — abbiamo la più bella epoca di Modigliani: i suoi ritratti si vendono a 150 franchi; e nel luglio 1919 un ritratto a Londra viene venduto per 1000 franchi. Segue il periodo in cui la malattia rende a Modigliani impossibile il lavoro, quindi la morte seguita dal suicidio della sua compagna Janne Hébuterne. L'ultima dimora di Modigliani fu assicurata da Kisling, l'amico leale e fedele; Janne Léger rese possibile a Janne Hébuterne il riposo accanto a colui che ella amò. «Il saggio di Ambrogio Ceroni, dettato in francese, oltre a presentare Amedeo Modigliani in modo impari-reggiabile, contribuirà a eliminare molti errori e a ridurre alcune incerte attribuzioni: premessa, dunque, a una sistemazione critica in qualche modo definitiva».



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

OFF. GRAFICHE ESPERIA - MILANO

Paesaggio con neve • 1959



Paesaggio bruno verde rosso • 1959