

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

21

NUOVA
SERIE

NOVEMBRE-DICEMBRE 1956 • MILANO VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

UNA MOSTRA PERSONALE DEL PITTORE

ARTURO CARMASSI



LIPARI
1956
olio su tela

ARTURO CARMASSI



RONCHI - 1956

olio su tela 75 x 110

che prendendo le mosse da una nozione d'immagine reale, lo elabori, lo trasformi, lo « trasponga » in zona di colore o in intersecazione di segmenti luminosi. In Carmassi questa zona di colore, questo segmento di luce o d'ombra nascono nel momento stesso in cui la fantasia è entrata in rapporto con la realtà e l'immagine si scopre; forma ed immagine sono anzi la stessa cosa, la stessa invenzione, la stessa emozione d'impulso creativo, la stessa ed unica manifestazione di vita. Perciò in lui, così come ho avuto occasione di notare a proposito di De Stael, l'opera non nasce come cristallizzazione formale di un assoluto fantastico, ma si sviluppa come impulso vitale, come apertura emotiva che anima una materia concepita alla sua origine come inerte postulato formale.

Questo pittore ha dimostrato insomma di possedere non solo una consapevolezza poetica che lo guida con sicurezza nella elaborazione e nella concezione della struttura figurativa, ma anche una responsabilità umana, una coscienza del proprio tempo e della propria situazione che gli ha permesso di districare, nella gran confusione di correnti e di mode pittoriche, quel fermento di profonda creatività che è la testimonianza essenziale della durata di un'opera. Mentre da una parte l'opera di un Wols o di certi americani può avergli suggerito l'esigenza di ritrovare nell'intimo di se stesso le ragioni o gli impulsi essenziali che animano e danno sostanza ai fermenti dell'impasto cromatico; d'altra parte una vigile sensibilità ai motivi che un nuovo rapporto con la realtà avrebbe introdotto nell'approfondimento di quell'intimo scavo, gli ha consentito l'intuizione di quell'apertura naturale che gli permettesse di concepire la sua opera non più come riflesso e variazione personale di una tradizione formale ricca ma satura, bensì come punto di tensione ad una forma di rappresentazione primordiale quanto si voglia, ma aperta alla suggestione e all'entusiasmo di sviluppi ulteriori.

L'opera di Carmassi occupa così un punto fra i più significativi nello sviluppo dell'arte contemporanea. Egli assume in sé l'eredità di consapevolezza formale che l'arte moderna ha faticosamente definito attraverso avventure più o meno legate ad un'esigenza creativa e attraverso spunti di reale e profonda necessità poetica; e mosso dall'esigenza di animare con una ragione di sviluppo questo patrimonio di nozioni e di sensibilità, egli ha saputo definire nuovi dati di una cultura figurativa intimamente viva e dinamicamente commossa. Carmassi è pertanto consapevole della posizione che rappresenta ed anzi egli trova in questa consapevolezza, nel sentimento della nuova creatività, che a quella posizione è inerente, i dati essenziali della sua intuizione e di ogni poetica illuminazione. In altre parole c'è in lui un entusiasmo avveniristico che sotto certi aspetti può ricordare l'atteggiamento e l'orientamento spirituale di un Boccioni, ed è appunto osservando come, pur non essendoci affatto una diretta derivazione formale dal futurismo boccioniano nell'opera di Carmassi, si possono notare nei suoi quadri coincidenze ed affinità quanto mai indicative.

QUESTI ANNI MANIFESTANO, come altri momenti determinanti per lo sviluppo dell'arte moderna, l'esigenza di una presa di coscienza che chiarisca una rinnovata formulazione del processo di elaborazione pittorica. E forse mai come in questo inizio di stagione si è provato il senso della stanchezza, se non dell'esaurimento, di molte postulazioni che nel dopoguerra si sono affermate ed hanno preso campo. La netta contrapposizione fra « astrattismo » e « realismo » ha risposto spesso, più che ad un'esigenza di creatività, di rapporto vivo ed operante fra l'artista e il mondo della sua esperienza vitale, al programmatico e polemico contrasto di ideologismi non vivificati da una personale elaborazione fantastica. E già Cassou, riferendosi a De Stael, ha avanzato la necessità che quell'antinomia venga superata in funzione di una concezione più ampia dell'attività creatrice, di un impegno dell'artista di fronte alla vita, più profondo, capace di far confluire nella sua visione le istanze molteplici e apparentemente contrastanti dell'astrazione formale e della concretezza della situazione umana.

In questo senso già da tempo, si sviluppa il lavoro di Carmassi. Ed è stato da altri notato come la sua opera manifesti una « necessità di ritrovare ex-novo l'accordo tra sé e il mondo, riscoprendo, reinventando i dati necessari della cultura » che per vari aspetti la rendono esemplare.

La sua concezione figurativa ha il merito essenziale di definire all'origine, in assoluta sintesi, l'accordo tra interiorità creatrice e apertura vitale sul mondo, tra costituzione formale autonoma e sensibilità luminosa dischiusa all'intuizione della natura. In ciò prende giustificazione ed assume valore d'invenzione la rivendicazione da parte di Carmassi di un principio tecnico rinnovato che abbia in sé la carica ed i fermenti di un nuovo mezzo d'interpretazione e di scoperta. Quello che rende un suo quadro del tutto diverso nella sostanza dalle esercitazioni astrattizzanti che gli si potrebbero accostare, è di aver rinnegato e superato quel principio di trasposizione formale che fu, all'inizio del secolo, la grande invenzione dei *fauves* e dei cubisti e che i molti rifacimenti « astratto-concreti » d'oggi non fanno che ripetere.

Il rapporto tra il suggerimento reale — sempre presente in questa pittura — e la sua manifestazione in forme pittoriche, non deriva da un processo

E' la consapevolezza di ciò ch'egli si lascia alle spalle e la ricerca viva e sempre cosciente a se stessa delle ragioni nuove che danno giustificazione alle sue nuove nozioni figurative, che caratterizzano l'attività di Carmassi. Egli ha presente questo punto di trapasso, e riesce a non disperdere l'intima presa di coscienza della motivazione poetica per cui questo trapasso si compie. Perciò Carmassi diffida quanto mai dall'avventurarsi troppo verso una riorganizzazione della natura che potrebbe trascinarlo alla pura e semplice riesumazione di esperienze del passato, ad una rappresentazione che vada oltre le ragioni vere della concezione figurativa ch'egli elabora. Per lui il problema di questo momento resta appunto essenzialmente un problema tecnico: quello cioè della definizione di un tessuto pittorico di significato nuovo, che racchiuda nelle ragioni stesse della sua costituzione formale i fermenti dei contenuti nuovi che la nostra epoca sollecita e che gli eventi, e la nostra sincera e sofferta partecipazione umana, porteranno a chiarire.

Atteggiamento che testimonia la preoccupazione di prender coscienza di sé e del senso della propria situazione; ma legato anche forse alla natura stessa del pittore, a quella vena di emotività di primordiale sensibilità luminosa che è all'origine del suo colorismo caldo e profondo, nato da un rapporto con la natura tutto d'istinto e d'improvvisa illuminazione. Se la posizione di Carmassi, e la scelta ch'egli ha saputo fare nell'intricato labirinto dei suggerimenti che l'arte moderna poteva dargli, testimoniano una intelligenza vivamente sollecitata dai fatti essenziali della cultura contemporanea, ciò non vuol dire ch'egli introduca nella sua organizzazione della natura un impegno di razionalità che implicherebbe l'elaborazione di una « idea » di realtà. Per Carmassi questo impegno è prematuro, anzi non avrebbe senso dato che il rapporto con la realtà è concepito come pura e semplice presenza, come tensione di partecipazione che esclude la possibilità di un distacco razionale. In ciò si potrebbe vedere un pericolo; come ha scritto Russoli, egli « potrebbe finire nelle sabbie mobili della confusa evocazione di un mondo del quale non ha coscienza se non emotiva; potrebbe anche non arginare la foga che lo spinge a insistere, sino alle conseguenze estreme, in una ricerca d'immagine poetica basata tutta sulla potenzialità del colore, e cedere quindi ad un compiacimento nello sfogo ».

Ma l'intelligenza di Carmassi si è sempre manifestata finora con una capacità di scelta che lo ha sempre infallibilmente guidato all'approfondimento della propria intuizione e dei propri mezzi pittorici. L'arte contemporanea è in maniera essenziale arte di sviluppo, di determinazione poetica in continuo divenire; gli artisti più significativi di questo mezzo secolo, da Bonnard a Matisse a Picasso a Klee a Morandi; lo testimoniano in maniera quanto mai precisa. In questo divenire della cultura contemporanea, Carmassi si è inserito in modo autorevole e con un'intuizione poetica così sicura da suggerire fiducia nella definizione sempre più profonda della sua personalità, già fortemente rappresentativa di questo momento. LANDO LANDINI

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

1. La tonnara 1956, tempera 150 x 200
2. Giardino 1956, tempera 100 x 150
3. L'autostrada 1956, tempera 100 x 150
4. I Ronchi 1956, tempera 75 x 110
5. Burrasca sul mare 1956, tempera 110 x 120
6. La spiaggia ai Ronchi 1956, tempera 75 x 110
7. Studio I. 1956, tempera 70 x 50
8. Studio II. 1956, olio su tela 50 x 65
9. Il tacchino 1956, olio tela 65 x 81
10. Lipari 1956, olio su tela 128 x 161
11. I prati 1956, olio su tela 65 x 81
12. L'orto rosa 1956, olio tela 80 x 100
13. Le Apuane 1956, olio su tela 65 x 81
14. Studio III. 1956, olio su tela 70 x 100
15. Paesaggio a Campigno 1956, olio su tela 70 x 100
16. Il bosco 1956, olio su tela 80 x 100
17. Tempo grigio 1956, olio su tela 72 x 93
18. I galli 1956, olio su tela 50 x 65

NOTIZIA BIOGRAFICA. — Arturo Carmassi è nato a Lucca nel 1925. Attualmente risiede a Milano. Frequentò l'Accademia Albertina di Torino. La sua prima mostra personale la tenne alla Saletta del Grifo a Torino, seguirono poi le personali del 1948 e del '50 alla Galleria della Bussola di Torino; nel 1954 alla Galleria del Milione; nel 1955 alla Galleria della Medusa di Roma e alla Saletta di Modena. Nel 1953 gli venne conferito il premio Golfo della Spezia. Sue opere si trovano in raccolte pubbliche e private italiane ed estere.

Di Arturo Carmassi le Edizioni del Milione hanno in corso di stampa una cartella con sei tavole a colori su cartoncini sciolti e con altra tavola a colori sulla coperta, con inserto del testo di presentazione in bilingue, italiana e inglese, scritto da Franco Russoli.

La mostra rimarrà aperta sino all'8 dicembre 1956 con orario dalle 10 alle 12,30 e dalle 15,30 alle 19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

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

TEMPERATURE

LA PERSONALE DI BRUNORI con la quale noi chiudiamo la scorsa stagione dedicando il Bollettino n° 19, riscosse un notevole interesse nel pubblico degli Amatori tanto che Brunori rientrò a Roma con un buon ricordo di questa sua prima personale a Milano.

Qui sotto stralciamo dai ritagli che «L'eco della Stampa» ci ha inviato, il commento critico che della mostra è apparso sui giornali milanesi. Dall'esiguo numero di questi il lettore potrà dedurre se la mancanza d'indipendenza tra pubblico e certa stampa se si tiene conto che Brunori giunse a Milano preceduto da una notorietà che si era andata consolidando in questi ultimi anni in mostre in Italia ed all'estero, con premi e soprattutto oggetto di saggi critici in riviste di rilevante importanza e per firme autorevoli.

Dall'«AVANTI» del 10 maggio 1956:

«...Brunori resta evidentemente nell'ambito della cultura figurativa del nostro tempo. E sarebbe facile richiamarsi ad una certa generazione di pittori del primo dopoguerra, chiaramente influenzati dalla cultura francese, dal post-impressionismo, e da certe ricerche espressionistiche- astratte. Ma Brunori ha rotto certi schemi, ha liberato le strutture della propria visione, ed ha realizzato un contatto emotivo con la natura che si traduce in esaltazioni liriche del colore. Un colore immerso nella luce, vibrante, pieno di sensazioni e di richiami. Per questo la posizione di Brunori pare valida e interessante».

Da «IL GIORNO», del 13 maggio 1956:

«Una punta sempre più folta di giovani pittori, e anzi già quasi una corrente, ha ripreso consuetudine con gli aspetti e le figure del mondo reale. I primi esempi di questa nuova inclinazione si videro, allora, cauti, attorno al 1950. Ora vigoreggiano, fattisi strada tra le turgide pressioni sociali del neorealismo e i frigid incanti dell'astrattismo ortodosso. Li si è anzi subito battezzati «ultimo naturalismo», un grosso rischio di equivoci, infatti non è tanto la presenza dell'oggetto naturale che qualifica questa pittura, ma la figura poetica che essa genera. La natura non si basa sull'aspetto reale, che anzi suscita in questi pittori una forte diffidenza, ma piuttosto sull'evocazione fantastica. La natura, insomma, al di là delle sue vaghezze momentanee e dei suoi spettacoli visivi, è sentita come una fonte di emozioni; ed è proprio questa emozione

scatenata all'interno che costei giovani pittori vogliono esprimere, chi con una intelligenza per i segreti ritmi architettonici e chi con la turbolenza dell'eccezione sentimentale. Una emotività della natura, quindi, più che la sua presenza reale; e se fosse proprio necessario scegliere un titolo, è verso il romanticismo, persino verso la visionarietà barocca che dovremmo cercarlo. E' un espressionismo lirico, anziché un espressionismo di protesta come era praticato dagli artisti nordici».

I trentun dipinti che Enzo Brunori, perugino del 1924 ma operante a Roma, espone al Milione, sono un esempio vivace di come si manifesta questa interessante tendenza. Alberi, gore d'acqua, fogliame mosso dal vento, un raggio di sole radente o l'ombra azzurra della notte, sono i motivi che battono alla sua fantasia, e ne nascono ritmi, intensità cromatiche, uno spazio teso in ogni lembo. Questa apertura alle voci diverse della natura e della fantasia avviene sul ricordo formale delle composizioni dinamiche di Delaunay, tra futurismo e cubismo. Brunori tiene tuttavia più acuita l'evocazione cromatica, con una densità di viola e di rossi espressionisti, carnali, suntuosi per un certo sfiammeggiare del sentimento che dilata l'immagine. Dove questo fuoco è più contenuto, la realtà riappare con una presenza ricercata dalla fantasia, più vera appunto perché sfuggita alla confusione della cronaca».

Marco Valsecchi

Dal «CORRIERE D'INFORMAZIONE» del 18 maggio 1956:

«... la pittura di Brunori ha per punto di partenza i cubisti e Klee. Brunori ha un bel colore che spesso è intenso e squilla nei rossi e nei gialli, mentre è profondo e vellutato negli azzurri. Nel suo astrarre, rimane ancora qualche eco della natura. Se fosse più che un'eco, il fatto formale sarebbe meno preponderante, e i suoi dipinti, crediamo non resterebbero soltanto sul piano della decorazione e del gusto, sia pure raffinato».

M. LEP. (Mario Lepore)

Da «SETTIMO GIORNO» del 26 maggio '56:

«... Se Birolli è ormai un maestro del recente pittore italiano, Enzo Brunori è uno dei giovani migliori. La bella mostra alla Galleria del Milione di questo umbro residente a Roma, stupisce prima di tutto proprio perché viene da Roma. Questa pittura basata sulla profonda luminosità del colore non è molto amata, ci sembra, nella città eterna, di più di carattere al veneto-lombardo. Queste tele di Brunori ci smontano. Elaborate e costruite con ritmi di origine talora post-cubista, talora secessionista, vivono

però di vita cromatica, di suggestioni luminose. Sono un sensibile risultato sulla via del lirismo naturalistico, dell'emozione intimista».

Franco Russoli

Tutto qui. Si sa, la critica militante nella stampa milanese accusa l'enorme numero delle mostre che nelle trenta o più Gallerie cittadine si succedono con rapidissima frequenza, e non possiamo darle torto. Ma noi vorremmo far ritenere che il Milione nella scorsa stagione ha ordinato nove mostre, nove in nove mesi; bisogna riconoscere che non abbiamo preteso un lenore improbo della critica, ma se poi questa la ignora... allora che dobbiamo pensare?

Tuttavia la scarsità dei ritagli ci ha consentito di riportarli con larghezza, e siamo pertanto più grati ai quattro critici per il loro onesto contributo che conforza oltre che l'artista e noi, anche i numerosi Amatori che continuano a dedicarci la loro viva e tangibile attenzione.

ANCORA DI BRUNORI si è aperta alla fine di ottobre a Bologna, in quel Circolo di Cultura, una sua personale con una presentazione di Renato Birolli. Siamo lieti per la gentile concessione dell'Autore, di pubblicarla qui per intero, perché riteniamo che l'artista Birolli abbia colto l'occasione per enunciare delle idee, dette con la vivacità di chi possiede un temperamento, che possono chiarire le dibattute posizioni del «figurativo» e «non».

«Tempo fa, questo giovane pittore perugino, mi dichiarava che i «suoi» pittori erano Cézanne e Corot. Senza dare soverchia importanza alla scelta ideale, che può venir fatta anche per simpatia verso i dati esteriori dell'opera, resta notevole il fatto che un pittore di linguaggio astratto, dichiarò interesse per due artisti di così differente condizione figurativa. E tuttavia qui sta il bandolo delle due più dibattute questioni; anzi, di quelle ai cui nomi operano tutte le cattive intenzioni italiane e avventurose i più fallimentari recuperi provinciali. Intendo dire: la tradizione e il figurativo».

«Della prima diremo che è stata manovrata politicamente così male, da risultare un pseudo accordo tra arte e pubblico; del secondo, che divenne ragione esteriore di accomodamento tra realtà e tradizione. Quasi fossero gli «oggetti significativi» del fenomeno creativo. Il momento della pianificazione ideologica della cultura nazionale, scartò dai suoi interessi il fatto che la tradizione italiana (ma quale, delle tante?) non era recuperabile dalle tombe della secolare provincia e che anzi n'esisteva una nuo-

va, da trent'anni in qua, o forse anche a partire dal lontano 1911, futurista (ma non è di tutto accertato) e ripiegò sul qualsiasi figurativo, che — com'è nelle battaglie in via di dissolvimento — venne elevato al comando a rappresentare la tradizione nazionale. Non venne rilevata la contraddizione tra l'apparenza e la sostanza del problema».

«Ma, anche l'apparenza figurativa di Cézanne è l'ultimo termine di paragone con la tradizione Géricault-Courbet — da una parte — e con il solitario Corot dall'altra, e persino con il Museo possuntiano per quanto riguarda un'idea di classicità, che al Cézanne venne da tutt'altra parte o meglio dal suo stesso lavoro. Ma la sostanza del problema, e quindi delle distinzioni, ci porta alla convinzione che il primo a mettere in crisi definitiva l'organizzazione della forma nel senso figurativo tradizionale, com'era intesa, sia stato solo, e soltanto Cézanne».

«Ecco perché i termini di «tradizione» e di «figurativo» vanno riferiti invece a quell'offerta di linguaggio e a tutta la storia che ne segue e non alle casuali e anche politiche risumazioni estemporanee di questo o di quell'altro pittore, al quale conformarsi per avere un buon voto».

«Che ad abbandonare il Museo, per primo, sia stato Cézanne, è fuori dubbio: dai risultati mondiali ottenuti da una così grande lezione e dalla continuità d'essa oltre il vecchio precetto figurativo. E per essere stato Cézanne un pittore di natura molto dialettica, come l'arco della sua opera dimostra, dove poteva il suo genio dirigersi, se non a liberare la forma del falso peso specifico del naturale e dell'approssimazione ottica di ogni altra servitù d'imitazione? Ed è per questo, che oggi troviamo ancora dei giovani, tra i migliori di qualità, servirsi di quella lezione, reputandola propria (e perciò di vera tradizione) e in chiave non figurativa».

«Non è, naturalmente, che la scelta ideologica o strumentale di un Maestro, risolve il problema. Una cosa tuttavia è certa: che dei figurativi di oggi, e nemmeno in nome dei figurativi di ieri, c'è un solo pittore che il figurativo dipinga bene. Pare che soltanto lo ricordi e s'affanni di vederlo con occhi diversi da quelli del nostro tempo; e più che con occhi, con libri, nozioni anatomiche e pandette legislative, se non proprio secondo direttive. Almeno, Brunori, ha il coraggio dei propri occhi. Il fenomeno sempre sperimentale della realtà, agisce non esteriormente in manifestazioni mutevoli di narrativa episodica (cioè non nell'intelligibilità dell'accezione pseudo artistica) ma per quella organizzazione del colore in forma che è nella scelta

poetica e organica del Brunori; scelta che può anche essere avvertita, anteriormente, su un angolo-limite della natura, ma che qui non è più l'elemento fondamentale, restrittivo della libertà d'immaginazione».

«Riconosciamo che Brunori appartiene a quella specie nuova di pittori, senza la doppiezza di senso del vecchio quadro in nome del contenuto quando è mal dipinto e di esaltarne la faccenda pittorica, in carenza di contenuto, quando è dipinto meglio. In questo quadro non si basa sull'aspetto reale, che anzi suscita in questi pittori una forte diffidenza, ma piuttosto sull'evocazione fantastica. La natura, insomma, al di là delle sue vaghezze momentanee e dei suoi spettacoli visivi, è sentita come una fonte di emozioni; ed è proprio questa emozione

talità intrinseca del colore, in una fase di superamento d'ogni strutturalismo prioritario o sintetico e di quasi liquefazione della materia nello spazio, noi ritroviamo l'intuizione del grande Monet».

«Si sa, che fu più che d'altri colpa degli architetti-pittori, imparenarlo (de-mandandolo) alla cosiddetta degenerazione del colore; mentre io la trovo, magari meccanicizzato, o americanizzato, fin nei Pollock e oltre. Questi straordinari rapporti tra un giovane d'oggi e Monet da «Stagni delle ninfee», mi accerta che il linguaggio astratto di Brunori è in buona fase dinamica ed è figlio dichiarato della più grande tradizione europea ancora sul terreno del conflitto; mediata, ma viva e certamente sentita per necessaria».

«Per me, mi significa che siamo sempre da quella parte, non deviamo da mere intenzioni e da vani compromessi nazionali-figurativi, dove non si dipingono i quadri senza una precisa esperienza di tavolozza e non si spaccia l'anarchia per contenuto dell'uomo (ventre deambulante senza guida della testa); dove i pittori si quotano per la capacità di collocare nel groviglio attivo della natura e nella successione dei momenti della realtà, le ragioni e i sentimenti più necessari all'immaginazione».

«Fra tanto parlare di realtà e tante ipotetiche realtà, indietro e in avanti del tempo; date per certe sempre il giorno seguente non sono più nel numero delle cose vere e quindi contraddette in sede fisica e morale: Brunori figura pittore di elevato mestiere, organico e cosciente, di stile quasi dichiarato e in possesso d'un linguaggio maturato sulle più drammatiche vicende della vita e del pensiero in Europa».

Renato Birolli

LE EDIZIONI IMMINENTE

TIPOLOGIA MILANO - GLI AFFRESCHI A PALAZZO CLERICI di Paolo D'Ancona con la collaborazione di Francesca Leoni. Volume di pagine 112 con 35 illustrazioni, delle quali 32 a colori, leg.t.t. con sopraccoperta a colori. Edizioni in lingua italiana e inglese... L. 7.500

Fa parte delle Serie «Monumenti di Arte Italiana» e fa seguito ai due volumi dedicati agli affreschi di Schifanoia in Ferrara e della Farnesina in Roma.

C'è da meravigliarsi se, in una pittura ricca di fondamento sensorio, per la vi-

NOVITA

THE ARTS IN BRAZIL (A New Museum at São Paulo) di P. M. Bardi. Volume di pagine 300 con 439 illustrazioni delle quali 57 a colori, leg.t.t. con sopracoperta a colori, formato 28 x 24,5. Edizione in lingua inglese L. 6.500

Il lettore del nostro Bollettino ricorda, senza dubbio, una delle più belle esposizioni ordinate a Palazzo Reale: l'esemplare mostra del Museo di San Paolo che dimostrò come fosse ancora possibile comporre una grande pinacoteca e, al tempo stesso, come si potesse circondarla di consenso, e animarla con molteplici iniziative perchè essa pinacoteca non finisse per essere uno di quei freddi mostrari visitati da turisti sbrigativi. Si vide, in un'apposita sala documentativa, come il concetto di museo si vada evolvendo, con formula nuova, per accentrarsi il massimo di pubblico e coinvolgerlo in un'azione culturale, efficace.

La mostra di San Paolo dimostrava che Mantegna può stare accanto a Matisse, e che l'arte moderna deve avere la sua posizione; e ciò faceva pensare ai nostri musei, così gloriosi e così monchi, basati sull'eredità e non sul lavoro e la continuità. Milano, per la prima volta, vedeva riunita una collezione di quegli Impressionisti che non hanno ancora cittadinanza in Italia, ed era un museo del Brasile a indicare alla statica museografia italiana che l'arte non finisce con Cavaletto. Fu un vero consenso, e si notò attraverso la vendita del catalogo, edito dal Milione, che il pubblico si interessò concretamente alla esperienza brasiliana, confermando il successo della mostra tenuta all'Orangerie di Parigi, alla Tate Gallery di Londra, al Kunstmuseum di Berna, al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, al Central Museum di Utrecht e alla Kunsthalle di Düsseldorf. Due edizioni del catalogo furono esaurite durante la mostra, e il Milione avrebbe dovuto stamparne una terza; così si pensò, invece, di offrire al pubblico addirittura un libro sul Museo di San Paolo che il direttore dell'istituto accettò di buon grado di redigere.

Ecco dunque nelle librerie il grosso volume « The Arts in Brazil - A New Museum at Sao Paulo ». E' la storia dei precedenti dei fatti dell'arte in Brasile, dal barocco iberico alla Missione di artisti honapartisti arrivata a Rio nel 1816, lo svolgimento dell'arte durante l'Ottocento fino ai primi risvegli delle avanguardie che, con l'arrivo laggiù di Le Corbusier, finì per creare la famosa scuola di architettura brasiliana, e poi la fondazione del Museo dovuta al senatore Assis Chateaubriand, che chiamò ad organizzarlo e dirigerlo un critico d'arte italiano ben noto per il suo atteggiamento polemico in favore dell'arte attuale, P.M. Bardi.

Bardi ha scritto un libro per documentare i dieci anni del suo lavoro, più volte notato in campo internazionale, sempre riferendosi all'ambiente in cui ha operato, dando ragguagli precisi, specialmente fotografici, di tutte le iniziative: l'impianto del Museo, l'organizzazione tecnica basata sulle scuole, le attività culturali — dal cineclub alla moda, dalle orchestre ai corpi di ballet, dai gruppi di teatro ai corsi di estetica —, il contatto con la "clientela": tutto un imponente assieme di fatti che fecero del Museo paulista l'organismo originale e spregiudicato che sta indicando la via da seguire se non si vuole far morire d'inedia i musei. Nel volume questa originalità si manifesta attraverso una nuova formula di impaginazione e d'esposizione, molto sintetica e sempre indicativa, completamente svincolata dalla prassi dei libri d'arte che finiscono sempre per rivolgersi agli iniziati. Per vari motivi, un libro emozionante, composto con il gusto delle esperienze giornalistiche dell'Autore e delle possibilità che l'Autore gli ha offerte, caso unico in questo dopoguerra che solo poteva avverarsi in un paese nuovo, appena affacciato ai nuovi problemi della cultura. Oggi il Brasile, per merito di Bardi, è una nazione che si deve considerare tra le prime nel movimento dell'arte, sia per la ormai sua celebre pinacoteca, sia per i metodi intelligenti della museografia: tutte cose ampiamente fissate nel volume edito dal Milione.





BURRASCA SUL MARE - 1956

olio su tela 110 x 150