IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

15

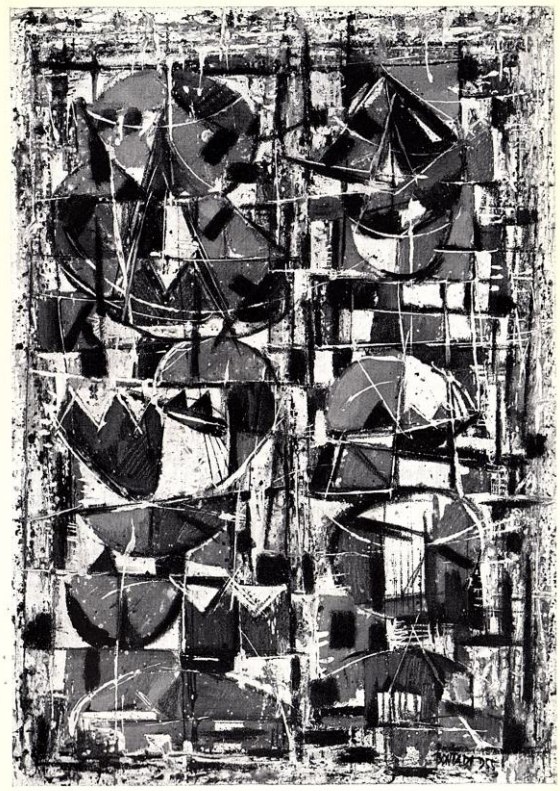
NUOVA SERIE

GENNAIO 1956 • MILANO VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

TEMPERE DEI PITTORI

REDENTO BONTADI
GIOVANNI GIULIANI

GIOVANNI GIULIANI — CAMMINO SENZA SEGNO 1955



BONTADI E GIULIANI

Nel corso di questo anno, ora iniziato, il Milione ha in programma di presentare con mostre di piccoli gruppi, opere di artisti scelti tra i giovanissimi che, nelle varie esposizioni a premio delle provincie italiane, si sono distinti o che comunque ci sembrano dotati di particolare temperamento, si da potersi ritenere validi per sondare con le loro opere l'orientamento della nuovissima generazione.

Nomi nuovi, quindi! Il che vorrebbe dire aria fresca a far più limpida quella regione ove la fantasia spazia tra immagini e sentimenti lievitando la nostra anima.

Ma nomi nuovi non vuol dire solo nomi di giovani, ma anche di chi pur non essendo pervenuto ancora alla notorietà, conserva della gioventù il disprezzo per l'inerzia del pensiero, è vôlto all'avvenire e non ad una *sistemazione;* ha dell'ordine, non un concetto restrittivo di conservazione e di immobilità, ma lo ritiene una forza per raggiungere l'idea creativa, fa sì che le proprie vicende diventino la storia delle libertà.

Bontadi e Giuliani che noi presentiamo ora in questa mostra, riteniamo siano da iscriversi fra questi ultimi. Essi infatti non appartengono alla generazione chiamiamola pur dei *ragazzi,* già pubblicamente attivi e vogliosi di salire alla ribalta della notorietà; sono due artisti più in là con gli anni, e per questo nutriti soprattutto di esperienze maturate nel calore di meditate discipline. Il Bontadi, attraverso una estesa preparazione culturale, ha tratto dalla grande lezione del passato la convinzione che l'avvenire appartiene solo a chi ha in pugno il presente, così da ritrovarsi oggi vivo e attuale. Al Giuliani, le lunghe, tenaci esercitazioni nel disegno, inteso a ridare con scrittura rapida e chiara l'immediata sensazione della forma, gli consentono ora di correre con freschezza il campo della libera fantasia. Entrambi giunti fin qui, preparati ed in possesso di un loro mondo, oggi li esponiamo ancora completamente ignoti.

Noi li seguiamo da qualche anno. L'incontro avvenne con la scoperta dei *Ragazzi di Amalfi* che presentammo in una mostra due anni or sono.

Il Bontadi era il loro insegnante, il Giuliani l'amico che ce li segnalò. In quell'incontro ci trovammo subito tutti d'accordo: lo stesso entusiasmo nell'ammirare i colori fantastici, le soluzioni sorprendenti ed elementari per ricomporre quella stupenda natura, tutta emozione, con le quali quei fantasiosi ragazzi meridionali ci meravigliavano e commuovevano. Nacque così tra noi quella simpatia che subito si trasforma in amicizia e ci apparenta sentendoci l'anima pronta agli stessi sentimenti. Comune era in noi la ricerca di quell'indefinibile «qualche cosa» che è il *solo vero* dell'arte, quel qualche cosa che sta invariabile alla base di ogni stile, di ogni epoca, elementare e demiurgo, che tutti sentiamo dentro di noi e che ci sforziamo di definire.

I due pittori erano arrivati laggiù, sotto l'incantato cielo amalfitano, attratti, ognuno per suo conto, dalla stessa sete di assoluto, entrambi originari dalle valli alpine del nord Italia: il Bontadi trentino, il Giuliani da quelle bergamasche.

Ma, i due artisti davanti alla stessa fonte d'ispirazione, quale la spettacolare costiera amalfitana, se ebbero le medesime reazioni che li indussero a rinunciare al colore locale, al vago del pittoresco, al *trompe l'oeil,* all'abilità, tuttavia giunsero a conclusioni diverse.

Infatti, nei lavori di Bontadi, senti una realtà plastica espressa con una tavolozza tonale nella quale il colore ha il rigore dell'idea tematica, scandito nel limite del grafico che gli dà forza. In quelli di Giuliani, protagonista è il colore che ti viene incontro, quasi ti aggredisce, per poi trascinarti dentro il quadro, nel gioco di accordi scaleggiati in fughe, nelle cui spire senti un'intimità di sentimenti, uno splendore di bellezza, che dagli occhi ti scende dentro l'anima. Nel primo, ti colpisce il vigore dell'idea che s'impone ai sensi, che veste di concreto i fantasmi dell'immaginazione; nel secondo, è il romantico abbandono nella gioia, mescolata di tenerezza, pura di ogni dissonanza.

Bontadi prende le mosse dal mondo plastico di Sironi, ma, al contenuto drammatico di questi, sostituisce una certa cadenza lirica di Klee. Ne risulta, non un incrocio da laboratorio, ma un vigoroso innesto rispondente alla necessità di esprimere, in un linguaggio vivo e attuale, una propria naturale inclinazione. Le tecniche pittoriche di Sironi e di Klee, asciutte, incisive, uscite fuori dalle alte temperature di questi due spiriti inquieti, sono le basi sulle quali il Bontadi tenta di ordinare e dare forma al suo fantasticare entro il mondo della pittura. Ad essi egli si rivolge per quella guida che si chiede al maestro: per indirizzarsi al *come,* al *modo.* Il resto, il *contenuto,* se lo va a cercare dentro di sé, poiché sente che altrimenti sarebbe imitazione, e ciò che vien da questa parte, si sa, rimane straniero all'anima.

Giuliani invece dispone soprattutto di istinto, intuizione, desiderio. Con queste tre doti fondamentali è chiaro che le sue guide non possono essere che sentimento, amore e volontà. Da questo complesso nasce una personalità tutta viva nella quale ciò che è regola, riflessione, misura, sottostà all'intervento di quell'elemento primordiale e decisivo che è l'anima dell'artista.

Il suo mondo è tutto una evocazione di paesaggi goduti e sofferti, allusioni a stati d'animo che sorgono in noi quando la natura ci intenerisce il cuore. Alcune sue tempere sono invenzioni sottili, cariche, eleganti; altre, semplici, sobrie, efficaci. Ma tutte sempre sorgive, fluenti, senza ripetizioni e senza sforzo ottengono effetti pittorici sorprendenti. Anche se il tema non vi è denunciato, se non vi è alcuna descrizione naturalistica, eppure per quel senso di così aereo e insieme di così preciso, ci si sente sforzare l'immaginazione e trasportare in un mondo nuovo, eppur vero, per la presenza del cielo e della terra. C'è l'impressione senza l'immagine da cui è nata, c'è la luce e non ci sono le mezze tinte, eppure tutto vi è naturale nell'emozione centrale che informa l'opera, tutto vi scorre facile senza indizio di quella fatica che l'acquisto di tanta verità gli è costata, e anche se si vede il risultato di tanto esaminare e astrarre, non lo si pensa poiché tutto è dipinto con amore e l'amore è il gran signore della poesia.

Ma a questi due artisti, oltre alla fiducia sopraddetta, va anche tutta la nostra simpatia per il loro chiaro intendimento di prendere l'arte dal punto in cui si trova e farla camminare innanzi. E questo voler muovere idee e pensiero, è lavoro serio e utile. Comunque preferibile a chi, ancor giovane, ritiene già di diffidare dal dire *nuovo* e dire *altro.* In questi ultimi tempi si sono udite voci che vi alludono, e assistiamo a qualche artista e critico che si danno da fare a raccogliere le scorie dell'umanità negli angoli morti che il veloce cammino della storia ha lasciato dietro di sé. Ivi, trovano frusti e dimessi concetti e credono di elevarli a idee, relitti e non testimonianze, con i quali intenderebbero mettere *tutto a vecchio.*

ELENCO DELLE TEMPERE ESPOSTE

REDENTO BONTADI

1. Composizione 1955, 26 x 34.
2. Composizione 1955, 33 x 48.
3. Composizione 1955, 33 x 42.
4. Composizione 1955, 33 x 42.
5. Composizione 1955, 33 x 46.
6. Composizione 1955, 30 x 40.
7. Composizione 1955, 27 x 34.
8. Composizione 1955, 30 x 40.
9. Composizione 1955, 33 x 42.
10. Composizione 1955, 33 x 48.
11. Composizione 1955, 33 x 48.
12. Composizione 1955, 30 x 40.
13. Composizione 1955, 33 x 48.
14. Composizione 1955, 33 x 48.
15. Composizione 1955, 33 x 48.
16. Composizione 1955, 33 x 48.
17. Composizione 1955, 33 x 48.
18. Composizione 1955, 33 x 48.
19. Composizione 1955, 33 x 48.
20. Composizione 1955, 33 x 48.

GIOVANNI GIULIANI

1. Liquide trasparenze 1955, 28 x 40.
2. Accordi felici 1955, 28 x 40.
3. Una visita ai Nuraghi 1955, 25 x 35.
4. Dove abita un amico 1955, 33 x 23.
5. E' presto notte 1955, 33 x 23.
6. C'è il sole nell'agrumeto 1955, 33 x 23.
7. Cammino senza segno 1955, 33 x 23.
8. Sono maturate le messi 1955, 33 x 23.
9. Lo studio dell'Architetto 1955, 52 x 35.
10. Intenzione romantica 1955, 47 x 33.
11. Non è ancora primavera 1955, 48 x 31.
12. Geometria in libertà 1955, 48 x 31.
13. Senza tempo 1955, 48 x 31.
14. Il giardino è fiorito 1955, 46 x 33.
15. Arlecchino a spasso 1955, 33 x 47.
16. Voglia di architettura 1955, 33 x 47.
17. Diagramma musicale 1955, 33 x 47.
18. Aspirazioni 1955, 33 x 47.
19. Piove sull'agrumeto 1955, 33 x 47.
20. Valle del Furore 1955, 36 x 52.
21. Preghiera nella Cattedrale 1955, 33 x 47.

La mostra rimarrà aperta sino al 26 gennaio 1956 con orario dalle 10 alle 12,30 e dalle 15 alle 19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

LE NOSTRE MOSTRE

Di Italo Valenti *abbiamo allestito lo scorso novembre una mostra personale con le opere di questi ultimi anni nelle quali le sue risapute qualità di colorista di vena estrosa e scorrevole —nota fin dal tempo di Corrente— ci sono apparse ora più rispondenti al suo mondo fiabesco per certi timbri accesi e filtranti una luce pregna di magica emozione.*

Enrico Emanuelli ha scritto per l'invito una presentazione che noi crediamo opportuno ripubblicare qui, affinchè non venga dispersa, nella quale il carattere di Valenti è colto e ridato con quella chiarezza e semplicità che solo ad un vero scrittore riesce imprimere nel lettore.

Mi metto davanti ai quadri di **Italo** Valenti non come critico, ma come commentatore. Guardando i suoi quadri e poi ripensandoli m'accorgo che nel ricordo sono rimasti, con prepotenza, alcuni colori: un certo rosso, un determinato giallo e quegli azzurri ora intensi ora delicati. Soltanto in un secondo tempo la memoria si rivolge ai soggetti: fiori, una giostra, gli aquiloni, i carrettini della nettezza urbana, un traghettatore sopra un'acqua misteriosa.

Simile prova del « ricordo » permette (magari in modo empirico che darà fastidio ai critici) di capire come Valenti abbia saputo separare i veri problemi della pittura da quelli falsi. E' tornato quindi ad un linguaggio pittorico tanto semplice e vero da sembrare, ai giorni nostri, insolito. Forse per questo egli non trova una facile etichetta, che gli vada bene e che metta in pace l'animo di chi desidera arrivare presto ad una conclusione. Non è picassiano, non è astratto, non è spaziale o nucleare. Il cubismo c'è stato anche per lui, ma non è cubista. Anche se un certo gusto nell'avvicinare due colori ricorda Matisse e se una certa sua fantasia suggerisce (ma sottovoce) il nome di Chagall, si capisce che si resta a riferimenti vaghi e, persino, occasionali. Cercate di mettere questa pittura di Valenti fra quella moderna: ci sta bene, ma ci sta in un modo suo che nello stesso tempo appare educato e orgoglioso e solitario. Invece tanta altra pittura moderna, regolata soltanto sul piano del gusto, della sapienza tecnica e dell'esercizio letterario, si sa subito dove metterla. Essa forma la grande accademia dell'arte figurativa contemporanea; ma Valenti non trova posto in tale accademia dove molti si sono rifugiati.

Chi si occupa della nostra pittura sa per quali strade Valenti è passato ed anche sa che vi è sempre passato con una specie di curioso riserbo. Grosso modo, tra il 1950 ed il 1953, si può parlare di lui come di un pittore suggestionato dal realismo magico. Si trattava d'un magico temperato. In altre parole era forse soltanto un sentimento poetico, che ha un riferimento letterario preciso: quello che Alain-Fournier ha rievocato con *Le Grand Meaulnes*. Era quello un periodo in cui sembrava che fosse sospettoso non degli altri, ma di se stesso. Sentiva che gli era necessario raggiungere con libertà un equilibrio ed una autonomia senza umiliare la sua vena coloristica o tradire il suo mondo sentimentale.

Non bisogna avere paura nel parlare di « vena coloristica » e di « mondo sentimentale ». D'altronde il gergo strettamente critico —a differenza di tutti gli altri gerghi— permette molte confusioni: per esempio, invece di dissoluzione formale sarebbe più giusto dire mancanza di volontà organizzativa; ed invece di edonismo coloristico sarebbe più giusto dire incapacità di creare rapporti nuovi tra colore e colore. Questo è dunque un esempio di quei veri e falsi problemi a cui accennavo all'inizio e già implicitamente mostra come Valenti li abbia capiti e risolti dandoci i risultati della sua volontà organizzativa nel comporre un quadro e dei suoi rapporti coloristici nel dipingerlo. Le controprove sono, adesso, davanti a noi. Non tradisce se stesso, né la sua vena coloristica, né il suo mondo sentimentale anche se dipinge i tetti di Coira o un mazzo di fiori: dove prima il « magico » poteva sembrare una risorsa dell'intelligenza, adesso il « poetico » diventa una conquista dell'animo.

All'inizio d'un quadro di Valenti c'è sempre un segno di emozione fin troppo scoperta. L'oggetto-colore (mi si passi tale espressione) lo commuove prima ancora del soggetto. Nessuno, su questo punto, potrà rimproverargli di non sentirsi figlio del popolo e credere nel neo-realismo o di non sentirsi aristocratico e di credere soltanto al surrealismo. Una volta era il candore delle sue locomotive (non poi troppo metafisiche) sperse in un mondo senza rotaie o di quelle barchette naviganti sopra un mare dove non si poteva fare naufragio. Oggi è il candore dei cervi volanti in un cielo infantile o dei carrettini della spazzatura inerti su strade deserte e pulite. Una volta c'erano quei suoi innamorati seduti in contemplazione d'un paesaggio della fantasia; adesso ci sono rivalità di galli, uno di fronte all'altro, e ci sono i candidi cavalli d'una giostra. La sua fantasia non è cambiata, ma soltanto ha cercato riferimenti più umani e meno intellettualistici. E' la sua piccola vittoria, è il segno del suo salvataggio di fronte ai pericoli che trovava lungo la strada d'un tempo.

Se Valenti, poi, non salvaguardasse la freschezza dell'emozione iniziale e se appena si abbandonasse al compiacimento, si abbasserebbe al racconto e all'aneddoto. La parte occulta della sua arte (e c'è in ogni vero pittore o scrittore) è proprio giocata di fronte a questo costante pericolo, ed egli lo evita con naturalezza rivelando all'improvviso un suo mondo: non più magico, non realistico, ma poetico.

Lavorando su tale terreno la ricerca della validità del colore deve essere costante e scrupolosa. Un tempo egli insisteva magari con superfici monocromatiche esaltandosi per un azzurro o per un rosso; oggi tale esaltazione rimane ancora alla base d'ogni suo quadro, ma si è fatta ricca di una esperienza che io sento legata alla stessa maturità fisica. Passato il tempo giovanile in cui ad ogni costo si voleva mostrare la nostra « intelligenza » è venuto quello in cui basta mostrare la nostra capacità di « chiarezza ». Cadute le vanità delle « interpretazioni » rimangono quelle, molto più durature e giustificate della « rappresentazione ».

Riferiti alla svelta sono questi i motivi che fanno individuabile la pittura di Valenti in mezzo alla folla dei nostri pittori. Con la realizzazione d'un suo mondo, in cui contano soltanto l'essenza della forma e l'essenziale del colore, egli ha raggiunto un equilibrio, una pulizia morale. In lui non c'è ostentazione, ma fiducia silenziosa. Egli non dipinge prigioniero della realtà; ma neanche troppo succube alla fantasia espressa in termini di mirabolante invenzione delle forme. Ha un timbro originale di colori, smaltati, forti, originali e che pure si sentono così intimamente legati alla sua natura. E' una « voce » insolita ed è una presenza isolata sul palcoscenico della pittura contemporanea.

Enrico Emanuelli

LE EDIZIONI

Gli affreschi della Farnesina di Paolo D'Ancona: volume in 4° (23 x 30) con 46 tavv. delle quali 37 in colore, 104 pagg., leg.t.t. e sopracoperta a colori. Edizioni: italiana e inglese. L. 7.500

Riscoprire un mondo è non solo un pellegrinaggio ideale verso la sua compiuta perfezione, ma è anche trasferirlo sul piano della nostra concretezza attuale da giungere ad una suturata adesione che si attua nella perennità dello spirito. Ogni monumento è, perciò, mèta ed inizio.

L'opera presente, come già del resto I mesi di Schifanoia in Ferrara, *ha compiti ben delineati. Le tavole, nella rispondenza scrupolosa ormai riconosciuta del colore, ed il testo di D'Ancona dal discorso chiaro, formano ed illustrano un momento che possiamo definire sintesi fra le più alte del Rinascimento italico. Sintesi, si badi, reale sol che si tenga conto della confluenza delle tre più qualificate scuole d'arte —la toscana, l'umbra, la veneta— volendo beninteso sottacere della lombarda, le quali operano nell'ambiente di Roma, unificate dalla visione classica venutasi a formare sotto gli influssi del rinnovamento umanistico della tradizione. Ed in tale atmosfera si svolge l'opera di Peruzzi, euritmica nella costruzione, gioiosa nell'ordito pittorico, che la linea usa come a modellar l'aria ed il colore in una piena sciolteza e libertà evocativa; di Raffaello, aereo, vago, nella* Galatea, *pur nell'incontro dei piani, che le figure plasticamente avvolge, e libera in curve armoniche —e la musicalità del tutto divien mossa ed ampia nell'impostazione sferica delle figure—; di Sebastiano del Piombo, che la sciolteza costruttiva veneta ora costringe in una forma classica, sempre però ottenuta dall'intimo lirismo del colore. A questi si accompagna il Sodoma che corrobora a Siena il messaggio vinciano il quale tuttavia conserva intatto a Roma anche sotto l'influsso di Raffaello, risolvendo lo sfumato leonardesco nell'atmosfera molle, sentimentale proprio della Scuola lombarda.*

In questo è l'essenza del Rinascimento: non antitesi dell'Umanesimo, bensì completamento di esso. Per non parlar di concetti —l'uomo ritrovato, è proteso ora a sentirsi dominatore dello spazio e della natura, integrale nel suo essere— non basterebbe a ciò l'evolversi delle forme pittoriche secondo una struttura idealereale che divien viva per il sentimento dell'Artista, e soprattutto la considerazione della libera fantasia creatrice che egualmente si sviluppa ed integra nelle due epoche? La Loggia di Psiche è simbolo di così alto dono. Fra le più felici espressioni, tanta fantasia è riuscita a portare l'esterno del giardino all'interno, e non tanto per i festoni floreali quanto per la luce che permea gli incarnati si che i nudi par vibrino nell'ampio aperto. Quando Renoir l'ammirò, si convinse dell'errore dei neoclassicisti, i quali pensavano di rinnovare gli antichi tenendo la pittura sulla chiave tonale del chiaroscuro. Rinnovando i timbri, nell'esaltazione dell'abbandono al colore, egli avrebbe potuto ritrovare i grandi classici direttamente nella loro plastica viva.

E' questo un altro assunto —e non ultimo— del libro: significare un'apertura verso le correnti attuali, impressionistiche e post, dell'arte. Or chi non ne vedrà gli addentellati e le istanze?

Tali profondi sostrati rendono certo l'Editore della validità di quest'opera, che, come la precedente, ha di mira l'affermazione della Cultura per i fini superiori dell'Arte.

Giovanni Torre

Il volume fa parte della Serie « Monumenti d'Arte Italiana » e segue il primo pubblicato e dedicato ai Mesi di Schifanoia in Ferrara.

Bruno Cassinari. 12 opere presentate da Marco Valsecchi, nella Collana Pittori Italiani Contemporanei. Fascicolo in folio (30 x 40) con 12 tav. in quattricromia di 20 x 25 ca. di altrettanti dipinti pp. 40, una quattricromia in formato 14 x 11 e un disegno nel testo. Sopra coperta a colori, brossura. L. 2.250

Malgrado la sua giovane età —è nato nel 1912— Bruno Cassinari *è uno degli esponenti più noti della nuova pittura italiana e anzi una delle personalità più caratteristiche e impegnate dell'arte d'oggi. Fattosi luce negli anni precedenti la guerra, sostenne nel gruppo milanese di Corrente un ruolo sempre più spiccato e con una posizione polemica criticamente precisa e nello stesso tempo con una spontaneità creativa, con una freschezza di invenzioni, di richiami al sentimento e alle figure orginarie del mondo, che costituì sempre la sua dote più immediata e attraente.*

Senza ricusare nulla di questa plenarità della sua visione poetica, avvertì subito che l'arte italiana, se non voleva mancare alle sue premesse giocate con coraggio all'alba del secolo in parallelo con l'arte europea, doveva continuare quel processo di rottura antiprovinciale e antiaccademica, e approfondire i rapporti con tutti quegli avvenimenti artistici avvenuti dopo l'Impressionismo e di cui l'arte italiana aveva appena sfiorato i margini; e con molta decisione, con un impegno critico che si avvaleva, come si è detto, della sua felice natura di pittore istintivo, Cassinari sviluppò il suo percorso attraverso le conquiste più illuminate dell'arte contemporanea, dall'espressionismo vangoghiano all'accentuazione formale del Cubismo, dalla sublimità della linea lirica di Modigliani allo splendore cromatico di Matisse e di Chagall, conservando di tutte queste esperienze consumate nel profondo della sua vocazione, quel prezioso miele culturale che era necessario a meglio rivelare la sua personalità di artista lirico, felice, limpido in affettuosi idilii della memoria, ma anche rigorose di sorvegliate misure dell'intelligenza per sviare le pause compiaciute, le fioriture complicate di ogni felice istintività.

Il libro da noi pubblicato con tredici tavole a colori e una in nero, esemplifica chiaramente questo percorso, dalla Vecchia signora *del 1943, che rivela un accostamento al prezioso tonalismo di Morandi, all'*Estate a Gropparello *del 1946, parallelo a certi passi del suo coetaneo e collega Morlotti, acceso di interni fuochi cromatici, al* Nudo nella cattedrale *dell'anno successivo, in cui si dichiara esplicitamente il richiamo formale, tra Marino e Modigliani, che proseguirà in cadenze nuove fino ai ritratti femminili del 1953 e alle « marine » di questi ultimi anni, con una legatura così ardua che scatena, si direbbe, lo sfolgorio della luce che si rifrange e brucia come se battesse su fulgidi cristalli.*

Lo precede un testo di Marco Valsecchi, che ha sempre seguito da presso questa evoluzione dell'arte di Cassinari, sostenendola col suo contributo critico anche negli anni postbellici in cui la pittura italiana era minacciata da nuove retoriche sociali e contenutistiche. A questo fine l'autore anzi ripercorre con chiara sintesi certi percorsi della pittura di Corrente e ne rintraccia le sue giuste modulazioni polemiche e gli esatti contorni critici,

nel quadro della spiritualità italiana. Un testo quindi assai preciso nelle sue postulazioni critiche, che non si smaglia nel vuoto elogio, e anzi accompagna con una adesione di linguaggio davvero parallelo sul piano della verità poetica quell'ardua pittura, quei vertici espressivi.

5000 ANNI DI SPORT INVERNALI di Mario Cereghini: volume in 8° (18 x 23) con 126 illustrazioni, 172 pp., brossura con sopracoperta a colori.
Edizioni italiana e inglese. L. 2.250

Questa nuova pubblicazione di Mario Cereghini è dedicata agli sport invernali, dei quali vuol essere una sintesi cronologica attraverso un'iconografia sveltamente commentata. Non a caso l'Autore ha preferito i soggetti significativi, trascurandone molti forse più cari alla memoria dei lettori.

La riproduzione della statuetta di Brooklyn, che si può far risalire a circa 5000 anni fa, entra così per la prima volta in una storia degli sport invernali, mentre l'accenno ad un probabile allacciamento dei mezzi di locomozione invernali all'arte ittita è di non scarso interesse. La ricostruzione dello sci di Hoting, le slitte vichinghe di Oseberg e le bellissime stampe di Huijs e di Rembrandt, basterebbero da sole a guadagnare a questo libro l'attenzione del pubblico. L'Autore ha poi sapientemente dosato la sua scelta di particolari nella ricca iconografia invernale che ci offre la pittura olandese del XVII secolo.

Nelle sue indagini sullo sviluppo dello sci norvegese di Telemark, il Cereghini ha saputo infine presentare una vivace aneddotica dei più celebri pionieri, quali il Nansen o gli Hemmestveit, riallacciandola in una rigorosa catena cronologica alle ultime trionfali affermazioni sportive del Colò e dell'Eriksen.

Brevi cenni storici ci spiegano l'evoluzione delle specializzazioni meno note degli sport invernali, quali il curling, lo sci-kiöring e lo skeleton. Dopo avere citato i campioni dello sci e del pattinaggio, i saltatori, quali il recordman Luiro Tauno recentemente scomparso, o la bellissima Barbara Ann Scott, l'Autore conclude felicemente l'opera con una visione di Cortina, sede dei Giochi Olimpici Invernali nella loro VII competizione.

Il volume fa parte della Serie di quaderni «Il Dittamondo», che accoglie saggi sui più differenti argomenti. Collana eclettica come l'opera trecentesca di Fazio degli Uberti dalla quale prende il nome, di indagini originali, italiane o straniere, fra le quali non esiste che un legame: la trattazione di un tema attraverso una esauriente sintesi iconografica.

ARTURO TOSI È MORTO. Ce lo telefonarono la mattina del 3 gennaio, subito dopo il trapasso. Il pensiero di non rivederlo più, di non poter più andare da Lui per ammirare le Sue ultime opere, discutere, ascoltare il Suo inesauribile entusiasmo per la pittura, impedì al nostro animo, fatto sgomento, di credere possibile ciò che era fatalmente accaduto. Quasi non ci crediamo ancora.

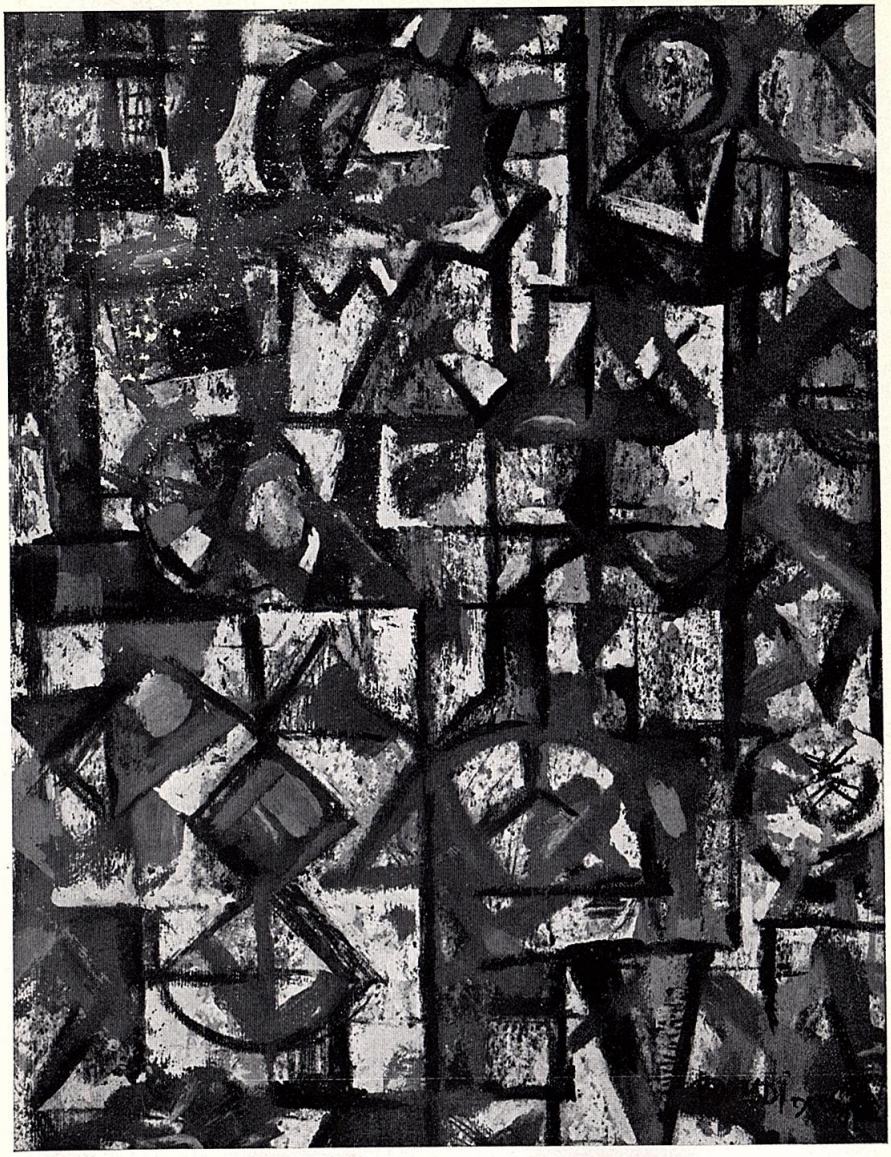
E ancora oggi a noi non è possibile dividere l'Uomo dall'Artista: piangendo l'uno, piangiamo l'altro; tanto nella nostra riverente ammirazione la figura dell'uno si sovrappone all'altra. Così a noi non è consentito trovare alcuna consolazione. Consolerà il nostro Paese, il mondo di tutti gli uomini sensibili all'Arte, il pensare che il Suo spirito non è morto, che rivive nelle sue opere, ed ora, che Egli ha cessato di produrre, è salito lassù, fermo nell'immacolato cielo della poesia.

Ma se il dolore vero non è vana lacrima, ma comprensione del bene, incitamento alle nobili opere, in tanta desolazione noi rivolgiamo la mente a Lui con riverente gratitudine per averci indicato a perseverare, com'egli ha fatto per più di sessant'anni senza cedere mai nell'amore per l'arte intesa come scoperta che tien l'anima volta al sublime.

Iniziò nel '90 con una serie di dipinti che precorsero i *fauves*, ma non si accontentò mai, desiderando fortemente il meglio così da dipingere oltre ottantenne le opere che, esposte all'ultima Biennale, testimoniarono la freschezza delle Sue idee in una pittura viva, attuale.

Ebbe animo delicato, sensibile, non cedette mai all'invidia, comprensivo degli altri, aperta la mente e lo spirito a qualsiasi tendenza purché contenesse quella pittura della quale aveva l'istinto.

Lo sorresse il desiderio di conoscere tutto quanto si riferisse all'arte; l'interesse per una cultura vasta Lo rendeva sicuro nei Suoi giudizi, che diventavano persin taglienti, irrevocabili quando c'era da difendere le proprie convinzioni.

Così noi Lo ricordiamo, delicato con gli altri, volitivo e non accomodante con Se stesso, perfetto gentiluomo.

GIOVANNI GIULIANI — PESCHIERA NELLA CATTEDRALE — 1955