

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

19

NUOVA
SERIE

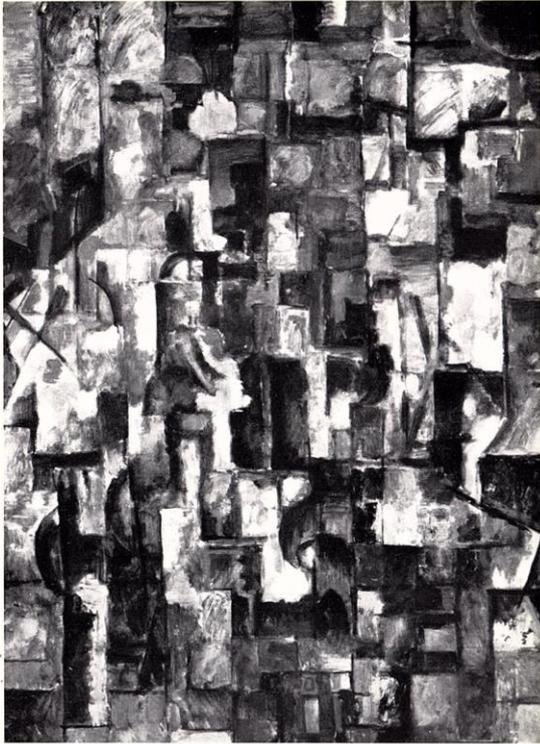
MAGGIO 1956 • MILANO VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

DIPINTI DI
ENZO BRUNORI
IN UNA SUA PRIMA PERSONALE A MILANO

Plenilunio a Fiumicino

Olio - 1955





ENZO BRUNORI

Aprile nel bosco (Alberi) - 1955

hanno abituati alla preziosità di un colore tutto mentale, eppure molte volte si è già tornati al colore come fatto sensuale ed emotivo. Brunori ha scelto questa via, così coerente a quella emozione che la natura gli suscita nella mente, per cui, nella padronanza dei mezzi stilistici di cui adesso dispone, riesce a superare ogni schematismo a priori, trasformando quella diffidenza che ogni artista contemporaneo nutre per l'apparenza della natura, in un amore per la natura intesa come generatrice di sensazioni.

Solo così, credo, si può intendere un nuovo naturalismo, se vogliamo chiamare certi fatti con questa parola in disuso, e solo così possiamo giungere ad una comprensione completa del gusto del giovane pittore. Naturalismo, e sia pure, ma di trascendenza barocca. E la parola m'è venuta quasi contro voglia, ma tant'è. L'enfasi di Brunori ha qualcosa di controriformistico, se non altro nel desiderio di giungere ad una nuova realtà più ricca ed abbondante, più *illuminata* dall'interno e dall'esterno, più fatto sensorio aperto a tutte le suggestioni che schema classico di equilibri, più apparenza pittorica che apparenza naturale insomma. E direi di più: l'immagine che non dimentica, e non potrebbe, le direttrici della cultura figurativa del nostro secolo, non si isola, non cerca una preziosità sintattica dei volumi o, tanto meno, un arabesco formale ribaltato alla superficie, come d'altra parte il rigore strutturale non abbandona mai la forma ad un totale arbitrio espressionistico. Ma gli schemi si aprono, lo spazio si distende in tutte le direzioni, la luce non si concentra su un punto a determinare un centro o una compattezza illusoria, ma esplose in ogni angolo e viene da ogni angolo, luce sensoria e non naturale, anche se ne è la componente quella esterna che Brunori ha notato prima su un tronco d'albero o su una striscia di terra o in un riverbero di mare. Pittura insomma che troverebbe la stessa intensità comatica anche se Brunori si trasferisse in una landa nebbiosa e si ispirasse a un paesaggio brumoso.

La intensità è la qualità, che senza colore lo schema compositivo non avrebbe alcuna ragione; e in ciò è la grande diversità e la maggiore qualità della pittura di Brunori nei confronti di certe distribuzioni formali di altri che somigliano e imitano, a volte, le sue. E infatti si farebbe presto, e sarebbe facile, risalire da questa libertà formale, che non è anarchica in quanto è sempre controllata, alle lezioni originarie. Ma resteremmo come davanti all'armatura di un edificio che accenna magari i volumi e il loro prossimo inserirsi nello spazio, come altresì il suo spazio interno, ma solo come suggerimento. Lo spazio, apparentemente ridotto se si considera solo la struttura, è invece uno spazio in profondità se si considera la rispondenza complementare da forma a forma, lo scaglionarsi improvviso e impetuoso della gamma cromatica che lo costruisce, spazio ch'è anch'esso

ENZO BRUNORI

DALLE DIVERSE QUALITÀ e dalle diverse direzioni di lavoro di alcuni giovani pittori si può trarre la conseguenza che una ricerca è sempre in atto nella pittura italiana. Ed è importante che siano dei giovani a dimostrare la vitalità di un gusto e di una tradizione che si è ormai creata da tempo, partecipe di tutta la cultura figurativa europea, ma che per merito loro ha la possibilità e, quel che è meglio, la capacità di rinnovarsi senza adagiarsi su una ripetizione di moduli fissi e su lezioni ormai intese in tutta la loro portata.

Brunori, tra questi giovani, è forse quello che più di tutti ha sentito quelle lezioni come spinta per un superamento delle posizioni acquisite. Discendenza dura e difficile è stata la sua perché Brunori, prima di giungere a Roma, è passato attraverso un ambiente che, nella smania di riconquistare le posizioni perdute, accentuava la normale confusione che è nella mente di ogni giovane. Eppure ogni esperienza ha lasciato qualcosa, forse perché proprio in ogni esperienza Brunori recava qualcosa di suo: una magniloquenza, una pienezza di sentimento che a volte sembrava anche risultare dannosa ma che, fatti i conti, si è dimostrata e si dimostra di grande utilità. Il fatto è che proprio quando ha trovato una forma corrispondente a questa sua sovrabbondanza, Brunori ha rotto gli schemi, ha liberato la struttura della sua visione, ha realizzato veramente quel contatto emotivo con la natura che rifugge da ogni alchimia compositiva preconcepita e che tuttavia ne permette una resa in termini esclusivamente pittorici, variata da momento a momento, da sensazione a sensazione, da colore a colore.

Per troppo tempo alcuni alti esempi della pittura contemporanea ci

emozione e non solo dimensione o, a dir meglio, dimensione emozionale.

La visione corrisponde alla condizione in cui Brunori s'è trovato. Ha iniziato carico di un contenuto esplosivo, che aveva della natura un'ammirazione panteistica, si è accostato ad essa e l'ha chiusa in uno schema formale troppo rigido per reggere a lungo, ma il suo temperamento si è sempre risolto in una accentuazione cromatica che a lungo andare è riuscito a scompaginare lo scheletro di una composizione che poteva diventar monotona. Ma c'è di più, se prima il rapporto tonale conservava, o tendeva a conservare, un qualche suggerimento naturalistico, ora questo è stato superato e per conseguenza la struttura architettonica dei dipinti, che pur sono sempre gli stessi ispirati ad alberi e paesaggi (un contatto di cui Brunori non può fare a meno), si è arricchita di elementi nuovi di forme più originali. Permane tuttavia una delle componenti della personalità di Brunori, che è insita nel suo carattere di artista, e cioè una certa retorica di contenuto, ma essa è superata in una qualità che esiste e non va dimenticata: una propria umiltà davanti allo stesso *mestiere* pittorico, che l'ha aiutato a superare le difficoltà inevitabili che s'è trovato davanti al momento delle prime ricerche. Una umiltà e fedeltà a questo mestiere, troppo spesso trascurato in nome di una pretesa libertà, per cui la visione si è sviluppata senza troppe deviazioni e sempre nel senso della intensità della emozione, della precisa definizione formale di essa.

L'accostamento di Brunori al motivo non è mai originariamente astratto, cioè esso non è visto e inteso come semplice presunzione di oggetto, indipendentemente dalla sua struttura, è, invece, proprio considerato nei suoi giusti valori strutturali e sono gli elementi di uno stile colto e consapevole che lo ripropongono non tanto trasformato, quanto ricreato in una dimensione fantastica. Se dell'oggetto, insomma, viene abolita l'apparenza realistica, ne resta tuttavia l'immanenza e il pittore si impadronisce di esso, potremmo dire dall'interno, considera la forza emotiva della sua architettura, lo scompone secondo l'essenzialità delle sue linee e lo individua pittoricamente nell'intensità della rifrazione luminosa spinta all'estremo.

Per questo la posizione attuale di Brunori appare tra le più originali. Anche perché, come si diceva, egli ha scelto la strada più difficile, quella della rinuncia alle posizioni sperimentate dalla generazione immediatamente a lui precedente, dalle quali si va sempre più nettamente distaccando. E il distacco avviene proprio nell'ordine di una diversa considerazione della realtà, che per Brunori torna ad essere, pur se non la subisce, materia nobile di ispirazione. Ed il colloquio con essa permane intenso, in quanto espresso in piena libertà di fantasia e in piena padronanza del proprio stile.

NELLO PONENTE

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

- | | |
|--------------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Platano. 1949 acquarello. | 16. Autunno. 1955 olio. |
| 2. Gruppo di mimose. 1952 olio. | 17. L'ora d'oro. 1955 olio. |
| 3. Mimose. 1953 tempera. | 18. Il grande caldo. 1955 olio. |
| 4. Mimose. 1953 olio. | 19. Plenilunio. 1955 olio. |
| 5. Mimose. 1953 olio. | 20. Falò a Fiumicino. 1955 olio. |
| 6. Mimose. 1953 olio. | 21. Notte a Fiumicino. 1955 olio. |
| 7. I lecci. 1954 olio. | 22. Falò a Fiumicino. 1955 olio. |
| 8. Aprile nel bosco. 1954 olio. | 23. Alberi. 1955 olio. |
| 9. Sinfonia in verde. 1954 olio. | 24. Boschetto di mimose. 1955 olio. |
| 10. Il primo sole. 1954 olio. | 25. Anemoni. 1956 olio. |
| 11. Cipressi e lecci. 1954 olio. | 26. Prima neve. 1956 olio. |
| 12. Mimose. 1954 olio. | 27. Luce radente. 1956 olio. |
| 13. Vento tra gli alberi. 1955 olio. | 28. Interno. 1956 olio. |
| 14. Lo sciocco. 1955 olio. | 29. L'ora d'oro. 1956 olio. |
| 15. Le terre nere. 1955 olio. | 30. l'albero verde. 1956 olio. |
| | 31. Mimose in fiore. 1956 olio. |

NOTIZIA BIOGRAFICA. — Enzo Brunori è nato a Perugia il 14 luglio 1924, dal 1949 risiede a Roma. Ha partecipato a Mostre Nazionali ed Internazionali, ottenendo vari premi. Sue opere figurano in collezioni private e Gallerie d'Arte Moderna.

La mostra rimarrà aperta sino al 18 maggio 1956 con orario dalle 10 alle 12,30 e dalle 15 alle 19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

TEMPERATURE

I MASSIMI PREMI della VII Quadriennale di Roma sono stati assegnati a Manzù, a Cassinari e a Minguzzi. Quali vecchi amici loro, noi ci felicitiamo vivamente, ma ciò che ci fa più fieri è il legame che ci unisce, legame che ha per base l'impegno comune davanti all'arte verso la quale tendono le nostre aspirazioni.

Di Manzù infatti, proprio in questi giorni stiamo stampando la II^a edizione della sua monografia, con testo di C. L. Raggiamenti, largamente rimaneggiata e aggiornata, portando a 115 le tavole fuori testo, delle quali pubblichiamo qui un saggio sulla quarta pagina di copertina. Di Cassinari ricordiamo il fascicolo di 12 tavole a colori in grande formato con testo di un critico milanese, edito recentemente.

Mentre di Minguzzi rammentiamo la sua mostra personale da noi allestita lo scorso anno e alla quale abbiamo dedicato il Bollettino n. 12.

SULLA II^a MOSTRA DEI Pittori della NUOVA GENERAZIONE che abbiamo testé chiusa non ci sono giunti ancora dall'Eco della Stampa ritagli che documentino se la critica militante dei giornali milanesi veramente si interessi delle faccende dell'arte, salvo un articolo apparso sul nuovo grande quotidiano "Il Giorno", giornale che, da questi primi numeri, pare voglia impegnarsi a prendere sul serio le cose dell'arte concedendo spazio e rilievo; uno sul "Popolo di Milano" del 26 aprile nel quale il suo volenteroso critico Kaiserslautern pur rendendo omaggio alla "chiarezza e decisione della linea culturale" che risulta dalle mostre che noi ordiniamo, parrebbe dissentire da una nostra pretesa "impostazione estetica... che rischia di tagliare fuori le nuove esperienze figurative dei giovani", credendo di ravvisare nella nostra scelta di artisti una preferenza per un'arte astratta ad oltranza, e non una ricerca di quei valori pittorici strettamente dipendenti da una invenzione fantastica che sorge non da una imitazione naturalistica ma da più profonde emozioni. Infine sul settimanale "Tempo" n. 19 in cui Marco Valsecchi rileva l'importanza di questi incontri con

i giovani artisti italiani e ne esamina la validità.

Questo articolo noi lo pubblichiamo qui riprendendo una nostra antica abitudine, quando, prima della guerra, con i Bollettini della prima serie eravamo costretti ad aumentarne le pagine per potere seguire con la discussione la critica milanese, ed anche nazionale, attraverso gli abbondanti ritagli che l'Eco della Stampa, allora ci rovesciava sul tavolo.

Quattro giovani alla Galleria del Milione, che è stata la galleria più esposta, tra le due guerre, a condurre la polemica avanguardistica dell'arte italiana E quattro giovani per davvero, perché sono tutti al di sotto dei trent'anni. Indulgenza per questo fatto? Sarebbero loro i primi a offendersene: Arturo Carmassi e Gianfranco Fasce della «scuola milanese», Giuseppe Ferrari e Bruno Pulga della «scuola» bolognese. E nonostante il poco peso degli anni, sono già stati tutti collaudati anche da mostre nazionali o internazionali. Sono i pulcristi, insomma, della pittura italiana, che rivela un fervore, una freschezza davvero allegranti.

Si tenga anche conto, ad accrescere l'interesse di questa mostra che ambisce indicare con largo impegno i nuovi artisti, che costei giovani hanno alle spalle, come qualcosa che non fa più peso e intimidazione, o non dovrebbe più farne, tutti quei grossi personaggi e movimenti dell'arte europea di questo secolo. Una tastiera larghissima e disposta su tutte le sfumature dell'esperienza culturale, e quindi assai curiosa e attraente, su cui ciascuno può scegliere la sua nota in coincidenza col proprio spirito e non soltanto per volontà di scelta scolastica o per impulso polemico. Sono cioè pittori che, a differenza di chi li ha preceduti, crescono in clima avanzato e aperto al dialogo e ormai comune a quello di altre capitali d'Europa: il che costituisce un punto privilegiato; ma anche una grossa responsabilità.

Difatti, se nel primo caso e per merito soprattutto delle due generazioni precedenti che spero gran parte di fatica per creare anche in Italia una condizione culturale e artistica che stesse al livello, e non ai margini, di quanto era avvenuto in Europa, si è riguadagnato il tempo perduto (si rammenti infatti che solo dopo il 1920 si riuscì a creare un «mercato» per i Macchiaioli del secolo scorso,

e questa voga dell'Ottocento finì per far schermo e ostacolo alla comprensione di un Carrà, per dire, di un Morandi e del vero miglior De Chirico, persino di Modigliani, leffardamente delimito «il pittore dei colli lunghi»), sicché oggi il concetto di «cultura europea» non è più soltanto un'aspirazione di chi ne era rimasto lontano, ma è divenuta una quotidiana realtà, in cui sentirsi, come gli altri, interpreti diretti e direttamente impegnati; nel secondo caso resta a questi giovani la impellente responsabilità di non far scialo di un linguaggio internazionalista, cioè già divenuto anch'esso un luogo comune, un fregio accademico, una pigrizia della fantasia, né di combinare ibridismi o dissimulare modernità tutte esteriori e soltanto nominali; ma di sostenersi a quel livello con una trasparenza continua della vocazione e di riportare tutte quelle sollecitazioni della cultura nel vivo di una esperienza spirituale; giocare insomma, senza infingimenti, una vicenda personale, di verità interiore, per ragioni di moralità umana, che è ancora la radice fondamentale per creare che capriccio e virtuosismo dalla distruzione che ne è continuamente tentata.

E' bene quindi insistere con questi nuovi pittori, e non soltanto perché, in questi ultimi mesi, la «terza generazione» si sia fatta avanti con frequenza, ma per la serietà del proposito da cui sembra animata. Dove arriveranno, sarà da vedere caso per caso; intanto c'è questo impegno e serietà d'oggi. La Galleria del Milione va più in là, e compie già le sue scelte, e presenta quelle che ritiene le personalità più vive e singolari affiancate nei vari centri italiani, per servire alla diffusione di un dialogo aperto e cordiale e cooperare al chiarimento e all'affermarsi di un clima poetico che, anche per questa nuova generazione, già si avverte fitto, fervoroso, e pieno di fresche energie. In una mostra precedente ha presentato quattro giovani, Ajmone, Bendini, Chighine e Vacchi, le cui vicissitudini artistiche sono già ben note, e quindi si trattava di una conferma, semmai, più che di una scoperta, salvo che per Bendini, nuovo a Milano con quel suo riservato lirismo, il suo tenero scandaglio del sentimento in un fremito scoperto di colori e luci dal vero.

E ora c'è questa nuova mostra, di altri quattro pittori.

Non voglio, e non si deve, generalizzare oltre un certo punto indicativo; ma questi pittori sono tutti intenti, sia pure in modi diversi, a legare l'ispirazione sul-l'incontro e il dialogo con la realtà del mondo. Una posizione che, come partenza, tiene maggiormente aperto l'accento sul romantico; e difatti ci tengono tutti a esprimere, di questo mondo della natura, degli uomini, delle cose cui vanno incontro, l'emozione che si rideda in loro, piuttosto che l'apparenza esteriore, forse con una preferenza maggiore per l'espressionismo nordico: con un fulgore più arroventato, denso di intrichi passionali oltre che cromatici, dalla parte di Carmassi che ha spinto talvolta a oltranza certi squilibri di colore, fino allo strappo; più placato e spontaneo, anche per un maggior accostamento alla figura reale — macchie di boschi, gore di fume, calanchi, colline — il Pulga, incline a intime risonanze di malinconia. Ferrari invece si ricollega a certa grammatica cézanniana, precubista, che spazia il paesaggio con addizioni di geometrici tocchi di colore luminoso. Una serie di motivi, anzi di evocazioni su una lezione più astratta e suggerite dalla città invernale, espone il Fasce: certi grigi, di cenere, i verdi spenti, i neri, scoprono con castigatezza ma anche con sottile energia lirica certa desolata poesia delle periferie, dei prati selvatici lungo i terrapieni delle ferrovie che restano tra le più belle immagini di questa mostra. Va da sé che siamo ansiosi di conoscere quali altri giovani succederanno, in questo giro di orizzonte.

MARCO VALSECCHI

UNA LETTERA DI RILKE. Della finissima comprensione del poeta Rainer Maria Rilke dell'arte contemporanea, ci sono troppi esempi a testimonianza, per insistervi a lungo. Non solo abbiamo quel voluminoso saggio su Rodin, per scrivere il quale il poeta passò parecchio tempo nell'«atelier» dello scultore, facendogli da segretario; ma ci sono anche quelle illuminanti e singolari lettere quasi quotidiane dal 5 ottobre 1907 al 4 novembre dello stesso anno, alla moglie e a diversi altre amiche, tutte sul tema della grande «personale» postuma di Cézanne al Salon, la cui opera Rilke incontrava per la prima volta, ma subito definita «émoi-vante». Lettere che raccolte in volume

(Ed. Corrèa, Paris, 1944), costituiscono uno dei saggi più sorprendenti sull'arte del maestro di Aix.

Ora, per la prima volta, Marianne Gilbert, baronne de Goldschmidt-Rothschild, pubblicherà da Grasset trentun lettere inedite, ricevute da Rilke. Siamo lieti di pubblicarne una del 1915, relativa ad un dipinto di Picasso «La mort d'Arlequin» del 1905, e in cui il poeta dà prova ancora una volta della sua pronta sensibilità nel comprendere l'arte figurativa del suo tempo.

Widemayerstrasse 32. III,
le 28 juillet 1915

Chère Marianne,

Connaissez-vous ce Picasso? Provenant d'une collection privée du nord de l'Allemagne, il est apparu tout d'un coup sur le marché. Le tableau est ici chez Gaspari qui m'a prié de passer le voir. Si vous le connaissez (je le crois presque), la reproduction vous le remettra en mémoire, car ce tableau n'est pas de ceux que l'on oublie. Au cas où vous ne le connaîtrez pas, comment vous faire parvenir la photographie? Je vais l'essayer.

J'attire votre attention sur le détail suivant: tout ce qui est en gris uni sur la reproduction, comme le fond et le dessous de la couche, est en réalité le carton à découper, car ce tableau est remarquable par sa couche pauvre et mince, appliquée avec un restant de peinture qui semble manquer partout. Je vous dirai quelles en sont les couleurs: Pierrot, gris poussière, est étendu sur un bas-flanc d'un bleu laiteux très soutenu. La lumière vient seulement de la clarté de l'oreiller, auprès de laquelle les tons du visage et ceux du col et des parements ressortent comme deux pâleurs différentes. Le spectateur du premier plan apparaît dans les tons rose fané, de celui du second plan on voit que les pâles couleurs principales. Toutes ces indications seraient au complet, si, sur la manche droite du moribond, quatre pièces ravaudées ne sautaient aux yeux: une rose, une jaune, une presque noire et une bleue. Ces teintes, appliquées d'une main délicate, à la fois épaisses et légères, recouvrent complètement le carton. Unies toutes les quatre, ne renonçant pas à leur isolement, se maintenant et s'harmonisant, elles paraissent réunies, sans contrainte, dans une félicité commune à la glorification de Pierrot, pour son salut éternel.

En quelque sorte, un tout autre esprit semblait souffler dans ce tableau, qui ne se serait manifesté réellement que par cet endroit des quatre tons. Telle la brise nocturne qui glisse silencieusement sur le jardin, l'effleurant d'un souffle léger — attendant le moment où, quelque part au haut des airs, une harpe légère la soulève, l'emporte pour la répandre ensuite dans le monde de l'ouïe...

Ce dessin à quatre tons vous inciterait presque à vouloir comprendre le Picasso de la période ultérieure, comme si, après la mort de Pierrot, le monde ravagé et détruit pouvait encore se reconstituer avec ces beaux éclats. Toute l'insouciance de Pierrot ne consiste-t-elle à prendre les figures pour des réalités, comme si elles étaient des poupées qu'on peut toucher, de belles poupées véritables que l'on croquerait des yeux.

Mais ces figures s'écroulent cependant, tombent pêle-mêle, se devançant les unes les autres et même la plus contemplative dans sa chute éternelle, fixe encore ce qui s'écroule.

Le repos ne se trouve que dans la chute, dans le lit du fleuve où reposent côte à côte les marches qui sont à l'origine de l'écroulement, de la hauteur, de la profondeur, des passages et des séparations.

L'endroit sur la manche du Pierrot mourant, donne à réfléchir: ce n'est plus la douleur, ni la joie, ni la langueur, ni le refus. Pierrot se meurt, ils sont dans le domaine du passé. Cependant, on pourrait croire que cela est arrivé parce que la vie avait juste passé sur ces tons, d'un ton à l'autre — pour trébucher et finalement tomber. Après la mort de Pierrot, il ne reste plus qu'à peindre tout simplement le lit du fleuve de la vie, les aspirations et les résistances, les hauts et les bas.

Voilà. Je crains de ne pas vous avoir aidé beaucoup.

Regardez seulement les mains jointes de Pierrot, même sur la reproduction, elles rendent tout commentaires superflus. Bon.

Ceci n'était qu'un prétexte pour passer une demi-heure avec vous en écrivant cette lettre.

Mes pensées bien cordiales.

REGARDEZ SEULEMENT LES MAINS JOINTES DE PIERROT, MÊME SUR LA REPRODUCTION, ELLES RENDENT TOUT COMMENTAIRES SUPERFLUS. BON.

Ceci n'était qu'un prétexte pour passer une demi-heure avec vous en écrivant cette lettre.

Mes pensées bien cordiales.

REGARDEZ SEULEMENT LES MAINS JOINTES DE PIERROT, MÊME SUR LA REPRODUCTION, ELLES RENDENT TOUT COMMENTAIRES SUPERFLUS. BON.

Ceci n'était qu'un prétexte pour passer une demi-heure avec vous en écrivant cette lettre.

Mes pensées bien cordiales.

REGARDEZ SEULEMENT LES MAINS JOINTES DE PIERROT, MÊME SUR LA REPRODUCTION, ELLES RENDENT TOUT COMMENTAIRES SUPERFLUS. BON.

Ceci n'était qu'un prétexte pour passer une demi-heure avec vous en écrivant cette lettre.

Mes pensées bien cordiales.

REGARDEZ SEULEMENT LES MAINS JOINTES DE PIERROT, MÊME SUR LA REPRODUCTION, ELLES RENDENT TOUT COMMENTAIRES SUPERFLUS. BON.

Ceci n'était qu'un prétexte pour passer une demi-heure avec vous en écrivant cette lettre.

Mes pensées bien cordiales.

REGARDEZ SEULEMENT LES MAINS JOINTES DE PIERROT, MÊME SUR LA REPRODUCTION, ELLES RENDENT TOUT COMMENTAIRES SUPERFLUS. BON.

Ceci n'était qu'un prétexte pour passer une demi-heure avec vous en écrivant cette lettre.

Mes pensées bien cordiales.

REGARDEZ SEULEMENT LES MAINS JOINTES DE PIERROT, MÊME SUR LA REPRODUCTION, ELLES RENDENT TOUT COMMENTAIRES SUPERFLUS. BON.

Ceci n'était qu'un prétexte pour passer une demi-heure avec vous en écrivant cette lettre.

RILKE

LE EDIZIONI IN STAMPA

VITA DEL CARAVAGGIO DALLE TESTIMONIANZE DEL SUO TEMPO, studio e note di Sergio Samek Ludovici. Volume di pagine 196 con 24 tavole fuori testo, formato 15,5 x 23, broccatura.

Fa parte della Collana «Vite, lettere, testimonianze di artisti italiani».

«Nel presentare i testi che seguono — le fondamentali biografie del Caravaggio redatte nel Seicento, corredate di alcune altre testimonianze e memorie documentarie — il raccoglitore ha creduto di offrire al lettore curioso un'occasione per accostarsi alla figura del grande pittore lombardo, sul cui genio la mostra di palazzo Reale in Milano, nel 1951, ha visto concordati in modo commovente dotti e profani con immediatezza ingenua e saporosa, rendendo insieme omaggio a quei biografi che, pure tra limiti, incompiutezze e incertezze, ne seguirono il passaggio e ne avvertirono la forza». Così il Samek Ludovici — che alla indimenticabile rassegna caravaggesca disse la sezione bibliografica — dà l'avvio al volume dove, acutamente introdotte e commentate in una corposa sequela di note, son riuniti alcuni fra gli scritti che negli ultimi anni godettero forse del maggior numero di citazioni da parte degli studiosi d'arte. I quali si dimostrarono sempre inclini a richiamarsi a questo o a quel predecessore, raramente però cavando al profano la curiosità di riportar almeno una frase per esteso.

E' quindi da credere che — a parte ogni altra e più alta considerazione — tornerà particolarmente gradita la raccolta delle prime testimonianze scritte sul Caravaggio.

Inaugura la serie il pittore olandese van Mander, avvertendo — fra l'altro — che il collega lombardo, allora appena ventinovenne, dipinge «cose meravigliose». E' poi la volta d'un medico collezionista, Giulio Mancini, in cui l'adesione al nuovo astro appare senza riserve; così come si rileva nel testo che segue, dovuto a un gran raccoglitore, il marchese Giustiniani, che del Merisi fu tra i primi mecenati. Col Baglione, pure pittore e talora non indifferente al caravaggismo, si muta registro per l'intervento

di interessi personali connessi a una celebre bega giudiziaria fra il vendicativo biografo e l'impetuoso lombardo. Maggiore intenzione, nonostante le tinte classicistiche, si rileva in un altro medico, lo Scannelli; e la simpatia impronta il successivo storiografo, G. P. Belloni, che pure si considera il teorico del «bello ideale». Un tedesco il von Sandrart, conclude la sequela riferendo ulteriori idee del marchese Giustiniani di cui fu al servizio. Una galateria di scrittori, dunque, assai varia e interessante.

Con ciò, s'è accennato a una parte del volume. L'altra, del pari per la prima volta organicamente riunita, concerne quanto del Merisi sussiste negli archivi notarili e statali. Qui, oltre che nell'atto d'allungazione del giovinetto «Michael Angelus de Meritiis» presso Simone Pezzano, suo primo maestro, c'imbattiamo in quello che si potrebbe definire il curriculum «criminale» dell'artista. Il termine, assai grosso, è forse grato a quanti s'attardano a spiegare il caravaggismo con la vita privata del suo istigatore (chi sa poi perché non sperimentano un analogo procedimento nei confronti del Perugino che criminale fu davvero); ma è da pensare che tali pseudo-critici, finalmente in grado di scorrere le aride carte della Giustizia (che tutto lascia credere non abbiano mai lette prima), debbono in parte ricredersi. Intendiamoci: criminale o no che fosse il Caravaggio, è la sua pittura quella che conta; nondimeno, consultati questi verbali, ci si rende conto che i «crimini» imputatigli sono, se non giustificabili, tutt'altro che eccezionali in un ambiente (l'ambito artistico compreso) che appare forse il più socialmente torbido d'Europa in quegli anni, come del resto testimoniano i memoriali (quello del sereno Montaigne in primis) di quanti allora visitarono Roma.

Via via, negli scritti raccolti, s'incontra una fitta schiera d'artisti più o meno noti, veduti sotto aspetti inediti e curiosi: appare quindi opportuno che di alcuni sia pubblicata l'effigie accanto ai ritratti e autoritratti del Caravaggio e alle riproduzioni di carattere bibliografico.

L'eco della stampa

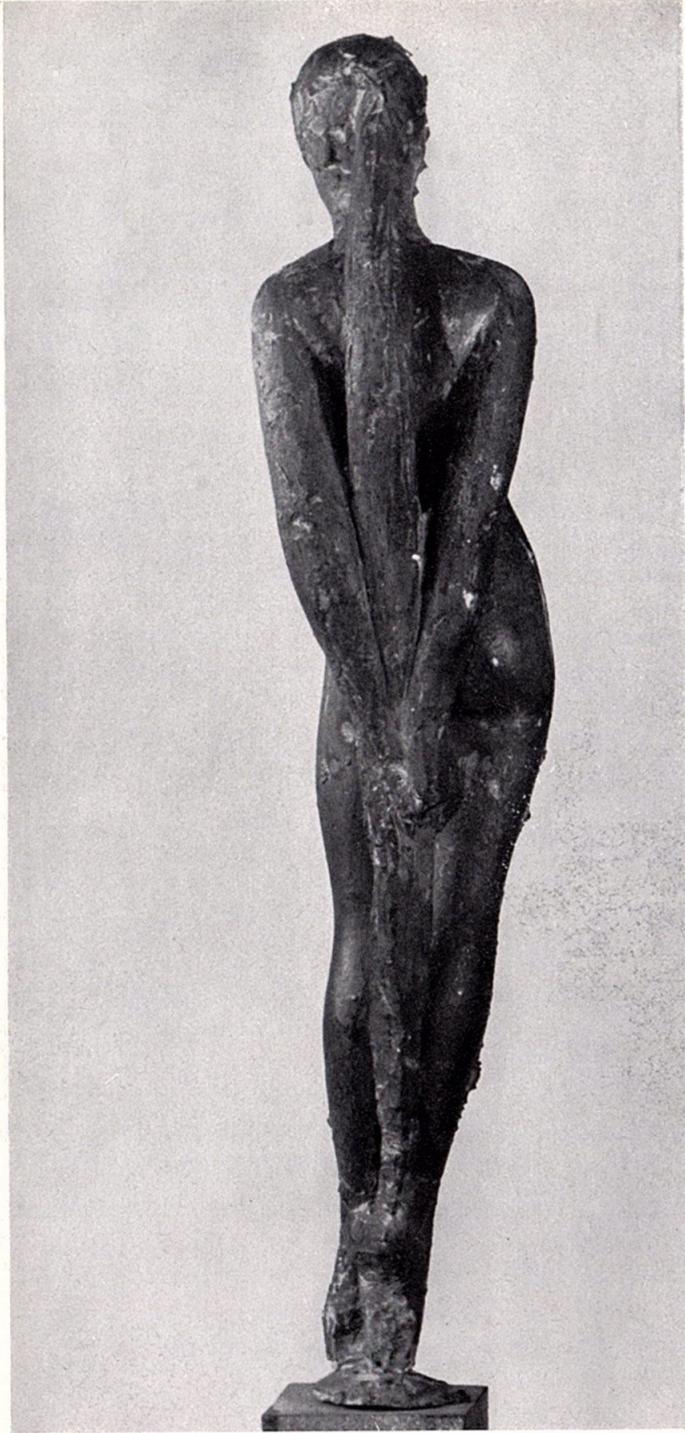
Ufficio Ritagli da Giornali e Riviste
Via Giuseppe Compagnoni N. 28 - MILANO
Telefono N. 723.333 casella postale 3549

OFF. GRAFICHE ESPERIA - MILANO



BRUNO CASSINARI

Aspasia (dettaglio) - 1954-55



GIACOMO MANZU'

Passo di danza - 1954