MOSTRE ROMANE

★

POLEMICA ED ARTE DI SEI PITTORI

★

di GIUSEPPE SCIORTINO

La nuova galleria d'arte Scheneider, alla Rampa Mignanelli, inaugura la sua attività — che le auguriamo lunga e feconda — con tre pittori egualmente noti, se non egualmente consistenti: Corrado Cagli, che vi espone opere dal 1949 al 1953; Massimo Campigli, presente con lavori dal 1929 al 1953; Renato Guttuso, con tele dal 1942 al 1953. Buona parte dei quadri non sono in vendita, e vengono mostrati con criteri ciclici ed estetici, fuori di ogni interesse direttamente commerciale.

A un minor lasso di tempo si riferiscono i dipinti di Cagli, in confronto a quelli degli altri due espositori; anche per questo si dovrebbe in essi riscontrare una maggiore coerenza; invece sono i più discontinui, frutto di estrosità e di capricci contingenti piuttosto che ubbidienti a conati esteticamente validi, quasi ognuno prodotto da un'esteriore spinta intellettualistica preoccupata soltanto di svolgere un'attività appendicolare per suggerire l'appartenenza a quei movimenti di cui esclusivamente si ciancia tra uomini di media o bassa cultura. Tali opere, senza dubbio, testimoniano di un intelletto vigile e sottintendono tutta una cavillosa polemica, oltre alla presenza di uno scetticismo permeato assai spesso di cinismo. Cagli non crede nella pittura, la parola « fattura » intesa in senso esteriore, e riferentesi a una precettistica da laboratorio. Ma qual è lo stile o, in mancanza di uno stile, la cifra di Cagli? Da dove parte e dove arriva o vuole arrivare? Ci sembra che, a ogni quadro, egli finga un approdo miracoloso, dopo aver finto una navigazione perigliosa. In verità egli è sempre «arrivato», senza aver mai — come artista — rischiato l'alto mare; la sua cultura lo ha portato al sofisma e non a uno sviluppo teoretico dialetticamente concreto; il suo superomismo lo ha precipitato in un'assurda fatica che fuoresce da ogni problematica realmente artistica. E ci dispiace, di fronte a un'intelligenza come quella di Cagli, vederci costretti a una conclusione negativa. Ciò che non sarebbe possibile nei riguardi di Campigli il quale, attualmente, è uno dei tre o quattro pittori italiani che abbiano una risonanza e un riconoscimento internazionali, pur non partecipando a nessun « ismo ». Cagli, che si affanna a voler essere « à la page », rimane ai margini; Campigli — con la sua attività irriducibile a qualsiasi formula di moda — occupa un posto di prima linea fra i possessori d'un linguaggio.

Renato Guttuso: Pescatore che dorme (Galleria Chiurazzi, Roma)

La prima delle opere presentate da Campigli, « Il mercato di donne e vasi » è del 1929 ed è matura quanto «Tavolini», che è del 1953: trovato un «ubi consistam» alla sua « immaginazione infantile », è stato possibile a Campigli attingere valori sentiti propri sul nascere e quindi ipostatizzati come assoluti e universali; valori dati, fra l'altro, da un colore che diventa linguaggio, via via spogliandosi di ogni preoccupazione chiaroscurale.

Le dense e coerenti figure campigliane nascono da un disegno interno che indubbiamente sostiene e nobilita l'arabesco; esse, nel loro continuo e a volte lieve spostarsi, costituiscono un mondo strutturalmente in regola eppure suscettibile di tutte le libertà, tranne quella di dar via libera a impulsi legati al contingente e fuori di ogni consistenza estetica; un mondo nel quale Campigli si muove per accrescerlo dall'interno, con una costante e vibrante vigoria non scompagnata da una grazia magica.

Non inganni, in proposito, la sobrietà cromatica — che è purezza cromatica — e la preziosa e inquietante serenità figurativa; piuttosto si guardi — e da vicino — la pennellata insistita e abbondante, raschiata e poi spesso come velata per accrescerne la suggestione: tutto un tormento che, nel contemplare l'insieme, non si avverte più. Campigli, apparentemente così sereno e compiuto, ha continuo il travaglio per esprimersi, s'impegna sino all'estremo limite perchè gli altri possano contemplare e godere l'« espressione », senza nemmeno sospettare la misteriosa fatica compiuta dal maieuta per trarre la forma dall'informe. Del resto, intendiamoci, per l'artista dovrebbe essere sempre così: l'ottava ariostesca più musicalmente aerea (« La verginella è simile alla rosa », ecc.) fu scritta e riscritta dal poeta una quarantina di volte.

Campigli ovviamente crede nell'autonomia dell'arte (e al suo valore fantastico, lirico, cosmico), ha coscienza del compito proprio alle espressioni artistiche, che è quello di evocare tutto un mondo che tumultua nell'anima del creatore e che urge verso la sua caratterizzazione da calare in una insostituibile espressione. Il terzo degli espositori, Guttuso, spesso pensa generosamente (le parole sono di un suo esegeta) « di tradurre sulla tela una dichiarata attenzione a precisi contenuti che riguardano la vita e la lotta del popolo, affrontando tutta la impegnativa problematica formale che è conseguente a un assunto di tale portata ». Quindi Guttuso coi suo neorealismo, se i teorizzamenti dovessero essere sempre e a ogni costo determinanti, dovrebbe apparirci l'opposto di Campigli; e se quella di Campigli è arte, quella di Guttuso dovrebbe essere non-arte. Invece nulla di tutto questo: Campigli e Guttuso stanno ottimamente vicini, senza elidersi (non così, come vedremo, accade per Guttuso e Zigaina alla Vetrina di Chiurazzi); e non credo che siamo in pochi ad ammirare tanto le tele di Campigli quanto quelle di Guttuso: un dato di fatto, questo, che dovrebbe costituire materia di riflessione per il teoreta da noi dianzi citato. « Voudrais-tu par hasard — scriveva Dalacroix, rivolgendosi al realista — me produire une illusion, telle que je me figure que tu prétende m'offrir? c'est la cruelle réalité des objets que je fuis quand je me refuge dans la sphère des créations de l'art ». « Atteggiamenti pratici e credi estetici — ha scritto Ragghianti — conteranno nella storia [di tanti artisti] non solo come prosa che è in ogni uomo perchè sia uomo, ma come modi e forme significanti della loro soggettivazione, che però rimane il problema, in sé, del loro fare, e che è sempre il problema dell'attività artistica ». Siamo, in linea di massima, d'accordo con Delacroix e Ragghianti: son da considerare mere astrazioni soggetto e oggetto separatamente intesi o comunque dualisticamente concepiti; ed è questo dualismo che, per un ossequio politico a nostro vedere non necessario, si vorrebbe rimettere a nuovo, con la conseguente instaurazione di un positivismo da sinistra hegeliana, inaccettabile almeno quanto la graduazione delle arti tentata dallo stesso Hegel.

Guttuso, dunque, presenta undici quadri e alcuni disegni, opere senza dubbio rappresentative tra quelle da lui compiute in un decennio di fervida attività. Coerenti nel disegno e nella cromia, tali opere documentano un continuo sviluppo dell'artista, il concrescere e lo approfondirsi delle sempre più rigorose sue esigenze pittoriche e dei suoi interessi umani. Se la ricchezza cromatica è squillante nella « Natura morta » del 1942, i colori si fanno più sobri e aderenti nel « Merlo » del 1947 e determinano un clima singolarmente mitico in « Ragazzo che si tuffa » e in « Uscita per la pesca », ambedue del 1949 (senza parlare dello slancio che è in un disegno di cavallo e nell'altro che rappresenta il tumultuare di una danza di contadini).

Un accenno alla coerenza di Guttuso, che non è staticità immaginativa ma robusta coscienza artistica. Si guardi al «Carrettiere» del 1946 e al «Pescatore» del 1953 (quest'ultimo esposto, con altre recenti opere, da Chiurazzi): il primo dorme sul carro in cammino un sonno pesante, preoccupato, agitato; il secondo gode invece di un sonno sereno, davanti a un mare che sembra solo sognato, e una luce illumina il suo sonno innocente, senza tempo. I due quadri ci parlano di uno sviluppo estetico anche nella funzione dei colori, senza che si avverta alcuna presenza extra-artistica, una reminiscenza o un decadimento. Lo stesso si dica per l'esemplare « Paesaggio con fichidindia » (il ritratto di Picasso, tormentata figura michelangiolesca, che spicca su uno sfondo di tempesta, è un pezzo destinato a rimanere nella storia dell'arte) in confronto ad altri indimenticabili dipinti guttusiani: un paesaggio con al centro una conca ubertosa, nello sfondo un mareggiare di montagne e a destra un paesino fiabesco: c'è — sia pure insistita nelle varie determinazioni volumetriche — tutta la poesia che possono ispirare gli aspetti del paesaggio meridionale, inteso come mitizzazione spirituale e non come veristica riproduzione materiale.

In base a quale criterio nella parete di fronte a quella di Guttuso, Chiurazzi ha collocato i tre quadri di Zigaina? Zigaina, in codeste opere è un Guttuso portato sul piano illustrativo, esteriorizzato, quando non ne è la brutta copia (come nel dipinto con un contadino che guarda davanti a sè).

Il disegno, che in Gattuso è tormentato e lotta per giungere all'espressione, in Zigaina diventa maniera e modulo; il colore, che in Guttuso tende alla interpretazione (o creazione) di un mondo diciamo pure mediterraneo ricco di sole e di umani problemi, in Zigaina scade purtroppo nel cartellonistico.

Vorremmo sbagliarci, ma ci sembra che Zigaina — proprio nel voler affrontare « tutta la problematica formale » conseguente all'assunto neorealista — finisca col determinare il naufragio di quelle doti che in altre occasioni non abbiamo esitato a riconoscergli.

Di Purificato che espone anche lui da Chiurazzi parleremo la prossima volta.

GIUSEPPE SCIORTINO