

IL CIELO DI ROSAI

di

Alessandro Parronchi

I.

La mostra dell'opera di Ottone Rosai aperta nel maggio scorso in Palazzo Strozzi volle offrire, a distanza di tre anni dalla scomparsa del pittore fiorentino, un quadro completo della sua attività. Quarantasei anni di lavoro senza soste, dal 1911 al 1957, erano documentati da circa 260 dipinti e da qualche disegno. E il numero dice che si cercò di andare in estensione e in profondità. Ma tale impegno risultò solo parzialmente mantenuto. In questa che era la prima, e rimarrà probabilmente l'ultima occasione per farlo, c'era soprattutto una cosa da dimostrare, e cioè che, contro l'opinione dei detrattori e di qualche mercante, lo stile di Rosai non aveva subito alterazioni negli anni dopo la guerra, e soprattutto dal '50 in poi. È un fatto fondamentale, che alla mostra di Palazzo Strozzi non si è dimostrato perchè, per la produzione degli ultimi tempi, ci si è basati su una scelta casuale, che includeva anche qualche bella cosa ma non dava il livello di quello che Rosai è stato nell'estremo tempo della sua attività. Il gruppo finale di opere esposte alla mostra non si sollevava dal generico, e questo tanto più veniva a pesare col senso di una delusione, quanto invece l'attività almeno fino al '40 era, salvo qualche lacuna inevitabile, rappresentata in modo esauriente. Forse il primo scompensamento nel mirabile corso procedente dall'inizio senza arresti e senza lacune era avvertibile nell'inclusione dei due grossi paesaggi che hanno per oggetto « il circo », e degli altri due della collezione Contini,

venuti ad inserirsi nella serie bellissima dei paesaggi del '32. In quell'anno si verifica la magica rottura del tessuto del colore, provocata sembra da un bisogno di spazialità che si risolve in luminosità, dopo cui rapidamente vien ritessendosi un rinnovato interferire di rapporti cromatici, come si vede realizzato nello stupendo paesaggio intitolato *Bellariva*. In tale momento, i paesaggi che ho indicato prima, introducono l'unica sensibile concessione che l'artista abbia fatto al gusto del Novecento. Un'altra svista era costituita dalla mancanza della ritrattistica più recente, la cui presenza non si sarebbe limitata a contrappesare quella antica, del '22, documentata nei ritratti del *Padre*, di *Soffici* e di *Remo Chiti*. Questa ritrattistica recente è infatti di fondamentale importanza perchè nello studio della figura, che resta il tema essenziale di Rosai, serve a dar conclusione alla grandiosità degli « uomini » del '34, che rischiava, pur nella intensa e pervicace definizione, di sconfinar nel retorico. Di questi « uomini grandi » mancava il più importante: quell'*Uomo che prega*, che per noi italiani rappresenta quello che, pei francesi moderni, ha rappresentato il *Miserere* di Rouault, e cioè la rivelazione, in termini pittorici, di una fede contemporanea. Quanto alla ritrattistica nuova, essa incominciò coi famosi « tondini », ricavati con un pennello simile alla lima e al punteruolo, che furono un modo di raccogliere come nel fondo di un canocchiale arrovesciato l'umanità degli « amici » serbandovela intatta. Se non si voleva mettere l'intera serie, bastava qualcuno di questi tondini a documentare la forza e la riuscita del tentativo. Essi, beninteso, non furono che il preludio. Perchè vennero, dopo, i ritratti grandi. E qui, stante il rifiuto dovuto all'avaro possessore del *Ritratto di Santi*, era facile, a Firenze, supplire con quello, stupendo, dello *Scarselli*, con quello di *Lupori*, con quello, più grande del naturale, di *Luzzi*, e anche con qualche autoritratto tra il '42 e il '47. È infatti attaccandosi allo studio della fisionomia, che Rosai seppe arginare costantemente la forza sbottante del suo temperamento, macerandosi nei limiti invalicabili dei caratteri e dei tipi col senso di una bellezza che doveva assolutamente coincidere con l'umano. Si era creduto forse, col non includere questi esempi, di amputare concessioni troppo indelicate all'umore momentaneo. Ma allora si doveva esser più cauti nella scelta di certi soggetti sacri, e almeno di uno dei nudi, che di questo

umore sono risultati evidenti, pescati in zone tra le più precarie della « retorica » che Rosai, come ogni artista, si portava dietro.

Detto questo, potevamo tornare a cuor leggero a vedere la mostra, aiutati da un catalogo attentamente curato da Pier Carlo Santini. Essa, al di là di ogni critica particolare, presentava l'opera del pittore a nostro giudizio più forte ed emozionante che abbia prodotto in Italia la prima metà del ventesimo secolo. Un pittore senza incertezze, e basta vederlo, all'inizio, nei *Fuochi d'artificio* del '13, manifestarsi in un'epoca pittoricamente superficiale, ibrida, farsesca, con la rivelazione della essenza tragica della sua visione. Inizi di pittore, trovati nel fondo di un'anima non sai se più matta o più disperata, in un delirio di esaltazione soggettiva. Quanto diversamente da tanti professori di pittura contemporanei, che hanno avuto bisogno, per nascere all'arte, di incubatrici intellettuali, questo ragazzo di strada, ancora incosciente di una vocazione, è già pittore con una propria visione delle cose. È il fatto che condiziona tutta la sua attività successiva. Nella sua partecipazione al Futurismo, nel suo temporaneo orecchiare la zampogna dei primitivi, anche nel successivo ripiombare nello studio della realtà, la cosa che non si sente, che manca affatto, è il senso del ricettario scolastico, della formuletta fortunata, dell'imparaticcio travestito dall'abilità. E se, ritenuto un becero tutta la vita, oggi a qualcuno egli può apparire un artista colto, non è certo perchè abbia frequentato la compagnia dei letterati piuttosto che dei pittori, ma è proprio perchè nell'amore della poesia egli si consumava con l'ansia di chi avrebbe potuto ripetere ad ogni ora il distico di Montale: « la fiamma che non si smorza / per me si chiamò l'ignoranza ». E bruciato da questa fiamma, lontano dalle vie di quella che per tanti poteva essere una facile e sterile cultura, Rosai in effetti si consumò, conquistando all'arte e alla cultura odierna zone e realtà sulle quali da lungo tempo non si posava più l'attenzione.

II.

Si guardi, nel *Ristorante* del '20 (coll. Jesi), quella testa piccolina spuntare come un porro dalla testa del personaggio seduto a sinistra. Ebbene, allo stesso modo il « giovine immantellato », su cui il Longhi fermò l'attenzione,

spunta dalla spalla del personaggio al seguito di Pietro nella *Resurrezione di Tabita* nella Cappella Brancacci. Ma se anche in Rosai — a quella data: 1920 — non potè trattarsi (almeno non crediamo) di ripresa cosciente, bisogna pur dire che l'emozione provocata dal disporsi dei corpi in un interno a varie distanze è qui resa con una freschezza e intensità espressiva che da molto non si esercitavano su fatti così complessi e intrinseci alla figurazione. Così in ogni volto si sfugge al generico e si registra la minuta definizione. E non parrà con ciò che nel quadro venga a preponderare il contenuto, giacchè la ricerca della definizione, della unicità e tipicità, è proprio quella che conferisce sostanza alla pittura di Rosai.

Di questa profondità e acutezza di definizioni si potrebbero dare molti esempi, scelti tra i temi favoriti del pittore. Valga richiamarne uno. Il corpo umano in Rosai, come in Van Gogh, è strumento di lavoro, storto utensile. Così il corpo del borghese rivestito non lo interessa o, se lo tratta, è per dargli quel senso di astuccio che il « taglio dell'abito » impone alla sua figura. Ma il corpo di un operaio o di un contadino è foggato dal lavoro insieme coi panni che lo vestono, e nel momento proprio in cui a questo lavoro si applica esso è parte necessaria di un mondo visibile che vuol essere tutto strutturato sulle realtà essenziali. Se ci rendiamo conto di questo, intenderemo il rilievo che prende nella pittura di Rosai la trattazione del tema del « dormente ». Questo tema, conosciuto fino dall'antichità, trova nella definizione impressagli dal nostro pittore una dimensione nuova. Esso non viene isolato come motivo a sè, attinto com'è alla cronaca spicciola: un impiegato, un prete appisolato su una panchina, un operaio che il caldo, il vino, la stanchezza hanno profondato in un sonno animale. Orbene Rosai concepisce il sonno come disarticolazione di quel corpo, che per lui riveste soltanto l'aspetto di strumento di lavoro, di oggetto necessario. E si veda il *Dormente* della collezione Mazzoli.

Dove troveremo, nella pittura contemporanea, qualcosa di altrettanto inventato e reale? Solo in una *Donna addormentata su una poltrona*, dipinta verso il '32, Picasso arriva a dare il simbolo, l'idea metafisica del sonno. Ma il sonno dipinto da Rosai è proprio la torpida medicina invocata dai poveri ad alleviare la stanchezza e i dolori, l'« immagine della morte » che

slega le membra contratte, e in questo ha qualcosa in comune col «vino» di Baudelaire.

La intensa poeticità della pittura di Rosai è stata spesso fraintesa come carattere letterario, che sarebbe un aspetto negativo per chi pensa con quell'aggettivo di accennare a un carattere impreciso di essa pittura e irrispettoso di regole e di continuità. Ma questa irregolarità e ribellismo rosaiani hanno origini fonde. Il campione più eccelso ne è infatti il misconosciuto Domenico di Giovanni detto il Burchiello, il più grande poeta di un'età che non s'è davvero ingannata nello scegliere i suoi rappresentanti: il primo Quattrocento. Per l'oscurità di alcune satire politiche, di contenuto ormai indecifrabile, si è trascurato di riconoscere nel Burchiello il primo poeta populista, dando accentuato e caricaturale rilievo al personaggio si è evitato di accorgersi dell'umanità fonda e prorompente di questo alto ingegno alle prese con una difficoltà di cui i letterati dei suoi tempi non ci hanno lasciato altre indicazioni: la lotta per il pane quotidiano. Rosai nelle sere di buonumore era l'estemporaneo poeta «alla burchia» che tutti gli amici ricordano. Ma nel dipingere i suoi quadri e in essi specialmente gli uomini era il Burchiello umano che spregia l'ipocrisia, attacca la prepotenza, deride la bestialità. Certo nei versi del Burchiello non passa molta aria. Pure a un certo momento, quando appaiono «sospiri azzurri di speranze bianche», tutto si colora e si accende. E quando nel capitolo delle *Medicine* il Burchiello consiglia a un malato di punture di mosconi di togliere e bollire «carrate tre di nugoli marini»: non fa pensare a certi quadri di Rosai dove le nuvole si versano appunto «a carrate»? Ed è proprio dove i critici della pittura pura perdono il conto.

In Rosai come nel Burchiello è presto valicata la misura tra il serio e il faceto e il gusto della verità infrange rumorosamente le trincee del paradigmatico e del convenzionale, talvolta del lecito e dell'onesto. «Io non discerno virtù da resla». L'arte — sembrano significare questi rari spiriti liberi pei quali le polizie, le massonerie, i corpi accademici riuniti in seduta plenaria trovano presto sulla terra un esilio, effettivo o virtuale — è qualcosa di diverso e più alto, un'arte — tra uomini moralmente nani, storti, gobbi, insomma minuscoli — con l'A, per l'appunto, maiuscola.

III.

Accanto alla fondamentale esigenza di pittore di uomini, si svolge, secondo una mirabile linea d'evoluzione, la ricerca dello spazio colorato, dell'atmosfera.

I pittori moderni si dividono in due schiere: quelli che sentono e quelli, assai più numerosi, che non sentono la più grande scoperta che l'Ottocento ci abbia legato: l'intuizione del *plein air*. Per tutta una parte della modernità questa intuizione è rimasta improduttiva. Rituffandosi nei generi più disparati di *imagerie* dei secoli trascorsi, molti pittori hanno deliberatamente ignorato la felicità di questo contatto, limitandosi alla ricostituzione di pure superfici decorative. Rosai appartiene al numero assai ristretto di pittori che vollero veder circolare l'aria nei loro dipinti. Se si fa osservazione, ci si accorge di come questo fatto segni un'esigenza assai più profonda di quella, molto generica, contrassegnata dalla parola realismo. Oggi può sembrare un controsenso parlare della presenza del cielo nelle pitture. E sarebbe, solo se prestassimo orecchio all'imbroglio dei megafoni teorizzanti e ci affidassimo ai vari piani ideologici che come zattere scivolose portano inavvertitamente lontanissimi dal punto dove si era diretti. Eppure, prendiamo un nome sicuro: Morandi, un'esperienza di pittore che non desta il sospetto di alcun compromesso. La decisione che ha proibito a Morandi di trattare la figura umana è infatti tutta da mettersi in conto all'estremo rigore contemporaneo di abolire l'inganno, il lenocinio dell'« espressione ». Ma quello che nei paesaggi e nelle nature morte di Morandi più ci afferra è ancora la luce di un cielo vero, che altrove non troviamo. Riconoscerne l'evidenza, e ricostituire grano a grano il miracoloso evento di quella che il Longhi chiamava « elegia luminosa », può essere stato per Morandi frutto di una lunga meditazione sul significato più puro della nostra tradizione. E per un altro pittore a noi caro, Marcucci, costituirà invece il tormento giornaliero dell'esistenza. Ma per Rosai è stata una avventura violenta, il cui arco si segue benissimo ripercorrendo dal primo all'ultimo i suoi quadri. Prima è, contro un muro chiuso e senza speranza, il fallace barbaglio dei fuochi d'artificio. Poi la sconnessione futurista si apre come un terreno nel quale si seminino

le mine che, in seguito, esploderanno. Esse non scoppiano. Ma nel chiuso di certe stanze tetre e nelle strade dei sobborghi, le macchie, le muffe del terreno, l'improvviso sbandamento di un piano, sono le spie di una segreta ansia che cerca sbocco, e l'occhio del pittore s'appunta sulla « maglia rotta », sull'« anello che non tiene », sull'angoscia del presente che è la premessa della futura « solarità ». Nell'imminenza di questo avvento che mai si realizza — nè si annuncia calmo, anzi contrastato, drammatico — l'ansia della luce circonda la terra, vi immette torrenti di calore, i colori si accendono, gli odori si fanno soffocanti. Le tele scoperte del '32 sono il primo segno felice. Ormai, di fronte a queste, le tele scoperte dei « papiers collés » invecchiano, hanno assorbito la polvere degli *ateliers*, conservano il tanfo dell'avanguardia. Qui si respira aria, anche se la giornata è pesante e il tramonto che non vuol morire presto fa ripiombare in uno stato di angoscia. Le estati ossessionanti di Rosai sono state catturate per sempre in queste tele. E col '40, con la guerra, accanto alle tonalità più sorde, ecco i primi bianchi decisi, l'atmosfera si rischiara, la luce si libera in qualche guizzo vittorioso. Bisognerebbe parlare del Rosai degli ultimi anni che alla mostra purtroppo non era rappresentato, per dire di come i suoi occhi cercassero, da qualche tempo prima della fine prematura, la certezza di una luce senza contrasti che finalmente scendesse sulle cose vestendole a nuovo. Questa luce rassomiglia alla neve, ne ha il senso miracoloso e letificante. I fiorentini odiano la pioggia, non la possono sopportare, non ammettono che alla campagna essa sia necessaria. Odiano, dopo il primo giorno, anche la neve, che dimoia e s'infanga, o gela e fa stramazze. Ma il primo giorno di neve lo accolgono col cuore dei ragazzi, quelli almeno di loro che nel fondo lo sono restati sempre. Tale era Rosai. Odiava la pioggia, ma nei suoi ultimi quadri ha dato alle stagioni un volto a somiglianza della neve. Neve delle prime fioriture primaverili, bagliore nevoso accecante delle strade estive coperte di polvere, bianco dei cieli d'autunno dopo il tramonto. Anche le visioni di Firenze, di cui alla mostra appariva soltanto, in tre variazioni, la *Cupola* — la meno felice —, hanno nella loro cristallina monumentalità il riflesso terso di una giornata invernale.

È così che la terra, negli ultimi quadri di Rosai, ossia quel pezzo di

terra fiorentina che unico egli conobbe ed amò, si fonde col cielo in un'unica massa. Egli aveva aspirato a concretare questa visione delle cose fino da quando aveva scritto, prima del '30, in una prosa di Via Toscanella: « Più si cammina più si allontana i ricordi umani e la natura si distende a suo agio, ingrandendo e prendendo proporzioni vaste fino a sembrare una cosa dormiente, fatata dalla Divinità. Il suo respiro tenue si ascolta attraverso un leggero movimento dell'aria, il cielo come un grande occhio aperto pare che vegli angelicamente su tutto ».