

liana » fatta di calcolo e di abbandono. I quadri futuristi di Severini possono veramente accompagnare senza cedimenti le trovate più eccezionali dei talenti dell'École de Paris di quegli anni e, sebbene nelle sue tele non si manifesti nessuna vertigine intellettuale profondamente consapevole del significato ultimo dell'operazione formale, tuttavia la sua partecipazione alla elaborazione di una cultura pittorica nuova è così pronta, così convinta da non lasciarlo mai inerte negli alti e bassi della sua carriera, persino negli scivolamenti del richiamo all'ordine novecentesco in cui pure gli stessi Picasso e Matisse si trovarono implicati, per così dire, tra il '20 e il '30.

Come ho accennato i soggetti dinamici più cari a Severini sono i balli, le ballerine, l'atmosfera spensierata che risente ancora della Belle Époque. *Ballerina in blu* del '12, olio e perline su tela, così come *Geroglifico del Bal Tabarin* del '12, olio e lustrini su tela, sono tra i più bei quadri di quel periodo, dove verve e compostezza, invenzione di piani e di colori, quei lustrini e quelle perline messe lì con tanta freschezza, libertà e senso della misura, creano un insieme che funziona davvero come un arabesco della fantasia.

Nel '16, con la morte di Boccioni, il Futurismo è un movimento concluso: di tutti i suoi componenti Severini è il solo che porti fino agli anni '60 una scioltezza dei mezzi pittorici che, anche nello smorzarsi delle ragioni creative, nelle imprese più decorative e accademiche, lo accompagneranno come una lucidità acquisita una volta per tutte negli anni eroici passati accanto ad amici geniali, nel fervore delle idee.

CARLA LONZI

La mostra di Palazzo Strozzi

Si è aperta in Firenze a Palazzo Strozzi, organizzata da Carlo Lodovico Ragghianti, una mostra che, sotto il titolo « Arte Moderna in Italia », intende render conto del ventennio dal 1915 al 1935 e fornire una documentazione il più possibile obbiettiva di tutti i fatti artistici di quegli anni. L'impresa è singolare e per la vastità della ricognizione che si spinge fino alle più capillari

diramazioni e per l'importanza degli avvenimenti che si è trovata ad affrontare.

Sono gli anni segnati, in Italia, dalla Prima Guerra Mondiale, il dopoguerra, il sorgere e fiorire del fascismo. E, nel campo artistico, dalla fine del Futurismo, dalla Pittura Metafisica, il Novecento e la prima apparizione dei vari movimenti di rinnovamento antinovecentesco. È necessario fissare, anche schematizzando, questi fatti e non perderli mai di vista se si vuole condurre una vera ricognizione critica del periodo, proprio perché la mostra sembra invece di proposito ignorarli o almeno tenerli in secondo piano, basata com'è su due presupposti di derivazione idealistica crociana: sull'autonomia dei fatti artistici dagli avvenimenti politici e sociali, e sul concetto di storia per monografie, con l'attenzione rivolta all'isolamento degli artisti.

Incerta è, anche per le personalità maggiori, l'utilità di uno studio circoscritto, e comunque già all'interno del blocco del loro lavoro è necessario esperire e seguire i rimandi e i rapporti tra tutte le opere; ma per il vasto terreno culturale su cui esse sorgono è certamente indispensabile l'istituzione di una trama complessa, formata dal fitto scambio di rapporti da un artista all'altro, da un momento all'altro, dagli influssi, dalle consonanze, dagli accostamenti. Le opere prenderanno tutto il loro risalto proprio in funzione dello svolgimento di questa trama e proclameranno così il significato storico di un periodo. Il lavoro quindi di una critica che questa storia voglia chiarire sta proprio nella tessitura meticolosa e difficile di questa trama: non limitarsi a esibire i documenti, accettare e mostrare tutto, nell'intento di mantenere un'obiettività, che è invece in ogni caso illusoria; ma interpretare e scegliere i documenti, mettere in luce i rapporti, fissare i centri di attrazione, i nodi, cioè le opere determinanti.

Al punto in cui siamo ora, cioè a più di trenta anni da quel periodo, la necessità che si impone alla critica, proprio in vista della sua funzione storica, è quella di un'approfondita, cosciente e severa revisione dei valori; possediamo ormai una prospettiva che occupa uno spazio giusto per non

risultare deformante e per aprire così la chiarezza di una visione precisa su quella complicata vicenda. Bisogna dar vita a studi che riportino alla loro giusta, cioè scarsa, misura artisti come Spadini, Balla, Severini, Sironi, Campigli; mettere in evidenza la modesta levatura dell'astrattismo milanese; riconoscere che, ad eccezione del primo Casorati, non esiste, almeno a livello europeo, un movimento liberty; che non esiste praticamente il surrealismo (De Chirico è un caso a parte); dimostrare invece perché nasce, si diffonde e prospera il "Novecento".

E non si abbia paura di compiere un'opera troppo severa, anche se possa sembrare, e certamente non è, autolesionistica; perché invece è proprio un siffatto sfrondamento che contribuirà a far uscire dalla congerie caotica dei fatti, dall'assurda confusione dei valori, quel filone duro e brillante per il quale all'arte italiana si può riconoscere accento europeo; a presentare insomma quel volto nel quale un tempo, pur avvilito per quasi ogni altro aspetto, ha dimostrato ricchezza di spirito.

Apparirà allora chiaro, alla luce di queste considerazioni, quale sia il difetto maggiore della mostra di Palazzo Strozzi: col ribadire i valori illusori e, ancor peggio, col riesumare quelli morti, riponendo ancora tutto sullo stesso piano come se non esistesse prospettiva, essa fa riaffogare quel volto nel magma indiscriminato, per cui la luce viene di nuovo soffocata, di nuovo si sfumano o si cancellano i contorni. Né si vorrà credere, come sembra qua e là suggerito, di ritrovare il rapporto europeo in quelle opere che dimostrano di sostenersi sugli stilemi di una lingua artistica internazionale nata dalle grandi invenzioni poetiche di quegli anni: là un po' di pittura fauve, qua un po' di Soutine, qualche scaglia di cubismo o un tanto di violenza espressionista: questa è la vera dimensione provinciale.

Dov'è allora che possiamo scoprire la dimensione europea? È chiaro, dove quell'arte restituisce lo spessore della vita italiana, dove instaura una visione della realtà nuova rispetto a quella che è stata in passato nei paesi d'Europa, o addirittura precorritrice di quella che in quei paesi sarà nel

futuro. C'è una pagina nel libro di Arcangeli su Morandi, cioè in uno dei contributi più ricchi alla storia dell'arte italiana in prospettiva europea, in cui l'autore racconta di essersi trovato, visitando la raccolta Caetani, di fronte a tre quadri, dipinti da Morandi da Carrà e da Scipione intorno al '30, e di averne avuto il senso di una dimensione così profonda da poter stare alla pari con qualsiasi contemporaneo fatto della cultura europea. Questo è già un punto di partenza abbastanza solido per addentrarci nel labirinto della mostra e cercare di percorrerlo nei suoi cammini principali senza pericolo di smarrimenti. Perché se si considera che entro i limiti cronologici tra cui esso si svolge sono compresi gli ultimi anni di Boccioni, tutto Modigliani, tutta la storia vera di Carrà, il De Chirico metafisico, una gran parte di Morandi e di De Pisis, tutto Scipione e molto Mafai, per citare solo i fondamenti di quel filone, si vedrà che quei cammini vi sono tracciati e che il discorso di Arcangeli potrà essere continuato, arricchito, spinto lungo tutte le direzioni che la storia di quegli anni richiede.

Bisognerà rimuovere molte cose e prima di tutto lo squallore dilagante, la monotona tristezza del "Novecento". Nella prefazione di Raggianti alla mostra si ricordano in contrapposto all'italiana, altre due dittature, quella di Stalin e la nazista, come soffocatrici di ogni possibilità di vita artistica nei paesi dove si sono esercitate. Ma in Italia proprio la minore rigidità dell'opera repressiva, permettendo una vita ridotta, ha fatto prosperare l'accomodamento e il compromesso. Mentre in Germania e in Russia non si dava arte, perché gli artisti erano o eliminati o costretti a fuggire, in Italia nasceva un'arte adattata alle esigenze ideologiche del regime, nasceva cioè il "Novecento". Questa situazione nella mostra si sente serpeggiare un po' ovunque e si vede culminare nella sala di Sironi. Bisognerà di nuovo, faticosamente, riportare alla loro dimensione politica questi fatti; eliminarli cioè dal contesto culturale. Questa operazione, unita a quella prima accennata di revisione dei valori potrà finalmente permettere un discorso storico sull'arte italiana del secondo e terzo decennio.

È difficile a questo punto procedere oltre le considerazioni generali: una ricognizione più accurata si potrà fare solo dopo una lunga ricerca nella mostra, cominciando dall'indagine sul « dosaggio » dei vari autori, quando l'allestimento sarà definitivo e il catalogo a disposizione. Poiché in questo problema sta un sottile veleno capace di corrodere alla base le pretese di obbiettività: è chiaro infatti che la scelta delle opere presentate per ogni autore sono elementi determinanti per stabilirne il peso nel rapporto con gli altri. Questo è il primo vero atto critico, che passa per lo più inosservato, ma che ha grande influenza sul pubblico, e che non può in alcun modo affidarsi, sia pure parzialmente, alla casualità della esistenza esterna delle opere d'arte, cioè alla difficoltà di reperimento, del fatto che si trovino all'estero, ecc. A prima vista alcune incongruenze saltano all'occhio, ma bisognerà vagliarne con attenzione tutta la portata.

Comunque la mostra segna un passo della ripresa fiorentina e, con le sue 1600 opere, può fornire la materia, che andrà nuovamente chiarita, per quel discorso storico, di cui ormai si sente con urgenza il bisogno.

Una nuova mostra di Bacon

Con la grande mostra di Torino del 1962, che ne dava una presentazione quasi completa, l'opera di Francis Bacon aveva traumatizzato la cultura artistica italiana. Lo *choc*, come prevedeva nel saggio introduttivo Luigi Carluccio, era stato tanto più grande quanto più questa cultura si nutriva, per antica tradizione, di un concetto dell'arte che non oltrepassava mai i confini della gradevolezza. Così le interpretazioni che ne erano seguite battevano quasi tutte l'accento sulla destituzione e sull'alienazione dell'uomo che quelle immagini sembravano proclamare e sul loro rapporto coi processi di immaginazione onirica o ipnagogica; sembrava di trovarsi, con Bacon, a due passi dal surrealismo.

Ora, una sua mostra che sta girando l'Europa e che, dopo Parigi, si è fermata alla Marlborough di Roma e alla Toninelli di Milano, dimostra invece nella posizione di Bacon un raggiungi-

mento di realismo, come confluenza delle sue precedenti esperienze, e getta quindi su quelle esperienze una nuova illuminazione. La mostra presenta diciassette opere, dipinte, ad eccezione di una, nel 1966; quasi tutti ritratti. È il suo più recente lavoro e, per l'omogeneità dei significati, appare come un fondamentale punto d'arrivo nel percorso della sua opera.

C'è un elemento nella pittura di Bacon, forse il più appariscente o quello che più colpisce lo spettatore, che è stato di solito interpretato come la crudeltà della sua visione, ma che crudeltà non è. Indubbiamente il colpo terribile inferto da una immagine che, spogliata da ogni elemento di piacevolezza e di simpatia o anche solo di normale caratterizzazione, si presenti nella piena esposizione della propria sofferenza, stimola subito una reazione pietosa, e quindi, nel tentativo di soccorso, una condanna di ciò che si tende a interpretare come crudeltà. Ma la crudeltà presuppone sempre, sia pure a vari gradi, un fondo di sadismo, cioè una partecipazione quasi soddisfatta o comunque eccitata.

Nella pittura di Bacon non c'è, nonostante le apparenze, crudeltà, né sadismo; l'elemento che può essere erroneamente inteso in tal senso, è un modo particolare di porsi di fronte alla realtà, è cioè il modo di esprimere il proprio sentimento della realtà; se mai si potrà parlare di crudezza di visione, senso disperato delle cose e accettazione del loro dolore. Ecco, « rendere visibile un certo genere di sensazioni », le sensazioni di un uomo che confessa di « non ricordare un solo giorno della sua vita in cui non abbia pensato alla morte »; le sensazioni quindi di una realtà dura, angosciata, e tutta presente nella sua naturale sofferenza, accettata anche nell'ambiguità del suo peccato, e del suo inferno. E senza mai dare un giudizio su questa realtà, senza voler suscitare l'orrore per scopi di condanna o anche genericamente moralistici.

Un altro elemento, di ordine strettamente soggettivo, si pone in apparente contrasto con il precedente, ma si rivela poi una sua necessaria integrazione. In una intervista a David Sylvester, pubblicata sul catalogo, Bacon lo ribadisce con