

cannoni che, a partire dalla fine del '400, permisero all'Europa atlantica di soggiogare con la violenza zone sterminate nelle quali essa prelevò tanta parte delle risorse che le consentirono una rapida crescita (siamo per caso in presenza di una velata complicità del xxiv capitolo del primo volume de *Il Capitale*, quello che ha per titolo *La cosiddetta accumulazione originaria*?). Per un altro, e proprio con un inequivocabile giudizio di merito (scrive: «le cannoniere della regina Vittoria troncarono i nobili tentativi di Lin per porre fine al commercio dell'oppio [in Cina] ma questo non vuol dire che gli ammiragli della regina Vittoria fossero più "civilizzati" del commissario Lin»), giunge ad affermare che il futuro ci riserba una rincorsa verso sviluppi tecnologici più esasperati e non scindibili dalla loro matrice: che egli ora rintraccia, lo si è già detto, non nella rivoluzione industriale ma nella violenza delle navi armate, una violenza che ha riprodotto e riproduce

se stessa. Accenti cupi ma, al giorno d'oggi, abbastanza familiari. Che Cipolla guardi all'immenso scenario del passato, alle sue vele ed ai suoi cannoni, ai suoi De Geer, Albuquerque e Da Gama con il pensiero rivolto a quella «teoria critica della società» che su un impianto hegelomarxiano si è venuta elaborando negli ultimi decenni nella Università di Francoforte? Horkheimer, Adorno, Marcuse potrebbero essere insomma i suoi impliciti punti di riferimento. Non esaustivi, per certo, ma robustamente avvertiti. «Il fine è la tecnica, mentre la filosofia e le relazioni umane e sociali sono degradate al ruolo di mezzi. La macchina che dovrebbe servire l'uomo diventa il suo padrone: la vecchia favola dell'*apprenti sorcier* diventa tragicamente attuale...». Sono le ultime parole del libro. Il pur sorvegliato illuminismo radicaleggiante della *Economic History of World Population* è davvero lontano. Che la nostra domanda sia solo retorica?

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Gli acquerelli di Morandi

Recentemente nella Galleria De' Foscherari di Bologna sono stati esposti, per la prima volta, circa settanta acquerelli di Morandi. La mostra è stata ripresa a Milano al "Milione" per onorare la memoria di Gino Ghiringhelli e la sua amicizia con l'artista. Si è fissata così la base iniziale per un discorso specifico, che rimane da fare anche dopo il saggio di Leymarie in presentazione della mostra. La scelta delle opere e il volume che l'accompagna, avendo tenuto conto di ragioni storiche e critiche, possono confermare un dato esterno ma fondamentale che aiuta a impostare il problema degli acquerelli nel corso della storia di Morandi; si vede infatti che, mentre per un lungo periodo della sua attività, addirittura dal 1915, Morandi dedica all'acquerello un'attenzione piuttosto ridotta, cosicché la percentuale nei con-

fronti della pittura è molto bassa, secondo un rapporto abbastanza frequente, a partire invece da un certo momento, e precisamente dal 1956 (forse dalla fine di quest'anno), la produzione aumenta, diventando molto fitta nel '58 e nel '59, e continuando così per tutti gli ultimi quattro anni.

E poiché in questi anni il lavoro di Morandi acquista delle caratteristiche tanto nuove da indurre a delimitare un «ultimo periodo», come in sé chiuso e molto ricco di fatti inaspettati, il problema di fondo degli acquerelli si pone subito in rapporto con questo periodo, sul quale contribuisce a gettare una singolare illuminazione. Il problema si allarga così in quello della vecchiaia di Morandi. Che mistero racchiude la «sera della vita» di un grande artista? Gottfried Benn, che ha dedicato a questo problema un saggio bellissimo, dal titolo *Invecchiare: problema per artisti*, scrive: «Sera della

vita, queste sere della vita! I più in povertà, con tosse, schiena curva, tossicomani, bevitori, anche alcuni criminali, quasi tutti non sposati, quasi tutti senza figli, questa olimpiade bionegativa, una olimpiade europea di qua dall'Atlantico, che portava lo splendore e il lutto dell'uomo post-antico attraverso quattro secoli. Chi è nato fortunato ha forse ottenuto una casa, come Goethe e Rubens; chi era in posizione modesta, ha dipinto a vita, senza un quattrino in tasca, i suoi olivi ondeggianti; chi vive nell'epoca che conquista il cosmo, si affaccia, dalla sua stanza che dà sul retro, su una gabbia di conigli e su due ortensie. Se li si abbraccia con un solo sguardo, si può scoprire una sola cosa: tutti erano in stato di costrizione» (1). Così Benn.

Questo « stato di costrizione » può essere inteso in molti sensi ed avere più di una ragione, ma è certo che per tutti determina uno sprofondamento in se stessi, uno sguardo rivolto solo all'interno, che vede la luce nell'oscurità della sera. Nelle opere dei vecchi artisti aumenta lo spessore, cioè la profondità spirituale, dell'immagine: un lieve disfacimento delle forme indica il rifuggire dalla perentoria sicurezza dei contrasti, delle opposizioni decise; la luce diventa più avvolgente e penetra fin nei più segreti strati della materia, lo spazio perde la sua determinatezza. Tiziano, Rembrandt, Monet e Morandi sono avventurosi esploratori in questo cammino verso le regioni più misteriose dello spirito umano.

Nelle ultime opere di Morandi ogni cosa è resa estrema, intima e drammatica dal sentimento di una solitudine essenziale, dal sentimento forse della morte: una luce chiara, incorporea, senza sorgente che la produce, fa rabbrivire le forme, costringe gli oggetti a raggrupparsi al centro del quadro come per una difesa, scava nelle case le ombre di una finestra, di una porta, di un muro come fessure buie e già tragiche, scolora tristemente il paesaggio. Luce, materia e immagine sono portate, in una riduzione finale, all'essenza più povera del loro esistere.

Il folto gruppo degli acquerelli degli ultimi

cinque-sei anni, nei quali questo processo è spinto molto avanti, stanno nella storia dell'arte come esempi, forse ineguagliati, di opere in cui ad una forte riduzione del significante corrisponde una massima intensità del significato. Si possono ricordare, per confronto, solo certi acquerelli e disegni di Cézanne. Sul foglio di una bianchezza appena opaca sono depositate le cose, come se, spremuta da sé ogni materiale consistenza, fossero ormai ridotte solo ad essere ombre, fantasmi della memoria, inquieti ricordi della vita; giunte alla destinazione estrema da un viaggio lungo attraverso le desolazioni del mondo; una contro l'altra, una sull'altra, sospese in uno spazio che non ha più nessun segno di riconoscimento naturale e sembra aperto da tutte le parti sull'infinito; uno spazio che è come una luminosità spremuta dalle cose stesse.

Qualche macchia lievemente dilatata ai margini dall'assorbimento della carta, qualche striscia di colore pallido e il chiarore, ravvivato nel contrasto, del foglio intatto che si muta miracolosamente in forma: con questi minimi elementi Morandi ha creato delle opere che stanno dentro gli anni estremi della sua vita con lucida desolazione e diventano contemporaneamente risposte disperate alla storia.

Il discorso è appena impostato, ma sarà necessario portarlo ben avanti e approfondirne la sostanza, per svelare tutta la ricchezza di novità racchiusa nella prodigiosa vecchiaia di uno dei maggiori artisti del nostro tempo.

ROBERTO TASSI

Una mostra di pittura e grafica di Lorenzo Viani

Parlando di Lorenzo Viani, il famoso pittore viareggino, è bene tenere presente, a prevenire ogni possibilità di equivoco, che siamo nell'area del decadentismo. E proprio con questa precisazione, appunto, si apre l'introduzione critica di Fortunato Bellonzi nel catalogo della mostra alla Galleria Levi di Milano.

(1) Da: GOTTFRIED BENN, *Saggi*, Garzanti, Milano, 1963, pag. 262.