

e privilegia una linea lombarda, studiando a fondo quella sua « variante di rilievo » che è l'emiliano-bolognese.

Ecco quindi una riunione di artisti, estratti dalle vicende artistiche di tanti secoli, e avvicinati con un improvviso atto, arbitrario in apparenza, ma in realtà criticamente creativo. « Essi », scrive Arcangeli, « pensano alla propria opera in un certo analogo modo, e rifiutando spontaneamente le certezze di qualsiasi tipo, per aderire alla passione dell'uomo e delle cose, al mutare del tempo e delle stagioni, al nostro vivere qui ed ora. Sono anti-classici, dunque, anti-intellettuali, istintivi, patetici, naturali, espressivi, romantici; e poiché la storia è stata sempre, o quasi sempre in Italia, storia del classicismo, che è normativo e facilmente razionalizzabile, essi non hanno avuto molta storia ».

Nelle loro opere l'insieme di quei fattori che Arcangeli ha indicati nel suo discorso teorico si combina variamente, con prevalenza ora dell'uno ora dell'altro; o in qualche caso spiega solo un lato di una personalità; appare insomma totalmente esauriente o solo parzialmente esplicativo, costituisce però sempre la sostanza di quella « tradizione inconsapevole » e non elude mai il suo fatale insorgere.

Su queste basi la mostra appare tanto varia e forse un po' difficile da seguire, per chi non veda la tortuosa e profonda trama che strettamente la unisce. Ma, oltre la presenza suprema di Wiligelmo che è, per forza di cose, affidata alle riproduzioni, basterebbero la personalità di Vitale che corre violentemente tra due estremi, follia di movimento e dolcezza di cuore; la ricostituzione quasi dal niente di un grande artista come Andrea de' Bartoli con quella sua « battaglia » fulminea, irritante e sonora e il realismo solido e a un tempo intimo dell'« Uffiziolo » di Forlì; un gruppo di quadri sublimi di Ludovico che vanno, per me, da « L'Annunciazione » e « La visione di S. Antonio » a « Il martirio di S. Pietro Toma » e « La fuga in Egitto », dove veramente il valore del sentimento, della emozione, della vita quotidiana si sprofonda nel mistero della poesia; le tre nature morte di cacciagione di Crespi, grumo sanguigno, palpitante e oscuro di un senso forte e mortale della vita; infine Morandi;

basterebbero, dico, queste cose per fare della mostra uno strumento di stimolo alla profonda meditazione di ognuno. E quanto a Morandi, cui per ultimo siamo giunti, spiace vedere che le vicende esterne ne abbiano ostacolato anziché agevolare la presentazione; si sarebbe dovuto capire che era qui che andava fatto il maggior sforzo, da parte di tutti, onde permettere la sua presenza più esauriente nel modo che intendeva Arcangeli; un modo che io ritengo parziale per la comprensione della sua arte, ma che in questo contesto era indispensabile a un discorso che, come ho detto, contiene la fondazione di una verità.

Rimane da dire che legato, proprio carnalmente, alla Mostra, come quasi mai di solito avviene, è il saggio di Arcangeli nel catalogo. Cosicché questo scritto bellissimo risulta indispensabile alla sua comprensione; credo che per Arcangeli non sia soltanto la somma di tutte le sue passate esperienze critiche, ma un punto di partenza per le future.

Storia e realtà nella scultura di Perez

Fin dal 1958, cioè agli inizi circa del suo lavoro, Augusto Perez dichiarava di ritenersi incapace di creare una scultura « se non ho nella mia testa » diceva « un personaggio da rappresentare ». Non era una dichiarazione di comodo, da stare in rapporto con quanto richiedeva il momento, ma una autentica esigenza della sua personalità, come ha dimostrato tutta la sua opera del decennio successivo fino a oggi.

Partendo così dall'idea di un personaggio, da un'idea cioè in cui fin dall'inizio si trovano unite storia e realtà, Perez si adoperava poi ad allargare quel punto introducendo nella scultura nuove idee e possibilità espressive. Si trattava in sostanza di un nuovo concetto dello spazio, di una idea di decentralizzazione plastica e, attraverso questa eversione delle leggi comuni della scultura, di un nuovo tempo, che non era quello inventato da Boccioni, ma un tempo basato su una serie o su un rimando di eventi magici che si compivano all'interno dell'opera.

Così mentre intorno a lui la cultura più esternamente eversiva e più superficialmente d'avanguardia, nel tentativo di conquistare nuovi territori all'opera, perveniva alla sua distruzione senza riuscire a sostituirvi alcunché, Perez compiva la sua rivolta, la sua trasformazione linguistica all'interno dell'opera, all'interno quindi della scultura. Riusciva in tal modo a creare una originale e modernissima visione plastica, nella quale si attuava una coincidenza di passato e presente.

Ascoltiamo ancora lo scultore in una dichiarazione di due anni fa: « Vorrei che lo spazio e il tempo che stabiliscono la mia scultura fossero lo stesso spazio e lo stesso tempo del presente. Rispetto al quale, però, il passato non è in rapporto di esclusione ma di simultaneità ». Ecco allora di nuovo ribadita la coincidenza nell'opera di storia e realtà; la storia assunta anche come mito, ma come mito che si realizza nel presente, che non conosce evoluzione o progresso, tanto meno una pietrificazione irripetibile nella memoria dell'uomo, ma sempre è, cioè rinasce continuamente in se stesso.

Perez, in specie negli ultimi anni, ha potuto creare opere in cui un certo lato di destituzione, di angoscia, di frantumata precarietà della vita di oggi riceve chiarezza e dramma proprio dalla luce del mito, mentre questo rinverdisce, attualissimo, nel presente; allo stesso modo che gli elementi formali della figuratività sono inseriti in uno spazio sculturale franto, dilatato, riflesso, non più uncentrico, ma ricco di molti punti focali che nel loro reciproco rapporto esprimono proprio la pluralità, la stratificazione, esistenziale, non idealistica, del reale; uno spazio cioè che è diventato veramente, come ha detto Brandi, lo specchio del Narciso moderno. Sembra così che le sculture di Perez realizzino una eternità dell'attimo, una fissazione suprema del corrotto e angosciato transito.

Il gruppo di opere, tutte del 1970, presentate a Roma alla Galleria « Il fante di spade » e ora alla « Eunomia » di Milano, rivelano, sulle basi

che siamo venuti fin qui sommariamente indicando, una più tersa semplicità della forma e, pur lontane da quella classicità che si è voluta a volte, credo a torto, riconoscere al fondo della visione di Perez, una riduzione essenziale dei volumi, dello spazio e delle idee. E vi entra non come fatto nuovo, ma come nuova sottolineatura, un elemento dinamico.

Lo spazio, non più creato dalla pluralità degli eventi, dei nuclei attivi, all'interno dell'opera, si racchiude nell'unico personaggio, solo allargandosi, proiettato verso l'esterno, per la tensione da cui le forme sono animate nel loro potenziale movimento. L'alta magia interiore, che nelle opere precedenti sprofondava lungo le stratificazioni storiche facendo tanto inquietante la precarietà del presente, non è scomparsa dalle nuove opere, ma si è ancor più internata e urge dal suo centro alla superficie della scultura, rendendola movimentata, determinandone le articolazioni e le incisure; che non sono quindi ferite, come è stato detto, ma piuttosto i segni di quell'interno spirito che brucia.

Il « Centauro » alza la dignità del volto levigato e umanissimo, perso in un tormento che contrae gli occhi e la bocca, come nel lento risveglio da un antico sonno, in un'angosciosa presa di coscienza, e articola poi il suo busto con il corpo animale che si allunga e rivolge nel contrasto di un vivace movimento. Ed è ancora il senso umano e misterioso della storia e del mito che esprimono una realtà dolorosa di oggi. È addirittura, nel piccolo bronzo di soggetto simile, l'annullamento, di quella dignità e di quel sogno, contro la buia parete dell'angoscia. Mentre il « Ragazzo che scende una scala » dà il senso nuovo di una forza naturale e poetica tutta conscia della sua vitalità, e il « Ragazzo che apre una porta » è già carico di una energia disperata, che si sfoga nel gesto reiterato del braccio. Con queste opere Augusto Perez ha creato le immagini poetiche, scabre e potenti, della sua maturità.

ROBERTO TASSI