

gano il nostro patrimonio artistico, e studiano e amano l'Ottocento; egli, rettificando date, rintracciando documenti, riscoprendo le influenze e i rapporti, e cercando perfino di individuare i luoghi dove i pittori lavoravano, è riuscito a stringere entro una trama storica che non potrà più essere modificata una materia che, per la ricchezza e la confusione, sfuggiva da tutti i lati. Cosicché i capitoli in cui è divisa la mostra, ognuno con i suoi paragrafi, le propaggini e i rimandi, restano i capitoli della storia macchiaiola, e la rendono per la prima volta leggibile con una chiarezza, che avvenimenti tanto numerosi, minuti e dimenticati avevano resa finora impossibile. Se si aggiungono a quelle di Durbè, le ricerche che Sandra Pinto ha fatto dentro la vasta congerie della cultura toscana coeva, avremo completo il quadro dell'apparato scientifico sul quale poggia la mostra e quindi il suo successo.

Di fronte alla quale le meraviglie nostre son subito due: una di vedere come fossero, i macchiaioli, dentro la linea maestra della tradizione autentica e come, in tal modo e per la loro novità, all'origine dell'arte moderna; perché a scoprire quanto Morandi sia già in Abbati, e quanto Carrà in Fattori, si resta un po' sconcertati, ma si capisce meglio la storia. L'altra meraviglia è di non intendere, vedendo fuorviante, arbitrario e falso ogni possibile rapporto, il parallelo e il confronto che si son sempre fatti con gli impressionisti. Forse qui la prima confusione l'ha combinata Diego Martelli, pur così sensibile e intelligente. Ma è certo che la pittura macchiaiola appare contraria a quella impressionista; è una pittura di sintesi, quando quella era analitica; una pittura in cui la luce solidifica il mondo, mentre sulle tele degli impressionisti la luce rende vane, sfatte e trascorrenti le apparenze; in una era durata dell'ora, nell'altra tempo fuggitivo.

Così i macchiaioli stanno a mezzo il secolo in Italia, e in Europa, come quel gruppo di artisti che ha dato immagine, colore e bellezza a un'idea di naturalismo, patrimonio di tutti, ma risultante in loro poeticamente originale. E con una ricchezza di opere e di persone da sembrare eccezionale per un solo movimento, o gruppo. Perché,

si dice macchiaioli, ma intanto il tempo della « macchia » è breve, non più di sette otto anni, poi sotto quella insegna son raggruppati tanti artisti di formazione, di natura, di talento e di esiti diversi, tanti destini che si incrociano in quella terra toscana in quegli anni, e poi tornano a divergere con dissimile, e spesso opposta, fatalità. Così con quella indicazione di macchiaioli si copre un tratto di arte dell'Ottocento che, oltre a racchiudere alcuni dei risultati poetici maggiori del secolo, si prolunga, diffonde e differenzia fino alla sua fine.

Tratto dominato dalla personalità di Fattori, che sopravanza decisamente le altre; la sua potenza sta immobile, fiera e tragica in quei decenni difficili; la sua escursione poetica va da una tavoletta di luce ferma, dove una striscia bruna di maremma, una azzurra di mare, una rossa di cielo fanno, miracolosamente, epica, non lirica, a « L'assalto alla Madonna della Scoperta », uno spazio vasto e triste, una battaglia grigia, polverosa, dispersa, un caos angosciante. Tratto attraversato, per poco, per la loro breve vita, da due commoventi poeti, Giuseppe Abbati e Raffaello Sernesi, quasi coetanei di nascita e di morte; ma è anche per il nitore, la delicatezza, la commozione del primo, per il nitore, la luce, il mistero del secondo, per la poesia di entrambi, che la pittura macchiaiola fa parte della storia d'Europa. E ci sarebbe da dire di tutti gli altri. Ma in breve spazio ho detto solo delle mie preferenze.

La scultura di Giuseppe Gorni: interiorità e forza plastica

La mostra che apre la stagione alla « Compagnia del disegno » di Milano è dedicata a ricordare di nuovo un caso tra i più curiosi dell'arte italiana: quello dello scultore Giuseppe Gorni che, nato a Quistello, è sempre vissuto nella campagna mantovana che costeggia il Po; di lui si è cominciato ad avere conoscenza quando ormai la sua attività e la sua vita erano molto avanzate e soprattutto ora dopo la loro fine.

Ci son artisti che traggono da un oscuro rapporto con la terra tutta la forza delle loro opere; sono violenti e delicati, non conoscono l'eleganza delle

cose leggere, delle cose che volano, si posano e rabbriviscono nella luce; sentono solo il peso di ciò che grava, dolente e duraturo, immobile nella stabilità delle buie radici, producono opere scontrose e solide, dai contorni scabri e potenti, che sembrano nate e lentamente cresciute come gli alberi; sono uomini di cuore gentile. Così sono stati Permeke e Voll, e, un secolo prima di loro, Millet. Così è stato anche Giuseppe Gorni, artista molto più grande di quanto non testimoni la sua scarsa, e troppo recente, fama.

Il rapporto con la terra si è manifestato in Gorni anzitutto con il suo amore per la materia, che dovesse incidere il legno di pero per le xilografie illustranti le Georgiche, o dovesse plasmare e rigare la creta per tutte le sue sculture, o stendere sottilmente il carbone e l'inchiostro di china sui grandi fogli dei disegni: era, per lui, ridare alla materia il suo destino formale. Si è manifestato anche con la caratteristica fondamentale del suo linguaggio, il senso della plastica; tutto ciò che egli faceva, subito diveniva carico di forza plastica, acquistava volume e consistenza, emergeva solido, stabile e durevole, conservando la realtà ruvida e presente della vita contadina. Ma dentro la potenza della massa era rinchiusa la leggerezza della intimità cioè l'essere della poesia. Gorni ha scritto in certi suoi quaderni: «La primavera è sciocca; l'estate è sfacciata; l'autunno è serio e buono, l'inverno è le figure che faccio io»; non splendori, luci, ricchezze di fronde e di frutti, ma la chiusa, dolorosa, squallida essenza, dentro la quale brucia il calore dell'intimità. Qualcosa di simile a quanto avviene nel ciclo dei mesi antelamici, che sembrano tutti, non solo quello che lo rappresenta, nati dall'inverno, e nei quali infatti un grande e sensibile poeta, Umberto Saba, aveva scoperto, unico tra i tanti ammiratori e scriventi, la dimensione dell'intimità.

Con queste doti straordinarie e il destino di scultore racchiuso nelle sue mani, Gorni ha costeggiato una lunghissima stagione dell'arte italiana, dal 1917 fino al 1972, con periodi di assenza dovuti alle guerre e a un disgraziato soggiorno in periferia milanese, ma anche con anni di ricca, felice, splendida creatività, abitando lungo i silenziosi

margini che stanno fuori dalle storie e dalle cronache, e riempiendo il suo studio, poi le stanze vicine, infine tutta la casa a Nuvolato, di una muta, dolente popolazione di figure, in disegno, in colore, in creta. In seguito queste figure sono uscite anche dalla casa, hanno risalito i muri delle altre case, allogandosi sulle facciate a far da specchio alla vita che si svolge nelle strade; una di esse, contadina solida e delicata, sta entrando nel cimitero e, nelle giornate di sole, getta eternamente la sua ombra sui mattoni del muro, disposti anch'essi con infinita cura da Gorni; un'altra, già entrata, si è messa in ginocchi a pregare davanti alla cappella di famiglia dei Gorni, e, scalpellata com'è dentro un blocco di mattoni, rosa contro il rosa del pilastro, sta tra la realtà e l'allucinazione, tra l'antica scultura lombarda e la pop art.

Ma questa di Gorni non è arte popolare, se mai di popolo, di contadini e di terra; come dire, infatti, la delicatezza, la raffinata sapienza, la luce d'intelletto con cui son modellati i torsi, i volti, il vuoto e il pieno delle forme; con cui la linea del disegno segue decisa e tremula i contorni dei corpi, il lago dei grandi occhi; con cui il nero inchiostro delle xilografie copre d'ombra le fatiche degli uomini e la morte del bue?

Con che profondità d'animo Gorni scopriva che «il dolore assomiglia alla linea curva»! e così dava tanto spesso alle sue figure quel senso di abbandono che le flette, le chiude dentro volumi delicatamente incurvati, le tien quasi compresse come sotto una fatalità non felice: il ragazzo che riposa appoggiato allo schienale della seggiola, la donna che raccoglie la legna, la contadina che dorme sotto un gelso, la maternità del 1948, le due donne in conversazione come mosse dal vento. In tutte queste immagini, e in tante altre bellissime di Gorni, la linea curva segue amorosamente il capo appoggiato sul braccio, modella le schiene piegate, chiude in un'unica armonia gambe braccia e testa del ragazzo seduto o in unico abbraccio la madre e il figlio. E racconta poeticamente la verità dolorosa di queste vite. Indica in esse, già acquattata, una lieve, nascosta, ombra di morte.

Un altro segnale in Gorni del rapporto con la terra è la sua confidenza con la morte.