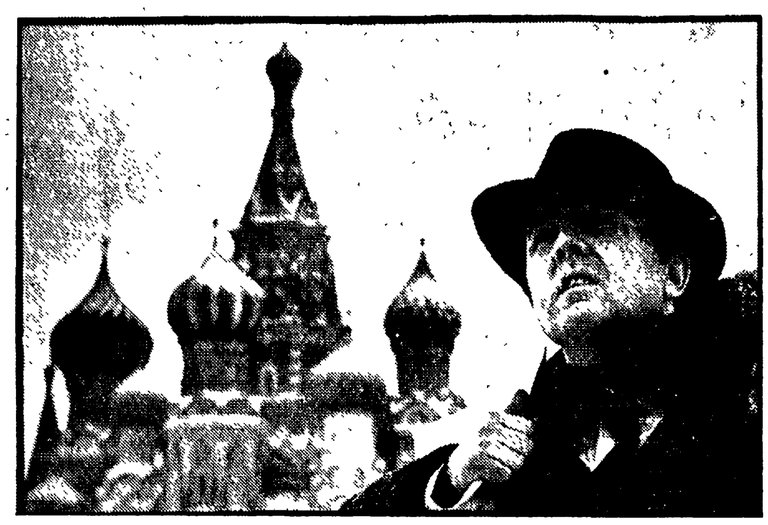
Incontro a Roma con Ilya Glazunov



La navicella del realismo fra Scilla e Cariddi

Un freddo occhio azzurro mi ride incontro di là dalle porte automatiche dell'ascensore. Ilya mi fa strada verso la sua stanza con una gentilezza meravigliosa ma che tradisce l'affanno. Parla un italiano dolce e stridulo con continue precisazioni in tedesco, francese e inglese, e strane parentesi in russo come se parlasse con qualcuno lontano. E' presente e assente allo stesso tempo. Mi dice della sua grande eccitazione per l'Italia e per Roma, dell'Italia amica e seconda patria per gli artisti e i letterati russi. E degli amici italiani innumerevoli e cari che si vanno moltiplicando giorno dopo giorno del suo viaggio italiano Suona il telefono, suonerà innumerevoli volte per tutta la durata del nostro incontro Ilya risponde a tutti, prende appuntamenti con tutti, anche tre o quattro per la stessa ora, se la cava magnificamente col suo italiano misterioso.

Sta trattando un ritratto, uno dei suoi tanti affascinanti ritratti, parla di una certa Gina... La stanzetta è ingombra di piccoli quadri: di alcuni conservo da tempo le riproduzioni, altri li conoscevo pubblicati nel piccolo libro che Paolo Ricci scrisse nel 1959, e che resta ancora il miglior contributo critico che Ilya abbia avuto, da quando, con la mostra del febbraio 1957 alla Casa centrale dei lavoratori dell'arte di Mosca, il giovane pittore di Leningrado si trovò al centro di appassionate e sconvolgenti polemiche sulla pittura sovietica, sullo stalinismo, sulle tradizioni e l'avvenire del realismo.

Cerco l'uomo nell'uomo

«Io cerco l'uomo nell'uomo — mi ripeterà tante e tante volte Glazunov durante la conversazione, ora con timidezza ora quasi con ira come se in me egli vedesse un possibile avversario — io sono realista e voglio esprimere il mondo interiore dell'uomo, la vita dello spirito». Sono parole — credo — che vengono da Dostojevskij e che Ilya ha fatto proprie. A Dostojevskij Glazunov si è ispirato per una splendida serie di disegni e dipinti che sono, forse, le sue opere più importanti: la ricerca della verità può lasciare soli.

I muri della stanzetta sono letteralmente coperti da grandi fogli di carta che il nero del disegno ha mutato in bui spazi dai quali emergono larve di figure dolenti e solitarie, con strani occhi sgranati in una fissità di ricordi, attesa, paura, stupore, occhi come quelli delle icone, occhi riflessi tristemente nello specchio retrovisore di un'automobile. Un buio feroce e misterioso con tanti occhi che ci interrogano e esigono risposte. Da un cassetto aperto precipita una cascata di fotografie: ma quanti occhi avrà dipinto Ilya Glazunov finora? Sono gli occhi di Dostojevskij e delle sue creature poetiche, sono gli occhi di Blok, di Anna Frank, degli assediati di Leningrado, di innumerevoli uomini sovietici per le strade e nelle stanze, gli occhi della moglie Nina come quelli della vergine dell'icona famosa di Vladimir, e gli occhi di tanti e tanti intellettuali, quelli tristi di Visconti e quelli profondi di Eduardo.

Ilya mi indica, a capo del letto, un bianco foglio con Dante e Beatrice: potrebbe averlo disegnato un pre-raffaellita inglese, un purista dopo Ingres, un Rossetti, un Puvis de Chavannes, un Previati, o meglio il russo Ivanov Dove ho già visto questo mondo buio, questo funebre simbolo con eroiche larve di figure un po' liberty? Il giovane Boccioni? O forse, meglio, il Redon dei simboli più quotidiani? O la Kollwitz accesa d'ira proletaria? E perchè non i russi Vrubel e Filonov riportati alla purezza emblematica delle icone di Mosca e Novgorod, a Roubliov e Teofane il Greco?

Col buio dei disegni contrastano i piccoli quadri intensamente colorati da un Matisse minore innamorato delle icone. Ilya è un collezionista e ricercatore di icone. La sua casa di Mosca è uno splendido museo di icone. Un volto di donna ricorre insistentemente, quello della moglie Nina; e altri volti che sembrano riemergere da oride ombre come quello assai spirituale del critico Goldstein: oppure altri ancora chiamati a noi da tempi lontani, evocati in serene luci di azzurro e ocre d'oro contro cieli sterminati ma misurabili dall'intelletto: il pittore di icone Andrej Rubliov e il principe Igor assai simili all'emblematica figura del principe Newskij inventata dal regista Eisenstein.

Ilya ha finito di parlamentare al telefono e mi corre in aiuto, chè già mi sto perdendo nel labirinto della sua pittura, questo strano insieme di candore e di profondità di pensiero: Roubliov e Matisse, Redon e Munch, Van Gogh ed El Greco.

Manifesto a Glazunov il mio interesse per il suo tentativo di saltare il naturalismo impressionista russo-sovietico per collegarsi con la pittura ideografica delle icone. Ilya dice di sì, che l'osservazione è giusta, ma altre cose gli preme dire, forse pensa che io aspetti da lui.

«Non ho potuto ancora leggere, qui a Roma, l'ultimo discorso del compagno Krusciov sulle questioni artistiche. Ma sono stato invitato alla prima riunione con Ilicìov. Io non sono membro della Unione degli artisti ed era la prima volta che partecipavo a una riunione del genere. Ho parlato con estrema franchezza, e così tutti gli altri. E' stata una discussione appassionante tra gente che sinceramente cerca insieme come andare avanti. Una discussione utile assai, un metodo che deve durare perchè senza discussione non può esserci libertà nell'arte. Certamente il sintomo di un'epoca nuova che apre grandi orizzonti alle esperienze delle arti sovietiche». Approfitto della pausa che fa Ilya per bere lentamente un caffè e gli chiedo:

«Noi seguiamo in Italia le alterne vicende sovietiche della battaglia per l'arte moderna non da spettatori, ogni sconfitta è una nostra sconfitta, ogni vittoria anche una nostra vittoria. Non ti sembra, Ilya, che nelle polemiche vostre in URSS manchi assai spesso una vera prospettiva per l'arte moderna? Che all'astrattismo e all'ideologia che sta dietro ad esso si ribatta con il modello di una tradizione di naturalismo impressionista, per di più chiuso dentro esperienze nazionali, o con il sarcofago del museo, mentre sarebbe fondamentale distinguere e selezionare nella vitale complessità dell'arte moderna e, ancor più, sarebbe necessaria e non rimandabile un'autentica battaglia per una arte rivoluzionaria? E che l'assenza e la debolezza di questa battaglia lascino un vuoto estremamente pericoloso?».

«Sì, è di questa battaglia per una vera arte rivoluzionaria che abbiamo bisogno — mi risponde lentamente Ilya — la lotta per l'arte contemporanea e per quella futura è una lotta senza risparmio di colpi per un uomo nuovo. Non è un problema formale, non si può ridurre a questo. Non posso capire l'arte dove non c'è l'uomo. Non dico viva o abbasso, bene o male, dico che non capisco naturalismo e astrattismo perchè in essi non c'è l'uomo. Io cerco l'uomo nell'uomo, sono realista e sento che io debbo dar forma al mondo interiore dell'uomo, alla vita dello spirito, allo spirito dei nostri tempi. A noi tocca la responsabilità storica di costruire l'anima contemporanea, di essere gli "ingegneri" dell'anima d'oggi e di prevederne la crescita futura socialista. Realismo significa allargare e non restringere la conoscenza, significa la verità e il giudizio fino in fondo. E il valore della tradizione non è metafisico, è quello concreto dell'esperienza che fa il pittore della vita e dell'arte. Per me, in quello che tanti chiamano realismo socialista ci sono maschere che ridono, piangono, applaudono, stanno serie, si congratulano a vicenda, dormono o lavorano, ma non c'è l'uomo. Oggi, da noi, non pochi pittori pensano che sia compito della pittura sovietica sostituire alla pompa stalinista delle maschere, una pittura della vita di tutti i giorni, quanto più è banale tanto meglio. Altri ancora agitano la bandiera del neo-avanguardismo. Io sono un pittore figurativo e cerco l'uomo nell'uomo, e credo fermamente che i problemi e i compiti dell'arte contemporanea, il suo avvenire e il suo presente, non siano nè soltanto russi, nè italiani o di chi vuoi. L'entità e la portata di ogni opera e di ogni esperienza che sia degna di essere detta moderna sono universali, tanto più universali quanto più tipicamente socialiste.

Una mostra a Roma?

«Io sono profondamente colpito da ciò che ho cominciato a conoscere della vostra pittura: penso ai quadri di Guttuso, di Vespignani e Attardi che ho visto in questi giorni. Io, noi tutti siamo su una navicella fra la Scilla del naturalismo e la Cariddi dell'astrattismo. Siamo partiti da una terra e ne dobbiamo toccare un'altra: tutto ciò che conosceremo in questo percorso di Ulisse farà una nuova tradizione, una tradizione rivoluzionaria. Ma credimi è un percorso concreto giorno dopo giorno, idea dopo idea, quadro dopo quadro...».

Ora Ilya è in piedi nel vano della porta: è proprio vero che ogni pittore tende a rifare se stesso, struttura e sembianze: rivedo Glazunov come nel taglio del disegno che è sul muro di fronte a me. Gli ricordo gli appuntamenti mentre scendiamo con l'ascensore: la redazione di un rotocalco, un ritratto... E poi a bruciapelo: «Ma perchè non esponi qui a Roma?». «Vedremo... vedremo...», borbotta fra sè Ilya che è già lontano con i suoi pensieri. Prova e riprova ad allacciarsi la cintura del cappotto sopra la giacca tagliata all'italiana. «Ilya! Ilya! Il cappotto!». Una gran risata, e via! nel sole di Roma.

Dario Micacchi

Ritratto ideale di Rubliov

Il gobbo 1958

Dostoievski

Madre

arti figurative

ROMA

Stupica

La galleria «L'Attico» (piazza di Spagna, 20) presenta un piccolo gruppo di opere recenti di Gabriel Stupica che è uno dei più importanti pittori jugoslavi d'oggi ed è alla sua prima mostra personale italiana.

I dieci «pezzi» di questa mostra portano tutti date fra il 1961 e il 1962, e appartengono a una maniera ultima che costituisce un discutibile rovesciamento delle posizioni del pittore. Un quadro di Stupica lo si riconosceva fra cento: un magma viola e nero traversato da luci fredde e crudeli che rivelavano figure umane solitarie, cariche di dolore e di contenuta furio.

Stupica voleva costruire come Picasso ed esprimere come Soutine, amava il candore triste dei primitivi e del folclore jugoslavi, ambiva inventare figure monumentali che avessero la forza emblematica di quelle dei pittori bizantini d'icone, dei maestri della abbazia di Sopocani. Anche Stupica, come tanti altri pittori jugoslavi, ha sentito la necessità di un aggiornamento, di un dialogo con l'informale, l'*art brut* e il neo-dadaismo: ora dipinge delle grandi superfici gessose sulle quali mette insieme con garbata ironia un «collage» naturalistico di merletti, coroncine, serti di spose, veli, pietruzze, quasi fossero i resti di una festa nuziale o di un funerale; e sul bianco di calce e di farina graffia figurine scimunite di spose, bambocci alla Dubuffet ma senza il cinismo orrido di Dubuffet, come se cercasse spaurito un rifugio nel falso candore della pittura popolare o nella caricatura infantile di certo «infantilismo» di Klee. Appena un lievito di tenerezza, un imbambolato sorriso è nei bambocci ma nulla più della tenerezza e del sorriso che, un po' in ogni dove, antiche festose usanze contadine imprimono nelle figurine fatte con la pasta del pane e dei dolci.

Brunori

Due mostre di Enzo Brunori sono aperte contemporaneamente: 16 dipinti di grande impegno decorativo alla galleria Pogliani (via Gregoriana, 42) e un folto gruppo di disegni, tempere e un grande arazzo, per un ampio arco di lavoro che va dal 1955 al 1962, alla galleria Penelope (via Frattina, 99).

Questa seconda mostra, particolarmente nella vivacità degli appunti di luce e colore sulla natura o di invenzione, bene documenta il percorso di Brunori: dai primi tentativi di organizzare la propria sensibilità naturalista-impressionista secondo una maniera cubista «alla Villon», ai successivi tentativi di sviluppo del paesismo romano fra Mafai e Omiccioli nella dimensione dell'astrazione naturalistica (con una certa autonomia le ricerche di Brunori si affiancano a quelle di Birolli, Morlotti, Morenti, Mandelli, Ajmone, Romiti, Corpora), alla ricerca più recente che mira a dare alla vibrazione di luce impressionistica, al frammento del frammento «monettiano», una dimensione decorativa che può crescere indefinitamente su se stessa.

In alcuni pochi dipinti esposti da Pogliani, in molte tempere recenti e nell'arazzo *Mare che ride* esposti da Penelope questa dimensione decorativa è felicemente raggiunta. Ma la gracilità formale di Brunori è tale che la sua sensazione di colore-luce mal sopporta meccanici ingigantimenti, invenzioni di mastodontiche macchine decorative.

Sarà il nostro gusto a velare il giudizio, ma ci sembra che l'invenzione decorativa di Brunori sia tanto più impeccabile quanto più l'occasione pittorica è concreta, quanto più si fa scoperta la sensibilità naturalistica.

L'anno di Grosz

Non c'è dubbio che il nome di George Grosz sia oggi in Italia assai popolare. E' proprio vero che Iddio acceca coloro che vuol perdere: i nostri censori sono riusciti a fare in un giorno quel che tanti libri e mostre per tanti anni non erano mai riusciti a fare: ristabilire fra Grosz e il pubblico quel rapporto diretto che il nazismo e il mercato d'arte avevano troncato. Certo si tratta ancora di un rapporto allacciato sull'erotismo crudele di Grosz, la cui opera non è tutta qui e di ben altra portata. Ma è il primo passo, muovere il secondo non è difficile e così arrivare per le vie della cultura e non dello scandaletto appetitoso a un grande artista e ad un grande momento dell'arte contemporanea. Ci sono state in questa stagione di mostre, che è assai stanca e incerta, numerose esposizioni di George Grosz, e altre vengono annunciate. E si hanno anche i primi segni di un nuovo interesse per quello sterminato continente della pittura moderna che è la congiuntura tedesca di espressionismo e realismo negli anni 1910-1930.

Due gallerie romane espongono contemporaneamente opere di Grosz: la «Don Chisciotte» (Via Brunetti, 21-A) ripresenta litografie e disegni esposti a Milano alla Galleria del Levante assieme a disegni, già visti nell'esposizione che ha fruttato la ben nota condanna a Gaspero Del Corso, e tutti i fogli del famoso libro *Ecce Homo*; la galleria «Il fante di spade» (via Margutta, 54) espone 28 disegni rari dal 1913 al 1924 e un nutrito gruppo di litografie originali. Le due mostre danno un profilo abbastanza completo del percorso di Grosz fino al suo abbandono forzato della Germania e alla emigrazione in America.

Chi visiterà queste due mostre potrà vedere o rivedere molte delle opere giustamente famose di Grosz, e vederle negli originali che sono ben altra cosa dalle riproduzioni e dagli stessi fogli dei grandi libri di Grosz assai facilmente spacciati per originali. Ma l'occasione è buona soprattutto per intendere come il pittore e l'intellettuale siano arrivati a dominare certe forme artistiche nello stupendo caos delle avanguardie, a farne un uso critico e ad assumerle nel linguaggio di un realismo integrale. Una buona metà dei disegni esposti al «Fante di spade» per la sua qualità poetica e per la complessità culturale degli interessi che rivelano in Grosz ben servono a una analisi di questo tipo. E' impressionante la capacità selezionatrice di Grosz fra il 1913 e il 1918: nella tradizione figurativa districa la sua tradizione viva, attuale: Altdorfer e Grunewald, Cranach e Bosch, Brueghel e Durer; e, allo stesso tempo, confonde e distingue le proprie forme con quelle di Ensor, Kokoschka, Klee, Kubin, Deckmann, Delaunay, del cubismo, del futurismo e della pittura metafisica. E molte occasioni di dialogo gli offrono la grafica giapponese, Rowlandson e Hogarth, van Gogh, Daumier e Goya. L'idea di un Grosz che, scettico della cultura, aderisce brutalmente all'oggettività, che si annulla davanti ad essa in un disperato estremismo politico di sinistra, è un'idea assai superficiale che viene smentita dalle opere e da tutto il percorso di Grosz.

Per fare un ulteriore, fondamentale passo avanti nella considerazione critica di Grosz, oltrechè ripensare la sua cultura, bisognerà pur fare un discorso approfondito — utile anche per un giudizio sulle proposte espressioniste — su quella che in Grosz è una instancabile «querelle» con Paul Klee e, in minor misura, con Kokoschka. Di grande importanza a questo fine, oltre che di straordinaria bellezza, sono i disegni: *I forsennati, Tutto divende dalla volontà di Dio, Prostitute, Sogno, Il caffè Grossenwahn*, il superbo *Assassinio, Accadde a George Grosz, I giocatori, Lapidazione* e *Il Demone*, tutti compresi fra il 1913 e il 1917.

da. mi.

MILANO

Cappelli

Giovanni Cappelli, il giovane artista di Cesena che ormai da anni vive a Milano, espone in questi giorni alla Galleria Bergamini (Via San Damiano). Cappelli è uno di quei pittori che in ogni quadro cercano di cogliere una situazione, un contenuto di vita. Nei suoi personaggi c'è un senso di squallore, di solitudine: uomini seduti sulla poltrona del barbiere; vecchie rannicchiate tra spalliere di letti, comò, portacatini e trespoli nelle fiere di Senigallia; ragazze rovesciate sui letti disfatti: il volto di una città senza miracoli. Ecco che cosa egli dipinge. Ma nella sua visione non c'è mai quell'aria crepuscolare che fascia ed attenua in morbida dolcezza crepuscolare oggetti e figure, bensì una energica e talvolta anche salutare durezza, il segno di un risentimento.

Per Cappelli la figurazione è l'unico possibile mezzo di espressione. Ogni emozione, ogni sentimento, ogni idea gli diventano subito immagine, fantasma. Egli cioè concepisce la realtà in maniera unitaria, indivisibile. Egli è convinto che non è possibile dipingere il significato delle cose senza dipingere le cose stesse, poichè tra la cosa e il suo significato non c'è contraddizione ma continuità. E' convinto che non si può esprimere la condizione dell'uomo senza dipingere l'uomo, poichè il significato dell'uomo è inseparabile dall'immagine dell'uomo.

Questa convinzione di fondo è quella che poi gli permette la più ampia libertà: libertà di forzare l'immagine, di esaltarla, di eliderla, di spezzarne e ricomporne gli elementi in un ritmo diverso, in uno spazio suggestivo, in un bagliore d'apparizione, senza tradirne l'intima sostanza.

Sono queste le qualità più sicure della sua pittura, qualità che fanno di lui un artista solido, forte, e seriamente impegnato.

m. d. m.

Segnalazioni

ROMA

Un'importante mostra di Renzo Vespignani è aperta alla «Nuova Pesa» (via del Vantaggio, 46); nella foto: «Ricordo del '43».

Una bella mostra di disegni di Alberto Giacometti si è inaugurata alla galleria «Don Chisciotte» (via Brunetti, n. 21-a). Presentazione di Marcello Venturoli.

Recenti dipinti di Giovanni Omiccioli alla «Barcaccia» di piazza di Spagna.

Gino Spalmach espone alla galleria «La Cassapanca» (Babuino, 107).

Dipinti di Cy Twombly nella nuova sede della «Tartaruga» in piazza del Popolo.

FIRENZE

S'inaugura oggi in Palazzo Strozzi una mostra-mercato alla quale partecipano trenta gallerie private italiane. Una mostra di disegni e litografie di George Grosz si inaugura oggi alla galleria Santacroce.

Un libro di Mario De Micheli

La tensione umana di Ernesto Treccani

Treccani: «Ritorno a Fragalà» (particolare)

Presentare un libro su Treccani oggi, nella particolare stagione che sta attraversando la pittura italiana, è un atto pieno di significati. Al di là del valore proprio che può avere un saggio critico su un artista vivamente presente nella pittura italiana contemporanea, la sua apparizione vuol essere anche un invito a riconsiderare i motivi di partecipazione umana e di rottura che l'arte di Treccani ha sempre rappresentato.

Se questo è il risultato che Mario De Micheli si proponeva con il suo volume (Mario De Micheli, Ernesto Treccani, Edizioni del Milione, Milano pagg. 140, illustrazioni 138), possiamo dire che l'ha felicemente raggiunto. Con una scrittura distesa e aperta, così diversa dal linguaggio "ermetico" in cui molti critici hanno finito con l'imprigionare se stessi, egli traccia un preciso profilo di Treccani artista e uomo, soffermandosi spesso su un episodio chiarificatore, cogliendo i nessi tra la sua personalità e gli sviluppi della sua arte, seguendone via via le esperienze e i risultati di lavoro dagli anni degli inizi, intorno al '40, ai nostri giorni. Il tutto senza perdere mai di vista l'ambiente, le vicende politiche e sociali, i condizionamenti, quel filo segreto, insomma, che tiene strettamente unite tra loro ogni piccola e grande cosa.

Giustamente il saggio pone in rilievo il valore formativo che ha avuto in Treccani, agli inizi della sua attività artistica, la partecipazione a un movimento pittorico così ricco di valori ideali qual è stato «Corrente»: una partecipazione che, se all'inizio era forse solo una ricerca di affinità, ben presto diventò ricerca delle grandi problematiche europee nel quadro della lotta antifascista, conquista di un linguaggio più libero e nuovo, coscienza di un'arte che fosse impegno integrale.

Nel dopoguerra, spentesi certe istanze contenutistiche, la ricerca formale si faceva più esasperante, fine a se stesso, portata alle conseguenze più estreme. Ma se in questa direzione marciava l'arte che doveva ben presto diventare "ufficiale", altre forze premevano nell'opposta direzione, alla ricerca di valori poetici che permettessero di conservare intatta l'immagine dell'uomo. La storia di questo gruppo di artisti è la storia di Ernesto Treccani. Non si può chiarire a fondo la sua personalità artistica se non si tiene conto della sua tensione costante verso l'uomo.

Di Treccani, nel libro, è riportata una frase illuminante a proposito: «I ricordi della mia infanzia stanno tra gli alberi di un grande giardino lombardo. Intorno a questo giardino familiare vi era una lunga cinta di muro dietro cui si svolgeva la vita che non conoscevo, il vocio e lo zoccolare che si ripeteva più volte in un giorno quando dalle ciminiere della tessitura suonava la sirena per chiamare al lavoro o dare il segnale di riposo. La mia fatica, per molti anni, fu di abbattere il muro resistente che voleva tenermi lontano dagli uomini e dalle donne che dentro di me amavo ancor prima di conoscere».

Ecco spiegato qual è il suo costante punto d'arrivo, il traguardo a cui si prefigge di arrivare. Ecco la ragione della sua tenerezza, del suo calore, della sua liricità. Anche quando, nel gran fiume del movimento realista, andava nel Delta Padano e a Melissa a dipingere i contadini, gli affamati, gli umiliati della terra e si comandava di essere duro, oggettivo, preciso. Sempre, anche dalla realtà più esasperante, ne usciva una notazione, un'immagine, che dava un lievito alto alle cose e le riempiva di doloroso struggimento.

Da questa via, come testimonia il libro di De Micheli, Treccani non si è mai staccato, anche se il suo linguaggio si è fatto più libero, anche se gli elementi di fantasia si sono infoltiti e stumano a volte nel sogno. Un sogno al cui centro è ancora l'uomo

Aurelio Natali