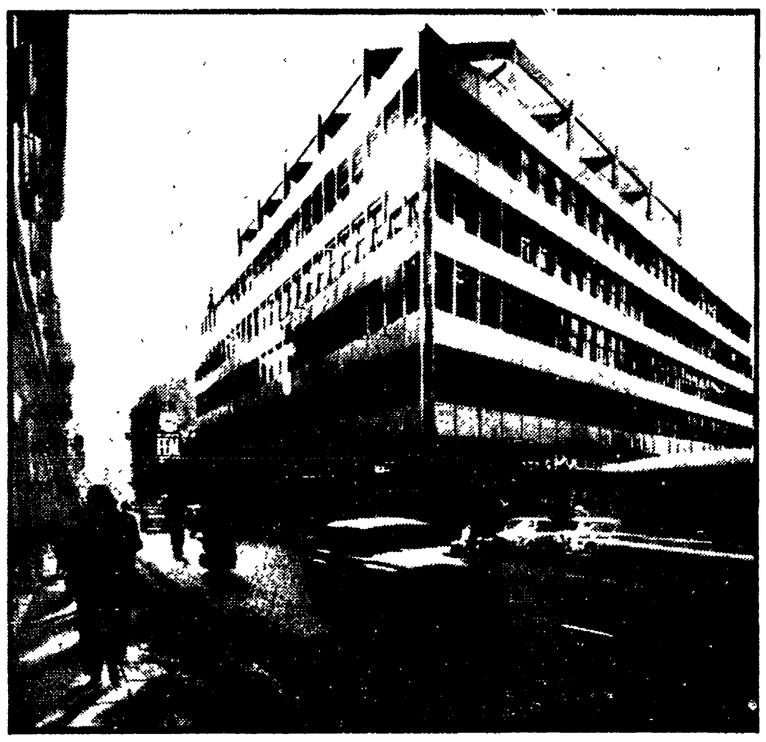
l'Unità / sabato 30 marzo 1963

architettura



Edificio per uffici in via Torino a Roma finito di progettare nel 1956 e ultimato nel 1958

La scomparsa dell'architetto Adalberto Libera

Un corretto «mediatore»

La scomparsa prematura dell'architetto Adalberto Libera, avvenuta in Roma il 17 marzo, spinge a un primo tentativo di esaminare, attraverso la sua opera e la sua personalità, quella corrente razionalista italiana che, da punto di riferimento culturale negli anni dal '30 al '40, si è trasformata in questo dopoguerra in corretta esecutrice dei compiti che la situazione italiana ha richiesto nel suo sviluppo più recente.

Il periodo «fascista» del razionalismo italiano è stato esaminato in saggi e articoli di notevole interesse; la più recente «continuità» di esso, fuori dagli equivoci politici di allora, non è stata ancora affrontata in un esame critico, capace di mettere in luce i motivi validi e le contraddizioni di quel movimento, proprio verificandolo in condizioni politiche e culturali così diverse, quali sono state quelle prima e dopo l'ultima guerra. A ciò ha probabilmente contribuito il fatto che la scomparsa di Pagano e di Terragni, i due maggiori protagonisti, è venuta a coincidere con la fine del primo periodo.

L'esperienza razionalista

Non vi è dubbio che Adalberto Libera, per età e formazione, è stato invece uno dei «ponti» di tale continuità e sviluppo, portando l'esperienza razionalista fino alle estreme conseguenze che essa poteva raggiungere nelle mutate condizioni odierne.

Laureatosi presso la Facoltà di architettura di Roma nel 1929 con uno dei primi progetti «moderni» e antiaccademici (assieme a Ridolfi con cui collaborò nei primi tempi), Libera fu subito uno dei punti di riferimento degli incerti e divisi giovani architetti del gruppo romano; fu suo il merito di comprendere che, per porsi come alternativa al gruppo ufficiale, era necessario collegare le forze in campo nazionale e, soprattutto, stabilire contatti stabili con il già formato gruppo torinese-milanese, da circa due anni presente nelle polemiche. Tale valutazione portò, nel 1930, alla costituzione del Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (di cui egli fu segretario generale), che, se non ebbe il tempo di divenire un centro organizzatore di una cultura diversa, riuscì tuttavia a indicare un'alternativa all'incultura imperante, pur con tutti gli equivoci di «vero fascismo», rivoluzionario e popolare, che la vicenda architettonica italiana portò con sè fino alla Resistenza.

I suoi primi lavori, come quelli di molti altri, restano in tale ambiguità: la mostra della rivoluzione fascista, allestita in collaborazione con De Renzi, è condotta con un linguaggio scarno e sintetico, (più efficace o polemico?), mentre il concorso per i palazzi postali di Roma, vinto con Ridolfi, Samonà e altri, e realizzato nell'ufficio postale del quartiere Aventino, fa intravvedere le possibilità civili e ordinatrici del nuovo linguaggio architettonico.

La grande kermesse dell'E.42 coinvolge anche Libera, che partecipa, vincendolo, al concorso per il palazzo dei congressi; il progetto, nell'impostazione planimetrica e nella rappresentazione, tenta ancora di salvare il nocciolo di una metodologia funzionale, che verrà notevolmente deformata nella realizzazione concreta. E se in questa, soprattutto all'interno, non ritroviamo la grossolanità e l'approssimazione di tanti edifici dell'EUR, tuttavia si perde la coerenza dei razionalisti milanesi ed è troppo tardi per riallacciarsi alle esperienze neoclassicheggianti degli scandinavi.

Nell'immediato dopoguerra Libera non figura tra i protagonisti delle prime proposte innovatrici, dei primi grandi concorsi; si iscrive all'Associazione per l'architettura organica, ma continua a mettere a fuoco una metodologia basata sull'osservazione delle esigenze più dirette, minute, della vita quotidiana, in particolare di quelle collegate all'alloggio e ai problemi residenziali. Ciò lo porta a intervenire nel costituendo organismo dell'INA-Casa, tentando di formare un centro di studi che raccolga, ordini e guidi le esperienze disparate e spesso frantumate che si vanno compiendo. Non ritroveremo quindi nel suo operare la crisi e la partecipazione accorata ai mutamenti di un Ridolfi, nè il falso vernacolo di molti milanesi; ma nemmeno gli sbagli, i tentennamenti e i continui «superamenti» espressivi di molti suoi coetanei o più giovani.

La tendenza alla teorizzazione e alla schematizzazione — come garanzie di operare validamente — la troviamo, in piena crisi neorealistica, nello scritto «La scala del quartiere residenziale» e nella sua concreta applicazione, l'unità di abitazione orizzontale nel quartiere Tuscolano in Roma. «Non dobbiamo pretendere di conoscere l'esatta valutazione dei fenomeni, ma piuttosto conoscere la validità dell'approssimazione»; e l'unità orizzontale è un'ipotesi e un esperimento che, se non ritrovano nell'uso immediato la loro conferma, servono all'autore per dimostrare che la soluzione del problema residenziale non è univoca e stabilita una volta per sempre. Tale posizione la ritroviamo nella parte del villaggio olimpico realizzata da Libera, nel palazzo per uffici in via Torino in Roma, nella chiesa di La Spezia, nelle opere più recenti.

Il messaggio di Le Corbusier

Libera è stato forse l'unico architetto italiano che, accettando e sviluppando un metodo razionalista, analitico e oggettivo, abbia tentato di collegarlo ad alcune ipotesi del messaggio lecorbusieriano, in particolare a quelle abitative: dal ciclo dei cibi — base dello studio di una cucina — egli arriva per successive analisi fino all'unità di abitazione con servizi centrali, scartando ogni possibile deviazione che la realtà concreta può suggerire. «Oggi la pretesa è di fare dell'arte, mentre bisognerebbe fare soltanto delle cose corrette, ma farle davvero corrette»; ciò l'ha portato a una notevole coerenza di linguaggio, fuori dalle crisi del dopoguerra, precisando un metodo che tende più a realizzare una civiltà che a interpretarla o ad anticiparla. La lucida consapevolezza di tali limiti, ma anche la coscienza della loro validità contro molte delle «incivilità» esistenti, gli ha permesso di contribuire a una sistemazione più avanzata della società attuale, seppure non profondamente diversa.

Questo ruolo di «mediatore» si era completato nell'insegnamento universitario della composizione architettonica, a Firenze prima e a Roma recentemente; nelle strutture antiquate e retrive dell'Università italiana Libera aveva portato la sua esperienza e la sua certezza, rompendo gli schemi precedenti; onestamente si è fermato di fronte agli sviluppi più attuali, pur avvertendone la sostanziale validità: «...come fa un giovane a cominciare la professione? E' una cosa spaventosa. In Italia, tutto è riunito al vertice della piramide economica. Chi non è a quel vertice, sta sotto e deve subire: fa il disegnatore. I grandi nomi, quelli che arrivano in qualche maniera, mettono la firma e gli altri lavorano».

Carlo Aymonino

Inaugurazione del Premio Modigliani a Livorno

Domani alle ore 11 avrà luogo, alla Casa Comunale della Cultura, in piazza Guerrazzi, l'inaugurazione della mostra del «VII Premio di Pittura e scultura Amedeo Modigliani». Durante la cerimonia saranno conferiti i premi ai vincitori. Nel quadro di questa edizione è stata anche curata ed allestita nel Palazzo del Museo (Piazza Civica) la mostra «Aspetti della ricerca informale in Italia fino al 1957».

arti figurative

NAPOLI

Bacon e Sutherland

La mostra di Francis Bacon e di Graham Sutherland che si è inaugurata il 16 marzo e resterà aperta fino al prossimo 5 aprile, ci permette di riaprire positivamente il discorso sulla galleria «Il Centro» e sulla sua funzione, nell'ambito della cultura figurativa napoletana. Le ultime mostre allestite da questa galleria si sono staccate dalle manifestazioni di stretta osservanza mercantile per puntare su valori più autentici e su personalità artistiche più libere ed originali. Un segno confortante di questa ripresa fu la mostra dei «Maestri della pittura moderna», aperta ai primi dello scorso febbraio. Essa, sebbene fosse improntata ad una evidente casualità di scelta critica, presentava un gruppo di opere di valore assoluto (il Picasso, il Permeke, il Rousseau, il piccolo Morandi grigio) le quali — vedi caso — erano tutte improntate alla figurazione tradizionale, mentre gli altri dipinti esposti o si riferivano a valori «montati» dal mercato corrente (Campigli, Vieira da Silva, Gruber, Tobey) oppure avevano un semplice valore di presenza, «di firma». Anche la mostra personale del pittore franco-rumeno Robert Helman presentava motivi di interesse per il modo col quale questo artista riesce a ridare energia vitale ai temi della luce in «plein air», conservando, nell'insistenza delle sue pennellate fitte e grasse, tutte disposte nel senso dei piani costruttivi, una immagine vagamente impressionista, con una colorazione che, nella sua elementarità, ricorda quella di Jon Andrescu, il grande pittore romeno, morto giovanissimo, nel 1882, il quale rappresentò il tramite più sensibile e intelligente tra la cultura figurativa provinciale del suo paese e le grandi esperienze cézanniane.

Sutherland e Bacon sono i più vivi e sensibili pittori inglesi contemporanei. La loro opera si collega direttamente e in modo originale, a quelle correnti di ricerca figurativa che ha impegnato e impegna oggi, nel mondo intero, gli artisti creatori più responsabili, in senso anti-accademico e moderno: dai messicani a Guttuso; da Ben Shahn ai giovani de «La Ruche»; da Henri Moore a de Kooning, Pignon e Appel; dai giovani realisti romani ai maestri dell'avanguardia storica come Picasso, Braque, Chagall e Mirò; i quali ultimi ricreano continuamente il loro linguaggio opponendosi ai manierismo delle recenti esperienze neo-avanguardiste.

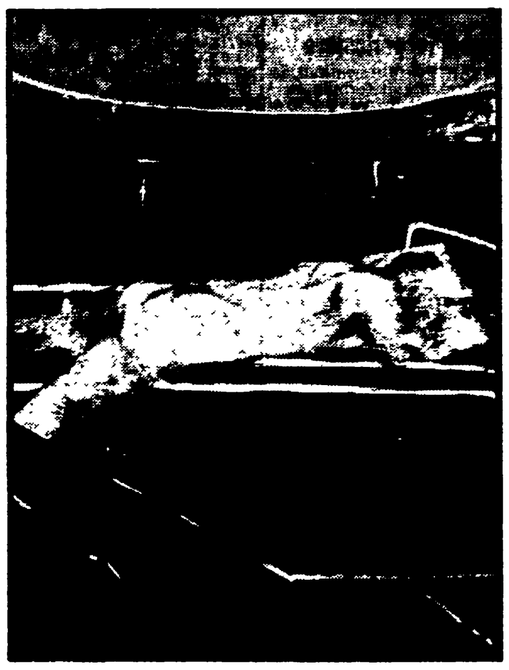
Luigi Carluccio, nel breve scritto introduttivo al catalogo della esposizione (finalmente uno scritto che si stacca sugli altri che la galleria «Il Centro» ha fatto stampare finora sui suoi lussuosi cataloghi) afferma che ora, in opposizione alla tendenza, diffusasi nell'ultimo dopoguerra, ad uniformare il linguaggio delle arti, si «fa più acuto il bisogno di sottolineare le variazioni e le discordanze come segni rivelatori di libertà, di originalità e di autonomia». Non è da oggi che noi di queste, e altre cose, siamo convinti. E siamo convinti che le conquiste della scienza e della tecnica, l'annullamento delle distanze geografiche e astronomiche e le più profonde trasformazioni della società non annullano, anzi, al contrario, alimentano le ricerche individuali e spingono l'artista a scoprire nuovi contenuti poetici nel mondo che lo circonda.

Artisti come Bacon e Sutherland sono radicati fino in fondo nel mondo sociale e culturale del loro paese. La universalità del loro messaggio, e anche la sua attualità e storicità, risiede nello aver essi sempre saputo mantener vivo il contatto con la grande tradizione romantica del mondo anglosassone, ma soprattutto nell'essere rimasti sensibili alla storia e ai sentimenti universali. Essi rifuggono dal manierismo estetizzante del neo-avanguardismo e affermano con energia l'esigenza di un'arte impegnata.

La pittura di Sutherland è analogica: la realtà vegetale e animale alla quale egli si ispira costituisce un pretesto per ricostruire nella sua più feroce e crudele espressione gli aspetti più inquietanti del mondo contemporaneo. I tuberi, le spine, i fiori strani, alati, e le forme aspre e pungenti della sua figuraizone non hanno nulla di gratuito. Non a caso il mondo fantastico di Sutherland si ricollega all'espressionismo di Picasso e a quegli studi preparatorii per *Guernica* che ruppero gli schemi dell'avanguardia e affermarono l'impegno umano e morale dello artista. Ricorrono, nella produzione pittorica di Sutherland, i temi della devastazione e della protesta, specie nei quadri che l'artista dipinse tra il 1939 e il 1944, come a commento della guerra contro i nazifascisti. In questa mostra mancano affatto le opere di quel periodo; vi predominano quadri di ispirazione naturalistica nei quali, tuttavia, quel giuoco di allusioni è sempre operante. Negli ultimi quadri la tensione è meno drammatica e l'artista indulge alla contemplazione e all'idillio. Mi riferisco allo splendido dipinto intitolato «tre forme sospese», del 1962, nel quale i verdi teneri, quei rosa preziosi e spenti e i bianchi caldi si articolano in una composizione di straordinario potere suggestivo: come l'immagine di una primavera remota e desiderata o il richiamo di una grande speranza.

Francis Bacon porta, fra l'altro, nella sua pittura la esperienza virile e dolorosa della giovanile esperienza di operaio in una grande città moderna. Quel mondo sordido dei grandi ambienti collettivi delle città; le camere deserte che sembrano in attesa di un carnefice e di un uomo da torturare; quei nudi pietosi, buttati su un lettuccio d'ospedale, in un intrico di tubi di ferro illuminati di striscio da una luce fredda, da obitorio; quei volti come tumefatti e violentati da uno scontro o dalle percosse di un secondino; quel cranio di gorilla bianchiccio nella stanza verde immensa e silenziosa sono gli aspetti di una realtà atroce che l'artista scopre con orrore e denunzia con violenza, urlando la sua disperazione. Qui le famose «variazioni sul tema di Velasquez» che costituirono i primi accenni alla scoperta di questo tragico mondo, sono ormai lontane. Bacon, nelle sue ultime opere rende ancor più scarna l'immagine, raggiungendo un vigore e una evidenza plastica di una violenza quasi cinematografica.

Paolo Ricci



Francis Bacon: «Nudo sdraiato» uno dei dipinti più importanti esposti alla galleria «Il Centro» a Napoli

BOLOGNA

Casarini: «Porto di New York»

Casarini

Si è aperta a Bologna da qualche giorno, presso il Museo civico, la mostra di Athos Casarini, un artista bolognese, nato nel 1883 ed emigrato in America, in cerca di fortuna, nel 1908. Di lui pochi si ricordavano, e chi se ne ricordava, non conosceva, tuttavia, le sue opere.

Ora, per merito di Franco Solmi, con l'aiuto del Comune, della Galleria d'arte moderna e del Museo civico, Athos Casarini è finalmente proposto ai suoi concittadini e alla critica nell'interezza del suo itinerario artistico, e cioè a partire dalle sue prime opere, precedenti il '900, sino ai suoi ultimi lavori eseguiti a New York poco prima che ritornasse in Italia per partecipare alla prima guerra mondiale.

Nell'attenta e circostanziata introduzione al catalogo, Solmi delinea la personalità artistica di Casarini in tutte le sue componenti, rievocando la vivacità dell'ambiente artistico bolognese tra la fine e l'inizio del secolo. In questo ambiente positivista e carducciano, Casarini era però stimolato energicamente verso esperienze diverse, più avanzate e nuove, di cui gli giungevano notizie dall'Europa. Così egli sentì le suggestioni dei grandi disegnatori francesi, del «liberty» e del simbolismo.

Era questa la strada di altri artisti che nello stesso periodo operavano in Italia: di Carrà, per esempio, o di un architetto come Sant'Elia: la strada che condusse questi artisti al futurismo.

E al futurismo approdò anche il Casarini. Ma ormai egli era già negli Stati Uniti. E' estremamente interessante vedere i quadri che qui il Casarini ha dipinto. Non c'è dubbio che egli seppe inserirsi rapidamente nella cultura figurativa americana più viva, e cioè in quel filone realistico che di essa costituisce il lato più solido e originale. Con uno stile preciso e fermo, Casarini ha dipinto il porto di New York, i grattacieli, i ponti metallici sospesi, le strade della grande città.

In questi quadri realismo e simbolismo si compenetrano, trattenendo nella loro luce il ricordo dei colori tanto cari al divisionismo italiano: i viola, i rossi fulvi, i bianchi lattiginosi. Questa parte della mostra è senz'altro la più alta, quella che ci fa conoscere un Casarini maturo.

La parte più propriamente futurista, come risultato poetico, è forse meno compiuta, ma è ugualmente importante, almeno dal punto di vista storico. Con questi quadri Casarini si pone tra quei pochi artisti che, all'alba del secolo, hanno introdotto in America i primi elementi dell'esperienza moderna europea, che poi, nel bene e nel male, hanno avuto così impetuoso sviluppo.

Dove avrebbe potuto arrivare Casarini non lo possiamo sapere: il 12 settembre del 1917 cadde sul fronte italiano. Come Sant'Elia, come Serra, come Slataper. Anche Boccioni moriva, sia pure per cause indirette, per colpa della guerra. Si chiudeva un'epoca e un'altra ne incominciava. Anche l'esperienza futurista, dopo la serietà delle prime ricerche, si insabbiava nell'eccitazione oratoria di Marinetti e nel fascismo. La storia delle avanguardie italiane sarebbe ormai passata da un'altra parte. Ma i quadri di Casarini, opportunamente raccolti ed esposti, sono lì a testimoniare di una epoca e di una vicenda: sono un anello della catena di questa vicenda che noi non conoscevamo ancora.

Mario De Micheli

ROMA

Vespignani

«Bisognerebbe incidere le tavole di anatomia del nostro tempo, dissuasi della incorruttibile maestà delle proporzioni leonardesche. L'anatomia del tempo di Hiroshima e di Algeri. Dopo Pollock. Disegnarla sul delta del Mekong e qui a Ostia, la disarmonia della vita che si prepara alla morte. Adesso che la pura bellezza delle forme non ha senso se non si macchia del rimorso delle persecuzioni, se la poesia non si rinnega diventando paura». Sono alcune frasi di una pagina che Renzo Vespignani ha scritto a introduzione di due sue mostre aperte contemporaneamente a Roma (30 disegni e dipinti esposti alla «Nuova Pesa») e a Modena (16 grandi disegni alla galleria «Mutina»), mostre che costituiscono uno dei momenti poetici di più aspra verità e di più acuta tensione morale e formale che il pittore abbia mai raggiunto in venti anni di lavoro.

Si tratta di opere assai recenti che ossessivamente rappresentano la forma umana, il nudo, in una dimensione monumentale ma paurosamente consunta, ferita, dilaniata. Da *Essere o non essere, Diario di Hiroshima e Nagasaki* di Günter Anders, il quale però giustamente precisa, in una delle sue «Tesi sull'età atomica», non essere la nostra l'epoca dell'angoscia ma, al contrario, l'*epoca della minimizzazione e dell'inettitudine all'angoscia*, Vespignani ha scelto una frase come «insegna» di queste mostre: «Non aver paura della paura, abbi coraggio di aver paura. E anche quello di far paura. Fa' paura al tuo vicino come a te stesso».

E' difficile, quasi impossibile raccontare la pittura come si può fare per un libro, per un film, per un'opera di teatro. Difficile dire al lettore tutto ciò che, ai nostri occhi, questo impressionante gruppo di dipinti dicono del presente e della sua forza di proiezione nella memoria dei nostri anni e nella allucinante previsione di un possibile futuro. Vorremmo tentare un'illustrazione. Ho visto e rivisto molte volte queste opere, non poché di esse le ho seguite nel loro concreto farsi pittura. Le rivedo tutte assieme e mi impressiona la contraddizione che senza menzogne morali o stilistiche l'artista dichiara: il pensiero dominante di elevare un monumento all'uomo di oggi con le sue stesse macerie, con le sue stesse ceneri. Questo uomo sembra aver perduto la sua concretezza vitale, gli abiti del suo essere sociale — aguzzino o vittima per dirla con l'artista, perchè esistono gli aguzzini e le vittime. Il suo volto affonda nell'ombra dell'ignominia o del terrore, oppure è come pesto dalle torture, non ha assolutamente più volto come il giapponese atomizzato che pizzica ammonitore lo strumento sul ponte di Hiroshima nella indifferenza abitudinaria e del quale scrive Günther Anders: «Riscattiamo quell'uomo dal suo ufficio. Facciamo quanto occorre perchè sia possibile dirgli: Non sei più necessario, puoi lasciare il tuo posto».

Dal punto di vista formale le opere sono caratterizzate da una tensione che colpisce profondamente ma che spaventa: è come un grido lanciato lontano a un Michelangelo che si sgretola nel deserto, uno sguardo disperato alla solitudine del Cristo morto dipinto da Grünewald col corpo trafitto da tante spine che nessuno potrà arrivare mai a contare ma che il pittore dipinse a una a una. Mi torna in mente una frase di Van Gogh, in una lettera del 1884 al fratello Théo, e che, in qualche modo, può essere riferita alla straordinaria tensione formale attuale di Vespignani: «Le moulin n'y est plus, le vent y est encore.. Il mulino non c'è più, il vento c'è ancora..». Ma aggiungeva Van Gogh: «Io te lo ripeto: noi eravamo allora nel '48 e oggi siamo nel 1884; allora c'erano le barricate nelle strade; oggi, non ci sono più, ma c'è una barricata fra il vecchio e il nuovo, che sono inconciliabili, oh sì! e ciò vale nell'84 altrettanto bene che nel '48».

Voglio dire che questa tensione di Vespignani è vera, ammonitrice e anche liberatrice. Ma questo «titanismo» corroso di forme critiche del mondo e della cultura potrà il pittore tenerlo in piedi se tale tensione non si scaricherà concretamente secondo una direzione storica precisa e implacabile? E' la questione del titanismo di Michelangelo che cova il manierismo: il prolungamento estenuato di certe forme titaniche cariche di poderosa energia che non trova dove e cosa concretamente colpire. E penso alla funzione del Caravaggio che fu rivoluzionaria perchè concreta, anche se meno spiritualisticamente titanica: ogni gesto è giustificato da un'azione e nell'agire l'uomo ricrea intorno a sè uno spazio dove si ricompone un mondo per molti versi addirittura inedito.

In breve, può essere logorante criticare e demolire il mondo borghese in solitudine, in una ricerca drammaticamente appartata da quella ideologia che ha dato principio e continua questa demolizione storica. Ciò va oltre Vespignani, riguarda la situazione della pittura italiana, un po' tutti noi: senza retorica, proprio come intendeva Van Gogh, è responsabilità storica nostra riuscire a *stare nel cuore della propria classe.*

Dario Micacchi

42 incisioni di Picasso

Una mostra di 42 incisioni su linoleum di Pablo Picasso si è inaugurata alla galleria romana «Il Segno» (via Capo le Case, 4). Si tratta di recenti opere del grande maestro realista, fra le più straordinarie, per qualità poetica e per tecnica, della sua splendida attività grafica.

Nella foto: Figura femminile.

MILANO

Porzano, Renzini

Alla Galleria Gian Ferrari (Via Gesù 19) espone Giacomo Porzano, di cui il nostro giornale si è già, in varie occasioni, occupato. Porzano è un disegnatore e soprattutto un disegnatore di costume. Il suo segno è nitido, incisivo, definito, e questa definitezza gli serve per stringere quasi epigrammaticamente le fisionomie e i gesti dei suoi personaggi in una rappresentazione di assoluta evidenza. Egli possiede la capacità di penetrare la natura psicologica dei tipi che ama raffigurare: tipi d'ogni classe e rango, che egli vede con occhio diverso, con simpatia o spietatezza, con trattenuta pietà o caustica minuzia. Da questo punto di vista Porzano è veramente un artista che rivela qualcosa della «commedia umana» del nostro tempo: ne rivela il cinismo, la vanità, la crudeltà, la noia, la meschinità, l'amarezza. Questi elementi, con la sua penna, egli li scrive e li descrive. Suo merito è quello di aver coscienza dei propri mezzi e quindi di aver imparato ad usarli come meglio non sarebbe stato possibile.

Contemporaneamente alla mostra di Porzano, la Galleria Gian Ferrari espone una stupenda serie di acquarelli di Rodin.

Un'altra mostra interessante è quella di Amedeo Renzini, alla Galleria Vinciana. Renzini è un pittore di Venezia sui quarantacinque anni. Da tempo lavora in disparte, accanito a far da solo, a trovare da solo la propria strada. E, almeno a mio avviso, la strada l'ha trovata. L'ha trovata in un contatto immediato con gli uomini, col senso della loro cronaca. Chiave del suo lavoro è il disegno: anche la sua maniera di dipingere nasce da una spinta grafica. Ma il disegno è ricco, nervoso, carico di una sua furia che riesce assai efficacemente a rendere la gesticolante drammaticità di un gruppo, di una mischia, di una rissa. Nell'autopresentazione del catalogo egli ha scritto: «Così sono andato in giro a vedere come sono fatti questi uomini da dipingere ed è stata una grande scoperta. Devo dire che amo i miei personaggi e se sono diventati nudi, senza le maschere e i distintivi e l'abito che fa il monaco, è perchè mi sembrano più veri così». Scoprendo gli uomini, Renzini ha scoperto se stesso: il punto a cui è oggi arrivato costituisce un dato sicuro su cui puntare i piedi per andare avanti. Renzini ha dimostrato di avere doti e costanza.

Cavaliere

Presentando una «personale» di Cavaliere, allestita a Torino lo scorso anno, ho già avuto occasione di parlare del suo «moderno racconto plastico». Oggi quel discorso, a maggior ragione, potrei ripeterlo per la mostra inaugurata presso la Galleria Levi (via Montenapoleone 12). Ma chi conosce Cavaliere sa che questo è sempre stato il suo assillo, sin dal 1949 almeno, sin da quando modellava le facciate delle case dei dintorni di via Larga coi notturni personaggi equivoci del quartiere.

La mostra odierna cerca di ricostruire addirittura l'intera vita di un personaggio: la vita di Gustavo B.: un personaggio normale, un piccolo uomo comune, un impiegato, una creatura senza lati eroici, senza particolari qualità, che s'avventura nell'ingranaggio dell'esistenza.

Già da queste indicazioni si può capire quale può essere, quale è, il carattere del racconto di Cavaliere. E' un racconto ora ironico, ora patetico, ora miracolistico, ora drammatico, ora semplicemente stravagante. Non è facile vivere per Gustavo B., è tutt'altro che facile! Il mondo è complicato: la città è ostile, l'ufficio una prigione vigilata dal ragionier Rossi, la natura un mirabolante mistero da decifrare, l'amore un'esaltazione che dà il capogiro, la morte, bé, la morte «come essere chiusi per sempre, ermeticamente, in un barattolo.

Cavaliere, per il suo racconto, utilizza modi diversi. La coerenza la cerca soltanto nell'ordine dell'espressione. Egli ha messo a frutto ogni esperienza, dalla esperienza realista a quella surrealista, con saggia spregiudicatezza. Risultato: una scultura figurativa, aspra, concisa, immaginosa, sempre sorprendente e acuta. Le superfici su cui sono confitti alberi, muri, cristalli, personaggi non risolvono quindi soltanto un problema di spazi e di cadenze, ma scoprono momenti di tensione, d'inquietudine, di «critica del sistema». In altre parole il mondo poetico di Cavaliere è attivo, insorgente, non è un mondo di angoscia e di acquiescenza.

Nel panorama della scultura d'oggi, per tutte queste doti, Cavaliere è un punto di energia, di vitalità.

De Grada

Alla Galleria dell'Annunciata (Via Manzoni 46) è stata ordinata un'ottima mostra retrospettiva di Raffaele De Grada. Il poeta Montale, che la presenta, scrive un elogio caldo e criticamente esatto dell'arte di De Grada e al tempo stesso traccia un vivo ritratto dell'amico: «Quando villeggiava a Vittoria Apuana mi accadeva spesso di incontrare Raffaele De Grada arrancante su una vecchia bicicletta, armato di tavolozza, treppiedi e pennelli, sempre in moto alla scoperta del "motivo"... De Grada è stato uno degli ultimi veri pittori nostri che abbiano conferito all'oggetto di natura una sorta di indubitabile obiettività. Era senza dubbio uno di quegli uomini per i quali il mondo esterno esiste; e questo è ancora il miglior passaporto che possa raccomandare un artista».

La mostra illumina l'intero ciclo dell'attività creativa di De Grada, lasciando tuttavia un posto maggiore ai quadri della giovinezza. Da questa visione complessiva esce riconfermata l'immagine di un pittore forte, asciutto, concreto, che sa cogliere il senso largo e profondo della natura senza indulgere a sensibilismi e ad effusioni della anima.

Una pittura calma e consapevole, sicura e confortante: ecco l'impressione che oggi riceve chi guarda questi quadri. E guardandoli il ricordo di De Grada si ravviva: il ricordo della sua fedeltà all'arte, della sua dirittura morale, dell'impegno con cui ha saputo lavorare sino ai suoi ultimi mesi di vita. Fuori dei gruppi, dei movimenti

m. d. m.