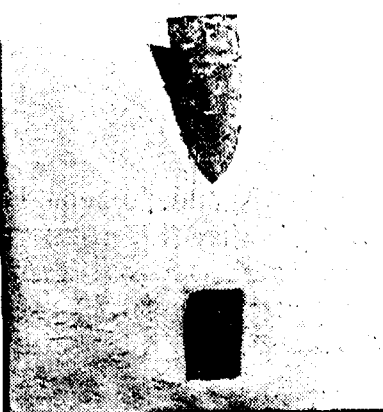


«Senza titolo»,  
opera  
di Carmine  
Tornincasa



## L'antologica dell'artista a Perugia Tornincasa da «calpestare»

ENRICO GALLIAN

■ PERUGIA. Rimane ben poco dell'antico essere «cosa», «manufatto» una volta che Carmine Tornincasa lo ha finito di lavorare. Lavora con i materiali e non per loro; anche al solo primo approccio il tufo, il tubo di cemento, la scagliola o l'intonaco «finto» e grezzo ne risentono, sentendosi loro stessi «altro da loro». Il destino dei materiali così viene ricercato nel loro rito per i «senza titolo» dell'artista. (In mostra a Perugia nella Galleria Pina Nobile - corso Cavour, 34. Orario: 10-13; 16-20, escluso festivi. Fino al 6 dicembre). Tornincasa è arrivato fino al totale sequestro dello spazio installando tre momenti particolari del proprio lavoro: un'antologica, anche se l'artista è «giovane». Una gioventù spesa a percorrere la strada dei materiali per carpirne il segreto, anche quello più intimo: convinto com'è che il profondo dei materiali è abisso ancor prima di intaccare la prima o la seconda anima dell'intonaco, del tufo, della cartapesta, della sottomassima di legno fino al legno d'imbalsaggio.

L'evento in mostra con il titolo «Salire a piedi scalzi» rivolge un invito ad essere «usati», «calpestati», salendo gradini di legno lustrati di pigmento rosso e poi il largo strato di piazze, sempre a mattonelle intaccate di rosso, e il perimetro che contorna il praticabile «stretto, stretto» come direbbe un artigiano che si rispetti. Tornincasa usa la lingua di cantiere e quella dell'artigiano restauratore per poesia. Gli strumenti che usa sono la cucchiara, il cucchiaino, l'americana per stendere la malta e il fradasso per «allisciare». Batte i piani con il regolo e tira il filo a piombo per aggiustare la stabilità dell'opera. Tempo addietro disegnava e progettava assieme al poeta Maurizio Guercini che gli ha insegnato a usare le parole per raggiungere la pienezza del verso che titola l'evento: «Ogni affanno basta al suo giorno; chi vuole godersi la vita s'apprende; non ti angustiare di bianco, l'orrore dei materiali...».

E' chiaro che l'orroroso materiale, come universo orrendo, è solo un momento, un abbaglio che illude l'opera, perché poi è la parola, attraverso il «fare», che spinge l'artista a tentare di colmare i sogni materici. I tubi di cemento in esposizione formano un orga-

no. Un fiato un alito che passa su quell'enorme ancia e il suono della materia sente la propria esigenza di esistere, di essere visto e mostrato. Quando si eroga al suono dei tubi, il fiato passa tra i blocchetti di tufo per ritornare ad essere concetto di casa come quando si è bimbi e la capanna, il tetto sulla testa, un gioco vitale. Un'opera non certo «scarina», «bellina», «interessante». Ma opera e basta. Il manufatto non vuole essere né applaudito né condannato; è la dignità dei materiali quando sono stati trattati come nel caso dei lavori di Tornincasa. Il risultato reclama l'uso. Una scena deve necessariamente essere percorsa, calpestata altrimenti non andrebbe della sua esistenza. Per esistere l'opera pretende oltre all'uso anche l'osservazione: è sempre e comunque lo sguardo che definisce ulteriormente l'opera. Gli occhi devono anche guardare, fiancheggiare l'opera a debita distanza con equilibrio e possanza. Tornincasa lavora per innalzare o reclinare i materiali servendosi anche delle capacità di osservazione. Lavora in piano e in parete per meglio penetrare la materia, per meglio comprenderla fino al crollo dell'orizzonte, dell'appendice, del superfluo. Ridotto all'osso il materiale senza sussiego troneggia anche in ambiente lontano da quello dove era stato disegnato e costruito. Il luogo è quello che è sembra dire l'opera, rimangono sempre in piedi le possibilità che abbiamo di impossessarci dello spazio, anche se non è quello «nostro».

Rappresentando solo se stessi, rappresentano la «persona» del materiale. Rappresentano la propria tragedia svegliandosi, non per colpa loro, canna fumaria, organo, mantice, praticabile. Tragedia unica e terribile: recitare la poesia della tecnica. Tornincasa attraverso gli strumenti ripercorre tratturi, sentieri artistici che si erano persi. Il fare è dettato anche da lui, dall'artista che ripresenta la tecnica come sintassi del lavoro. E lei che racconta. E lei che recita. E lei che rappresenta la rappresentazione della tecnica di rappresentazione. E' il gesto che accompagna la malta sul supporto, la «scabellata» sul legno, la stesca per stuccare, la cofana per impastare a dirigere i lavori. E tutto è sintassi, e il verso finale è sempre più vero, terribile e unico: «Salire a piedi scalzi».

A Milano sotto l'insegna «L'idea del classico»  
raccolti circa cento pezzi dell'Italia anni '20  
Qual era la pulsione comune a queste opere  
di Martini, Casorati, Morandi, Severini?

# Arte & Ordine

ENRICO CRISPOLTI

«L'idea del classico 1916 - 1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti» è la mostra aperta fino al 31 dicembre al Padiglione d'Arte Contemporanea a Milano. Un centinaio di dipinti, sculture e disegni, per lo più di qualità assai sostenuta, talora poco noti, di artisti come Severini, Martini, Casorati, Morandi, Oppi, Socrate. Ma qual è il senso vero dell'idea di «classico» per l'arte del primo dopoguerra: ampio o ristretto, solo formalistico?



«Studio per giovani donne al mare», un olio su cartone di Ubaldo Oppi del 1926

svolgimenti d'attivazione plastica in termini di «arte meccanica» degli stessi futuristi (e allora in campo anche Filla, e poi Diaghilev e diversi altri). Altrettanto che già in Francia le nozioni «spure», pure «meccaniche», di Ozenfant e Jeanneret (il futuro Le Corbusier), alle quali questi guardavano. E altrettanto che variegate accade sulla scena europea (in Germania, per esempio, il primo Bauhaus, Rudolf Belling, ecc.). Come d'altra parte altri significativi aspetti ne sono i consolidamenti formali registrabili nella ricerca «metafisica» dichiarata negli anni farnesiani (quando nel 1917 lo raggiunge Carrà), e prima delle sue espressioni d'austerità classica fra il 1918-19 e '21-22; che s'accompagnano a quella di Funi, di Arturo Martini, di Severini (antesignano anzi in questo senso), di Sironi e di Casorati, in particolare. Congiungendosi alla lunga marcia figurativa intrapresa su basi neoclassicistiche da Derain in Francia.

Si tratta cioè di rendersi preliminarmente conto per chiarezza di quadro (e allora in campo anche Filla, e poi Diaghilev e diversi altri). Altrettanto che già in Francia le nozioni «spure», pure «meccaniche», di Ozenfant e Jeanneret (il futuro Le Corbusier), alle quali questi guardavano. E altrettanto che variegate accade sulla scena europea (in Germania, per esempio, il primo Bauhaus, Rudolf Belling, ecc.). Come d'altra parte altri significativi aspetti ne sono i consolidamenti formali registrabili nella ricerca «metafisica» dichiarata negli anni farnesiani (quando nel 1917 lo raggiunge Carrà), e prima delle sue espressioni d'austerità classica fra il 1918-19 e '21-22; che s'accompagnano a quella di Funi, di Arturo Martini, di Severini (antesignano anzi in questo senso), di Sironi e di Casorati, in particolare. Congiungendosi alla lunga marcia figurativa intrapresa su basi neoclassicistiche da Derain in Francia.

Fenomeno da correlare nel suo complesso ad una volontà di «nuove» certezze costruttive, che ha anche un risvolto sociale nella risposta appunto alla tragedia bellica e ai rivolgimenti che ne conseguono, infine con esiti restaurati-

vi. E che in Italia proprio in particolare attraverso l'istanza di dialogo classico assume connotazioni di rivendicato nazionalismo culturale etnico, e persino infine di rapporto con il regime al potere dalla fine del 1922 (come del resto avvertono anche sia la Pontiggia sia Cavallo). Nel concreto del lavoro pittorico o scultoreo, dagli stessi esempi presenti in mostra, è evidente come coloro che conducono un'effettiva esperienza di pratica di classicità della forma risultino certamente Severini, Sironi, Martini, Casorati, e lo stesso Morandi; nei casi più espliciti con preminenti rivisitazioni quattrocentesche centroitaliane. Potendosi tuttavia il repertorio estendere al lavoro di Oppi, Piero Marussig, Usellini, Criselli, Torresini: fino a scivolare nel «neoclassicismo» romano di Trombadori e di Socrate. Ma spesso il dialogo rinascimentale apre in realtà la porta del Museo, ove le scorribande non hanno più sponde cronologiche né stilistiche, quanto motivazioni di circostanza. E gli esempi saranno non più solo centroitaliani, ma veneziani, e non più unicamente del Quattrocento, ma anche del Cinquecento e del Seicento. E lo saranno persino Goya e Courbet. Guidi cerca Correggio, e Drei Michelangelo, ma Socrate appunto anche Courbet. Mentre De Chirico ritrova Boecklin, sul quale si era formato all'inizio del secolo. La sua nozione di «classico» è in effetti ambigua, e Baldacci lo dice bene in luce. Si tratta piuttosto di «quel fascino, quella nostalgia del passato» di cui parla il fratello Savinio nel 1924, essendone egli stesso implicato. D'altra parte la classicità di Carrà non va oltre la venerazione, peraltro circoscritta nel tempo, di un «primitivo» come Giotto. E c'era il dialogo classico, pompaiato e romano, condotto proficuamente da Picasso all'inizio degli anni Venti che veniva a rompere facili certezze.

Quale classico dunque? Il ventaglio risultava assai largo in effetti. Questione sia di lezioni di stile, sia esempi di temperie morale, in una ripresa di disponibilità ideale al rapporto con il passato. I più avvertiti evitavano scivolamenti in formalismi neoclassici, cercando soprattutto modelli di dominio intellettuale della forma, di controllo emotivo nella certezza di uno stile. E questo diversificava l'idea di classico vigente negli anni Venti da quella praticata all'inizio del secolo, in Italia il clima florido (il classicismo simbolista di Sartorio, ecc.), come sottolinea la Pontiggia. Tuttavia molteplici risultavano i tramandi, riferiti a monte della frattura operata dalle avanguardie fra primo e secondo decennio del secolo.

Ferrazzi per esempio privilegiava non soltanto la lezione pompaiata, ma quella di Cézanne, al quale guardava altrimenti De Grada. Ed esisteva anche un filone di classicità certamente alternativa che la mostra ha preferito trascurare. Quella che da una piattaforma «metafisica» riscopre le trepidanti presenze umane di Fayoum (la via che corre dal primo Campigli aprendo al «primordiale» di Cagli). O quella che ha portato ad uno svariato dialogo con gli etruschi, alla ricerca di sintesi stilistiche (il primo Mirko, il primo Dino Basaldella, suo fratello, il primo Mascherini, in scultura, e lo stesso Martini, naturalmente), o di umanità esistenziale (Farrini). Né andrebbe sottovalutata l'involuzione dell'idea di classico lungo gli anni Venti, non soltanto del resto in Italia: da componente di un possibile nuovo volto di modernità, a difesa d'una sorta di privilegio culturale. Contro il quale si batterà infatti la generazione in rivolta emergente fra scorcio degli anni Venti ed esordio dei Trenta. Il tema affrontato dalla mostra stimola dunque a considerazioni di già ampio respiro e certamente di più diramato scontro con il già ricco patrimonio storiografico relativo all'arte italiana ed europea di quegli anni inquieti ma te-

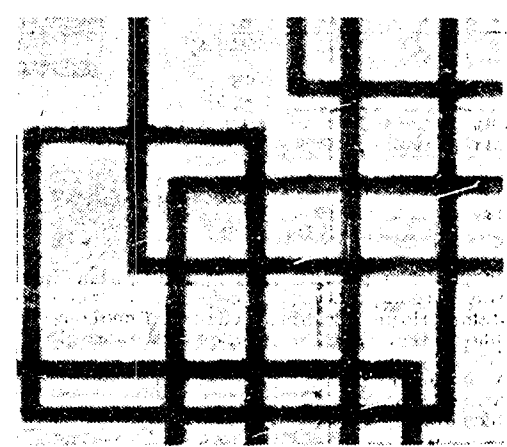
## Tamilia, il nero di corde e spugna

■ Forte, intenso, avvolgente: così si presenta nella modulazione dei neri e dei grigi il recente lavoro - si tratta della sua prima personale - di Antonio Tamilia (Roma 1957) esposto in questi giorni nella galleria romana Pino Molica (sino al 29 novembre) le cui pareti sono occupate da una successione serrata di box di legno aperti che raccolgono al loro interno oggetti diversi quali pettini, bigodini, corde, spugne. Il tutto organizzato attraverso la definizione di un ritmo serrato dove l'artista pur proponendo il prelievo dell'oggetto dalla dimensione del quotidiano cui questo appartiene lo sottopone, al tempo stesso, al rigore di un processo costruttivo che privilegia nell'ideazione d'insieme il rapporto con lo spazio. Si tratta di una serie di teche-sculture concepite anche unitariamente quasi a voler obbligare l'osservatore a procedere alternativamente dal totale al particolare ora abbracciando la visione d'insieme ora soffermandosi sulla qualità del singolo pezzo.

Un breve cenno, infine, ai riferimenti che ricomono in questo lavoro: come ha scritto in catalogo Carmelo Strano il ricordo della Nevelson, di Cornell sia al lavoro dell'italiano Del Pezzo sottolinea soltanto un'affinità linguistica, una suggestione formale che conferma, nella situazione odierna, la trasversalità del linguaggio dell'Arte.

(Gabriella De Marco)

Antonio Tamilia, Roma, Pino Molica Gallery, via Crescenzo 46/A, sino al 29 novembre 1992. Presentazione Carmelo Strano.



## Arancio e pastello ecco Caracciolo

■ Alla nuova generazione dell'astrattismo italiano appartiene Roberto Caracciolo cui Maurizio Corraini dedica sino al 20 novembre a Mantova una personale di oli e molte opere su carta: una piccola antologica del suo lavoro (dall'83 a oggi) tre anni dopo una di dipinti di grandi dimensioni nella stessa galleria. Proprio sulla carta si avverte bene la visione che Caracciolo fornisce dei percorsi strutturali della forma astratta. Le sue geometrie si differenziano dagli schemi informatici cui si ispira parte della neo astrazione americana (che Caracciolo conosce, alternandosi tra Roma e New York dove spesso espone) per ricolligarsi all'arte concreta e in particolare, forse istintivamente, allo schema del negativo-positivo di Munari. Caracciolo accetta l'assunto teorico antinaturalista del concretismo, ma lo rinnova tramite una più libera concezione pittorica del colore che, strutturata in profondità, nega la gelida bidimensionalità della superficie e rallenta il tempo di percezione. Un'astrazione lirica, dunque, anche nel segno irregolare che al lento i profili geometrici e nel contrasto tra squallidi campiture arancio e tenui tonalità pastello. E che queste calde geometrie siano proiettate verso il superamento dei limiti del quadro lo sottolinea Caracciolo disponendo ogni singolo, concluso, pezzo sulla parete per disegnare una più vasta architettura spaziale.

(Carlo Alberto Bucci)

Roberto Caracciolo, testo in catalogo di Bebeta Campi, Maurizio Corraini, Mantova, 26 settembre-20 novembre 1992.

In 5 lettere svelato il mistero  
della morte del pittore. Parla lo studioso Ferdinando Bologna

# Le ultime ore del Caravaggio tra leggende e verità

ELA CAROLI

■ Se oggi - epoca in cui si aprono rivoluzionarie possibilità al campo della percezione visiva - assistiamo alla riaccensione d'interesse intorno al Barocco e alle questioni caravaggesche, è proprio per la grande affinità che questi problematici anni del trionfo della tematica rivelano con quelli lontani quattro secoli in cui, per la prima volta, l'atto della visione e quello della rappresentazione furono sottoposti a un paradigma scientifico. L'ultimo, illuminante libro di Ferdinando Bologna «L'incertezza di Caravaggio» (Bollati Boringhieri 1992) apre il sipario su quel secolo di «saggiatori», il Seicento, che condannarono definitivamente a morte la prospettiva rinascimentale (e la convenzione dell'«*ut pictura poesis*») per proporre l'osservazione dei fenomeni di natura così come si presentavano. Individuando nel suo massimo artista, Michelangelo Merisi, la stessa attitudine sperimentale

di un Galileo, nell'anteporre il valore della facoltà visiva a tutti gli artifici iconografici di eredità cinquecentesca. Una *full immersion* nel mondo del vero naturale, al di là di ogni «gabbia» spaziale e mentale, questo sosteneva l'opera di quel Caravaggio *incerto* come il San Tommaso da lui stesso dipinto (e che Bologna ha voluto riprodurre in copertina) mentre affonda l'indice nel costato piagato di Cristo per toccar con mano la verità dei fenomeni, contro ogni dogma. E' intanto il nuovo stile Barocco s'imponesse anche architettonicamente con la spazialità illusionistica, le metamorfosi scenografiche e la visione «virtuale» a trecentosessanta gradi.

A Napoli intanto l'Istituto italiano per gli studi filosofici inaugura in questi giorni un lunghissimo ciclo di seminari sul Barocco che terminerà nell'aprile '93, si parte dal cielo dedicato da Marcello Fagiolo



«Ecce homo» del Caravaggio, presso le Raccolte comunali di Genova

al «Dialogo sui massimi sistemi del Barocco», ora in corso, per percorrere tutte le fasi spaziali e temporali di quello stile in Italia e in Europa. E, sempre in questo periodo, è merito di Vincenzo Pacelli, ordinario di iconografia e iconologia all'Università di Napoli, Federico II, l'aver dipanato il mistero degli ultimi giorni di vita del Merisi: ha appena pubblicato sulla rivista «Studi di Storia dell'Arte» (diretta da Filippo Todini per la Edizioni di Todi) cinque lettere ritrovate dopo una lunga ricerca nell'Archivio segreto Vaticano, che (accompagnate da un saggio dello stesso Pacelli) chiariscono definitivamente la vicenda della morte solitaria del grandissimo artista.

«In queste lettere scritte da Deodato Gentile, nunzio apostolico presso il regno di Napoli, al cardinale Scipione Borghese, protettore di Caravaggio, scopriamo una grande figura di amico e mecenate del pittore, Costanza Colonna Strozzi che lo ospitò a Napoli in quel secondo soggiorno partenopeo, nel palazzo alla Riviera

di Chiaia dove il Merisi ebbe uno studio frequentatissimo». E da qui partiamo nella nostra conversazione con Ferdinando Bologna.

Da quella comoda residenza Caravaggio sarebbe partito per recarsi a Roma, «capi-tando» a Palo - nei pressi di Cerveteri e Ladispoli - zona paludosa, dove fu imprigionato per un banale errore di persona.

Sì, e con sé - come attestano le lettere scritte dopo la sua morte (avvenuta il 18 luglio 1610): le missive datano dal 29 luglio al 26 agosto dell'anno dopo) portava tre quadri, «dei San Giovanni e una Madonna» cioè il San Giovanni Battista ora della Galleria Borghese di Roma, una Madonna già della collezione napoletana dell'avvocato Klam, ora in proprietà privata romana, e un San Giovanni disteso, ora in una collezione privata di Monaco: quadri destinati in regalo a Scipione Borghese. E fra questi il San Giovanni della galleria Borghese pare sia l'unico quadro dipin-

to dal Merisi. Questi documenti smentiscono la leggenda del pittore maledetto, diapirato, morto abbandonato su una spiaggia di Porto Ercole: egli fu dunque solo vittima d'un tragico errore?

Certo, il viaggio a Roma via mare fu stabilito d'accordo con Costanza, e il pittore oltre alle tele portava con sé molti soldi; ricordiamo però che nella vita turbolenta s'era macchiato dell'omicidio di quel Ranuccio Tomassoni, durante la fatale rissa alla partita di pallacorda, del 28 maggio 1606, che lo aveva costretto a fuggire poi da Roma e dalla pena capitale, e vagare esiliato a Napoli, Malta, Sicilia e ancora Napoli, e da Malta nel 1608 fu scacciato per il dissidio con un cavaliere dell'Ordine, che gli mandò poi dei sicari a Napoli, per ferirlo e sgarbiarlo l'anno dopo; ma alla fine il Merisi era celebrato come il più grande pittore del tempo, aveva amici ovunque... a Palo, si trovò incaricato per errore dal Cap-

tano di quel porto, e dov'è liberarsi con uno sborso grosso di denaro: mentre la sua feluca tornava a Napoli e riportava i quadri a Costanza Colonna.

Caravaggio si trovò improvvisamente solo e senza soldi: cosa poté decidere in quei momenti?

Aveva poche alternative: dov'è affidarsi ad una barca di passaggio per raggiungere la Toscana, o Genova dove aveva protettori sicuri nel Granduca e nei Doria; forse fece un tratto a piedi, ma è più probabile un passaggio fino a Porto Ercole, metà di qualche feluca di passaggio, lì, avendo addosso la febbre malarica, si spense, ma non battuto su una spiaggia, credo che sia stato curato, i preparati al chimico già esistevano allora.

E perché, se era riconosciuto come personaggio illustre, non è stata ritrovata ancora la sua sepoltura, nella chiesa di San Sebastiano all'Argentario, dove la Confraternita di Santa Croce l'a-

vrebbe curata, o nella Chiesa di Sant'Erasmo sotto la rocca di Port'Ercole, come fonti contrastanti avevano sostenuto?

Non mancherà molto che si troverà la tomba di Caravaggio; il caposaldo dell'Argentario era preside spagnolo sotto il viceré Fernando Ruiz de Castro conte di Lemos, e le lettere di Gentile lo nominano senza dubbio come il luogo della morte dell'artista. Ora monsignor Corradini al Vaticano continua le ricerche in archivio, e nei registri delle morti in quella zona; già stanno venendo alla luce molte cose, per esempio i nomi e le tariffe delle modelle-prostitute che a Roma Caravaggio utilizzava per i suoi quadri, e altre notizie curiosissime.

Ma quella più importante manca ancora, a completare il puzzle e dare un finale a quel «romanzo nero», come definì Longhi gli ultimi anni del Caravaggio...

È solo questione di tempo.