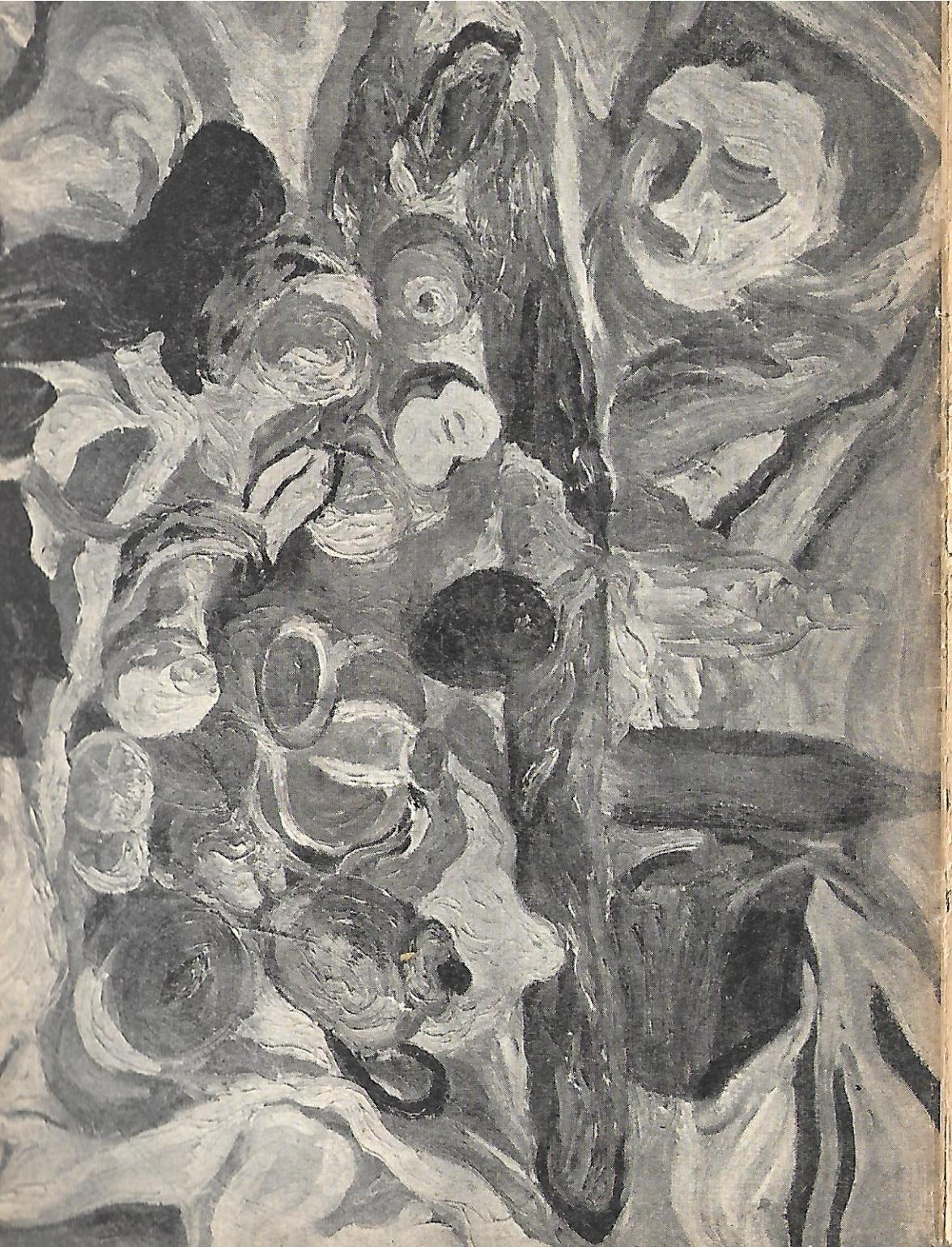


opere dal 1929 al 1935

Calvino

Possiamo dire che è partendo da questi quadri dei lontani anni 30 che il discorso di Carlo Levi, la sua definizione d'un universo, ci può apparire in tutta la sua complessità: continuando con la pittura del confino, con le meditazioni antropologico - politiche del mondo contadino, con la filosofia della storia di "Pauro della libertà", via via fino all'affresco lucano di "Italia '61", come sintesi di temi e linguaggi pittorici e intellettuali e lirici, nel grande sogno sul quale tutta l'opera e la cultura e l'amore di Carlo Levi converge: una identificazione totale di storia e autobiografia.

ITALO CALVINO



La Nuova Pesa

LNP 6

Notiziario della Galleria d'Arte
La Nuova Pesa
Via del Vantaggio 46, Roma - tel. 640400
16 Aprile 1962

Notiziario
della
Galleria
d'Arte
Roma
via del
Vantaggio
45a - 46-46a
T. 640.400

16
Aprile
1962

Lire 200

Carlo Levi 1929-1935: attualità d'una retrospettiva

Presentare oggi opere di Carlo Levi degli anni tra il 1929 e il 1935, in parte inedite, non crediamo sia, in questo momento, un atto casuale. E' nostra intenzione favorire una conoscenza critica di quello che è stato il reale percorso dell'arte italiana durante il primo cinquantennio del nostro secolo. E non per ragioni di celebrazione, o accademiche, o strettamente filologiche; ma per le ragioni opposte. E' questo, infatti, un momento nel quale si stanno delineando nella pittura italiana più viva fatti, orientamenti, personalità, ricerche, che pur nella profonda loro diversità, concorrono a farci certi della possibilità che l'arte nostra assuma, nel panorama europeo e internazionale, non solo una precisa autonomia ma anche un senso anti-arcadico, un valore di nuova conoscenza della realtà e di nuovo intervento in essa; un senso e un valore che paiono sempre più raramente o tenuamente promanare dalle capitali tradizionali dell'arte moderna. Delle quali è stato detto, e da critici delle più varie tendenze, che subiscono un processo di varia e distruttiva bizantinizzazione. Al confronto, la situazione italiana rivela una recrudescenza — in modi nuovi — dell'interesse per la realtà, in un'angolazione che, nelle punte migliori e veramente nuove (di non ufficiale e di non confortevole avanguardia), risulta caricata d'un drammatico e lucido senso d'impegno che è al tempo stesso ideale e lin-

guistico-culturale. Ora, uno dei modi per portare qualche aiuto a queste nuove situazioni italiane, è di far sì che tutti — anche i più giovani — abbiano un'esatta nozione della moderna vicenda artistica italiana. Un problema, questo, che in un paese come la Francia non potrebbe nemmeno porsi: tanto precisa e radicata nel terreno del mercato delle idee (e del mercato « tout court »), vi è la successione dei contributi da generazione a generazione; certo, anche lì vi sono obliterazioni e rivalutazioni, dovute a variazioni degli interessi critici e non solo critici; ma tali obliterazioni e rivalutazioni non prescindono mai — o mai completamente — da una collocazione non episodica o saltuaria entro il giro d'una storia e d'una scala di valori, ben strutturate, e chiare alla coscienza di tutte. Sappiamo quali svantaggi, anche, derivino dalle ferre leggi gerarchiche della struttura artistica francese. Ma sappiamo anche quanto siano franose, incerte, le nostre consapevolezze in argomento di patrimonio artistico dell'Italia moderna.

Del percorso della pittura di Levi, dagli inizi nella Torino del primo dopoguerra nel clima di « Rivoluzione Liberale » e dell'« Ordine Nuovo » in poi, molte cose — anche in vista dei problemi che si sono sopra accennati — c'interessano: la qualità, innanzitutto, d'una espressione pittorica i cui concreti risultati sono ancora in parte notevoli da riscoprire; l'intimo possesso (mai sminuito ad « aggiornamento ») dei dati fondamentali d'un ampio arco di cultura e pittura d'avanguardia europea; la direzione, infine, della sua ricerca, che s'è sempre confrontata — nelle diverse fasi dello sviluppo del pittore — con realtà nodali della nostra storia, spesso da lui assunte e proposte con un

sorprendete anticipo sulle loro più tarde divulgazioni. Alla luce d'un pensiero fervido e libero, estraneo fin dagli inizi ad ogni provinciale angustia d'orizzonti, Levi ha così potuto saldare in una continuità naturale temi d'Europa e temi di Meridione italiano: incarnazioni solo apparentemente opposte del volto dell'epoca nostra, articolato in laceranti contraddizioni che egli ha saputo ricomporre — senza edulcorare la drammaticità — in una visione a cui chiarezza è riflesso d'un consapevole dominio razionale.

Qui non s'è voluto mirare a una ricostruzione antologica dell'opera di Levi; s'è centrato quel suo momento meno noto, prima di quel suo soggiorno lucano, che doveva essere ricco di conseguenze per la cultura italiana del nostro tempo. Ora, a

noi sembra che vi siano qui opere assai sorprendenti, e tali da sottoporre alla critica e al pubblico qualche importante materiale per un ripensamento delle priorità culturali ed espressive e per una nuova sistemazione storica della vicenda pittorica italiana tra la fine del terzo e l'inizio del quarto decennio del secolo. Periodo vitale, durante il quale furono compiute imprese di ricerca nuova, nel cui ambito il posto tenuto da Carlo Levi risulta — da queste opere — messo a fuoco in modo più esatto di quanto sia stato fatto fino ad ora. E se crediamo all'attualità di quei contributi di Levi è — dilà del loro oggettivo valore poetico — perché crediamo essi abbiano qualcosa da suggerire anche nella situazione dei giorni nostri.

LA NUOVA PESA

La Nuova Pesa

in occasione della mostra, con la collaborazione degli Editori Riuniti pubblica una cartella contenente 20 riproduzioni a colori di pitture inedite di Carlo Levi.

La cartella è in vendita al prezzo di L. 10.000

Coraggio della realtà

Questa mostra presenta opere di Carlo Levi tra il 1929 e il 1935 (che come è noto, è l'anno del suo arrivo in Lucania, in qualità di confinato politico); essa viene allestita in un momento nel quale vi è un vivo interesse di critica e di pubblico per la ricostruzione e la comprensione di quel che accadde in Italia, nelle arti e nella cultura, negli anni del fascismo.

Si pensi come sarebbero state fuori posto, e viste con sufficienza od ironia, iniziative di questo genere negli anni tra il 1948 e il 1955.

Furono quelli, infatti, gli anni durante i quali — salvo l'eccezione costituita da una ristretta zona non conformistica — si predicò la necessità di un puro e semplice aggiornamento degli artisti italiani sulle esperienze dell'*Ecole de Paris* o, in generale, della cultura figurativa post-avanguardistica. Tale necessità era stata desunta proprio da un giudizio secco e inappellabile circa il carattere provinciale dei fatti pittorici italiani nell'anteguerra. In quel clima, era possibile ad alcuni critici d'arte di comportarsi verso i pittori — i pittori consenzienti, s'intende — come divulgatori in terra coloniale delle mirabilia della civiltà moderna: non perline o specchietti, in questo caso, ma moduli linguistici, strutture sintattiche, insomma tutta un'arte del

«parlar bene» da mandare a memoria con diligente studio. Oggi, di quei discorsi che a loro tempo fecero tanto fragore se ne sentono sempre meno, e sempre più sommessamente.

Lo si deve al fatto che la circolazione internazionale delle idee e delle proposte espressive è diventata, in questi ultimi anni, più reale; è diminuito perciò il peso (sul piano delle giustificazioni critiche, almeno) di quel surrogato della cultura reale che è l'aggiornamento passivo. Certo, nel concreto dei fatti pittorici, l'area degli accoglimenti ammanierati o posticci delle proposte più risonanti e di moda resta vastissima e tutt'altro che respinta ai margini del riconoscimento critico. Ma è oggettivamente da constatare una più spontanea circolazione internazionale di reciproche influenze, nell'ambito della quale alcuni artisti italiani hanno qualche carta valida da giocare. Da questo confronto più naturale con le vicende artistiche internazionali, sorge, più o meno consapevole, un senso nuovo del carattere omogeneo, in ultima analisi, dei grandi problemi di fondo a partire dai quali si articolano le diverse situazioni locali.

E a questo punto bisognerà pur dire che la maggior chiarezza a tal proposito è da constatarsi tra coloro che non da oggi hanno scoperto l'unità sostan-

ziale dei problemi del mondo, chiarendo a se stessi la natura dei conflitti suoi più decisivi, e che non da oggi intendono la circolazione internazionale della cultura come un fenomeno non attinente a impponderabili « oscillazioni del gusto » ma a specifici condizionamenti che ripetono la propria necessità da un più profondo terreno di fatti: sicché, è qui più chiara la nozione del fatto che viviamo entro un arco storico di problemi e di conflitti che non ha certo preso le mosse dall'ultimo titolo a caratteri cubitali; e, dunque, più chiaramente qui è sentita, nella loro permanente validità espressiva, l'attualità di certi momenti e di certe opere che pur non sono dell'ultima ora. Momenti e opere *anche* d'Italia.

Queste, dunque, le ragioni *attuali* di una mostra come questa, di pitture di Carlo Levi circoscritte a un certo gruppo di anni. Ora, quale sia stato il suo apporto nella situazione italiana di allora a me sembra che qui risulti con notevole evidenza. Si tratta innanzitutto, sul piano della cultura figurativa, d'un rapporto non esteriore con una determinata area di arte moderna europea. In verità vi era stato un periodo precedente, veramente iniziale, della pittura di Levi, nel quale egli aveva compiuto una sua meditazione di certo manierismo, ripensandolo in strutture cubizzanti. Poi, attorno al 1929 (e si entra già nell'area di questa mostra) s'era volto (si veda qui *Nudo con la sedia*) a una lirica modulazione delle forme, dalla quale trasse accenti originali in una rigorosa bidimensionalità della struttura visiva. Ma questo clima europeo e pur privo di toni *subalterni* si espande decisamente in un gruppo d'opere tra il 1929 e il 1933, dove il confronto con esperienze di Francia e d'Europa centrale e orientale crea imma-

gini — ora più fantasticamente allusive, ora di più puntuale e perfino spietata analisi — che hanno scarsi riscontri nella situazione artistica nostra di quegli anni.

E' vero che, in linea generale, l'azione del *Gruppo dei Sei* di Torino (Levi, Chessa, Menzio, Paulucci, Galante, Boswell) — che ebbe inizio in coincidenza cronologica con l'azione intrapresa a Roma da Scipione, Mafai e dalla Raphael — si caratterizzò, rispetto a quella dei romani, per un deciso orientamento verso la nuova cultura figurativa europea.

Ma se si esaminano le pitture di Levi qui esposte — e in grande parte inedite — degli anni tra il 1929 e il 1933, vi si dovrà constatare, in temi di rapporti con l'Europa, la presenza di elementi, significativi, valori, che vanno al di là del problema d'un nuovo, civile, eloquio.

Direi che tali opere sono non tanto antitesi o in polemica coi vizi del *Novecento* (e con la complessa questione dei rapporti tra *Novecento* e fascismo, questione che non è certo da risolvere in termini di identità ma che pur non è da ignorarsi), quanto in rapporto diretto con un clima europeo che gli è tanto congeniale da non richiedergli lo sforzo d'un recupero in diretta polemica contro una determinata situazione italiana.

Bisogna aggiungere che quando si parla qui di clima europeo, non ci si riferisce soltanto a un terreno di fatti linguistici. Il modo nel quale Levi si riferisce a certo fauvismo, a Soutine, alla lezione d'un espressionismo non di cronaca, a una certa *koiné* artistica che dalla Russia e dalla Germania si diffuse fin negli Stati Uniti, si sottrae ai limiti di una semplice riconnessione culturale e diventa base d'un concreto discorso poetico perché corrisponde a un rapporto effettivo con la realtà europea.

Queste pitture tra il 1929 e il 1933 sono essenzialmente corpi e volti di uomini e di donne: personaggi. Essi compaiono sulle tele senza essere inseriti in un contesto narrativo che sia direttamente desunto dalla cronaca drammatica di quegli anni d'Europa. Eppure, promana da queste tele la precisa evocazione d'una temperie inconfondibile: quella dei fascismi, delle repressioni, della grande crisi, delle dure speranze, della morte e della nascita di vecchi e nuovi idoli. La lucidità, la violenza, la pietà, l'eroticismo, l'illare coraggio, l'amore severo, l'astuzia, l'amarezza dell'intelligenza, la forza intatta della volontà: questi temi eterni dell'arte di dipingere gli uomini dominano e caratterizzano prevalentemente ognuno di questi personaggi — anonimi o no, puntualmente individuati o emblematici — e vi si incarnano al fuoco d'una tensione morale orientata con eccezionale chiarezza su alcuni punti nodali della storia dell'epoca nostra.

Ora, questa chiarezza di visione che permette a Levi di costruire immagini così eccezionalmente immerse entro una area vasta di cultura e di storia ha certo tra le sue premesse l'esperienza straordinaria da lui compiuta — ancora adolescente — nella Torino di Gramsci e di Gobetti: nel luogo cioè, dove si concentrarono a un certo momento azioni e analisi rivoluzionarie e propositi nuovi di rigore e moralità culturale che portarono le *vere* avanguardie italiane al livello delle più decisive realtà internazionali. Sicché, quando calò sull'Italia l'ombra nera del fascismo, chi volle e seppe proseguire nelle condizioni nuove la grande ricerca iniziata alla scuola torinese si trovò in grado di operare ancora a quel livello, avendo da tempo lasciato dietro di sé le confuse approssimazioni della

cultura nazionalistica o ingenuamente ribellistica di quel tempo.

Il rapporto di Levi pittore con la storia e con la pittura d'Europa è dunque un rapporto del tutto naturale; e in un senso così poco formale o di gusto da restare immutato dopo i soggiorni a Parigi tra il 1931 e il 1933. Vi è però, tra il 1929 e l'arrivo in Lucania nel 1935 sotto buona scorta, uno sviluppo della pittura di Levi, articolato in un discorso assai complesso. Accanto ai suoi personaggi, appaiono, e negli anni prendono consistenza, certe nature morte e certi nudi femminili entro i quali si calano nuovi sensi del reale. Sono, nelle nature morte, quegli oggetti quotidiani disposti sopra un piano fluttuante che via via tende a dilatarsi in paesaggio vasto — vera e propria crosta terrestre di lenta curvatura al cui sfondo, a volte, compare un volto che ha il valore d'un astro indeciso tra alba e tramonto; è, nei nudi femminili, in pose d'amore o di furia, un crescere dei corpi, anch'essi tendenti a farsi geologia, paesaggio cosmico. Queste opere segnano il passaggio da un confronto lucido e arrovelato con l'Europa dei mille tradimenti e dei mille eroismi a una meditazione su cose prime e ultime, su idee generali di nascita e di morte. Come se un pensiero esiliato vagasse alla ricerca di ragioni totali e definite, al di là delle aspre circostanze della storia. Questa spola, del resto, tra storia e concreta meditazione radicale delle ragioni prime della vita umana, caratterizza tutto il percorso, non solo come pittore, di Carlo Levi: il *Crisis si è fermato a Eboli* è preceduto da *Paura della Libertà*.

Per un paradosso che è solo apparente, questi pensieri d'esilio cessano nel momento stesso che egli giunge in Lucania, quando — nel primo giorno di quello

che sarebbe dovuto essere, e non fu, un esilio — egli dipinge la *Testa di vitello scuoiata*: dove i processi di estraniamento dalle circostanze aspre della storia di Europa vengono risarciti in una visione che fonde in unità organica la concretezza bruciante dei suoi personaggi tra il 1929 e il 1931 e la vasta meditazione delle nature morte e dei nudi successivi. Egli dà così inizio, con quest'emblema di morte e di distruzione, al suo nuovo percorso. Che è già argomento più noto — o divulgato, sia pur frettolosamente, da molti — e al quale vorrei accennare solo per sottolineare quale intima ferrea coerenza vi sia ancora con quanto Levi aveva operato prima del 1935: e che è tutt'altro che *preistoria* della sua pittura, ma storia piena e consapevole.

Se egli infatti ha potuto far suo in pittura il grande tema storico del meridione (e in visioni, come anche la grande tela recente della *Lucania*, spesso fraintese per il loro stridente contrasto col gusto dominante, e per scarsa conoscenza d'un percorso che è tra i più singolari nella storia della pittura italiana contemporanea), se egli ha potuto da pittore impegnato entro l'Europa farsi pittore del Meridione, è che la sua storia è quella d'un artista per il quale l'Europa non fu mai un meschino paradiso delle forme, ma la terra e l'inferno d'una condizione storica entro la quale il depredato Meridione d'Italia sta come una realtà non occasionale.

ANTONIO DEL GUERCIO



*La mostra è aperta nei giorni feriali dalle 10,30 alle 13
e dalle 16,30 alle 20 ed in quelli festivi dalle 10 alle 13*



«La manina d'oro», 1930



«Natura morta con il talco», 1932

Elenco delle opere

Ritratto bianco della madre	1929	Demetra e Persefone	1934
Ritratto rosso della madre	1929	Nudo prenatale	1935
Nudo con la sedia	1929	Natura morta con la spiritiera	1935
Figura giovanile	1929	La colomba	1935
Profilo	1929	L'inventore	1935
Luigi Spazzapan	1930	Testa di vitello scuoiata (Lucania)	1935
Nudo grande	1930		
Il Signore	1930		
Autoritratto verde	1930		
La manina d'oro	1930		
		<i>Monotipi</i>	
Autoritratto rosso	1931	Ragazza con la sedia	1929
Il fratello	1931	Daniel	1929
Domenica	1931	La malata	1929
L'Eroe cinese	1931	Il giudice	1929
Il pane di Parigi	1931	Il vitello d'oro	1929
Pane, aranci, carciofi	1931	L'aeroplano del Papa	1929
Ritratto di N. C.	1931	Funerale politico	1929
Ritratto di Enrico Paulucci	1931	Ragazza sdraiata	1929
Figura retorica	1931	Aranci e banane	1929
		Pomeriggio a Kiev	1929
La peste in Atene	1932	Dioniso	1929
Ritratto di L.	1932	Le pantere	1929
Le banane nere	1932	L'uomo rosso	1930
Gentiluomo ambrosiano	1932	I bambini di Celestina	1931
Alberto Moravia	1932	Il megafono allo specchio	1931
La boccetta d'inchiostro	1932	Il piede di Celestina	1931
Natura morta con il talco	1932	Celestina sull'impalcatura	1931
I gamberetti	1932	Faustina	1931
I guanti	1932	Goethe	1931
		Figura romana	1931
Carlo Rosselli	1933	I funerali di Briand	1932
Figura dormiente	1933	Natura morta in sogno	1933
Pane	1933	Gli amanti	1933
Mela spaccata	1933	Ricordo di Leo Ferrero	1933
Leone Ginzburg	1933		
Nudo piccolo	1933	La prigioniera	1934
Peperoni rossi	1933		



«Nudo grande», 1930



«Il signore», 1930



« I guanti », 1932



« Ritratto di Leone Ginzburg », 1933

Un discorso totale



« L'inventore », 1935

Le componenti del discorso di Carlo Levi, quale oggi noi lo conosciamo, sono cultura e amore, e l'obiettivo cui punta è la totalità. Carlo Levi, dipingendo o scrivendo o solo parlando, — a volte pare non ci sia stacco, non ci sia « cambiamento di marcia » tra le sue due forme di espressione riflessa e il suo fluido imperturbabile conversare — intesse un discorso onniculturale e onniamoro su sugli oggetti e le persone del mondo, anzi dispone un ordinamento del mondo secondo cultura e amore, come la costruzione d'un sistema solare. Ed ecco la materia più drammatica e incandescente — sociale o psicologica — comporsi nell'armonia d'una frase sempre classica e piena, o d'un serpentello di colore soddisfatto e denso. Nel nostro mondo nervoso e masochista e dispersivo, Carlo Levi si trova più che mai solo a dire che olimpicità e partecipazione possono darsi in una, a imporre il suo amoroso ruotare di sfere estetico-storico-morali.

Ma in questi suoi dipinti della giovinezza torinese, noi vediamo — oltre alla sorprendente contemporaneità con quanto dalla cultura figurativa europea andava scaturendo — anche la testimonianza di quello che, pur in fondo a una natura così fortunatamente armoniosa, è il momento della tensione, dell'esperienza, del rischio.

Le componenti della cultura e del-

l'amore qui soccorrono più che mai: una sensibilità acutissima al farsi della lontana cultura figurativa del tempo; una ragione amorosa viva per ogni quadro (valgano per tutti i due bellissimi ritratti della madre). In più il clima — mentale e di gusto e di sentimento — che identifichiamo con la Torino degli anni '20-'30; questa mostra piena di ritratti e presenze e atmosfera è l'immagine di un'Italia che doveva essere già inverosimile allora quanto è mitica oggi.

Già in questa pittura è chiaro il singolare punto d'incrocio che Carlo Levi dovrà rappresentare tra irrazionalismo e coscienza razionale. Già è chiaro che il tema primo del « realismo » di Levi pittore è la ricerca d'un colore e d'uno spazio altri da quelli del naturalismo.

Possiamo dire che è partendo da questi quadri che il suo discorso, la sua definizione d'un universo, ci può apparire in tutta la sua complessità: continuando con la pittura del confino, con le meditazioni antropologico-politiche sull'esperienza del mondo contadino, con la filosofia della storia di « Paura della libertà », via via fino all'affresco lucano dell'« Italia '61 », come sintesi di temi e linguaggi pittorici e intellettuali e lirici, nel grande sogno sul quale tutta l'opera e la cultura e l'amore di Carlo Levi converge: un'identificazione totale di Storia e autobiografia.

ITALO CALVINO

Paura della pittura

di Carlo Levi

1 Luglio 1942

Coro diverso di grida, lamenti, di voci oscure e di violenza; paese straniero abitato di mostri, di immagini di spavento e di mistero; tempo senza felicità e senza speranza, pieno di difese; viscere sanguinose di un mondo ignoto spalancate a un sole nemico; e tutto ciò non fuori, non lontano, ma nello specchio stesso dell'anima, contemplazione di un Narciso angosciato dell'acque della nascita — o pittura del nostro secolo, anticipatrice dei tempi, finita coi tempi maturi, chi pensa su di te potrà forse usare il discorso matematico o il panegirico appassionato o l'epigramma o il funebre elogio, o non piuttosto limitarsi a riguardarti, onda perigliosa, se crede d'essere riuscito a una qualunque futura riva? Ma in ogni modo, e per qualsiasi atteggiamento dello spirito, l'occhio cadrà nel profondo, ai limiti dell'umano, nei luoghi della più spenta miseria e del più giganteggiante orgoglio — più giù, nelle tenebre elementari della Paura di esistere.

Poiché la pittura contemporanea, che ha inizio con la molteplicità cézanniana, che splende di disperata energia con Picasso, e che si spegne, caduta la sua Capitale, con il realizzarsi nei fatti nei suoi vaticinii, è stata lo specchio divinatorio della crisi del mondo e dell'uomo, l'oracolo, misterioso nella sua semplice chiarezza, di un pericolo mortale.

Il senso dell'esistenza come creazione, dell'identità dell'uomo col mondo, di ogni relazione come atto d'amore, fa, di ogni segno, pittura. La libertà crea e suppone le passioni umane: la vita è come un albero turgido di succhi, ricca di una pienezza felice dove soltanto vi è posto, senza contraddizione, anche per il dolore e l'angoscia e la morte. L'individuo è opera d'arte: luogo di tutti i possibili rapporti; non ha dunque limiti se non infiniti. Ma per l'individuo limitato, e perciò incapace e timoroso di esistenza e di libertà, non esistono passioni, e il mondo diventa estraneo: è veramente, come dice il poeta

Un monde dont je suis absent.

Costretti a vivere, ad accettare la vita in un mondo da cui si è assenti, assenti dunque e estranei a noi stessi, avvolti dalla solitudine, nessuna passione ci è consentita se non il terrore. Il terrore fondamentale e primordiale, la paura del mondo, della vita, della libertà, dell'uomo: la Paura della Pittura. Il mondo, vuoto di noi, si riempie, per noi, di mostri: e l'uomo stesso diventa un mostro a se stesso, poiché egli è assente da sé. La parola, amore delle idee e delle cose, non può più legare quello che è irrimediabilmente scisso: ma soltanto ricercare, fatta simbolica, difesa e certezza. La pittura non è più espressione creatrice, ma magia, strumento di impossibile salute.

La paura del deserto dell'anima desolata è il senso della pittura contemporanea: i suoi oggetti, non uomini e cose viventi, ma idoli.

L'uomo non consente col mondo né con se stesso: i modi della pittura, che non sono quelli di una qualunque tradizione scolastica, ma il consenso delle cose e dell'artefice, non hanno più valore. Cessato ogni rapporto, quale prospettiva ideale potrà legare le cose? Esse sono identiche di impenetrabilità. Ogni prospettiva diventerà un vuoto schema o un nonsenso. E se il cielo si fa vuoto e nero ai nostri occhi, la luce sarà estranea come un oggetto

*La lumière en relief
sur le ciel qui n'est plus le miroir
[du soleil.]*

E l'ombra non sarà più modello cavo delle forme viventi, né dramma di passione, né materna femminile carezza, ma oscurità dove nascondere il nostro terrore.

*Et l'ombre me défend de mon ombre
[peureuse.]*

E il colore si staccherà dalle forme, e ognuno degli indissolubili elementi dell'espressione pittorica si isolerà e perderà i legami con gli altri, e diventerà esso stesso oggetto di incomprendibile spavento: e la ragione farà strada separata dal senso; e i passaggi dall'uno all'altro momento diventeranno meccanici, o simbolici. Per gli uomini, ombre spaventate, il mondo da cui sono assenti perde ogni concretezza, cioè ogni connessione simpatica, e diventa un mondo d'ombre e di spavento, un mondo senza relazione, un mondo astratto. L'arte astratta è l'arte dell'individuo astratto, l'arte della massa. Sia che ci si butti a un astratto obbietti-

vismo, sia a un astratto intellettualismo, per la pittura moderna, come per il Re Mida, tutto diventa oro.

Il terrore della libertà ci fa estranei al mondo, e lo popola di mostri. Se l'individuo creatore non ha limiti fissi, le « ombres peureuses » cercano invece nei limiti la sola possibile difesa dalla sconfinata solitudine; e adorano ogni limite, sola certezza a chi è privo di ogni sostegno. E la pittura che nasce da questo mondo è un tentativo di salvezza, rassegnata o ribelle, se essa ci mostra

*Les géographies solennelles des limites
[humaines.]*

Tale è Picasso, tentativo gigantesco (letteralmente, del tempo non degli uomini, dei Giganti) e gigantesco e impossibile, di uscire dai limiti disumani della astrazione, di rompere l'incanto con la violenza, per ritrovare dei limiti umani. Tentativo sempre fallito e sempre ripetuto, descrivendo in modi infiniti gli aspetti infiniti di un mondo divenuto mostruoso, circumnavigando l'isola cristallina delle cose pietrificate, battendo invano a tutte le porte dell'universo vietato, se alcuna risponda con suono terreno, illuminando con ferocia tutti gli angoli bui, frugando in tutti i luoghi e in tutti i tempi — e tuttavia pieno d'umanità in questo sforzo disperato e destinato a priori alla rovina. Guerriero eroico di un mondo soltanto eroico, ma poeta per la disperazione ostinata ad uscire da sé. Ma in questo continuo tentativo di attingere una realtà impossibile, per sola magia di volontà, ogni figura, nella più infinita diversità di aspetti, è identica a tutte le altre, poiché il volere ha un solo senso: un senso semplice. Ogni quadro è un grido, un urto contro invi-

sibili mura fatate: e il grido è un punto senza dimensioni. Tutto è uno, perché non si dà un due dove non è possibile una relazione. Dove l'Eros non è l'Eros. Gli infiniti aspetti del mondo si cristallizzano negli idoli mostruosi e sostanzialmente identici di infiniti Dei inesistenti.

Questa continua creazione di idoli è insieme un tentativo di liberazione magica; l'immagine dovrebbe liberarci dal Dio, o almeno dalla solitudine; popolando il vuoto del mondo, dando forma alle cose ambigue, liberandoci dal terrore dell'informe e dell'incerto. Portiamo alla coscienza i complessi, se abbiamo paura del buio: ma se non siamo liberi, nessuna luce di coscienza ci libererà: anche il razionalistico surrealismo è uno sforzo destinato a fallire.

Estranei al mondo, ci rifugiamo nei sogni, come sola cosa reale; ma i sogni ci riflettono una immagine altrettanto estranea, come siamo noi a noi stessi.

La paura dell'uomo, cioè la paura della pittura, è il senso della pittura contemporanea. Per sfuggire alla propria natura di uomini, quale sfoggio di ingegni e di eroismo: per sfuggire alla pittura, quali meravigliosi sforzi! Mai forse si sono viste opere così ingegnose, tecniche così raffinate, ricerche così approfondite, tentativi così titanici.

Non così sono le imitazioni, là dove, pur esistendo la crisi, essa non era profondamente, sinceramente sentita, ma accolta come una moda o un imperativo formale, e si ritenevano punti di arrivo pittorico quelli che volta a volta, in pittori di formazione e tradizione diversa erano le espressioni molteplici e equivalenti di una angosciosa impossibilità; o là dove ci si nascondeva per non vedere, e si ri-

petevano i vecchi modi della pittura, per timore della nuova, e del nulla. Qui era paura della pittura in un senso più triviale: mancanza cioè di coraggio, fedeltà a una eterna accademia

*... et des mains trop fidèles
pour dépeupler un monde dont je
[suis absent.]*

Questo mondo vuoto, e che si aveva orrore di lasciare vuoto, non si popolava dunque di mostri eroici, ma di figure e di forme tradizionali, nascondendo la paura con il classicismo o con l'ironia, e accogliendo, di quella tragedia, soltanto gli schemi, come arcadici travestimenti. Ma la crisi non si cela con l'eclettismo né volgendosi indietro.

Picasso, e gli altri, hanno creato le immagini della desolazione contemporanea, le immagini della Paura; e, senza timore del loro aspetto, ci hanno dato le forme mutevoli dei transeunti Dei del nostro tempo. Un'arte barbara e religiosa ne è nata, senza possibilità di sviluppo se non monotono: altre generazioni non sono venute. Il domani non si prepara con i pennelli, ma nel cuore degli uomini; e gli uomini, che hanno seguito i loro Dei al fondo dell'inferno, anelano di tornare alla luce, e di germogliare, come un seme sotterraneo. Dal sommo della paura nasce una speranza, un lume di consenso dell'uomo e delle cose. Muoiono gli Dei, si crea la persona umana. Possono la morte e la notte rivolgere il destino? La guerra dell'uomo con se stesso è finita, se davvero l'arte ci indica il futuro, e se possiamo leggerlo sul viso e nei gesti degli uomini. E forse è nato chi prepara, nei quadri, l'annuncio della fine della separazione, l'amoroso sorgere di una pittura senza terrore.

Nuove prospettive della pittura italiana

Nel mese di maggio 1962, con gli auspici della Galleria comunale d'arte moderna sarà inaugurata a Bologna una mostra dal titolo «Nuove prospettive della pittura italiana». La rassegna, che includerà opere di circa quaranta pittori affermatasi nel dopoguerra o giovanissimi, è stata promossa e organizzata dai critici d'arte Renato Barilli, Duilio Courir, Andrea Emiliani, Emilio Tadini, Maurizio Calvesi, Enrico Crispolti, Oreste Ferrari, Roberto Tassi, i quali cureranno anche un catalogo di speciale avventure avente carattere di monografia. L'iniziativa, pur essendo di tendenza, s'inquadra nella più vasta attività che l'Assessorato alle Istituzioni Culturali del Comune di Bologna ha già avviato e intende incrementare nel campo delle arti figurative. Sotto lo stesso titolo «Nuove prospettive della pittura italiana» già s'annuncia per il prossimo anno un'altra rassegna a cura di un diverso gruppo di critici d'arte che si muovono secondo un orientamento non coincidente con quello cui si deve la mostra di maggio.

Il merito di queste iniziative, oltre ad esser quello di obbedire in primo luogo a un disinteressato e rigoroso principio culturale, risiede soprattutto nel fatto di sollecitare e render possibile il confronto delle idee al di fuori delle sofisticazioni del mercato e del conformismo della ufficialità. Se questo spirito, alla cui affermazione validamente collaborano, l'Assessore Renato Zangheri e il Direttore della Galleria Comunale d'Arte moderna Francesco Arcangeli, sarà davvero comune a tutte le iniziative che otterranno gli auspici e l'appoggio del Comitato di Esperti nominato dall'Assessorato, si potrà ben dire che da Bologna verrà qualcosa di nuovo e di necessario. La parola è alla prima rassegna.

I Picasso di Praga

E' di prossima pubblicazione presso gli «Editori Riuniti», in collaborazione con la Casa editrice «Artia» di Praga, una monografia sulle opere di Picasso esistenti nei musei cecoslovacchi. Particolare riguardo è dedicato, nel testo e nelle illustrazioni, alle opere di Picasso provenienti dalla raccolta di Vincent Kramar che fu in Europa uno dei primi attenti collezionisti del maestro spagnolo. Vincent Kramar è morto nel 1961 e ha lasciato tutta la sua raccolta al Museo d'Arte moderna di Praga. Renato Guttuso ha ricordato la figura di Kramar nelle «Note d'arte» che pubblica di tanto in tanto su «Contemporaneo» (n. 43 - dicembre 1961): «Conobbi Kramar a Praga nel 1949 e l'ho rivisto poi nel 1953. Vecchio di quasi ottant'anni, passava le sere al "Manes" con i pittori a discutere di marxismo e di realismo sociale. Nella sua casa di Praga avevo attaccati al muro i suoi quadri: una decina di Picasso (un autoritratto del 1907, e altri dipinti del 1909, '10, '12 e '13) e poi Braque, Derain e B. Kubista. Kramar aveva comprato quei quadri negli stessi anni in cui erano stati dipinti. Fra le tele di Picasso ce n'era una piccolissima, su cui era dipinta una mela. Kramar mi fece notare quel quadro, poi aperse un cassetto ed estrasse un piccolo involto di carta ingiallita. Era la mela che aveva "posato" per il quadretto di Picasso e che Kramar s'era portata via, ancora viva, assieme al quadro ancora fresco».

Il volume conterrà trenta riproduzioni a colori ed altre in bianco e nero, in gran parte inedite o poco note in Italia. Poiché la tiratura sarà limitata e il prezzo assai basso si consiglia di iniziare prenotazioni agli «Editori Riuniti», Via dei Frenetani, Roma.

Artisti della "Nuova Pesa,, al "Premio del Fiorino,

I pittori Carlo Levi, Alberto Gianquinto, Piero Guccione, Alberto Sughì, Carlo Quattrucci e gli scultori Giovanni Paganin e Vincenzo Gaetaniello sono stati invitati a partecipare al concorso indetto dall'Unione Fiorentina in occasione della XIII Mostra

**Gli artisti
presenti nella
collezione
della
Nuova Pesa**

**Attardi
Birolli
Cagli
Cassinari
De Pisis
Dova
Farulli
Fazzini
Gaetaniello
Gianquinto
Guccione
Guttuso
Levi
Maccari
Mafai
Mazzacurati
Mirko
Muccini
Raphael
Rosai
Scipione
Sironi
Sterpini
Stradone
Sughi
Treccani
Trombadori
Vedova
Vespignani
Zancanaro
Ziveri**

Nazionale Premio del Fiorino, che si terrà a Firenze nei locali di Palazzo Strozzi dal 2 al 31 maggio 1962.

La commissione per gli inviti, incaricata del conferimento dei premi-acquisto, è composta da: Enrico Barfucci, Giovanni Colacicchi, Carlo Barbieri, Bruno Bearzi, Mario De Micheli, Silvano Giannelli, Michele Guerrisi, Nicola Lisi, Valerio Mariani; segretario Augusto Zoboli.

La Nuova Pesa

presenta :

dal 3 al 17 maggio

**Mostra di tempere e sculture di
MIRKO**

Nella Galleria "La Nuova Pesa,,
continua la vendita delle cartelle
di riproduzioni di:

**20 disegni
ed acquarelli di Picasso**

presentati da Douglas Cooper
(prezzo L. 3.000)

**20 disegni
di Corrado Cagli**

presentati da Raffaele Carrieri
(prezzo L. 4.000)

CADARIO

galleria d'arte

Via della Spiga 7

MILANO

nova - roma

**Orario : feriali 10,30 - 13 e 16,30 - 20 - festivi 10 - 13
Roma - Via del Vantaggio 45°-46-46°**

dal 16 al 30 aprile