

BOLLETTINO

N. 29 - MAGGIO

1981

della Galleria delle Ore - Milano - Via Fiori Chiari, 18 - Telefono 80.33.33

METTERE LE AVANGUARDIE STORICHE NEI MUSEI

Questo titolo è un po' provocatorio e forse sarà interpretato al di là delle mie intenzioni.

Settant'anni fa i futuristi volevano bruciare i musei da loro considerati i nemici della creatività e a parte lo slogan, tenendo conto delle loro posizioni, non avevano tutti i torti. I musei rappresentavano per loro la tomba dell'arte, un ostacolo al fare delle nuove generazioni.

Oggi le cose sono cambiate solo all'apparenza. I musei sono rimasti quasi tutti organizzati come allora, forse maggiormente visitati da gruppi e gruppetti di persone con alla testa la solita guida che pure volenterosa non fa che sciorinare o le storie delle vite dei santi o scampoli di storia dell'arte appresi all'Università oppure letti nei vari manuali.

I visitatori passano da un'opera all'altra dimenticando quasi subito quanto avevano sentito poco prima. Non si dica esagerato questo mio giudizio basato su un'esperienza quasi trentennale durante la quale ho potuto constatare quanto sono andato qui dicendo.

E' che i musei, così come sono or-

dinati secondo un criterio storicistico, hanno ben poco di stimolante per chi non è del mestiere. La storia dell'arte va bene sino a un certo punto, può servire a catalogare sotto schemi vari i diversi artisti, può anche farci vedere e toccare con mano i gusti di un'epoca, le idee che travagliavano quei momenti storici, ma non può rispondere alle domande che le persone semplici fanno dopo aver guardato al lato illustrativo di un'opera. Perché «è bella?».

Una domanda imbarazzante a cui la storia dell'arte non dà una risposta o dà una risposta vaga poiché è particolarmente impegnata nel discorso sui linguaggi. Siamo d'accordo, il linguaggio è importante, ma solo quando travalica i limiti impostisi per giungere ad esprimere una verità che nasce nella profondità dell'animo umano, ossia quando è espressione di una verità che accomuna tutti gli uomini e che ha origine forse nella complessità della sua realtà fisiologica. Voglio dire che la realtà e la verità profonda che c'è in un'opera di Mondrian o di Raffaello o di Caravaggio o di una

opera greca o primitiva hanno origine in quel mistero che è il destino dell'uomo su questa terra e perciò sono meno dissimili di quanto appare a prima vista.

Certo un esame dell'opera d'arte sotto questo aspetto è sempre opinabile, ma è meglio correre certi rischi che cadere in una analisi insufficiente. Oggi la psicanalisi, così diffusa anche se in modo molto superficiale, può aiutare nel capire cose che un tempo erano intuibili solo in piccola parte. Voglio dire che un segno, un colore, uno spazio, oltre a far parte di un determinato linguaggio, portano in sé qualcosa che va oltre questo, ed è questo oltre che fa la grandezza di una opera.

Perciò a mio avviso il museo dovrebbe essere ordinato diversamente, devono cadere le barriere tra arte antica e arte moderna, lasciando alle diverse Civiche Gallerie il compito di seguire il corso dell'arte contemporanea. Il museo deve diventare la casa di tutti e dovrebbe fare il massimo possibile perché ciò avvenga nel più breve tempo.

Alle sfilate dei quadri appesi alle pareti si potrebbe sostituire l'organizzazione di due o tre sale, rinnovabili in un lasso di tempo prestabilito, in cui sono esposte opere antiche e moderne ben disposte e ben illuminate in modo che il pubblico le ammiri, faccia confronti, si ponga interrogativi e ritorni frequentemente a rimandarle per cercare di capire la ragione della propria ammirazione e perché no della propria emozione.

Nell'altra parte del museo si espongano pure le opere secondo il vecchio ordine. A parte gli addetti ai lavori ci sarà sempre qualcuno che, fatto esperto dall'esperienza, potrà da solo intendere e capire.

Questa vicinanza di opere antiche e moderne farebbe passare in seconda linea la loro lettura secondo i diversi linguaggi adoperati, per dar via libera alla fantasia e alle suggestioni personali. Avremo così fatto un passo avanti nella cultura, stimolandola e potenziandola a danno forse di una informazione superficiale e generica che in fin dei conti lascia il tempo che trova non migliorando la sensibilità dell'uomo e probabilmente la sua natura umana.

Questa mia idea solleverà un nugolo di obiezioni. Rispondo semplicemente: perché in un concerto posso sentire Bach, Mozart e Bussotti, mentre in un museo non posso vedere un'opera antica vicina ad una moderna?

Questi compositori non sono forse storicamente e stilisticamente lontani uno dall'altro?

Eppure quello che li unisce è il loro mondo che affonda le radici nell'uomo così come avviene per le opere degli artisti vissuti in tempi diversi.

Mettere le avanguardie storiche nei musei vuol dire togliere ad esse quell'alone di «eroismo» che influenza molti giovani.

Se l'ammirazione si ferma alla corteccia, come solitamente avviene, abbiamo l'accademia così come nel passato abbiamo avuto quella raffaellesca o quella neoclassica.

Ogni mito diventa così una prigione in cui beatamente si cullano i pigri e gli inetti e dietro le cui sbarre si arrovellano giovani di talento impediti da individuali voli fantastici e creativi.

E' un fatto, e tutti i grandi del passato lo dimostrano, che la prima cosa per un artista è quella di essere libero dai vari condizionamenti che la vita e l'arte ufficiale creano sul suo cammino. Certo questa

libertà si paga, ma ciò è lo scotto per chi vuole battere nuove strade, per chi si ribella al gusto e alle mode di un'epoca.

Mettere le avanguardie storiche nei musei vuol dire studiarle nella loro complessità, così come si devono

o si dovrebbero studiare per esempio Piero e Caravaggio.

Si scoprirà, se lo studio sarà portato a fondo, che la differenza fra i diversi periodi quasi si annulla.

Giovanni Fumagalli

MORANDI: ANEDDOTI PER UN RITRATTO

Diceva Nietzsche che tre aneddoti sono sufficienti per definire il carattere di un qualsiasi personaggio storico. E' stato scritto, giustamente, che l'aneddoto è un tocco di colore nel segreto della vita di un artista «allo scopo di mostrarcene le umane debolezze o d'illuminarne il talento di una luce nuova e insolita». (Ernst Kris - Otto Kurz - La leggenda dell'artista).

Negli anni del dopoguerra a Bologna si era creata attorno a Giorgio Morandi, una cerchia di amici: letterati, critici, estimatori, artisti che, oltre ad esser attratti dalla sua arte, vedevano nell'uomo un esempio morale per la forte personalità, e l'integerrimo costume di vita. Si era formato un vero e proprio "clima morandiano". Partiva dagli ambienti universitari, toccava la Soprintendenza, passava dallo studio di Giuseppe Raimondi, arrivando fino all'Accademia di Belle Arti e alla galleria di Cronache.

Morandi era un vessillo, un punto di riferimento che poteva indicare il limite giusto delle cose. Noi giovani lo sentivamo come un'entità "tutelare", certi che il suo nome fosse destinato alla storia. Fra amici era nata la consuetudine di scambiarsi le "ultime" su Morandi; episodi, battute argute, sue osserva-

zioni. Era un modo per ritrovarci, stare insieme, entrar nell'intimo del nostro "Maestro" con rispettoso affetto. Longhi come un esperto attore, ne mimava i gesti esaltandone i significati; Arcangeli con la sua irruenza, ne marcava le caratteristiche; Forti con spassosa allegria, metteva in luce sottigliezze poetiche; Gnudi penetrava nell'«humor» con l'accentuazione fonica del dialetto. A quel tempo Morandi non era compreso dalla maggioranza del pubblico né dalla critica. Veniva deriso e sovente attaccato, specialmente durante e subito dopo il fascismo, quando era in uso esaltare forme figurative di tema e contenuti sociali.

* * *

Anche se preso dal timore di limitarne l'efficacia, ora tenterò di raccontare qualche "storiella" di quel tempo, cercando d'attenermi il più possibile aderente al testo e alla lettera di quell'inconfondibile frasario morandiano e del suo tipico intercalare.

Quando frequentavo il Liceo artistico nel '29, chiesi a Morandi, mio professore di figura disegnata, perché non esponesse a Bologna nelle collettive dell'Associazione "Fran-

cesco Francia": mi disse: «*Ho esposto nel 1914 all'hôtel Baglioni in compagnia di Vespignani, Bacchelli, Licini, Severo Pozzati. La mostra è durata una sola notte e c'è mancato poco che prendessimo le botte*». Avevo diciassette anni e ricordo che ingenuamente gli domandai come giudicasse la pittura di alcuni insegnanti del liceo (Romagnoli, Pizzirani, Giacomelli...); ad ogni nome scandiva: «*E' bravo*». Quando subito dopo gli chiesi cosa pensasse di Carlo Carrà, mi rispose: «*Andava bene fino al 1920... e poi più*».

* * *

Andar da Morandi in via Fondazza 36, la giornata si arricchiva straordinariamente. Nel suo appartamento risplendeva un rigoroso ordine. Veniva quasi spontaneo parlar sottovoce. Viveva assieme alle sorelle Anna, Dina, Maria Teresa, legato a loro da grande affetto. La prima volta che mi fece entrare nel suo studio (intorno al '55) ero con un'altra persona. Attraverso un corridoio stretto e lungo, passando da una camera delle sorelle, raggiungemmo un'ampia e luminosa stanza. Alla sinistra, vicino alla parete, il suo letto risaltava per il bianco di una coperta antica. A destra su due tavoli, uno dei quali con le gambe molto allungate da zeppe attaccate come trampoli, eran disposti su carta da spolvero a mo' di tovaglia, vari oggetti in posa.

Rimasi incantato a osservare una bottiglia sbiancata dal di dentro un'altra con la superficie colorata a mano, mentre una zuccheriera riportava un ovale dipinto in rosa tenue. Le ombre sul piano sembravano rinforzate a carboncino. Quegli oggetti come messi in scena in teatrino, mi apparivano stranamente finti. Improvvisamente mi giun-

se la voce di Morandi: «*Ma cosa guardi? ... l'ho fatto per legarli al fondo*». (Chissà s'era proprio così?). Intanto sul cavalletto era appoggiata una "natura morta" già asciutta, mentre altre eran appese alla parete, in bilico su dei chiodini. In quei quadri era avvenuta la trasformazione; gli oggetti diventati "veri" si esaltavano in uno spazio di alta geometria osservando il cavalletto a tre piedi vedevo nel ripiano uno spesso grumo grigio, come un avanzo di stratificazione geologica. «*Sono i miei quadri sbagliati*», ci disse.

I suoi vecchi oggetti, famosi protagonisti, eran riposti l'uno a ridosso dell'altro, ai piedi del letto. Sul pavimento lucido formavano una specie di promontorio dove la polvere era volutamente lasciata depositare. Accanto, alcuni pacchi di corrispondenza erano accuratamente legati da cordicelle. Nella parete di fronte alla finestra mi par di ricordare il torchio da stampa e un mobile con dei ripiani. Prima di uscire ci siamo soffermati a guardare un dipinto ("natura morta" 1914) cimelio della sua avventura giovanile. (Ora proprietà Centro Pompidou di Parigi).

* * *

Un giorno Morandi mi mostrò un quadro dalla composizione rarefatta: una bottiglia con un'altra vicina più piccola. Mi venne da dire qualcosa di simile a «*oggetto simboleggiato... formulazione delle due realtà...*». Mi parve di averlo contrariato. «*Cosa vuoi mai... è tutta retorica*» commentò. Poi iniziò a raccontarmi di un Monsignore venuto dal Vaticano per invitarlo a partecipare alla mostra nazionale d'arte sacra di Novara: «*Aveva con sé una pisside (spingeva sulla esse come fischando) del '700, avrebbe voluto*

che io la copiassi in mezzo a delle bottiglie... Hai capito? quel Monsignore desiderava che io dipingessi l'Amor sacro e l'amor profano...». Rideva a labbra tirate concludendo: «E' una cosa enorme!».

* * *

Un pomeriggio trovai Morandi con sua sorella Dina, nell'orticello-giardino indaffarato a spostare vasetti di fiori. Dal basso, quel cortile mi sembrava tanto piccolo. Nel muro esterno un po' scrostato, dell'abitazione, s'intravedevano fra l'intonaco ocra sbiadito, tracce della vecchia struttura cinquecentesca. Chiesi se pensasse di trarne spunto per un paesaggio e lui: «Non sarebbe male. Ma mi vedono... dalle finestre». Saliti in casa, seduti vicino al tavolino, mentre Morandi accendeva una sigaretta, mi domandò: «E' vero che Moreni ha dipinto un quadro dal titolo "l'urlo del sole"?». Alla mia conferma aggiunse: «Ma il sole c'è veramente?». E rimase attento, incuriosito dalla mia descrizione di quel sole. Poi disse: «Ai nostri tempi, quando si andava a Firenze...» (e raccontava così gli incontri con gli affreschi di Masaccio al Carmine) «non importava se San Pietro facesse l'elemosina o guarisse con la sua ombra. Si guardava ogni particolare di quelle forme e alla fine imparavamo tutto». E concluse: «Va a finire che un giorno faranno i quadri scrivendo sul bianco della tela il solo titolo a stampatello... e basta».

* * *

Una mattina d'estate io e Ilario Rosi siamo andati a Grizzana da Morandi. Nella studio della sua nuova casa aveva appena finito di lavorare a un "paesaggio", dove grazie a poche ed essenziali pennellate

una casetta sembrava specchiarsi nel verde tenero d'una vigna. "Non so se lo lascerò così" ci disse. Intanto m'affacciai alla finestra per vedere il taglio di paesaggio raffigurato nel dipinto. «E' sulla cresta di quella collina, in alto». Ma noi non vedevamo proprio nulla. «Adopero il cannocchiale... è faticoso andar fin lassù».

* * *

Morandi conduceva una vita appartata e silenziosa. Non era un isolato, ma rifugiava da tutto quanto sembrava esteriorità. Esporre un quadro voleva dire per lui andar incontro a sicura sofferenza.

Era di poche parole, che scandiva come uscissero dopo seria riflessione. I suoi concetti chiari e semplici avevano il dono di convincere. Dotato di forte carattere, nell'intimo forse celava paure congenite, dubbi, apprensioni. Anche se così fosse, nella sua opera risalta solo fermezza, precisione di gesti, equilibrio fra la mente e l'emozione. La ricompensa in danaro era inconciliabile con la sua creazione. Molte opere venivano donate o cedute a prezzi modesti. Negli ultimi anni della sua vita, le quotazioni erano molto salite mentre lui chiedeva ancora come compenso, cifre irrisorie. In un'asta milanese un suo quadro raggiunse i tre milioni. Quando gli portai la notizia ne era già al corrente e sembrava stupito e preoccupato. «E' una cosa esagerata» e continuò poi «chissà dove andremo a finire» alludendo alla crisi del mondo. Dopo la sua morte (nel 1964) sono stati rinvenuti tra le pagine dei suoi libri, disegni di vecchia data, alcuni dei quali firmati in bianco, mai riscossi.

Pompilio Mandelli - gennaio 1981
— In ricordo dei cari amici Firenze Forti e Cesare Gnudi.

RICORDO VALSECCHI

E' morto Marco Valsecchi. Al suo funerale c'erano venti al massimo trenta persone, qualche critico, qualche gallerista, pochi pittori.

L'ultima volta l'ho visto quando sono andata a ritirare un quadro della sua collezione regalato alla Galleria per la mostra 50 artisti per la Galleria delle Ore.

Con lui ho passato due strane serate nel quartiere dell'Isola, dove era vissuto da bambino, a ritrovare il negozio del carbonaio, del droghiere, in una ricerca di ricordi che a me sembravano troppo sentimentali e lontani nel tempo anche se mi piaceva ascoltarlo. Mi sembravano una contraddizione in quel-

l'uomo che vedevo poi in Galleria davanti ai quadri con la mano in tasca che faceva tintinnare la moneta e che con prepotenza, giustamente forse, diceva pressapoco: «perché questi giovani non hanno mai il coraggio di sbagliare?».

Ma quei giovani e tanti altri già arrivati aspettavano la sua visita e la sua critica quando era al «Giorno» e in seguito quando è passato al «Giornale».

E' stato un critico che ha lasciato un segno, che ha avuto un peso, è stato un uomo che ha vissuto e lottato e che vale la pena ricordare.

Giuliana Fumagalli

IN GALLERIA

Catalogo mostra antologica di Cesare Breveglieri alla Permanente di Milano. 47 tavole a colori, 26 in bianco e nero. Testo di Giorgio Mascherpa.

Catalogo mostra antologica di Gino Meloni alla Galleria Civica di Lissone. 42 tavole a colori, 26 in bianco e nero. Testo di Mario de Micheli.

I galli di Meloni. Testo di Raffaele Carrieri, Edizioni Quaderni della Borromini Milano. 2 tavole a colori, 4 in bianco e nero. Una xilografia originale firmata dall'autore.

Mandelli. Testo di Anceschi Arcangeli Raimondi, Edizioni Europee d'arte moderna Bologna. 25 tavole a colori, 47 in bianco e nero.

Luigi Broggin. Testo di Alfonso Gatto, Edizioni Galleria delle Ore. 59 illustrazioni.

Luigi Broggin. Sparsi come neri fiori. Poesie e disegni di L. Broggin

con due scritti di Vittorio Sereni. Edizioni Galleria delle Ore, Milano.

Sono usciti recentemente per le Edizioni Galleria delle Ore nella collana «Arte oggi» i volumi:

N. 7 Tino Vaglieri - 32 tavole a colori di disegni eseguiti dal 1964 al 1977 - testo di Roberto Tassi.

N. 8 Pompilio Mandelli - 10 tavole a colori di opere eseguite dal 1973 al 1977 - testo di Roberto Tassi.

N. 9 Enrico Della Torre - 10 tavole a colori di opere eseguite dal 1971 al 1977 - testo di Vittorio Sereni.

N. 10 Renzo Ferrari - 10 tavole a colori di opere eseguite dal 1976 al 1979 - testo di Roberto Tassi.

Nella collana «Arte ieri» il volume:

N. 5 Renzo Bussotti - 32 tavole a colori di monotypi eseguiti dal 1956 al 1962 - testo di Giorgio Seveso.