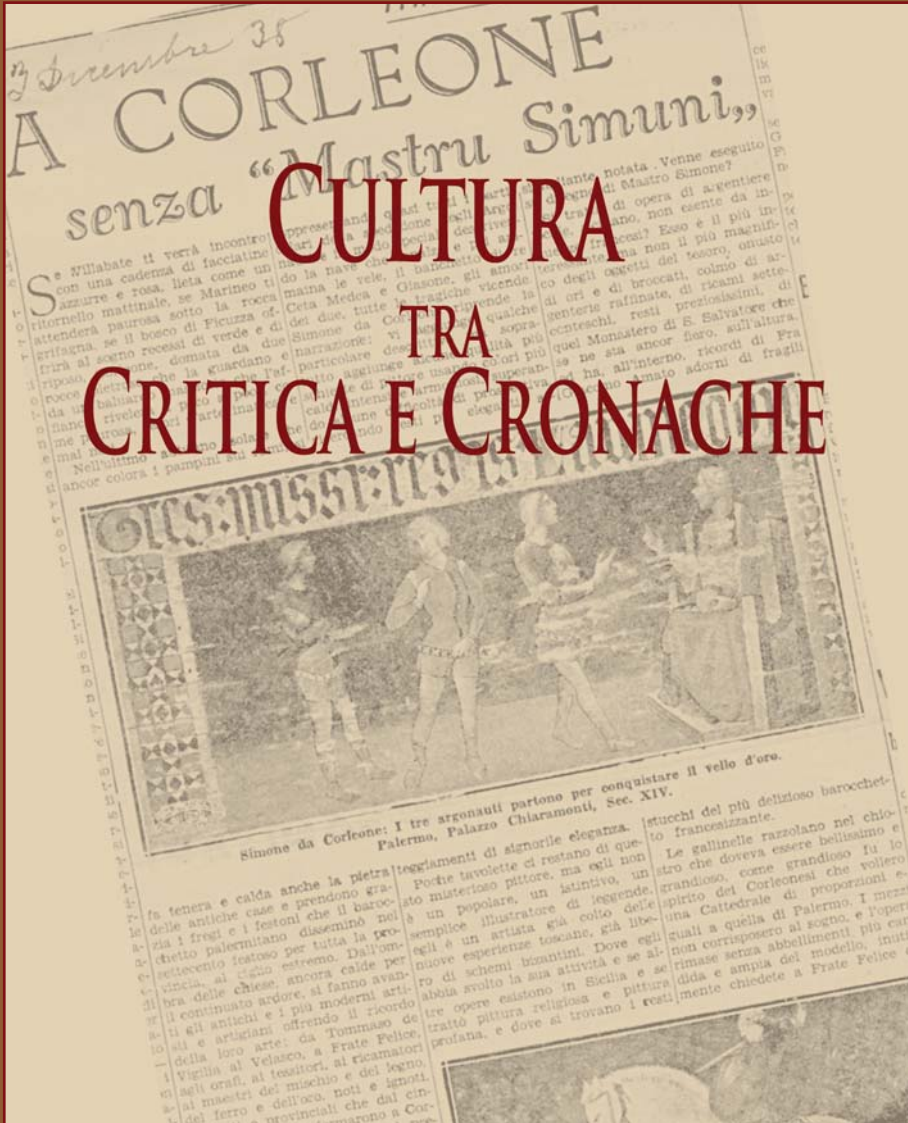


MARIA ACCASCINA E IL GIORNALE DI SICILIA 1938-1942



Maria Accascina
e il Giornale di Sicilia
1938-1942

Cultura tra critica e cronache

II

a cura di
MARIA CONCETTA DI NATALE

Salvatore Sciascia Editore

Un particolare ringraziamento al Direttore dott. Gaetano Gullo,
alla dott.ssa Giuseppina Sinagra e al personale tutto
della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "A. Bombace".

Si ringrazia il prof. Gianni Puglisi, Presidente della Società Siciliana di Storia Patria,
e il personale tutto.

Un sentito ringraziamento al Direttore dott. Giovanni Pepi,
alla dott. Giada Li Calzi, al dott. Francesco Marotta
e al personale tutto del Giornale di Sicilia.

Si ringrazia l'arch. Giuseppe Rotolo e la famiglia Morreale-Rotolo.

Si ringrazia sentitamente il prof. Salvatore Fodale, Direttore del Dipartimento di Studi Storici e
Artistici dell'Università di Palermo.

Redazione

Salvatore Anselmo, Filippo Gerbino,
Rosalia Francesca Margiotta.

con la collaborazione di

Lucia Ajello, Erica Di Garbo Santolo, Iolanda Di Natale, Caterina Federici, Antonella Fogliani,
Valeria Manno, Valentina Messina, Gabriele Romeo, Mara Truncali, Carmela Zizzo.

Progetto grafico e copertina

Enzo Brai, Palermo

Impaginazione

Aldo Latino e Rosario Notaro

Stampa

Officine Tipografiche Aiello & Provenzano, Bagheria (Palermo)

Copyright © 2007 by Salvatore Sciascia Editore

Corso Umberto I, 111

93100 Caltanissetta

Telefono 0934 21946 - 0934 551509

Fax 0934 551366

E-mail: sciasciaeditore@virgilio.it

Maria Accascina e Il Giornale di Sicilia 1938-1942 : cultura tra critica e cronache / a cura di
Maria Concetta Di Natale. - Caltanissetta : Sciascia. - v.

1. Accascina, Maria. I. Di Natale, Maria Concetta <1951->

700.92 CDD-21

SBN Pal0208972

2 - Caltanissetta : Sciascia, 2007.

ISBN 978-88-8241-268-5

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

Dalle pagine del Giornale di Sicilia: l'osservatorio culturale di Maria Accascina 1938-1942

MARIA CONCETTA DI NATALE

Maria Accascina negli articoli del “Giornale di Sicilia” dimostra le sue alte doti di scrittrice, affascinando i suoi lettori, ai quali offre importanti notizie, relative alla storia dell'arte siciliana e alle scottanti problematiche di conservazione e restauro, in una prosa semplice e accattivante, con uno stile immediato e vivace, come se scrivesse un avvincente romanzo, sebbene dal taglio divulgativo.

Nella seconda parte di questa raccolta di articoli dal 1938 al 1942, che completa la serie già edita dal 1934 al 1937, si rafforza l'immagine di una studiosa impegnata nella ricerca, che crede nel giornale come efficace mezzo di divulgazione culturale e di sensibilizzazione del lettore per la conoscenza e la salvaguardia del patrimonio storico-artistico locale, con finalità, dunque, educative e di tutela.

Una personalità impegnata nella realtà storica dell'epoca in cui vive e di cui condivide gli ideali impregnati di forte spirito nazionalistico.

La studiosa con vibrante spontaneità espressiva tratta i più svariati argomenti, dalle recensioni di libri, di mostre, a quelli di arti decorative, per le quali lascia trasparire il suo spiccato interesse, insieme ad una particolare attenzione per le opere e gli artisti siciliani. La sua metodologia di ricerca e di studio si caratterizza per l'imprescindibile conoscenza diretta delle opere d'arte, per la ricerca sul campo, che affianca quella condotta in biblioteca e negli archivi. Emerge dunque da diversi articoli il suo appassionato interesse ad esempio per la pittura e l'arte in genere dell'Ottocento, e specialmente per quella siciliana, segnalandosi con i suoi studi in questo settore, campo di ricerca pionieristico, come molti altri affrontati dalla studiosa e in particolare quello dell'oreficeria e delle arti decorative in genere, nelle più svariate articolazioni. Settori artistici tutti, ancora, non a caso, ignorati dalla critica del tempo.

A proposito della pittura dell'*Ottocento siciliano* notava le peculiarità degli artisti isolani rispetto a quelli peninsulari: “In Sicilia vi fu invece la scuola, la coesione, l'orgoglio di apparire e sentirsi siciliani”¹, pur se aprendosi alle istanze nazionali, lasciavano spesso l'isola. L'articolo sulla *Galleria municipale di Palermo nell'opera di Empedocle Restivo* offre ulteriori spunti all'argomento così caro alla studiosa². A proposito della Galleria, inauguratasi nel maggio del 1910, scrive infatti nel 1938 “Si

pensava fin da allora di porre al centro di ogni sviluppo le opere di artisti siciliani moderni, opere d'arte però, non tentativi, non promesse, non tormenti, non sospiri, opere d'arte colme di vita eterna; da un lato poi le opere del primo ottocento per ricordare la tradizione con il culto degli artisti scomparsi, garanzia di ricordo agli artisti operanti e dall'altra parte, quadri dei migliori artisti italiani. Era già tutto il programma di vita della Galleria stabilito in modo chiarissimo da uno statuto compilato con estrema intelligenza di uomini e di cose e fatto da un uomo già convinto dei principi educativi dell'arte, della sua altissima funzione sociale, che diceva, dinanzi alla Maestà del Re venuta ad inaugurare la galleria che «all'arte bisogna chiedere l'educazione progrediente del popolo» all'arte che raccoglie ed esprime tutte le bellezze intellettuali e tutte le supreme bontà umane e diceva ancora che «più aumenteranno i visitatori delle gallerie e dei musei più resteranno deserte le bettole»³. Palese è la condivisione degli intenti programmatici di Empedocle Restivo per il programma culturale della Galleria d'arte moderna di Palermo, che non certamente a caso venne poi intitolata proprio con il suo nome, che consente all'Accascina di esprimere quei concetti relativi alla funzione educatrice dell'arte in cui credeva fermamente, insieme alla difesa della tradizione, alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio artistico siciliano.

Appare chiara la sua volontà di valorizzare l'arte e gli artisti siciliani, con predilezione verso i linguaggi tradizionali, pur con una equilibrata attenzione alle più avanzate innovazioni, ma con evidente trasporto verso il realismo, in cui riconosce le più peculiari radici dell'arte della Sicilia. Registra tutti i più svariati fermenti culturali dell'articolato panorama isolano con l'immediatezza e i conseguenti limiti del critico d'arte militante, fortemente partecipe e coinvolto dal momento storico in cui vive e opera. Sostiene fermamente la specificità culturale dell'isola, animata da una profonda consapevolezza e da un forte legame alle radici locali. Il passato non viene rivisitato nostalgicamente, ma rivissuto come stimolo per il presente. La non celata predilezione per il realismo costituisce, tuttavia, un ostacolo per un'apertura verso le più innovatrici correnti artistiche, dalle avanguardie agli sperimentalismi. Così, sempre nel 1939 a proposito delle *Mostre d'Arte al Teatro Massimo* offre chiarimenti generali “come gli architetti dimostrano di lasciare i tecnicismi, per lasciare permeare la loro anima dall'afflato epico o lirico della spiritualità presente, considerando l'arte aderente alla vita e ai suoi fondamentali valori, così la pittura e la scultura siciliana mostrano anch'esse, nella loro totalità, un ritorno alla realtà, alla schietta natura, al paesaggio, al ritratto, ad alcuni tra i più eterni valori dell'arte. E mostrano anche di abbandonare i vuoti e sterili tecnicismi per una più modesta e sentita attenzione alla natura, mostrano di intendere la serietà del loro assunto, la serietà del loro compito. La loro volontà, almeno, è protesa verso il meglio, assai spesso raggiunge il segno”⁴.

Esemplificativo della soddisfazione per i successi dei *Pittori nostri dell'Ottocento* è quanto scrive nel 1939 a proposito degli affreschi di Sciuti: "A Sassari, il pittore Giuseppe Sciuti di Zafferana Etnea, al concorso del 1877 per la decorazione del palazzo Provinciale architettato dall'ingegnere Sironi: la vinse su tutti. E la vince anche oggi. Non si può ricordare in tutta Sassari e forse in tutta la Sardegna, stranamente legata per tutto l'800 ad un barocchetto superficialmente scenografico zeppo di romanticismi pittorici goticheggianti, un'opera che possa rispecchiare la complessa erudizione pittorica, che contemporaneamente si era formata in Italia con l'aiuto della poetica, anche se a volte torbida fantasia di Domenico Morelli, e della erudizione storica scenografica dei maestri romani, una decorazione così complessa come questa di Sciuti"⁵. Dello stesso pittore ancora torna a scrivere: "Grande studioso di greco e di latino, familiare con Tucidide, Livio e Plutarco, studioso degli immensi ruderi greci di Sicilia, Giuseppe Sciuti etneo, sognò una pittura monumentale in funzione storica e archeologica, una pittura fatta per ornare palazzi imperiali romani. Scenografia aveva studiato da fanciullo con Giuseppe De Stefani e scenografo fu sempre, per il bisogno di crearsi spazialità immense, mondi irreali e scene eroiche e mitiche. La piccola Catania non bastò al suo spirito anche se, in fondo, biancheggiasse l'immensità nevosa dell'Etna; si recò allora a Firenze nel '60 dopo avere fatto per molti anni a Giarre, il decoratore provinciale retorico e festoso". Conclude: "Il sipario di Palermo fu la conclusione eccellente dell'arte di Giuseppe Sciuti, primo siciliano d'Italia, primo rievocatore delle glorie nazionali, magnifico temperamento di artista, pittore esperto di tutte le tecniche, erudito geniale, pittore veramente di razza"⁶.

La pittura di Sciuti, che esalta attraverso emblematici eventi storici gli ideali nazionalistici, bene risponde alle idee fasciste dell'epoca da cui la studiosa è coinvolta in corrispondenza al suo immenso amore per l'arte della sua isola.

Nel 1939 a proposito di Palermo e della scuola pittorica dell'800 scrive: "Era il paesaggio di Sicilia il più difficile per una resa pittorica: una chiarezza di luce spietata in cui tutta la realtà si denuda di ombre, un'intensità solare che improvvisamente vivifica le rocce più aspre e le rende morbide come epidermide umana, una vegetazione straricca e mutevole che forma sulla terra stratificazioni multiple di colore con trasparenze innumerevoli ed irraggiungibili; in un brano di verde, tutti i verdi del mondo, in un cielo tutti i celesti e gli azzurri, in un giardino tutti i colori dal rosso delle arance, al giallo dei limoni, al biondo della spiga. L'aveva per primo dipinto Wolfgang Goethe: «una vaporosità intensa, diffusa uniformemente su tutto, di un effetto tanto più notevole quanto più gli oggetti a pochi passi l'un dall'altro spiccavano grazie ad un tono azzurro chiaro marcato, in modo che o il loro vero colore finiva col perdersi o si presentavano allo sguardo per lo meno intensamente

colorati di azzurro [...] Quella che si vedeva non era più natura ma soltanto dei quadri distinti, quale il pittore più provetto avrebbe ottenuto staccandoli l'uno dall'altro, mediante una patina di vernice». Continua l'Accascina "Francesco Lo Jacono realizzò il compito assegnatogli dal Goethe: staccò l'un dall'altro brani di quella natura e li riportò sulla tela. Come Antonello da Messina riuscì ad obbiettivare in una spietata sintesi i valori sentimentali plastici e cromatici dell'uomo e del suo essere, così Francesco Lo Jacono riuscì ad obbiettivare la terra ed il sole e le cento cose della vita naturale nel momento di massima potenzialità cromatica. Ogni cosa raggiunse il suo volume, il suo colore, la sua luce e tutto visse nell'universale gaudio solare, particella del cosmo, indispensabile ed eterna". Conclude: "fino alla fine del secolo, e più oltre, ininterrottamente i pittori di Palermo trassero ispirazione e gioia dalla natura, l'un dietro l'altro, diversi nell'arte ma nell'entusiasmo concordi. Francesco Lo Jacono, il più grande della scuola di Palermo, a S. M. il Re che, benevolmente gli chiese, alla Mostra del 1898: «Lo Jacono che cosa hai portato?» Egli rispose «Tutta la Sicilia, Maestà»⁷⁷.

La denuncia del degrado in cui versava il patrimonio artistico isolano emerge forte in un articolo del 1938 a proposito di *italianità dell'arte siciliana*: "E più si procede nel tempo, più noi limitiamo e mutiliamo il nostro passato, non soltanto per quanto riguarda interesse scientifico ma per quanto riguarda l'esistenza reale dei monumenti: lasciamo distruggere castelli e palazzi, chiese ed affreschi e nel tarlo le stoffe, i legni nell'umido, nella polvere i quadri, nel fango dell'indifferenza le cose dilette e sacre per la memoria della nostra terra. Lasciamo ad esempio, che la Zisa, unico palazzo rimasto con stalattiti, mosaici e gorgoglii di acqua, diventi letamaio e la Cuba sia recinta non dai laghetti dove i grossi pesci guizzavano sotto la chioma degli alberi riflessi, ma da abbeveratoi di pingui muli; la chiesa dello Scibene abitata, ora da porci, ora da galline; chiusa da vent'anni la chiesa di S. Salvatore, Palazzo Abatellis abbandonato e malconcio, nella polvere le belle tavole d'oro, le stoffe più rare, nell'umido gli affreschi e tutti in disordine i musei, tutti o quasi. Architetti nostri, pittori nostri, scultori nostri dimenticati e mai noti. Lì ad Agrigento a due passi dai templi, S. Nicola devastata e cadente con gli affreschi in una stalla, S. Maria dei Greci preziosissima e tormentata; a Randazzo, a Pietraperzia, a Siracusa la visione del più desolato abbandono. Tutte cose malvagie, tanto quanto i restauri fatti col cemento armato, le colonne rifatte in legno dipinto, gli affreschi distrutti in quattro e quattrotto. Se un progetto si fa, come quello di demolire le catapecchie davanti alle absidi del Duomo di Monreale, si dice che esse sono necessarie alla contemplazione del bello, come chi dicesse che il pidocchio è necessario sulla nuca di una bella donna. Fermo restando in eterno, quel disgraziatissimo Museo di Palermo dove una pinacoteca esiste, una collezione di stampe, di

maioliche, di ricami, di oreficerie invisibili al pubblico, mentre i superstiti sfrattati – Antonello, Laurana, Mabuse – si sono riuniti a pensione nella sezione archeologica come per venti anni rimase l'Annunciata di Antonello a pensione nel Museo di Siracusa in attesa della Galleria che qui a Palermo dovrebbe essere nel Palazzo Abatellis abbandonato alle piogge e ci stanno, a portieri, i venditori di arance sbucciate, due un soldo, a buon mercato”⁸. Chiara la visione della studiosa per i problemi di salvaguardia, conservazione e restauro del patrimonio artistico siciliano di cui denuncia coraggiosamente lo stato di abbandono. Se si può oggi esprimere soddisfazione per la splendida Galleria Regionale della Sicilia realizzata a Palazzo Abatellis con il mirabile allestimento di Carlo Scarpa degli anni Cinquanta, non si può altresì non temere oggi l'annunciata chiusura dello stesso Museo, sia pure per necessari interventi di restauro per i quali si auspica che da un lato non tocchino la magistrale esposizione museografica di Scarpa e dall'altro non privino la città per troppo tempo di una Galleria che segna le tappe fondamentali della storia della pittura siciliana. Se si auspica che dopo la chiusura, che sia più breve possibile, la Galleria possa avere completata l'esposizione della pittura con le opere del Seicento e del Settecento conservate nei depositi; si spera altresì che a Palermo si trovi una sede adeguata per potere esporre e rendere fruibile tutto quel ricchissimo e vario patrimonio di arte decorativa conservato nei depositi e reso fruibile solo saltuariamente attraverso le mostre organizzate dal direttore *pro tempore* Vincenzo Abbate, tra queste non ultime le opere di oreficeria che Maria Accascina aveva esposto nell'ordinamento del Museo Nazionale del 1929⁹. Altro mirabile restauro da ricordare è quello operato secondo i criteri scientifici di Cesare Brandi dell'Oratorio del SS. Salvatore di Palermo¹⁰. È triste invece ricordare che si provvide al restauro della Zisa solo dopo il crollo di un'ala del Palazzo stesso e che la situazione dello Scibene non è mutata di molto dalla descrizione che nel 1938 ne fa Maria Accascina. Ancora più significativo e attuale, sempre in rapporto al tempo in cui scrive, è la condanna da parte dell'Accascina dei restauri “fatti con il cemento armato”, delle colonne “rifatte”, sia pure “in legno dipinto”, e peggio della distruzione di opere d'arte come “affreschi” legati al destino della parete che ornano. La studiosa affronta dunque problematiche di restauro che saranno poi rivisitate “scientificamente” in anni immediatamente successivi da Cesare Brandi, mostrando anche in ciò il suo fare da “pioniera” nel mondo storico-artistico, anche se per taluni aspetti, come il liberare per una più globale fruizione talune emergenze artistiche a discapito del tessuto storico che le ha nei secoli inglobate attraverso successive stratificazioni, la rivela come figlia della sua epoca e ancora una volta legata ai criteri trionfalistici del periodo in cui vive e opera appassionatamente.

Nel 1938 a proposito della “soppressione del biennio di Architettura

dell'Accademia di Belle Arti" e della "negata facoltà di architettura annessa alla R. Università di Palermo" nota che "se molti sono i monumenti pessimamente restaurati e molti quelli che vanno in rovina e costante la distruzione di tutti gli elementi più importanti per la ricostruzione della storia dell'architettura civile e chi grida, ne è punito, nella carriera e nella vita, tuttavia, a dispetto della violenza degli eventi e degli uomini, ancora tanti capolavori di architettura rimangono da non dovere ricorrere ad oratoria per dichiarare che soltanto ed unicamente in Sicilia l'architettura ha avuto una storia bimillenaria ininterrotta, magnifica, espressione della nobiltà e della fierezza dello spirito siciliano rimasto integro malgrado soppressioni, violenza, oppressioni straniere, rimasto soprattutto italianissimo". Malgrado la sua adesione agli ideali politici dell'epoca non teme spesso di denunciare fatti e situazioni non condivisibili e talora deprecabili per diversi aspetti. La studiosa conclude: "Se una facoltà di architettura non ci è concessa, una facoltà in cui scienza e fantasia siano poste in eguale piano e in cui lo studio, l'interrogazione, il restauro dei monumenti sia anche disciplina fondamentale, certo verrà spenta per la Sicilia l'unica forma di arte che è valsa e varrebbe ad esprimere e ad eternare lo spirito e l'anima del nostro popolo"¹¹. Non si può non sottolineare come la studiosa proponga una Facoltà di Architettura in cui il restauro dei monumenti sia una disciplina fondamentale, in cui dunque siano impartiti precisi concetti e sia bandito il libero arbitrio. Ancora a proposito di architettura palermitana scrive il 16 aprile 1938: "La visita di cui S. E. Bottai ha voluto onorare la Mostra apertasi a Palermo, presso il locale della R. Facoltà di Ingegneria, fu il premio più ambito e rianimatore al fervore organizzativo dei docenti e assistenti universitari, alimentato e gagliardamente sostenuto da Edoardo Caracciolo. La Mostra, pur essendo stata organizzata in pochi giorni, è tanto significativa, da meritare il più largo consenso di pubblico e meditata indicazione sui valori che essa presenta. Dopo la scomparsa di Ernesto Basile, essa è la prima che si effettuò a Palermo come una presentazione quasi totalitaria delle energie architettoniche palermitane. Alla scuola di Ernesto Basile quasi tutti gli espositori appartengono, quasi tutti furono allievi di quell'indimenticabile Maestro che concepì l'architettura più come modellazione plastica di dettaglio, che come organismo costruttivo immerso nello spazio; più come ritmica composizione di elementi architettonici, che come espressione estetica e di masse"¹². La studiosa con poche frasi riesce ad evidenziare le caratteristiche dell'arte di Basile.

Nell'articolo del 1938 in cui tratta della *Mostra di Pittura Contemporanea di sessanta artisti italiani a Palazzo De Seta a Palermo*, si sofferma in modo particolare su taluni maestri siciliani e, mostrando la sua sottigliezza di critico d'arte oltre che di storico d'arte, definisce con soddisfazione la mostra: "una biennale in miniatura, dominata da un sicuro e schietto buon gusto". "Miglioramento e superamento che

anche Afro ci testimonia con una pittura arguta, spavalda e piacevolissima nella sua splendente densità di colore e anche Lia Pasqualino Noto, che si libera dalle sue aridità cromatiche e, senz'altro riesce a superare difficoltà non lievi di raffinatezze compositive con tinte musicate di lilla e di viola e di iridescenze magiche facendoci ormai sicuramente attendere l'opera d'arte che unendo tecnica a fantasia, abbia più slancio e respiro tanto quanto ella ne mette in tutte le organizzazioni di ordine culturale e in tutte le organizzazioni coraggiose per un ambiente anticonformista come è il siciliano. Più facili tutti a far parole che fatti non come la Marchesa De Seta che fa fatti più che parole e dà convegno a sessanta artisti con ospitale signorilità, concreta mostre per il presente e per il futuro animosamente¹³.

A proposito di Paolo Bevilacqua torna a far riemergere i suoi ideali sulla funzione educativa dell'arte e sull'amore patrio, scrivendo: "E, per tale concetto di inseparabilità di Arte e di Patria, volle sempre che ogni oggetto, anche il più umile, avesse ora nella materia, ora nella forma, ora nel fregio uno schietto sapore regionale e perché nuovo e moderno, si innestasse sempre alla tradizione italiana. Opera nobile, svolta tra famiglia e scuola, con un ardore di passione che solo la morte stroncò in iscuola, al tavolo da studio, fra i disegni degli allievi, fra le opere di ieri e di domani"¹⁴.

Con grande maturità sostiene la pari dignità di tutte le espressioni artistiche, *pares inter pares*¹⁵, come lei stessa definisce tutte le varie sezioni dell'arte, già considerate di diverso valore, e non disdegna la sua attenzione alle tecniche realizzative, in special modo delle arti decorative, intuendone il ruolo peculiare e caratterizzante svolto in Sicilia. Non a caso in anni più recenti Maurizio Calvesi ebbe a scrivere: "Nella storia della produzione artistica siciliana, le arti minori hanno un ruolo protagonista. La situazione è quasi senza confronto con le altre regioni italiane e potrebbe essere, di per sé, oggetto d'indagine volta ad individuarne ragioni e radici. I legami tra artigianato ed arte popolare sono d'altra parte evidenti e non a caso la tradizione dell'arte popolare ha, in terra di Sicilia, fioriture non meno cospicue e relazioni ben complesse. Su un altro versante, quello della decorazione, le arti minori si ricollegano poi alla storia dell'architettura, e in particolare di un'architettura come quella siciliana che ha in comune con tutta l'area meridionale e con altre civiltà mediterranee la preminente funzione dell'ornato"¹⁶.

La storia dell'oreficeria per Maria Accascina, come scrive Maria Grazia Paolini, e "in genere delle arti minori o applicate, fu, dunque, una delle predilezioni o, come lei usava dire per definire lo splendido iter della cultura siciliana in questo settore: *costanti*. Non sappiamo se fu lei a indicare questo tema per la tesi di perfezionamento ad Adolfo Venturi, o la mente fervida e spesso geniale del maestro a proporla: comunque fu questa la direzione della ricerca per prima abbracciata e in seguito mai abbandonata, pur con esplorazioni circostanziate in altri campi, scoperte e punta-

lizzazioni feconde in altre direzioni”¹⁷. E proprio la vastità di tali direzioni emerge chiara dagli articoli del “Giornale di Sicilia”, che costituiscono spesso un resoconto in anteprima delle sue ricerche e mostrano la varietà dei suoi interessi. Dovette essere verosimilmente Adolfo Venturi ad assegnarle una tesi di oreficeria medievale, come mostrano l’attenzione e l’interesse per la miniatura e le cosiddette “arti minori” che il grande studioso, fondatore della disciplina universitaria della “Storia dell’Arte”, dimostra nella sua rivista “L’Arte” e nei fondamentali volumi della sua “Storia dell’Arte Italiana”¹⁸. E dal maestro stesso dovette trarre ispirazione per la sua prosa elegante.

Nel 1938 commentando nell’articolo l’*Esposizione a Naro dei “Begli arredi”*, da lei stessa realizzata, segnala che la mostra fu ordinata in tre giorni, lasciando notare tra le righe la sua grande capacità di coinvolgimento della cittadinanza: “chi passava dalle belle sale del Ritiro, pagava lo scotto: tu serri una tavola e ne fai mensola, tu la riduci a listelli e ne fai bacheche, tu trasporti un geranio rosso ai piedi di S. Barbara bionda e lucente, o vai a comprar chiodi, o vai a raccogliere gigli” e conclude: “piccola Esposizione questa di Naro, voluta dal popolo, fatta dal popolo come un tributo di amore alle glorie del passato. Segno di risveglio e di volontà nel procedere”¹⁹. Appare sempre evidente la volontà della studiosa di sensibilizzare i siciliani tutti sull’importanza del patrimonio storico-artistico non solo ai fini di conoscenza, divulgazione e civilizzazione, ma anche di conseguenziale salvaguardia dello stesso.

Del 1938 sono due articoli che trattano l’arte tessile siciliana; nel primo, *Glorie italiane alla Mostra Nazionale del tessile*, in cui sostiene l’esistenza di un laboratorio tessile di età normanna a Palermo ed auspica la realizzazione di una mostra regionale che possa rendere fruibile preziose stoffe dimenticate e a riguardo, scrive: “Imprigionate tra cristalli, come ali di uccelli, nel rigore scientifico della esposizione, le belle stoffe – passate alla Mostra Nazionale del Tessile dalle più misteriose sagrestie ombrate, dai musei, dalle raccolte private – senza la loro solita cornice aulica d’incensi, di altari, di mistiche ombre, senza il peso di tanti secoli e di tanta umanità, così isolate nello spazio e nel tempo, nella luce chiarissima e spietata esse, vetustissimi piviali e pianete, pallii e mitre, hanno imposto la loro voce di arte, accanto alle molte voci di scienza”. Continua: “I laboratori ove si elaborano le esperienze tessili bizantine, onuste di glorie, e le fantasie orientali statiche nel sofisticato mondo lineare, i telati dove le stoffe conquistarono gioie di colori e disinvolta composizione lineare-zoomorfica-vegetale, furono a Palermo, a Palazzo Reale dove certamente vennero tessute e la stoffa del manto per l’incoronazione dei Re, la quale è giunta a tanta esperienza da subordinare il disegno alla forma del manto strappando le bestie affrontate dal carcere dei cerchi bizantini, e disponendole, magnifiche e immense con il loro corpo occupando tutta la superficie – tanto la stoffa di foderà

– di quel manto, con una composizione talmente libera e sciolta, talmente narrativa, da far pensare ad una completa liberazione di cadenze ritmiche bizantine”²⁰. L’Accascina non poté mai realizzare a Palermo le Mostre più volte auspicate negli articoli del “Giornale di Sicilia”.

Passando al periodo barocco osserva la consonanza dei motivi decorativi tra stoffe e marmi mischi, notando come questi ultimi traggono ispirazione da quelle all’insegna dell’unica caratterizzante policromia. Nell’articolo sulla *Reale Azienda Serica di Palermo* scrive infatti: “Le opere, più che i documenti, parlano di un grande sviluppo dell’artigianato artistico in Sicilia. Ma, a parte dei coralli, dei legni, delle maioliche, degli ori, degli stucchi è imponente la quantità di stoffe nel secolo decimo ottavo ancora rimaste nei tesori delle nostre chiese, nelle collezioni private alcune con motivi e colori ancora di gusto barocco, altre più leggiadre, nel tipico repertorio Luigi XIV e XV. Stoffe bellissime che servivano oltre agli usi sacri anche per le belle vesti delle donne e dei cavalieri e per la decorazione delle pareti nei palazzi signorili. E c’è anche una forma di decorazione architettonica, la decorazione a mischio schiettamente simile nel colore e nel disegno a qualche esemplare di stoffa ritenuta «siciliana» da far pensare che, fra la decorazione a mischio e le stoffe siciliane del ‘600 debbano esservi stati sicuri rapporti”²¹. Torna sull’argomento nell’articolo dello stesso anno con *Mischi, trabischi e rabischi*: “una decorazione suggerita dalla realtà naturale trasformata per la materia e per la forma: fiori, frutta, mostri, uccelli, nastri, ricami, velluti, trine, damaschi, broccati, sculture, ceselli, smalti, ori, sfruttati in ogni suggerimento di forma, di colore, di linea, secondo un’inventiva inesauribile di artigiani, di artisti”. “Era una fatica da non si dire: scavare il marmo, farlo venire a secondo il colore richiesto dalle cave più famose [...] trasportarlo, farne lastre da assettare sulle pareti, sovrapporre o includere fra lastra e lastra la decorazione plastica, seguire i disegni e le pitture date dagli artisti o rimettersi alla volontà del capomastro”²². Rileva la particolare evidenza data alla figura dei bambini: “Fu il Barocco siciliano a dar valore ai bimbi nell’arte. Tutto empito e vita, colore e moto, voluttà e penitenza, ardore e terrore, esuberanza e fantasia, il Barocco non poteva non dar posto ai bimbi fatti anch’essi di carne e di spirito, di innocenza e furberia. I bimbi, vennero a frotte. Apparvero, dapprima le testine, sulle chiavi dell’arco, sui pilastri, sulle mensole, senza ali, grassoccie e birichine, fatte veramente di carne mortale; poi con il piccolo corpo nudo si disposero sui sarcofagi gagineschi, sulle lapidi funebri, tra mensole e coperchi, con le fiaccole capovolte, con la croce, con le insegne, gravi, inerti, solenni; poi a poco a poco, acquistarono volontà e vita, gesto e pensiero, invasero cappelle e oratori, talami e sacrari”. Continua: “Anche se non fu Giacomo Serpotta a modellarli, anche se furono semplicemente Carlo d’Aprile, Gaspare Serpotta, Orazio Ferraro, o se furono quei marmorari oscuri ma

diligentissimi che formavano l'aiuto e la forza degli artisti più celebri, o plastificatori di provincia, incerti e confusi, sempre riuscirono, modellando bimbi, a dare conforto e gioia all'anima di chi entra nell'ombra di una chiesa per pregare l'invisibile Dio glorificato dalla Fede e dall'Arte!". "Non importa se il loro corpo non è modellato con perfetta sapienza, se i loro visetti ti guardano, gonfi e immobili, se non sembrano del tutto vivi e umani, se la loro presenza, in certi ambienti, è inopportuna, invadente, capricciosa, se ti distraggono e ti stordiscono, con i loro giochi, i loro canti, i loro gesti, lontano dall'altare, dalla preghiera, dalla meditazione, importa quella commozione iniziale dell'artista, che fra cento forme preferì una forma, quella del bimbo che dormiva a casa, nella culla, che ruzzolava nei campi, sull'aia, che trotterellava seminudo tra le gallinelle e i somari. Importa, in questi artisti, in questi artigiani barocchi di Sicilia l'ispirazione alla realtà più bella e santa, al bimbo, forza eterna del mondo!"²³.

Più volte traspare vivacemente dagli articoli del "Giornale di Sicilia" la sua passione per i putti barocchi siciliani da quelli che caratterizzano i marmi "tramischi" a quelli che impreziosiscono gli stucchi, che distingue chiaramente tutti dagli angeli celebrati dalle sculture barocche romane che ornano i monumenti della capitale²⁴. Torna alla mente l'affine amore per i putti barocchi che Mons. Paolo Collura, direttore del Museo Diocesano di Palermo – che inaugurava nel 1972 mentre era Cardinale dell'Arcidiocesi S.E. Salvatore Pappalardo – nutriva in particolare per quelli frammentari conservati nel Museo e provenienti per la maggior parte dalle cappelle barocche ornate con marmi "mischi" e "tramischi" della Cattedrale di Palermo, che soleva appellare "i mutilatini" e ai quali sognava di dedicare una mostra che non ebbe la fortuna di potere realizzare.

La conoscenza della storia dell'arte siciliana in Maria Accascina si accompagna a quella degli eruditi e degli studiosi dei diversi periodi che affronta. Nel 1938 notava: "Policromia accesa in che si trova l'origine di quella decorazione marmorea dei pavimenti arabi e degli amboni a delle colonne del romantico siciliano in cui si trova il sentito gioco chiaroscurale delle cornici nel gotico, la smagliante decorazione a mischio delle chiese barocche, il gusto scenografico di accordi tra natura e architettura del settecento, la calda cromia dell'architettura neoclassica, fino a Basile, con cui l'immensa storia si chiude. Tutta la storia dell'arte siciliana è lì, fino alla decorazione policroma delle barche del siracusano, fino alle asticelle dei carretti siciliani. Ma c'è oltre quel fascino che subirono i nostri padri dell'ottocento, quando cominciarono a trarre dalla terra le pietre, l'entusiasmo di un Raffaello Politi e di un Saverio Cavallaro, l'attenzione di quel Marvuglia che se ne stava lì, a disegnare, pezzo per pezzo il tempio di Segesta, del principe di Torremuzza, aristocratici, studiosi, che scavavano la terra, cuore in ansia. Ne venne quel neoclassicismo siciliano,

che non fu archeologico o letterario, o storico, o artistico ma fu tutto questo ma anche passione di vita, slancio verso il passato per procedere oltre nel futuro. Da quelle immense rovine sorse nell'800 un ardore nuovo, un orgoglio senza pari, la voluttà di sentirsi eredi di una cultura immensa. I custodi di un tesoro senza scrigno. Fu in quell'orgoglio, alimentato da visioni di metope e colonne, di torsi posanti e di fragili terracotte, alimentato da accordi di Pindaro e di Stesicoro, di Eraclito e di Teocrito, dalla terra stessa in cui era scomparsa paurosa Persefone giovinetta e da cui risorgeva tra spiga e spiga Cerere, da quella terra di miti e di leggende, ma soprattutto da quei templi costruiti per vittoria, distrutti per perfidia, che i Siciliani appresero la volontà di essere soli e Regno²⁵.

La conoscenza delle opere d'arte, conquistata sul campo dalla studiosa, non sminuisce certamente, come dimostra la citazione di uomini colti del passato, quale ad esempio Raffaele Politi, erudito collezionista, pittore, archeologo e scrittore, la ricerca che passava attraverso le "carte" e i libri²⁶. Torna sullo stesso tema che dalla conoscenza per la cultura neoclassica passa a quella del pieno Ottocento notando ancora: "Fu di certo nel periodo neoclassico che quel concetto si pietrificò, di un'arte siciliana che avesse valore spaziale ed eterno, unico e certo, solo in quanto la cultura e l'arte greca l'avesse alimentata e formata, il concetto che solo dal mito, dalla poesia, dall'architettura, dalla scultura greca tutta l'arte di Sicilia abbia tratto valore. Tale orgoglio verso le proprie origini spinse gli aristocratici siciliani ed il popolo, dal Biscari al Lanza, dal Cavallari al Gargallo su per architetti come il Marvuglia, per scultori e pittori, a salvare e studiare e amare quel patrimonio immenso, sicché da quello studio, sorto come un bisogno romantico di esulare dalla tristissima realtà borbonica in un mondo di sognata serenità, sbocciò quell'amore rabbioso e superbo che spinse i siciliani all'idea di libertà isolana e conclusa dapprima, poi sconfinata e totalitaria"²⁷. La sua cultura spazia dalla conoscenza di eruditi e studiosi del passato a quella di architetti e artisti.

A proposito della *Mostra del minerale* nell'articolo del 22 febbraio 1939 sottolinea: "Tutta la fatica dell'uomo, la sua ricerca nelle miniere o nelle rocce per la pietra dura più perfetta, per i quarzi o le silici più splendenti e la sua affannosa vigilia per trovare sotto i flutti, il banco di corallo; e l'altra penosa, dinanzi alle fornaci avvampanti, per formare con il respiro delle bocche vive e col tocco delle dita i vetri ariosi; e l'altra inflessibile e precisa per tagliare i cristalli ed inciderli; e l'altra ancora piena di paurose attese per graduare gli smalti e fissarli alla fiamma per formare gli smalti, tutte, tutte le fatiche che sanno di sudore, di terra, di privazione e di angoscia, tutte le schiene piegate, tutte le mani serrate sul piccone, o sul timone, tutte le labbra arse e i volti accesi", affermando che "l'opera di bellezza è frutto di civiltà e la civiltà è frutto di lavoro"²⁸.

Soleva attraverso il “Giornale di Sicilia” indicare ai suoi lettori *itinerari turistici*, come la *Sosta a Favara*: “Come il suo nome si slarga nel canto, Favara si distende in piano nella vallata [...] il vecchio e fiero castello chiaramontano si è nascosto quasi in recinto, e occhieggia, nella piazza solare, con finestrelle larghe e composte, di grazia rinascimentale. Il suo cortile severo, gli anditi minacciosi, le feritoie aperte nell’ombra, il ricordo delle fiere lotte e delle ribellioni represses, è ora lontano: sulla scaletta appare gemmata nella ghirlanda del triplice arco la porta gotica traversata da una trabeazione marmorea di purezza ellenistica, dove genietti alati trascinano bighe come nei vetustissimi cofanetti di Bisanzio scolpiti nell’avorio per riporvi i profumi delle donne o le reliquie dei santi”²⁹.

Negli *itinerari siciliani* propone significativi rapporti tra chiese di Sardegna e chiese di Sicilia: “In Sicilia, la chiesa antica è come la cellula prima che di sé e intorno a sé alimenta le altre, è la monade iniziale ed eterna: in ogni paese sta nella piazza e ombreggia i riposi della festa, sancisce i contratti mormorati all’alba o nell’ultima ora della sera, accoglie la preghiera e il riposo, i riti nuziali, la nascita e la morte, parla in ogni ora a vicini e a lontani con le sue campane [...]. In Sardegna tutto è diverso: la chiesa antica, la cercherai faticosamente nella valle più abbandonata e deserta, la troverai come un albero di pietra sorto a tua insaputa tra zolla e zolla, tra spiga e spiga, la vedrai costrutta a conci, semplici e schietti, priva di ornati, con il campaniletto aguzzo che la affianca, agreste e fiera”³⁰.

E ancora negli *itinerari siciliani* ricorda a Corleone come “dall’ombra delle chiese, ancora calde per il continuato ardore, si fanno avanti gli antichi e i più moderni artisti e artigiani offrendo il ricordo della loro arte: da Tommaso de Vigilia al Velasco, a Frate Felice, agli orafi, ai tessitori, ai ricamatori, ai maestri del mischio e del legno, del ferro e dell’oro, noti e ignoti, raffinati e provinciali che dal cinquecento in poi si fermarono a Corleone, lasciando opere d’ogni pregio, di regale imponenza, alcune. Ma nessun’opera rimase di quel pittore medioevale per cui Corleone ha vanto e trasvola i confini dell’isola nel cielo dell’arte, di quel pittore misterioso con cui si inizia la pittura nostra di Sicilia, di «Mastru Simuni» pinturi di Curigluni”³¹. Ritiene dunque il soffitto dipinto nello Steri di Palermo il punto di partenza della pittura “siciliana” protesa verso l’età moderna.

Tra gli *itinerari siciliani* è pure la chiesa di Gibilmanna: “Piccola e chiara e linda con altari adorni di fiori freschi essa offrì subito, sulla parete destra, il richiamo di belle lampade d’argento sospese, come dinanzi all’altare maggiore. Dietro la cancellata, un cappuccino, biascicava, assorto. Immenso, l’altare della Madonna, spezzò l’incanto di quell’alta austerità montanina: a marmi mischi, a cartoccio, a svolazzi, a volute, a colonne tortili, di gradino in gradino, fino al timpano altissimo, un gorgo era, di colori, di forme, una irruenta gazzarra decorativa a cui davano mano i bimbi

di marmo, irrequieti, vivaci [...]. Come si era spinto lassù il barocco orgiastico della città, così prepotente da riempir di sé tutta la cappella, così audace da parlar forte, in tanto silenzio montanino? Chi pensò di comprarlo dalla Cattedrale di Palermo, e trasportarlo, lassù, quando la bella strada ancora non si snodava facile e calma, per l'erto monte, seguì l'esempio dell'altro coraggioso fraticello che comprò la statua della Vergine sulla spiaggia della Roccella e spostatala sui muli la spinse per la strada impervia [...]. Il fraticello che la comprò, forse da quel Giuliano Mancino, marmoraro, che lavorò moltissimo per tutte le chiese delle vicine Madonie, in gara con Antonello Gagini, per operosità non certo per merito, si ricordò ai piedi della statua, sulla basetta, nei rilievi che l'adornano, inginocchiati, in abito da romito e nelle iscrizioni: *Iulianus de Placia, de Terrae Musulmeri, fieri fecit 1537*. Il Di Marzo non vide bene, né lo stile, né la data e brontolò parecchio, in sovrappiù, contro i frati che nascondevano immaginari documenti. E questi erano, si sa, tutto il suo bene e quando non c'erano, erano guai³². Sottolinea come il grande Di Marzo privilegi per i suoi studi la ricerca d'archivio mostrando come per la studiosa questa sia strettamente congiunta e inscindibile dalla ricerca sul campo e dalla visione diretta dell'opera, che si rivela, come nell'esempio della Madonna di Gibilmanna, quale elemento chiarificatore per la giusta collocazione storico-artistica dell'opera.

Nel 1940 a proposito dell'*architettura italiana all'Esposizione Universale di Roma* torna a sottolineare che "L'architettura italiana è chiamata quindi a compiti altissimi: esprimere l'eternità di Roma, la sua eternità fino ad oggi immanente, esprimere la rinnovata coscienza di questi valori nel popolo di oggi che vuole mantenerli e moltiplicarli nell'avvenire, ed oltre a questo, lo spirito tutto odierno, diversificatosi per le conquiste innumerevoli della scienza, reso dinamico anche nelle attuazioni dei sogni"³³, in linea con gli ideali fascisti dell'epoca. Sta in ciò la motivazione in cui "il classico domina non come forma né come ornati, ma come strutture o come ordine, cioè come legge di semplificazione e di chiarezza, non come imitazione, ma come indispensabilità espressiva dell'essenziale"³⁴.

Il 4 febbraio del 1940 loda l'iniziativa del regime delle costruzioni di borghi murali: "C'è stata in Sicilia ogni forma di architettura, in due millenni di storia: religiosa, civile, militare, conventuale, feudale, aristocratica, borghese, ma l'architettura rurale, sorge ora, nell'anno di grazia dell'abolizione del latifondo. Architettura e non edilizia, suggerita da una reale ispirazione alla *ruralità siciliana*, in aderenza ai bisogni spirituali e materiali del contadino siciliano che vive nella terra più ricca, col cuore più semplice e austero, suggerita dalle forme stesse che egli si è venuto creando da sé, quando ha potuto, ma anche dalla conoscenza del suo animo umbratile e generoso e fiero"³⁵. Continua: "affermazione di «arte» squisitamente italiana, cioè in tutto aderente alla terra e all'uomo, ma di quella terra, di quel sole, di quella tradizione di una

determinata regione della Patria di tante varietà ma unica e bella, e qui aderente alla terra di Sicilia, terra aspra e feconda, ricca di infiniti ardori germinativi, terra di biblica opulenza e di ciclopico ardore”³⁶. Conclude: “Se piace infatti l’aderenza al repertorio tipico della Sicilia, può anche essere ritenuto utile un rinnovare, in meglio s’intende, tale repertorio specialmente se il rinnovamento vien fatto con tanto buon gusto”³⁷. Legame alla tradizione da un lato e attenzione all’innovazione dall’altro.

Ritorna ancora a trattare dei borghi il 23 gennaio 1941, plaudendo all’iniziativa dell’“Ente nazionale per le biblioteche popolari e la diffusione del libro nei nuovi Borghi rurali” segno della “spiritualità trascendente dal fattore agricolo al fattore educativo”, per la creazione di “otto biblioteche di libri vari, educativi tutti, se riescono a suscitare l’impegno del leggere, istruttivi alcuni, che trattano di lavori agricoli, di storie, di avventure esplorative, particolarmente piacevoli altri, per ragazzi, interessanti altri, per giovinette massaie: libri di vite e di sogno”. “Esperimento anche questo, sarà, per quell’abolizione di latifondo spirituale che è legato al latifondo rurale, più grave, forse, di questo: quell’isolamento orgoglioso e caparbio, trapunto di diffidenze, di oscuri odi, di gelosia rabbiosa, per tutto quanto sia l’insolito e il nuovo [...] Se grande amore è figlio di grande conoscenza, come Leonardo pensava, bisognerà, in tutti i modi, accrescere le possibilità di conoscenza, perché si raddoppi la possibilità di amare”³⁸. Malgrado tanto entusiasmo i borghi rurali si rivelano come un’esperienza non riuscita.

Il 25 febbraio 1941 tornando a parlare di Borghi siciliani nota che “or nell’una, o nell’altra, delle nuovissime costruzioni dei Borghi siciliani sono riapparsi i soffitti di legno dipinto ed il legno è stato, con moderne fogge, ma con tradizionale uso, abilmente sfruttato per sostituire balconate di ferro, cancellate, elementi decorativi; il legno, questo umile compagno che l’uomo segue dalla culla alla bara. La tradizione offre, in Sicilia, una serie ininterrotta di esemplari geniali di adattamenti del legno a scopo costruttivo e decorativo vere soluzioni autarchiche a cui la genialità immaginifica, nutrita di esperienze diverse, prestò motivi diversi di decorazione”³⁹; e non dimentica di cogliere l’occasione per elogiare i volumi sui soffitti dipinti di Gabrici e del Lanza⁴⁰.

Nella vastità e varietà degli argomenti trattati negli articoli del “Giornale di Sicilia” nel 1940 a proposito della mostra dei progetti, dei disegni e degli acquarelli dell’architetto Giuseppe Damiani de Almeyda (1834 – 1911) organizzata “dal Professore Zanca che ne fu degnissimo allievo e da Ugo Perricone in una sala del Massimo di Palermo”⁴¹, nota che: “due risultati furono eminenti: la riconferma delle eccezionali doti del Damiani come acquarellista, la riconferma nel posto di capolavoro dell’architettura al teatro Politeama di Palermo. Acquarelli, infatti, ve ne erano moltissimi, e belli, non soltanto per la vivace cromia dei colori ma per la sicurezza

disegnativa infallibile, come si conveniva a chi, per decenni e decenni, con l'opera, con l'esempio esaltò il disegno come indispensabile acquisizione dello spirito, come necessità assoluta per la comprensione del bello esortando perché negli istituti tecnici, nelle scuole di Belle Arti, nella scuola stessa d'ingegneria prendesse primo posto fra le varie scienze"⁴². Continua: "Al gotico si volse spesso, massime per le cappelle funerarie ritenendo che, alla espressione di un mistico slancio dell'anima verso Dio, quelle strutture fossero le più adatte [...]. Restava, il gotico, un fatto di cultura, per lui, anche se cercasse di rielaborarlo conformemente al suo spirito. Ma quando invece, progettava in istile classico, era tutt'altro il risultato. Ed altro poi, se il contenuto stesso dell'opera, contenuto di profano gaudio ad esempio, corrispondeva in pieno alle sue qualità spirituali comunicative, espansive: allora si trattò dell'opera perfetta, della sintesi compatta, severa, felice, alata come le creature dell'Olimpo. Così fu il Teatro Politeama"⁴³. Conclude: "testimonianza solidissima della nobiltà di quest'architetto meridionale che nel secolo dell'ibridismo architettonico, vero continuatore spirituale dell'opera del grande Basile, riportava l'architettura alla nobiltà dell'Olimpo"⁴⁴.

Dichiara il suo sentito apprezzamento per le nuove istituzioni dovute al ministro Giuseppe Bottai nel 1940 affermando che "non può essere fatta differenza di valutazione rispetto ad opere di «arte antica» e di opere di «arte moderna» fra tradizione e modernismo. Per tali ragioni, ecco sorgere, accanto alle soprintendenze per la tutela e lo studio dell'arte antica, un nuovo «ufficio per l'arte contemporanea» ufficio col quale «lo Stato si propone di tutelare il patrimonio artistico dell'arte contemporanea e di esprimere tutto il contenuto utile alla Nazione». E accanto a questo, un progetto di legge per la creazione del R. Istituto centrale di Restauro, auspicato istituto che porrà termine, con la educazione scientifica dei restauratori alle perplessità attuali circa i metodi abusivamente adottati per il restauro dei monumenti a volte travestiti all'antica, a volte alla moderna e, qualche volta, quando si tratta di quadri, compromessi nel loro valore. E poiché l'interesse dello Stato si appunta così alla Cattedrale della grande città, come alla piccola pieve, all'opera dell'artista aulico come a quello vissuto in «provincia», si desume quanta certezza ora si possa avere che il patrimonio artistico di talune regioni di periferia, fino ad ieri condannato a far parte del fratellino povero, venga, in un immediato avvenire, catalogato, restaurato, ordinato nei musei resi luminosi, accoglienti se già costruiti o tutti moderni; opere d'arte essi stessi, d'arte nostra, in accordo con la nostra concezione del museo e non goticheggianti o eclettici, se sono da costruire. Sulla difesa dell'arte attuale, assolutamente moderna accanto all'antica le parole del Ministro sono ben chiare. Tra gli artisti non vi stanno i «rifacitori e i ricopiatori» vi stanno i *creatori*. L'arte di ieri deve essere, conosciuta, custodita, amata, difesa, ma non mai

rifatta”⁴⁵. Pur sempre nei limiti del tempo in cui vive, va rilevato come ritenga fondamentali i concetti di “educazione scientifica dei restauratori” che saranno presto sanciti dal “restauro scientifico” di Cesare Brandi, con i cui concetti spesso si trova perfettamente allineata in anteprima. L’ideazione di edifici nuovi appositamente pensati per l’esposizione museale mostra le sue felici intuizioni anche nel campo di scienze definite solo in anni recenti, come la museografia e la museologia.

In occasione dei prelittorali dell’arte dell’anno XVIII, il 2 aprile 1940, spiega che alla “Mostra d’arte prelittoriale nella R. Università di Palermo” “si tratta di giovani studenti i quali espongono il frutto dei loro studi”⁴⁶ e commenta che “questi agognali che servono a richiamare il pubblico al fatto dell’educazione artistica dei giovani”⁴⁷, ribadendo, dunque, ad ogni occasione il concetto delle finalità educative dell’arte promossa dal regime, di cui è la studiosa è convinta assertrice.

Sulla triennale di Milano 10 aprile 1940 scrive: “Qui a Milano, si fa il controllo triennale dei progressi dello spirito italiano nell’arte e nella tecnica, nella fantasia e nell’industria, attraverso tutte le materie, dalla pietra all’oro, dalla paglia al vetro, dalla porcellana alla seta, dal velo alla pietra dura, dalla canapa all’alluminio, dalla lana alla ceralacca, qui, attraverso una forma, un colore, una ondulazione di linea, qualunque la materia, si vuol far arte, si vuole esprimere affidandolo alla materia un pensiero, un po’ ideale, una speranza”. La frase “controllo triennale”, sia pure riferita ai “progressi” degli artisti lascia chiaramente trasparire gli intenti di monopolio del regime “sullo spirito italiano nell’arte”, che tuttavia Maria Accascina condivide soprattutto per certi aspetti che peraltro rivelano taluni lati positivi. “Quella che più si afferma, a chiare parole, in questa VII Triennale, presieduta dal senatore Bianchini, è la speranza del ritorno al buon gusto, qualità che non ebbe seggio nell’Olimpo ma l’ebbe sempre nei cieli dell’arte italiana, né ebbe cattedre e teorie ma sorse sempre spontanea allo spirito nostro sicché pareva che, qualunque oggetto o materia passando da ditte italiane, acquistasse un garbo da non si dire una gentilezza, un incanto”⁴⁸. E ritiene che all’esposizione si rivela come un’“affermazione di Italianità spirituale per la novità creata concorde alla tecnica perfetta, per la forma armoniosa e per la grazia: mobili ad intarsio con una tecnica che i maestri del rinascimento veneziano ci invidierebbero, lavori in paglia di una piacevolissima varietà di colori e di intrecci, figure ed oggetti in panno ritagliato come divertono e stupiscono per la semplicità e per gli effetti e poi i vetri, oreficerie, stoffe e ricami, tappe e veli eseguiti tutti da artigiani su disegni offerti dagli artisti. La grande e bella sala, preparata da Giovanni Guerrini, è una presentazione efficace dei risultati della rieducazione completa dell’artigianato italiano.” Si sofferma su “molti esemplari offerti da ditte italiane di lunga e sostenuta tradizione artistica: i vetri della ditta Venini, le porcellane della Richard Ginori, gli oggetti della Fontana Arte sono così

preziosi nella materia ma più nell'arte che l'ha resa modulista e piacevole da costringere a dichiarare che in un museo delle più raffinate opere di arte decorativa non si potrebbe trovare più e meglio". Ritiene, lasciandosi trasportare dall'entusiasmo, e rivelandosi ancora una volta figlia del suo tempo, che "qui dovrebbero darsi convegno artigiane ed artiste del nord e del sud d'Italia per trarre compiacimento ed esempio per l'opera eccezionale che si va compiendo a favore dell'industria e dell'arte più tipicamente femminile ed italiana: certi veli ricamati che sembrano una trama di rugiade [...]. E se al di là del ricamo e della stoffa il pensiero va alle migliaia e migliaia di donne italiane che dal progresso di quest'arte, tra le più spirituali, tessuta di fili e di sogni, traggono vita e lavoro, a Burano come nel Biellese, in Sicilia come a Firenze, come a Torino e alla nobiltà di questo lavoro che non separa la donna dalla casa e dai bimbi e all'utilità di questo contributo del tutto femminile per il rifiorire delle industrie autarchiche, allora quelle trine, quegli sfilati, quelle reti, assumono un valore ideale confortevole e gioioso e danno certezza di questa sbalorditiva genialità italiana che [...] sa giungere a forme di indiscutibile primato". Conclude: "L'impegno della Triennale in questa coordinazione di volontà operose per la rinascita di un ricamo e di un tessuto italiano che stiano a pari degli esemplari antichi e rari qui richiamati senza temere i raffronti, è veramente elogiabile ed esemplare"⁴⁹.

Il 16 aprile 1940 scrive a proposito della "settimana Triennale di Milano" dell'"arte sacra" e del "sacro nell'arte": "Per l'arte sacra, ad esempio. Non provi oggi, una sincerissima repulsione al vedere le nostre chiese di provincia e di città, contaminate dalla presenza di statue, statuette di gesso colorate, eseguite in serie, patetiche, romantiche o di un verismo dolcificato da un pizzico di misticismo, sempre di una gran volgarità di materia e di forma che mal si adatta ad esprimere il nostro sentimento del «sacro». "Quelli, gli antichi, hanno lasciato un'eredità di marmi, e di ori, di alabastri e di porfidi, nella materia più eletta foggiano le forme più elette, questi, invece, lasciano una eredità di paccottiglie che vorrebbe farsi giustificare da una pretesa aderenza al gusto del popolo che, essi dicono, solo in quelle forme si ritrova, e perciò largheggia l'obolo che servirà a comprare l'altra oleografia, l'altra scarabattola, si da trasformare le belle e austere chiese in botteghe per rigattiere bigotto! Andare verso il popolo, occorre e si deve, non già piegando al suo errore come chi volesse costruirgli le case, eguali a quelle anguste e scomode che ha, col pretesto di rispettare il suo gusto, ma sorreggendolo e nobilitandolo per via dell'arte, cominciando col dargli le immagini sacre al culto dei padri riviste con dignità e con gusto moderno, e sculture e pitture che siano sacre, per slancio mistico, per nobiltà e per preziosità di lavoro. La Triennale offre anche per questo problema, varietà di soluzioni e le offre al solito modo efficacissimo"⁵⁰. Le problematiche dell'arte per il sacro espresse dall'Accascina risultano in gran parte oggi ancora attuali e le finalità devozionali più che quelle

liturgiche, provocano spesso soluzioni disastrose. Oltre al caso delle statuite in gesso realizzate in serie ricordato dall'Accascina, altro esempio offerto dalle sculture lignee, quei simulacri tanto amati dai devoti, dai confrati delle confraternite che con tanto afflato si sono raccolte intorno ad esse, ma che per eccesso di amore continuano a farvi sovrapporre strati su strati di ridipinture, fino a quelle in uso in gran parte della Sicilia dei nostri giorni, che li riducono con colori fluorescenti, quasi moderne automobili metallizzate, con danni irreversibili per opere d'arte nate per uso devozionale, ma realizzate spesso da abili maestri locali e che sarebbe ancora possibile salvare attraverso un intervento di restauro scientifico con l'uso anche delle moderne metodologie accompagnate da specifici esami di laboratorio⁵¹.

Il 22 maggio 1940 a proposito della "XXII Biennale di Venezia" sottolinea come "pittura e scultura italiana parlano di umanità all'uomo, esaltano nell'Arte la vita tenendola alta sulle sciagure del mondo". La studiosa nota che: "a girare, sostare, contemplare, si sente subito che non è tempo di facili giudizi o di schioppiettii di immagini argute, né tempo di abbandoni a galanterie critiche né di spavalderie raffinate, ma tempo è solo di rendere i conti oggi, giorno di un anno fatale nei destini del mondo, sulle conquiste già fatte, sui valori raggiunti, sulle mete prossime, sulle mete più oltre"⁵². Si sofferma poi piacevolmente, dimostrando le sue notevoli qualità di critico d'arte sui "ritratti di giovanissimi o di artisti che per prima volta entrano alla Biennale, come il nostro [...] Dixit Domino e il nostro Rosone, il nostro Messina, si può facilmente riconoscere subito con quanta nuova serietà si guarda il modello, si interpreti la realtà mantenendo altissime qualità di colore, di disegno, di modellazione, perfettamente individuali e piacevolissime"⁵³. Conclude: "Così mentre la Quadriennale romana, riservata soltanto agli artisti italiani, potendo essere più ricca, consente accogliere in più larga misura le opere degli artisti di tutte le tendenze come in un vivaio fertile per la misura della possibilità di crescita, la Biennale, essendo internazionale, procede ad una scelta più definitiva perché gli artisti rappresentino non soltanto la propria individualità artistica ma anche l'arte italiana e perché l'arte italiana riprenda il suo compito di maestra e d'esempio"⁵⁴, facendo così, ancora una volta, riemergere gli ideali nazionalistici che guidano la politica artistica dell'epoca.

Il 13 ottobre 1940, in merito alle opere d'arte decorativa siciliane conservate a Londra "nella sala immensa delle oreficerie mondiali" del Victoria and Albert Museum, nota come "l'occhio coglie con immediato gaudio un ritmo gioioso di linee, una armoniosa movenza di aeree stesure, liete composizioni di smalti, arditi e immaginosi ornamenti, si tratta quasi sempre di oreficeria italiana, di tesori nostri di inconfondibile bellezza. Acquisti facili e spesso astuti, per peggio non dire, donazioni munifiche, hanno favorito il passaggio di preziose opere italiane nei ricchissimi musei londinesi con il vantaggio di testimoniare continuamente agli occhi degli

internazionali ammiratori l'incessante genialità degli orafi nostri che in tutti i secoli, anche quando le scuole renane e limosine e norimberghesi toccavano il più alto segno nella produzione artistica, riuscivano ad avere una voce inconfondibile ed alta di bellezza e di grazia. Anche l'allora temporanea esposizione dei gioielli della collezione Churchill – gioielli in massima parte siciliani, acquistati con grande facilità nelle gite frequenti che il Churchill, allora console in Sicilia, faceva, comprando o strappando a pochissimo prezzo i piccoli tesori dalle mani dei nostri contadini – mentre valeva a documentare i sistemi inglesi di collezione, testimoniava altresì come anche i gioielli «provinciali» italiani riuscivano ad essere oltremodo interessanti accanto a quelli più famosi delle raffinate scuole tedesche. C'era, anzi, in quella collezione, strano a dirsi, un frammento di bellissimo ostensorio esposto nella sala delle oreficerie del R. Museo Nazionale di Palermo, opera superba per ricca decorazione di smalti, fatta eseguire probabilmente dagli orafi Leonardo di Montalbano e Michele Castellani dalla nobile Contessa di Maino, Anna Graffeo. Tanto splendente e magnifico, questo ostensorio, così simile alla corona della Vergine del tesoro di Enna, da destare le cupidigie di alcuni ladri che tentarono sottrarlo al Museo ma dopo averlo spezzato e frammentato, per renderlo di facile volo, intimoriti dal sopraggiungere dei custodi notturni, lo abbandonarono così in pezzi per i gradini della scala. Strano a raccontarsi, ma proprio uno di quei frammenti si trovava nella collezione Churchill. Come e perché, mistero⁵⁵. Si tratta della sfera d'oro che è stata recentemente restaurata grazie alla ferma volontà del direttore della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, dott. Vincenzo Abbate, che l'ha affidata all'Opificio delle pietre dure di Firenze⁵⁶. Recenti ricerche documentarie hanno peraltro confermato l'attribuzione di Maria Accascina al Montalbano⁵⁷. La studiosa si attesta pertanto nel tempo come grande conoscitrice dell'oreficeria siciliana. L'Accascina in questo articolo senza mezzi termini condanna le acquisizioni delle opere d'arte siciliane non sempre limpide da parte dei musei esteri. Il Victoria and Albert Museum di Londra non ebbe tuttavia la tempestività di acquistare la collezione Churchill, di cui l'Accascina ricorda l'esposizione temporanea, e quella preziosa raccolta di gioielli, per la maggior parte siciliana, andò dispersa alle Aste di Sothby's di Londra nel 1934 e 1960⁵⁸. È superfluo commentare che neanche un museo italiano, per non dire siciliano, approfittò di quell'asta.

Nel recensire tutte le principali esposizioni italiane in cui partecipano artisti siciliani, il 25 gennaio 1942 scrive di *Artisti nostri alla Galleria Roma*: “Espongono, alla mostra della galleria Roma, in Roma, cinque artisti: Pippo Rizzo, Domenico Purificato, Arturo Peyrot, Afro, Alfio Castelli e Mirco, artisti già tutti noti e certo simpaticamente, se la mostra, inauguratasi ieri sera, apparve frequentatissima dal più fervido pubblico di artisti e critici e letterati”. Nota, con l'usuale padronanza di

critico d'arte militante che: “quieto, incantato, pacificato è ormai questo mondo pittorico di Pippo Rizzo dove ogni forma esiste soltanto nel suo colore, in una stasi felice di compiacimento”. “Guerresca è invece la pittura di Domenico Purificato, infocata, plastica, imprecisa guerra di uomini e di cose, narrata, il più spesso, con fulmineità arguta nel richiamo di un gesto violento e rissoso, di una paura maledica, di un gioco malvagio e fermata a grumi vulcanici, acri⁵⁹.”

Negli anni della seconda guerra mondiale gli articoli di Maria Accascina nella pagina culturale offrono un contrasto in positivo rispetto alla cruda cronaca di guerra, principale protagonista del quotidiano in quel periodo. Del resto la studiosa stessa osserva che “il lavoro dell'arte è, senza dubbio, tra tutti, il più consolatore⁶⁰”. L'Accascina non perde mai, anche in questo drammatico periodo storico, la sua passione per la storia dell'arte in genere e per quella siciliana in particolare, riuscendo sempre fortemente comunicativa e coinvolgente nei confronti del pubblico. Il 16 ottobre 1941 per la *X Mostra sindacale arte di Guerra* scrive: “Si dirà che, tra ansiose vigilie e strenue resistenze, tempo non è d'arte, e pittori e scultori meglio farebbero a pensare ai problemi urgenti della vita materiale, all'offesa, alla difesa, alla guerra, a quanto urge e stringe in catena ferrigna. Ma il mito è pur là, a parlarci di Marte ed Apollo fratelli, figli di Giove; e col mito è la storia a parlare di guerre e d'arte ineluttabilmente congiunte per secoli lunghissimi di nostra vita e di nostro spirituale dominio; e colla storia è l'esempio immediato e vivo degli artisti nostri di ieri, che mai furono tanti e nobilmente operosi quando, tra rivolte e martirii, conquistammo il diritto di chiamarci italiani⁶¹”. Conclude “necessità è piuttosto che l'arte di guerra sia veramente «arte di guerra» e tale non per rievocazioni disegnative e pittoriche, uso romantico di episodi e spunti e ricordi, come semplice documentazione di una realtà contingente, ma tale sia per dignità di forma, per sincerità espressiva, per meditata e schietta simpatia alla tradizione⁶²”.

Significativo appare infine come, trattando della *X mostra al Teatro Massimo* il 16 ottobre e il 16 novembre 1941, pur nella carrellata di notevoli e pregevoli opere d'arti, trovi spazio per dare sfogo a spunti polemici nei confronti del nuovo pubblico, della committenza piccolo borghese, più numerosa ma meno colta e raffinata, affrontando pertanto, un problema ancora una volta rimasto attuale. Scrive infatti “gli è, purtroppo, che in Sicilia assai vie restano precluse agli artisti per la preferenza del pubblico al tradizionale prodotto di macchina acerba nemica di ogni originalità – carte da parato, libri senza illustrazioni, ceramiche e vetri di fabbrica di stampo – più inseguendo se mai, la pittura ornamentale del più decadente lezioso barocchetto che committendo ad un artista opere varie come se non fosse più possibile l'intesa tra committente e artisti che in altri tempi fu tanta e di tante gustosissime opere animatrice⁶³”.

Note

- ¹ M. ACCASCINA, *Ottocento siciliano. Pittura, Palermo*, Roma 1939, 1982, II ed., p. 10.
- ² M. ACCASCINA, *La Galleria municipale di Palermo nell'opera di Empedocle Restivo*, in "Giornale di Sicilia", 17 dicembre 1938.
- ³ *Ibidem*.
- ⁴ M. ACCASCINA, *Le mostre d'arte al Teatro Massimo. Chiarimenti generali*, in "Giornale di Sicilia", 12 ottobre 1939.
- ⁵ M. ACCASCINA, *Pittori nostri. L'arte di Giuseppe Sciuti negli affreschi di Sassari*, in "Giornale di Sicilia", 5 agosto 1938.
- ⁶ M. ACCASCINA, *Giuseppe Sciuti e la romanità*, in "Giornale di Sicilia", 2 aprile 1939.
- ⁷ M. ACCASCINA, *Palermo e la scuola di Paesaggio. Influenze e scuole della pittura siciliana dell'800. L'ispirazione di Goethe – La Sicilia nella tela*, in "Giornale di Sicilia", 24 maggio 1939.
- ⁸ M. ACCASCINA, *Italianità dell'Arte di Sicilia*, in "Giornale di Sicilia", 6 febbraio 1938.
- ⁹ Tra le Mostre organizzate a Palazzo Abatellis dedicate alle arti decorative si ricorda *Wunderkammer siciliana. Alle origini del museo perduto*, catalogo a cura di Vincenzo Abbate, Napoli 2001. L'articolo di Maria Accascina relativo alle oreficerie di Palazzo Abatellis è il seguente: *L'ordinamento delle oreficerie del Museo Nazionale di Palermo*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", novembre 1929.
- ¹⁰ Cfr. M.C. DI NATALE, *Arti decorative a Palermo. Problemi di conservazione e restauro*, in "Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti già del Buon Gusto", Palermo 1988, p. 19.
- ¹¹ M. ACCASCINA, *Difesa dell'architettura siciliana*, in "Giornale di Sicilia", 2 gennaio 1938.
- ¹² M. ACCASCINA, *La Mostra di architettura palermitana*, in "Giornale di Sicilia", 16 aprile 1938.
- ¹³ M. ACCASCINA, *Mostra d'Arte Italiana. I "Sessanta in partenza"*, in "Giornale di Sicilia", 2 febbraio 1938.
- ¹⁴ M. ACCASCINA, *L'opera di Paolo Bevilacqua*, in "Giornale di Sicilia", 11 marzo 1938.
- ¹⁵ M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974, p. X.
- ¹⁶ M. CALVESI, *Premessa*, in M.C. Di Natale, *Un codice francescano del Quattrocento e la miniatura in Sicilia*, "Quaderni dell'Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia", n. 1, Palermo 1985, p. 7.
- ¹⁷ M. G. PAOLINI, *La figura e l'opera di Maria Accascina*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo 1985, p. 614.
- ¹⁸ A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, voll. 25, Milano 1901-1940.
- ¹⁹ M. ACCASCINA, *Esposizione a Naro dei "Begli arredi"*, in "Giornale di Sicilia", 29 giugno 1938.
- ²⁰ M. ACCASCINA, *Glorie italiane alla Mostra Nazionale del Tessile*, in "Giornale di Sicilia", 26 gennaio 1938.
- ²¹ M. ACCASCINA, *Nuovi documenti. La Reale Azienda Serica di Palermo*, in "Giornale di Sicilia", 11 Marzo 1938.
- ²² M. ACCASCINA, *Modulazioni autarchiche – I "Mischi tramischi rabischi"*, in "Giornale di Sicilia", 23 Ottobre 1938.
- ²³ M. ACCASCINA, *Sorrisi di bimbi intorno all'altare*, in "Giornale di Sicilia", 25 dicembre 1938.
- ²⁴ M. ACCASCINA, *Fantasie natalizie. Angeli di Roma*, in "Giornale di Sicilia", 29 dicembre 1940.
- ²⁵ M. ACCASCINA, *L'Accademia d'Italia per i templi di Selinunte*, in "Giornale di Sicilia", 4 febbraio 1938.
- ²⁶ M.C. DI NATALE, *Dal collezionismo al Museo*, in *La pittura dell'Ottocento in Sicilia*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2005, p. 36. Si veda anche C. BAJAMONTE, "Neoclassicismo archeologico": l'esempio di Raffaele Politi, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito Nazionale*. Atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di Maria Accascina, a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2007, pp. 445-448.

²⁷ M. ACCASCINA, *Italianità dell'Arte di Sicilia*, in "Giornale di Sicilia", 6 febbraio 1938. La sua sottigliezza di critico d'arte unita a quella di storico dell'arte si evidenzia anche nell'articolo del 21 gennaio 1939 a proposito di quel pittore che non fu Velasquez: "Si chiama Giuseppe Velasco, ma, forse il desiderio di gareggiare con il grande maestro spagnolo, forse la sottile astuzia di giocare sull'equivoco, forse un'aspirazione romantica ad una perfezione ideale di arte e di tecnica, finì col farsi chiamare Giuseppe Velasquez. E portò di quel nome, involontariamente, il peso enorme e non riuscì a sostenerlo in una società non adatta ad incoraggiare lo sforzo, in epoca di turbamenti e di incomprendimenti. Trascorso il periodo in cui ebbe grande fama, verso il 1798, quando venne esaltato come riformatore della pittura siciliana perduta nei deliri dei tardi settecenteschi, dopo la sua morte, avvenuta nel 1823, egli a poco a poco divenne nella memoria e nella conoscenza di tutti il pittore Giuseppe Velasquez che non è «il Velasquez». Tutto il giudizio si afferma in una negazione". Cfr. M. ACCASCINA, *Artisti siciliani. Il pittore che non fu Velasquez*, in "Giornale di Sicilia", 21 gennaio 1939.

²⁸ M. ACCASCINA, *Alla Mostra del Minerale. Tra porfidi e malachiti*, in "Giornale di Sicilia", 22 febbraio 1939.

²⁹ M. ACCASCINA, *Itinerari turistici. Sosta a Favara*, in "Giornale di Sicilia", 6 Maggio 1938.

³⁰ M. ACCASCINA, *Itinerari insulari. Chiese di Sardegna e chiese di Sicilia. Caratteri differenziali – Lo stile pisano fra l'immensa campagna sarda – Arte eclettica e originale in Sicilia – Fusione elaborata di disparati elementi*, in "Giornale di Sicilia", 24 agosto 1938.

³¹ M. ACCASCINA, *Itinerari provinciali – A Corleone senza "Mastro Simuni"*, in "Giornale di Sicilia", 3 dicembre 1938.

³² M. ACCASCINA, *Itinerari siciliani. Il Santuario di Gibilmanna. Tra l'azzurro e il verde – Dietro la cancellata, un cappuccino biascicava... – Un'aquila e una pecora nel marmo variopinto – Un'opera di fede – Come il Santo di Assisi*, in "Giornale di Sicilia", 15 agosto 1939.

³³ M. ACCASCINA, *L'architettura italiana all'Esposizione Universale di Roma. Un nuovo quartiere monumentale nell'Urbe – Una ventennale contesa che si chiude – Orientamento mediterraneo – Architettura sacra e civile*, in "Giornale di Sicilia", 20 gennaio 1940.

³⁴ *Ibidem*. La studiosa continua scrivendo: "ed è interessante vedere nel progetto degli architetti Franzi e Lombardi una diretta ispirazione al Colosseo, con risultati simili a quelli attuati nel progetto per il Palazzo della Civiltà italiana [...] il che dimostra come la suggestione dell'arte romana sia profondamente sentita da quasi tutti gli architetti moderni". *Ibidem*.

³⁵ M. ACCASCINA, *Progetti dei Borghi nella Mostra rurale di Palermo*, in "Giornale di Sicilia", 4 febbraio 1940.

³⁶ *Ibidem*. Ricorda poi che: "Il primo architetto chiamato dall'Ente, è stato Gino Epifanio di cui il recente e preziosissimo volume sull'architettura rustica (Frat. Palumbo, Palermo, 1939) già dimostrava la profonda simpatia che egli sentiva per l'edilizia rustica. Egli ha architettato il borgo Americo Fazio nella provincia di Trapani disponendo gli edifici che lo formano in linea sulla strada, secondo una sistemazione tipicamente nostrana [...] ma movimentando le masse plastiche specialmente intorno alla chiesa". *Ibidem*.

³⁷ L'Accascina nota inoltre: "Anzi, l'architetto Spatrisano ha voluto dimostrare come non solo si possa ma si debba, quando si tratta di edifici di contenuto spiritualissimo come la chiesa o la casa del Fascio ecc., pervenire ad espressioni d'arte più raffinata, più nazionale, meno regionale parlando un linguaggio che, se a principio può sembrare diverso, sarà accettato egualmente traendone un insegnamento di gusto". *Ibidem*. Tra gli altri articoli del "Giornale di Sicilia" dedicati ai borghi rurali si ricorda quello del 5 dicembre 1940 in cui parla anche del Borgo Schirò e scrive: "è borgo semplice e schietto: case a soffitti piatti e terrazze aperte, tegole rosse; pareti bianche di calcine; qualche arcata per legare Chiesa e scuola ed offrire ombra nel grande sole, caseggiati ad un piano a due, con grandi terrazze, all'uso monrealese qualche scaletta esterna, dappertutto vecchio e nuovo, senza dis-

sidio, perché tutto utile e preciso, senza arcadie, senza strambotti, senza poesia. Tutto preciso e utile e in questa precisione e utilità, gli edifici si affratellano, sicché, chiesa, scuola, casa del Fascio, casa sanitaria, casa dell'artigiano, trattoria, caserma, posta, non hanno pretesa di presentarsi tutte da sé, per una dignità maggiore o minore, per un materiale o per un colore diverso, non dicono di per sé nulla, ma accolgono benevolmente l'uomo e quando vi sei dentro capisci quello che deve compiere, preghiera o comando o svago, o lavoro o vita del giorno. Motivi paesani, motivi tradizionali, ridotti al minimo, a quelli cioè che, per aderire ad una necessità tradizionale diventano anche essi di uso comune". M. ACCASCINA, *Sorgono i Borghi*, in "Giornale di Sicilia", 5 dicembre 1940.

³⁸ M. ACCASCINA, *Assalto al latifondo e a vecchie usanze. I borghi – i libri – il leggere. L'ente nazionale per le biblioteche popolari e la diffusione del libro nei nuovi Borghi rurali – Spiritualità trascendente dal fattore agricolo al fattore educativo*, in "Giornale di Sicilia", 23 gennaio 1941.

³⁹ M. ACCASCINA, *I soffitti "autarchici", di Sicilia antica. Geniali adattamenti del legno a scopo decorativo – Magnifiche opere d'arte col contributo delle collettività artigiane*, in "Giornale di Sicilia", 25 febbraio 1941.

⁴⁰ Cfr. E. Gabrici- E. Levi, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, Milano s.d. e V. Lanza, *Saggio sui soffitti siciliani dal sec. XII al XVII*, in *Atti della Reale accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo*, vol. I, serie IV, Palermo 1941.

⁴¹ M. ACCASCINA, *Postilla alla mostra Damiani*, in "Giornale di Sicilia", 9 marzo 1940.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ M. ACCASCINA, *Giuseppe Bottai e le arti*, in "Giornale di Sicilia", 29 marzo 1940.

⁴⁶ M. ACCASCINA, *Prelittorali dell'arte dell'anno XVIII*, in "Giornale di Sicilia", 2 aprile 1940.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ M. ACCASCINA, *La triennale di Milano. Coincidenze ideali – Autarchia di materia e di spirito. Potente affermazione della genialità italiana*, in "Giornale di Sicilia", 10 aprile 1940.

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ M. ACCASCINA, *La settima Triennale di Milano. L'arte sacra e il sacro nell'arte. Un merito indiscusso e indiscutibile – Varietà di soluzioni di un problema artistico – Sintesi e funzione dell'Arte Sacra – Fierezza del nostro spirito, orgoglio dei nostri superamenti*, in "Giornale di Sicilia", 16 aprile 1940.

⁵¹ Valga come emblematico esempio la statua lignea di San Nicola di Mira del Museo Diocesano di Palermo cfr. «*Panormus antiqua et nova – l'arte ritrovata*». *La statua di San Nicola di Mira del Museo Diocesano di Palermo. Studi e restauro*, a cura di M.C. Di Natale e M. Sebastianelli, Bagheria 2006.

⁵² M. ACCASCINA, *La XXII Biennale di Venezia. Pittura e scultura italiana parlano di umanità all'uomo, esaltano nell'Arte la vita tenendola alta sulle sciagure del mondo*, in "Giornale di Sicilia", 22 maggio 1940.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ M. ACCASCINA, *Tesori nostri a Londra nel Museo Vittoria e Alberto*, in "Giornale di Sicilia", 13 ottobre 1940.

⁵⁶ *La sfera d'oro, Il recupero di un capolavoro dell'oreficeria palermitana*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate e C. Innocenti, Napoli 2003.

⁵⁷ Cfr. *Ibidem* e M.C. DI NATALE, *I monili della Visitazione di Enna*, con contributo di S. Barraja, appendice documentaria di R. Lombardo e O. Trovato, Enna 1996, pp. 39-43 ed EADEM, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000, pp. 132-133.

⁵⁸ Cfr. Sidney J. A. Curchill, *Peasant art in Italy*, in "The Studio" n. s., 1913 e Catalogo dell'Asta di Sothby's, Londra 1934 e Catalogo dell'Asta di Sothby's, Londra 1960. Si veda pure M.C. Di

Natale, *Le vie dell'oro: dalla dispersione alla collezione*, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989 e in particolare le schede di M.C. Di Natale, nn. I. 21, 24, 45, 46, pp. 93-94, 96, 99-100, 108-110, 113 e M.C. Di Natale-G. Volpe, scheda n. I,6, p. 86.

⁵⁹ M. ACCASCINA, *Artisti nostri alla Galleria Roma*, in "Giornale di Sicilia", 25 gennaio 1942. Di Pippo Rizzo nota pure che "recede da una «Personale» a Milano, espone, tra pitture e acquaforti ben quaranta opere ed il numero non compromette la qualità che non è inferiore, anzi in continuo superamento, di quella apparsa nelle opere esposte nell'ultima sindacale a Palermo che suscitavano reale stupore dove Rizzo è stato sempre all'avanguardia di ogni movimento reazionario, simpatico ai giovani, ma non sempre egualmente simpatico ai dormienti. Ma in quella mostra, tutti giovani e non giovani, ebbero stupore, lo stesso stupore che qui si rinnova come a chi, dopo brusco cammino, trovi improvvisa, la meta". *Ibidem*.

⁶⁰ M. ACCASCINA, *Note d'arte. Artisti siciliani a Roma. L'esposizione delle opere di Carmelo Comes, M. Grazia Di Giorgio e di Eugenio Russo alla Galleria de "Il Tevere"*, in "Giornale di Sicilia", 17 aprile 1941.

⁶¹ M. ACCASCINA, *X mostra sindacale. Arte di Guerra*, in "Giornale di Sicilia", 16 ottobre 1941.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ M. ACCASCINA, *La 10ª Mostra d'Arte al Teatro Massimo*, in "Giornale di Sicilia", 16 novembre 1941.

Maria Accascina
e il Giornale di Sicilia

Cultura fra critica e cronache

Gli articoli sono stati riportati fedelmente dal "Giornale di Sicilia". Si è ritenuto opportuno intervenire solo sui più evidenti errori tipografici.

Tutti gli articoli sono corredati da fotografie che per scelta editoriale non è stato possibile inserire nella presente raccolta dei testi.

SOSTA A FAVARA

Come il suo nome si slarga nel canto, Favara si distende in piano, nella vallata che è ora tutta verde e biancheggiata da petali, con una serie di case tutte nuove, dipinte di celestino e di rosa, colori, tenui, di zuccheri filati e di pasta-

ricordare che, in Sicilia, due forme d'arte eternamente dominano, arte medievale, arte barocchetto: severità rude di massa, e leggiadra decorazione di stucco; architettura sobria, austera, e sorridente, gaudiosa libertà decorativa; rigore di logica costruttiva e fantasia audace di curvilinee architetture: come i canti di Sicilia fatti di pena e di sorriso.

Accanto al castello medioevale, c'è la trionfante affermazione del barocchetto nella chiesetta del Rosario: c'è un soffitto a cassettoni di forma quattrocentesca ma di decorazione settecentesca: a foglie, a conchiglie dipinte col più vivace e popolare cromatismo e immagini sacre sul fondo di ciascun cassettoni che ora pongono sulle labbra nomi di raffinati pittori, ora riportano improvvisamente a pittura popolare. Grava, il soffitto, sulle pareti bianche di stucco e par che restino, schiacciate e sgomente le frotte di angoli, che si sono inerpiti sopra la trabeazione, a cinque, a otto, paffuti, chiomati, sorridenti, ridenti e cruciati, come preparati ad una rapida manovra per spingere più alto il soffitto che li annoia. Bianche di stucco, morbide e carnose, queste creature riportano il pensiero alle altre della chiesa di S. Spirito ad Agrigento e alle altre ancora di Naro, la «fulgidissima», e riportano a pensare alla facilità tecnica, al buon gusto di quelle maestranze agrigentine e narenensi, che per tutto il settecento sparsero ornati, di legno o di stucco, in oro o di seta, per ogni cap-

produzione popolare, ma qualche volta elegante e raffinata, pur sempre piacevolissima assai più di quella fatta di cartapesta o di terracotta e ritirata in serie dalle fabbriche di immagini religiose.

Come nella chiesa di Favara, co-



Favara - Duomo

relle nuziali. Tanto che, alla fine, il vecchio e fiero castello chiaromontano si è nascosto quasi in recinto, ed appena occhieggia, nella piazza solare, con finestrelle larghe e composte, di grazia rinascimentale. Il suo cortile severo, gli anditi minacciosi, le feritorie aperte nell'ombra, il ricordo delle fiere lotte e delle ribellioni represses, è ora lontano: sulla scaletta appare gemmata nella ghirlanda del triplice arco la porta gotica traversata da una trabeazione marmorea di purezza ellenistica, dove genietti alati trascinano bighe come nei vetustissimi cofanetti di Bisanzio scolpiti nell'avorio per riporvi i profumi delle donne o le reliquie dei santi. Ma, oltrepassata la soglia, si va a ritroso nel tempo: la cappella ha il consueto gioco delle chiesette normanne: cupola su base quadra e nicchie angolari che amichevolmente concordano gli angoli alle curve, più sicure architetture



Favara - Castello Chiaromontano. Ingresso alla Cappella. Sec. XIII.

struita con solennità senza pari nel puro stile lorbaro del Rinascimento, con una cupola alta sessanta metri, che par buchi l'infinito, bianca e immensa all'interno e poi ornata soltanto da statuette di fabbrica, senza che il soffio di un cuore umano, l'ardore di una fede la diligenza esperta di una mano abbia modellato, creato, ispirato un volto di Vergine, una testa di Cristo, un corpo di bimbo. Pur semplice o popolare, pur ingenua o inesperta, come appare gradevole agli occhi e dolce al cuore, l'opera degli antichi artigiani locali, che nella chiesa del Rosario hanno decorato con tanta fantasia il soffitto o degli altri che hanno animato di stucchi le bianche pareti, o delle altre artigiane che hanno tessuto stoffe preziose e hanno trapunte d'oro o di seta i begli arredi della Chiesa Madre di Favara o gli altri ancora più belli della chiesa di S. Francesco a Naro. Artisti ed artigiani: e ciascuno dava il meglio nell'opera di fede, di bellezza, di



2 gennaio 1938 – DIFESA DELL'ARCHITETTURA SICILIANA

La diffusa opinione che la Sicilia sia rimasta alla retroguardia dell'architettura, l'assenteismo di tutti i siciliani alle mostre nazionali, l'inerzia di un Sindacato architetti di Sicilia che dopo la mostra del 1927 non è riuscito più ad organizzarne altre, le ovattate resistenze che si costruiscono con la abulia e l'indifferenza ai pochi animosi, il generale disinteresse al fatto dell'architettura rimasto invigilato e abbandonato nelle mani dei capomastri, costruttori ed affaristi, una decina di scandali architettonici che hanno fatto mal pensare di noi, la mancanza di coesione di tutte le energie dei giovani in contrapposizione al gagliardo potere del gruppo romano milanese divenuto accentratore e il distributore di costruzioni pubbliche in tutta Italia, hanno reso possibile una decisione che sarebbe sembrata ieri un paradosso, cioè la soppressione del biennio di Architettura dell'Accademia di Belle Arti, e la negata facoltà di architettura annessa alla R. Università di Palermo.

Dimostrare che in Sicilia esiste una tradizione bimillenaria di architettura mirabilmente svoltasi, con una intelligentissima elaborazione degli elementi di apporto e con una costante originalità di ritmi in rapporto equilibrato alla natura ed al luogo, tradizione affermatasi già nel tempio di Giove Olimpico, continuatasi nel periodo romano e bizantino, arabo e normanno, svevo e aragonese, sempre con una sincerissima volontà di esser schietta, e siciliana, e legata sempre all'architettura italiana molto ricevendo ma anche molto offrendo di soluzioni e di ritmi esogeni filtrati e illimpiditi dalla propria sensibilità classica, dimostrare che a Palermo, a Catania e ad Agrigento vi furono per duemila anni e vi sono maestranze espertissime, tutto questo non occorre ancora ripetere.

Perché, se molti sono i monumenti pessimamente restaurati e molti quelli che vanno in rovina e costante la distruzione di tutti gli elementi più importanti per la ricostruzione della storia dell'architettura civile e chi grida, ne è punito, nella carriera e nella vita, tuttavia, a dispetto della violenza degli eventi e degli uomini, ancora tanti capolavori di architettura rimangono da non dovere ricorrere ad oratoria per dichiarare che soltanto ed unicamente in Sicilia l'architettura ha avuto una storia bimillenaria ininterrotta, magnifica, espressione della nobiltà e della fierezza dello spirito siciliano rimasto integro malgrado soppressioni, violenza, oppressioni straniere, rimasto soprattutto italianissimo.

Si parla spesso di un assenteismo siciliano alla vasta reazione architettonica di quest'ultimo trentennio ma, ora che il razionalismo di tipo nordico è stato superato e

financo il gruppo più avanguardista ritorna a parlare di fantasia e di creazione possiamo apertamente dire che quanto parve passatismo ed ostinazione ad accogliere le idee moderne era, invece, la sincera impossibilità di interrompere una tradizione di arte con una tradizione di empirismo costruttivo, era l'impossibilità di violentare quei principi di architettura che erano stati per venti secoli ribaditi nello spirito e negli occhi del nostro popolo. Se alcuni architetti posti a scegliere fra il decorativismo e il florealismo basiliano e il meccanicismo nordico, scelsero il primo, pur sempre corrispondente ad un atteggiamento costante dello spirito siciliano, essi dimostrarono una sincerità spirituale antiaffaristica che è superiore alla insincera adesione alle idee nordiche ed anti-italiane.

Tuttavia quelli che si rifugiarono nel passato e nel disorientamento e nella mutilazione generale della facoltà creatrice continuarono con lo stile gotico e continuano con lo stile barocco e con lo stile neo-classico non furono e non sono tutti, come in tutta Italia: altri ve ne furono che parteciparono a viso aperto, sinceramente ed animosamente a tutte le reazioni contro il decorativismo e contro la falsità architettonica. E va ricordato che proprio quando in Italia si sostenevano le teorie razionali antireatrici, quindi anti-italiane, le quali riducevano l'architettura a meccanismo costruttivo, proprio un architetto siciliano, il Cardella, coraggiosamente affermava doversi intendere l'architettura unicamente come «linguaggio dello spirito» e poneva le più solide basi ad una estetica dell'architettura definendo quali ne sono i valori effettivi, valori costruttivi e valori spaziali, estetica che soltanto oggi dopo dieci anni viene strombazzata come nuovissima ed originale conquista da studiosi che credono di assaltare con donchisciottesco ardore la roccaforte dell'idealismo architettonico già da tempo smurata dal solitario architetto di Sicilia. Né si trattò soltanto di teorie e di teorici ma si trattò anche di architetture e di architetti e va ricordata la nobiltà dell'opera di Camillo Autore troppo presto scomparso; e quegli altri che seppero mettersi al corrente delle nuove teorie costruttive e si chiamano Fichera, Leone a Catania e a Palermo, Capitò e Caronia e gli altri che parteciparono degnamente ai grandi concorsi nazionali come Epifanio, Stassi, Ferrara ed altri come Ugo e Spatrisano e i giovanissimi come Ziino che hanno lavorato e lavorano con serietà e con ardore inutilmente cercando di opporsi al dilagare del commercialismo architettonico.

Sicché in fondo tutto a considerare, ci si domanda per quale ragione proprio in Sicilia non deve sorgere una facoltà di architettura se la tradizione esiste lunga e magnifica quanto quella di Roma e più, di una tenacia più forte che in Toscana, di una ricchezza di forme più splendida che nel Piemonte, se in Sicilia, pur nel caotico disorientato ottocento fu detta con il Teatro Massimo la parola più sana rimasta come un monito per tutta l'architettura internazionale.

Mancando una scuola, la mirabile tradizione è condannata a spegnersi non perché non possano continuarla gli architetti altrove preparati ma perché una tradizione si alimenta con lo studio dei monumenti del passato che si controllano, si misurano, si studiano di presenza, come facevano il Brunelleschi e Donatello, e perché alla propria terra l'architettura si lega, come la gemma al fusto. Matteo Carnalivari guardò e studiò il romanico, Giacomo Amato guardò e studiò il Rinascimento, il Marvuglia il tempio di Segesta, il Basile tutta l'architettura classica siciliana, ma tutti sempre guardarono la nostra luce e la nostra terra, il nostro clima, il nostro colore di monti e di mare.

Se una facoltà di architettura non ci è concessa, una facoltà in cui scienza e fantasia siano poste in eguale piano e in cui lo studio, l'interrogazione, il restauro dei monumenti sia anche disciplina fondamentale, certo verrà spenta per la Sicilia l'unica forma di arte che è valsa e varrebbe ad esprimere e ad eternare lo spirito e l'anima del nostro popolo.

23 Gennaio 1938 – ROMANITÀ DI MILANO. I RESTAURI DI S. LORENZO

Quella fila di colonne corinzie alte e sottili di via Ticinese a Milano che nel groviglio della vita moderna parevano sopravvissute a glorie immortali, malinconicamente auspicavano nel loro protendersi al cielo, un giorno di riconoscente salvezza per se e per la gloriosa basilica di S. Lorenzo più volte miracolata. Era divenuta, la Basilica, rifugio di un misterioso intrigo di leggenda e di storia di stili e di opere diverse, un complesso misterioso al quale le sovrastrutture, le adiacenze murarie avevano fatto perdere ogni possibilità di trovare il filo conduttore e di intendere quanta parte di storico vi fosse nel complesso di notizie tramandate divenuto torbido come una fiumana che i secoli spingono tra terre diverse.

C'era, sì o no, in quella zona, un tempio romano dedicato ad Ercole ad Apollo o a Mercurio, o forse c'erano le terme famose, cantate da Ausonio al tempo di Massimiliano, c'è comunque il ricordo di una magnifica civiltà concretatasi in quella serie di belle colonne dietro cui appariva la Basilica di S. Lorenzo. Ad entrarvi, la bella chiesa di pianta poligonale interessava subito per il movimento delle stesure e delle cappelle, per la duplice galleria che leggera si bilanciava tra massosi pilastri. Essendo stata ricostruita fedelmente nel 1573 da Martino Bassi dopo la subitanea caduta della bellissima chiesa preesistente, essa offre ancora l'antica pianta e forma, dando un modello architettonico di grande interesse che si poneva a raffronto con la Chiesa di S. Vitale a Ravenna per illustrare la forza di espansione dell'architettura bizantina diffusasi a Ravenna e a Milano; quanto di limpidamente roma-

no vi era nella costruzione a pianta centrale, veniva considerato non come una sopravvivenza di classicità romana e italiana ma come elaborazione bizantina di classicismo orientalizzante.

Anche se il Rivoira con entusiasmo sostenuto da Scienza aveva cercato di mostrare come la Chiesa di S. Sofia dovesse ritenersi non il prototipo delle chiese a pianta centrale, ma l'ultima propaggine di un tipo costruttivo schiettamente romano, nessuno aveva ripreso tale affermazione nell'esame della chiesa di S. Lorenzo e delle altre costruzioni ravennate che da essa visibilmente derivano. Ora ecco che il piccone costruttore e distruttore aggiunge alla tesi del Rivoira un nuovo e incontrastabile elemento.

L'intelligente zelantissima osservazione del monumento fatta da Gino Chierici che regge con entusiasmo benefico operoso la Sovrintendenza dell'arte della Lombardia, osservazione voluta, seguita, incoraggiata dal Duce, ha permesso di trarre dalla basilica di S. Lorenzo e dal complesso delle cappelle ad essa annesse tra le quali famosa, la cappella di S. Aquilino, dalla scoperta di interessanti mosaici sicuramente databili al quarto secolo, da strutture murarie scoperte sotto le moderne stratificazioni, la sicura opinione che è ormai certezza che la Basilica di S. Lorenzo sia stata costruita nella prima metà del secolo quarto. Appena dopo l'editto di Costantino consentiva l'erezione di chiese cristiane, sorgeva la prima basilica che adattava tutto il raffinato repertorio architettonico schiettamente romano alle esigenze del nuovo culto, ancora con qualche incertezza, ancora con qualche inefficacia che scompariranno via via nelle costruzioni posteriori di S. Vitale e quindi di S. Sofia; proprio lì, nella Milano romana divenuta sacello di cristianità dotta e guerriera sorgeva la Basilica cristiana costruita non già con forme d'accatto e di importazione da Bisanzio ma con forme schiettamente locali e romane.

E in tal modo si viene a dimostrare mediante questo restauro intelligentissimo come la architettura romana non abbia avuto nessuna pausa nel suo sviluppo ed abbia tratto dal Cristianesimo nuovo alimento di vita che giungerà a mantenersi germinativa fino al romanico che proprio in Lombardia prima di altrove splendidamente si afferma, si viene a portare una sicura luce di conoscenza su quel secolo IV che era posto come termine categorico di chiusura al tempio della Romanità. Antiche opinioni che facevano emigrare l'architettura romana italiana a Bisanzio per poi farla ricomparire come arte orientale di elaborazione classica, sono ormai superate e come lo studio degli affreschi delle catacombe di S. Gennaro e di questi mosaici testè scoperti, affermano la mirabile forza vitale della pittura romana, così queste architetture del quarto secolo persuadono che interruzioni e tagli netti non avvengono mai nel campo della cultura e del pensiero.

Restauro felicissimo questo di S. Lorenzo non soltanto dal punto di vista storico –

perché apporta luce sui problemi tra i più delicati degli inizi dell'architettura romanica oltre che di questa trasformazione romana cristiana di cui si è parlato – ma anche di interesse estetico e per la bellezza semplice e musicale delle architetture scoperte, della gagliarda potenza dei mosaici ora ritrovati eguali di incanto agli altri ben noti – modellati sembrano, in lamina d'argento – restauro che aprirà nella Milano tumultuosa una zona di silenzio, di religiosità, di arte.

E se non potrà più risorgere in tutta la sua magnificenza di mosaici, di ornamenti, di marmi preziosi, la basilica che ai tempi di Liutprando appariva «preziosa et mirabilis» è ritornata alla luce nella cappella di S. Aquilino, l'antica cappella della regina Placidia figlia di Theodosio e madre di Valentiniano di cui non vi è cronaca antica che non ne esalti la bellezza. Moderno e antico, oggi e ieri, tutto si lega con dritto filo, si cementa saldamente e bene. Già approvata la nuova sistemazione della Piazza del Duomo, già compiuti i lavori nella bellissima chiesa di S. Maria delle Grazie, in atto i lavori, delicatissimi, nella cappella di S. Satiro affrescata da Donato Bramante con quella miracolosa pittura prospettica che dà ampiezza di sfondo all'angusto locale, pittura che resterà incolume mentre, sì sotto, il vecchio muro si sostituirà con nuovo, in atto i lavori alla bella cupola di Iuvara, nella Cattedrale di Como e tutta una serie di restauri nelle province e d'altra parte, lo studio, la liberazione delle vecchie mura romane di Milano turrita e coraggiosa, l'indagine approfondita sui primi secoli di gloria milanese. Fervore di opere e di esempio.

26 Gennaio 1938 - GLORIE ITALIANE ALLA MOSTRA NAZIONALE DEL TESSILE

Imprigionate tra cristalli, come ali di uccelli, nel rigore scientifico della esposizione, le belle stoffe – passate alla Mostra Nazionale del Tessile dalle più misteriose sagrestie ombrate, dai musei, dalle raccolte private – senza la loro solita cornice aulica d'incensi, di altari, di mistiche ombre, senza il peso di tanti secoli e di tanta umanità, così isolate nello spazio e nel tempo, nella luce chiarissima e spietata esse, vetustissimi piviali e pianete, pallii e mitre, hanno imposto la loro voce di arte, accanto alle molte voci di scienza.

Da quando la tessitura si libera dall'imitazione inerte, delle stoffe orientali, è un procedere di conquiste, di esperienze e di fantasie per esprimere il mistico mondo medioevale e il classico mondo rinascimentale, lo sfarzo barocco e la deliziosa eleganza settecentesca, continuamente aderendo allo spirito del secolo, alle sue volontà, ai suoi gusti, con quella costante espressività che è il fascino dell'arte italiana mirabilmente compatta e una, dalla miniatura all'affresco, dalla stoffa alla pittura, dal gioiello alla cupola.

I laboratori ove si elaborano le esperienze tessili bizantine, onuste di glorie, e le fantasie orientali statiche nel sofisticato mondo lineare, i telati dove le stoffe conquistarono gioie di colori e disinvolta composizione lineare-zoomorfica-vegetale, furono a Palermo, a Palazzo Reale dove certamente vennero tessute e la stoffa del manto per l'incoronazione dei Re, la quale è giunta a tanta esperienza da subordinare il disegno alla forma del manto strappando le bestie affrontate dal carcere dei cerchi bizantini, e disponendole, magnifiche e immense con il loro corpo occupando tutta la superficie – tanto la stoffa di fodera – di quel manto, con una composizione talmente libera e sciolta, talmente narrativa, da far pensare ad una completa liberazione di cadenze ritmiche bizantine.

Non fu certamente possibile che alla Mostra di Roma, giungessero, dal Kunst Historische Museum di Vienna, l'una e l'altra come sarebbe stato desiderabile per illustrare i superbi inizi della tessitura siciliana, quindi italiana, ma vi sta il piviale di S. Tommaso Becket arcivescovo di Canterbury ricamato con motivi di cavalieri a cavallo, di cerbiatti, a parlare chiaramente di Sicilia, tanto eguale è lo spirito ornamentale che vi si appalesa con quello dei cofanetti di avorio e con il soffitto ligneo della cappella Palatina; e stanno i bei diaspri della Collezione Sangiorgi e del Museo Nazionale di Firenze, e quella con linci bianche su fondo verde, della Collezione Loewi a testimoniare se non trionfalmente, con sufficiente chiarezza lo sviluppo dei laboratori siciliani. Dai quali prese il volo Lucca e furono veramente alate quelle sue stoffe, più ricche di ornato che di colore, ma così deliziose e inesauribili di trovate decorative, così scoppiettanti e vivaci, che l'occhio non si stanca mai a seguirli, e siano fughe di lepri e leoni criniti con code fiammanti, e colloqui amorosi di uccelli e di cani sulle barche ondegianti in marine favolose di anitre e di immensi fiori e colloqui di genietti marinari tra prue e poppe di navigli ben parati fra palmizi raggianti come ostensori, con cui Lucca ricca e marinara celebrava le sue glorie seta a seta riunendo nei tremila telai.

Incanti visivi: e a volte, qualche stoffa è di spirito decorativo così poetico che pare composta e immaginata dopo la lettura del paradiso dantesco con visioni di ali e di luci splendenti, con coorti di bianche forme sotto cieli stellati, e sono così morbide e lievi da sembrar tessute e ricamate non da mani mortali. Chi immaginò il pallio dalle «colombe d'oro» (S. Gemignano) e chi compose di sete e di ori quelle forme angeliche e bianche, forme lunari, sul piviale della Basilica di S. Pietro, chi dispose sotto lievi arcatelle teorie di angioli nel sommosso commento di sete bianche e rosa nel paliotto d'Anagni, fu certamente animato dallo spirito di una lauda umbra di un sonetto della Vita nuova di una musica di Spirito italiano: e non soltanto a Lucca e a Palermo sono i mille e mille telai e non soltanto in Sicilia, a Lucca, a Siena le dolci esperte ricamatrici, ma nel quattrocento, Firenze, Venezia e Genova entrano in gara

di accorte fantasie lineari argute, di fantasie cromatiche splendenti e di composizioni severe e grandiose. Sul fondo di velluti rossi si sgranano i melograni, si alternano nei damaschi broccati, sete e ori in fiori allacciati, si compongono con due note di colore, smorzati e splendenti i damaschi lussuosi e il ricamo, divenuto espertissimo, traduce fantasie di Leonardo, quadri dei Pollaiolo, disegni di Raffaello. Anche i prodigi dell'ago sono riuniti nella Mostra: il paliotto dell'opera del Duomo di Siena, la dalmatica di Orvieto, la pianeta di Siena, qui, accanto alle pianete con croci ricamate venute in buon numero e tutte belle e ben conservate presso cui ben ci sarebbe stata la pianeta di Petralia Soprana, pur così malconcia.

Ma questo è compito nostro, quello di cercare e di illustrare tanti capolavori di stoffe e di ricami, e di salvarle dal tarlo e dall'umidità; e sarebbe ben il momento di fare, in attesa di una Mostra regionale siciliana, una mostra di Stoffe, ricami di Sicilia antica, annessa, per esempio, alla regionale sindacale, come si fa a Venezia, ogni due anni, ora per gli ori, ora per i vetri, ora per le stoffe.

Vero si è che la Sicilia è rappresentata anche per il trecento e per il seicento con stoffe della Collezione. Ma nulla di nuovo e di ignorato è passato dai tesori del Monastero di S. Martino, di Petralia, di Agrigento, di Noto, di Naro, colmi di paramenti magnifici, di bellezze e di esperienze tessili che forse potrebbero illuminare e chiarire problemi ancora risolti scarsamente anche se l'appassionato fervore di indagine scientifica con cui Luigi Serra ha cercato e commentato le belle stoffe, abbia portato tanto contributo di esperienza e di gusto all'opera elogiabilissima di raccolta e di studio da anni curata da Sangiorgi e da Loewi a cui tanti capolavori appartengono: Capolavori di tutte le epoche perché anche nel settecento, elaborando suggerimenti francesi e suggerimenti cinesi, l'Italia ebbe broccatelli e tessuti di eleganza misurata e accorta. Poche alla Mostra di Roma, appunto perché più note e più facili a vedersi in tutte le chiese e case signorili, epoche anche quella dell'ottocento, che non sono né di scarto né senza gusto, ma ancora presenti ai nostri occhi, questo non è dovuto che alla eccessiva quantità di cui sono colmi i nostri tesori e di tutte le chiese di Europa. Ma di quegli esemplari, in tal numero raccolti, di quei miracoli dal duecento al cinquecento che hanno delicatezze tonali di vetriere muranesi, splendori cromatici di maioliche eugubine, incanto di ritmi trecenteschi, e nel tempo stesso sono scienza ed esperienza, di quelli, che scaltrezza e principalmente il genio italiano produsse, la bellissima Mostra retrospettiva, ne è colma.

Ed è ancora una volta per esaltarci e per volere più oltre sempre del segno.

Stanno per ripartire dalle tre salette del Palazzo de Seta, semplici, chiare come celle, i quadri di sessanta artisti italiani riuniti per la prima volta a Palermo, senza intenti polemici, né per scopo reattivo di correzione o di esortazione ma per scopi culturali, per volontà di far conoscere al pubblico, geograficamente lontano dalla Biennale di Venezia, gli artisti già affermati e dominatori, gli altri più giovani e già in ascesa, gli altri ancora in cammino: per offrire un quadro, sia pure sintetico, della pittura italiana. Sono venute le opere meglio sarebbe stato che fossero venuti anche gli artisti, per più solidale amicizia per ricevere qualche dono di espressione e di ispirazione, qualche scatto di sincerità, qualche vibrazione sentimentale e poetica anche da questa terra di fiabe e di leggenda, di calore e di luce. Qui venendo si riuscirebbe anche a giustificare se il pubblico siciliano si è mostrato in generale sordo nel passato e ben guardingo nel presente, verso tutta la pittura surrealista, intellettuale che camuffava impotenze disegnative e cromatiche con misteriose teorie e camuffava aridità di fantasie con bamboleggiamenti iconografici. Che dall'architettura di Sicilia così costantemente fedele a valori classici di equilibrio e di armonia e da quella selinuntina scultura che ha fissato in eterno i termini in cui si muoveva tutta la scultura del mondo – il sospiro verso la bellezza e lo sguardo verso la realtà – da questa limpida splendidezza di luce che scandisce nello spazio le mille forme del reale, da questa affascinante cromia naturalistica così complessa e densa di strati e sottostrati sicché il colore diventa materia dura e concreta, dalla visione dell'arte e della natura, si finisce col giustificare il pubblico siciliano di certi suoi isolamenti e si può veramente essere lieti quando tributa una lode sincera e se raffrena l'arguto e sempre schietto commento e lo trasforma in una parola di lode.

Le totalità di consenso e di ammirazione la scultura di Marino Marini, ha suscitato con quel «Ritratto» in cui da pochi centimetri cubi di materia si sprigiona una tale forza vitale che ti aggredisce come maroso inatteso, e se attenzione costante suscita la pittura di Fausto Pirandello, ricchissima di perfezioni cromatiche, le quali vanno coagulandosi e riassodandosi su schemi realistici più costruiti e solidi che non nella pittura di Casorati se vivido compiacimento suscitano i paesaggi di Marussig, di Paulucci colmi di luce di fremiti, di De Grada, di Ziveri, e quello di Guttuso nostro giunto a tuffarsi amoroso in quella sua benedetta terra di Bagheria e a trarne il calore solare e il profumo, oltre che quel terribile colore composto di cento e mille toni, se tali sicuri orientamenti mostra il pubblico, si potrà almeno dire che di buon gusto non si manchi e non di giustizia.

Vero è che la pittura plumbea, di Carlo Carrà non è passata alla galleria di Palermo e ne era meritevolissima oltre che per la qualità supremamente classica di volume,

anche giustissimo omaggio verso l'artista che ha sostenuto battagliando le qualità più schiettamente italiane di forma colore ma questo può darsi sia dovuto a malinconiche limitazioni pratiche, non certo ad incomprendimenti del pubblico che si rivela costantemente diverso, invece, ai due immensi quadri di Cagli acquistati per la Galleria perché avrebbe pazientato assai volentieri in attesa che nelle indubitabili qualità di intelligenza cromatica e di fantasia compositiva si fossero venuti meglio concretando come il piccolo quadro oggi esposto ci documenta. Miglioramento e superamento che anche Afro ci testimonia con una pittura arguta, spavalda e piacevolissima nella sua splendente densità di colore e anche Lia Pasqualino Noto, che si libera dalle sue aridità cromatiche e, senz'altro riesce a superare difficoltà non lievi di raffinatezze compositive con tinte musicate di lilla e di viola e di iridescenze magiche facendoci ormai sicuramente attendere l'opera d'arte che unendo tecnica a fantasia, abbia più slancio e respiro tanto quanto ella ne mette in tutte le organizzazioni di ordine culturale e in tutte le organizzazioni coraggiose per un ambiente anticonformista come è il siciliano. Più facili tutti a far parole che fatti non come la Marchesa De Seta che fa fatti più che parole e dà convegno a sessanta artisti con ospitale signorilità, concreta mostre per il presente e per il futuro animosamente. Sarà forse un privilegio femminile se furono queste tre donne benedette ad organizzare a Dante un'intesa di quel genere. O sia che sia, questo richiamo e questo convegno ha un bel valore spirituale che vale a rinfrancarsi l'animo quasi quanto un iniziale profumo di primavera. Al quale ci riporta, per altra via, per un intuizione veramente poetica della natura quel fascio di fiori posti in traverso sulla tela di De Pisis, gran maestro ormai nella pittura moderna. La quale è tutta o per vie strette e larghe orientata verso le sole entità eterne della pittura: colore e tono, ma anche verso quell'italiano equilibrio tra colore e forma e quella gioiosa edonistica interpretazione del reale che pur sempre rende desiderabili i quadri dei primitivi anche se dipinti da piccoli maestri. Certo, sperare un largo consenso con una pittura soltanto o unicamente tonale è più difficile e quella pittura aristocraticissima di Mafai fatta d'incroci, di correnti cromatiche, preziosissime, trasparenti di una commovente tenuità, potrà forse non a tutti piacere e sembrerà insignificante ma questi sono i rari casi in cui riaffiorano i gusti ottocenteschi di indispensabile chiarimento della realtà, alla quale sempre più aderiscono Rizzo e Castro, il primo con un quadro studiattissimo nei rapporti di tono, il secondo, con una pittura piacevole, specialmente nel particolare della testa del bimbo dormiente con soffice impasto cromatico e Comes che par continui in questo ritratto esposto la buona gloriosa tradizione dei Gandolfo ritrattisti di eccezione e Salvadori delicato e sognante.

E lì tra il sogno e la realtà sta Alberto Bevilacqua con un quadretto con cavallerizzo e cavalli reso con tale preziosità di colore da far pensare ad un circo da Olimpo

e nel tempo stesso con certe spezzature superbe di difficoltà da fargli sempre più riconoscere qualità magnifiche di pittore anche se indisciplinate. E, anch'egli, come Giarrizzo, che qui hanno dato i fiori e altrove i frutti della loro arte: Bevilacqua a Torino e Giarrizzo a Napoli e questi ci manda il bozzetto del quadro «Estate», uno di quei bozzetti che non fanno rimpiangere il quadro tanto sono immediatezza e meditazione, esperienza e spontaneità. Siciliano che si fa onore e speriamo che questo sia anche per Lazzaro, alla prossima mostra di Venezia dove egli ha avuto una sala personale e come è di Francesco Messina passato all'Accademia di Brera, fra i più noti in Italia, come giustifica quest'opera sapientemente equilibrata nello spazio e il nostro Trombadori, finalmente entrato nella Galleria di Palermo con una pittura che ha tutte le sapienze neoclassiche di disegno e tutte le esperienze cromatiche moderne, massime nel paesaggino, squarcio delizioso dietro il bel nudo.

Né sono stati spesi male i venticinque anni di vita ardente e meditativa di Nino Franchina se egli modella con tanto impressionante verismo ricco però di energia vitale un ritratto di amico. Serio e bravo, sulla buona via, che porta al segno. Dalla quale pare un po' stanco Benedetto De Lisi e desideroso di vita più allegra, lui, così indomabile lavoratore, sicché lascia l'Olimpo e si accosta a Tersicore nordica, aspriccia e maschia e gli sia concesso, purché gli ritorni.

E quanto a Campigli, e malgrado al suo nome carico di gloria, il pubblico, non la beve e si ha un bel parlare di arabeschi spaziali ma certi non si è di essere, compresi, come per il ritratto di Arturo Martini, per nuova e interessante tecnica di Lucio Fontana, discutibile, ma interessante.

Altre opere vi sono, un bel ritratto largo e sereno di Roberto Melli ed altro di Filippo Tallone nomi fra i migliori nel campo del ritratto; una gemmea composizione di Gino Severini, un'astrazione di Attanasio Soldati, un terribile occhio di Alberto Savinio, aperto su tutte le colpe del mondo, una campagna di Topazia un po' gelida e spenta, magnifica frutta di Mucchi, la di cui sposa presenta un ritratto egregio e per tecnica e per felicità di intuizione, ritratti di Birolli e di Cantatori un po' spettrali per eccessiva fluidità di composizione, un quadro di Sironi non in tutto corrispondente al suo gran nome, sculture di Basaldella, sgarbatissima, e di Mazzullo ancora acerbo, di Castellana, della De Simon, tanto amiche di masse quanto il marito di Mafai di trasparenti e alabastrini corpi. Sessanta artisti, che testimoniano un complesso movimento artistico, e ricca energia italiana con opere tutte ben scelte e ben rappresentative, come non sempre avviene alla Biennale. Diremo, una biennale in miniatura, dominata da un sicuro e schietto buon gusto.

Una visita di S. E. Marcello Piacentini a Selinunte, l'entusiasmo per la grandiosità di quelle rovine orgogliose, crucciate, dolenti tra sabbia e azzurro, una promessa di aiuto che si trasforma in realtà, l'interessamento subitaneo dell'Accademia Reale: centomila lire. Risorgeranno tre colonne del Tempio G. il colossale, il ciclopico per il dio Apollo. Erigevano per l'eterno questi Siciliani: là ad Agrigento per Giove Olimpico elevavano il più grande fra tutti i tempi; custodito da quei telamoni affaticati di tanta massa; qui a Selinunte il tempio ad Apollo, tra gli altri più grandi; costruivano con tanta accortezza ed esperienza architettonica da affrontare i più immensi problemi di statica, in quella terra selinuntina difficilissima, tra venti e sabbia, con una indipendenza ai canoni tradizionali che li mostra architetti di nascita.

Nuovi mezzi di sostenere la trabeazione immensa; li, nel tempio di Giove Olimpico ad Agrigento, quei telamoni dal volto aspriccio, stupendo esempio di plastica in funzione architettonica, squadrata e possente, modi nuovi di creare chiaroscuri architettonici; qui a Selinunte con allacciamenti diversi della prima, accorti e sagaci da passare dal tempio C ove per prima volta furono tentati ai templi agrigentini, nuovi tipi di cornice, nuova originalissima decorazione policroma in terracotta. Si accendevano, tra azzurrità colma di luce, le terracotte in pittura variopinte che i templi coprivano di una guaina cromatica che li cingeva di rossi e di azzurri in ritmi e spazi decorativi, fin lassù, sui columni. Pittura in preta subordinazione architettonica, lineare, geometrica, antifigurativa mentre l'elemento plastico, si innestava, nei frontoni e nei fregi metopi o nelle antefisse o nelle grondaie, a portare nell'articolazione più intima fra le grandi, una modulazione più conclusa nelle grandi orchestrazioni musicali: tutto originale e superbo: anche nelle sculture selinuntine, quell'intimo aderire alla realtà guardando e sospirando il cielo in che fu tutta e sempre la storia della scultura italiana o che si guardi quel ratto di Europa sul torello invaghito o la verginità crucciata della vergine Artemide e la magrezza famelica dei cani di razza intorno al dolente Atteine e sempre tutta quella beatitudine gaudente di Giove dinanzi a Era abbellita.

Miracolosa fusione delle tre forme d'arte come non si ebbe più mai nel mondo con tale assoluta aderenza, scaturite dalla stessa fantasia col miracolo di Atena. Policromia accesa in che si trova l'origine di quella decorazione marmorea dei pavimenti arabi e degli amboni a delle colonne del romantico siciliano in cui si trova il sentito gioco chiaroscurale delle cornici nel gotico, la smagliante decorazione a mischio delle chiese barocche, il gusto scenografico di accordi tra natura e architettura del settecento, la calda cromia dell'architettura neoclassica, fino a Basile, con cui l'immensa storia si chiude. Tutta la storia dell'arte siciliana è lì, fino alla decorazione policroma delle barche del siracusano, fino alle asticelle dei carretti siciliani.

Ma c'è oltre quel fascino che subirono i nostri padri dell'ottocento, quando cominciarono a trarre dalla terra le pietre, l'entusiasmo di un Raffaello Politi e di un Saverio Cavallaro, l'attenzione di quel Marvuglia che se ne stava lì, a disegnare, pezzo per pezzo il tempio di Segesta, del principe di Torremuzza, aristocratici, studiosi, che scavavano la terra, cuore in ansia.

Ne venne quel neoclassicismo siciliano, che non fu archeologico o letterario, o storico, o artistico ma fu tutto questo ma anche passione di vita, slancio verso il passato per procedere oltre nel futuro.

Da quelle immense rovine sorse nell'800 un ardore nuovo, un orgoglio senza pari, la voluttà di sentirsi eredi di una cultura immensa. I custodi di un tesoro senza scrigno. Fu in quell'orgoglio, alimentato da visioni di metope e colonne, di torsi possenti e di fragili terracotte, alimentato da accordi di Pindaro e di Stesicoro, di Eraclito e di Teocrito, dalla terra stessa in cui era scomparsa paurosa Persefone giovinetta e da cui risorgeva tra spiga e spiga Cerere, da quella terra di miti e di leggende, ma soprattutto da quei templi costruiti per vittoria, distrutti per perfidia, che i Siciliani appresero la volontà di essere soli e Regno.

Quell'amore al classico si trasformò in passione di libertà, divenne calore combattivo, impeto di ribellione. Come l'arte era sbocciata dalla fantasia ma anche dalla passione e dall'orgoglio, ritornava nella sua monade iniziale nella fantasia, nella passione, nel cuore dei siciliani, ed allora non fu archeologia, ma fu storia, anzi vita; e allora furono aristocratici che monumenti frugavano e studiavano; e si accendeva di ora in ora l'entusiasmo alla Patria, che fu, anzi tutto, Sicilia. Poi fu anche Italia. Ma solo quando si ingrandì e fuori dal cerchio marino giunse a Roma.

Se non per altro, se non per quella stretta unità in cui pittura, architettura plastica si fusero, per quell'insegnamento di magnificenza unita ad armonia, di ideale unito al reale, di fantasia e di ragione, di istinto e di controllo, per tutti quei valori che nome di classico si compendiano: se non per quel glorioso e pensoso incanto che dai ruderi ci viene, o sia imbiancato di mandorli in fiore, o da azzurro dei mari, se non per tutto il peso che questa arte di Sicilia ha avuto, insieme al suo patimento nella storia della civiltà e del mondo, almeno per questo, almeno per avere suscitato l'amore alla libertà e l'amore all'unità, meriterebbe che tutta l'arte della Sicilia fosse rispettata e adorata. C'era una sola colonna eretta, di questo tempio G. e a farla erigere e restaurarla era stato Valerio Villareale nel 1932; intorno c'era dappertutto la distruzione, c'era il tangibile ricordo di una sconfitta scontata con la vita. Vincitori erano stati i Cartaginesi. Quella colonna, come un immenso dito appuntato al cielo pareva una imprecazione e una minaccia.

Ne sorgevano altre. Era giusto.

Fu di certo nel periodo neoclassico che quel concetto si pietrificò, di un'arte siciliana che avesse valore spaziale ed eterno, unico e certo, solo in quanto la cultura e l'arte greca l'avesse alimentata e formata, il concetto che solo dal mito, dalla poesia, dall'architettura, dalla scultura greca tutta l'arte di Sicilia abbia tratto valore. Tale orgoglio verso le proprie origini spinse gli aristocratici siciliani ed il popolo, dal Biscari al Lanza, dal Cavallari al Gargallo su per architetti come il Marvuglia, per scultori e pittori, a salvare e studiare e amare quel patrimonio immenso, sicché da quello studio, sorto come un bisogno romantico di esulare dalla tristissima realtà borbonica in un mondo di sognata serenità, sbocciò quell'amore rabbioso e superbo che spinse i siciliani all'idea di libertà isolana e conclusa dapprima, poi sconfitta e totalitaria. Ma dopo il sessanta quell'orgoglio si spense, e non fu entusiasmo e passione, ma ricerca archeologica; costante però nel limitare l'interesse sulle rovine delle città greche mai estendendolo verso il resto dell'arte di Sicilia. Sicché se non fosse per quel gruppo di costruzioni romaniche fatte di pietra e di oro, e se non fosse per quel gruppo di quadri di Antonello, fatti di sangue e di sospiri, la Sicilia con le sue cento e mila forme di architettura scoppiate dal suolo, come le gemme a primavera, gioiose ed austere, con i suoi lunghi poemi decorativi tessuti a trame di seta e di perle nei tiraz o nelle celle monastiche, con tutta quella sua abilità a martellare oro e a batter ferro, la sua abilità eclettica e spontanea, la Sicilia non sarebbe ricordata mai nell'Olimpo Italiano. E più si procede nel tempo, più noi limitiamo e mutiliamo il nostro passato, non soltanto per quanto riguarda interesse scientifico ma per quanto riguarda l'esistenza reale dei monumenti: lasciamo distruggere castelli e palazzi, chiese ed affreschi e nel tarlo le stoffe, i legni nell'umido, nella polvere i quadri, nel fango dell'indifferenza le cose dilette e sacre per la memoria della nostra terra. Lasciamo ad esempio, che la Zisa, unico palazzo rimasto con stalattiti, mosaici e gorgogli di acqua, diventi letamaio e la Cuba sia recinta non dai laghetti dove i grossi pesci guizzavano sotto la chioma degli alberi riflessi, ma da abbeveratoi di pingui muli; la chiesa dello Scibene abitata, ora da porci, ora da galline; chiusa da vent'anni la chiesa di S. Salvatore, Palazzo Abatellis abbandonato e malconco, nella polvere le belle tavole d'oro, le stoffe più rare, nell'umido gli affreschi e tutti in disordine i musei, tutti o quasi. Architetti nostri, pittori nostri, scultori nostri dimenticati e mai noti. Lì ad Agrigento a due passi dai templi, S. Nicola devastata e cadente con gli affreschi in una stalla, S. Maria dei Greci preziosissima e tormentata; a Randazzo, a Pietraperzia, a Siracusa la visione del più desolato abbandono. Tutte cose malvagie, tanto quanto i restauri fatti col cemento armato, le colonne rifatte in legno dipinto, gli affreschi distrutti in quattro e quattrotto. Se

un progetto si fa, come quello di demolire le catapecchie davanti alle absidi del Duomo di Monreale, si dice che esse sono necessarie alla contemplazione del bello, come chi dicesse che il pidocchio è necessario sulla nuca di una bella donna. Fermo restando in eterno, quel disgraziatissimo Museo di Palermo dove una pinacoteca esiste, una collezione di stampe, di maioliche, di ricami, di oreficerie invisibili al pubblico, mentre i superstiti sfrattati – Antonello, Laurana, Mabuse – si sono riuniti a pensione nella sezione archeologica come per venti anni rimase l'Annunciata di Antonello a pensione nel Museo di Siracusa in attesa della Galleria che qui a Palermo dovrebbe essere nel Palazzo Abatellis abbandonato alle piogge e ci stanno, a portieri, i venditori di arance sbucciate, due un soldo, a buon mercato.

Ma più doloroso delle pitture tarlate, degli affreschi distrutti di pilastri-orinatoï, delle chiese pollai, c'è il disimpegno civico verso quanto sia arte di Sicilia; il ritenere che la Cappella Palatina e questa e quell'altra opera, se caschi o no, se è deturpata o no, sia di riguardo soltanto e unicamente ad un ufficio o ad un altro e non sia patrimonio italiano da custodire e vigilare, e non sia anche in quelle pietre, in quelle pitture, in quegli affreschi, non sia anche lì, oltre che nei tempi greci scritta la storia della civiltà di Sicilia. E non sia quindi da ritenere interesse comune, primo e altissimo, studiarla, amarla, proteggere la Civiltà di Sicilia, la quale non va detta araba, normanna, sveva, spagnola, borbonica, perpetuando l'equivoco che essa sia civiltà isolana, da colonia, conquistata or da gli uni or dagli altri, un'arte che non sia italiana, che non si leghi completamente ad essa ma capitoletto di scarso valore da aggiungere alla storia degli arabi e degli spagnoli come prima si aggiungeva l'arte di Roma all'arte di Grecia.

Se dalla visione dell'arte greca i siciliani dell'ottocento seppero trarre l'amore alle proprie origini e l'aspirazione alla patria, dalla visione di duemila anni di una tradizione d'arte ininterrotta malgrado tutta la sciagura degli Dei e degli uomini si dovrebbe in realtà saper trarre invece che tale interesse sociale, un amore più grande e un più grande orgoglio.

Che, infine, questa pretesa architettura araba normanna di Sicilia è la più chiara conferma di una rabbiosa volontà siciliana di imporre in nome del classicismo la più stringente coesione in un mondo orientalizzante di per se frammentario e disperso, in un mondo normanno caotico e coagulato, di imporre una legge di ordine, di equilibrio al discordante eclettismo di approdo.

Tra la moschea di Ibn Tulun e la cattedrale di Ely sta la Basilica di Monreale in cui mura archi, colonne scandiscono lo spazio con tanta purissima classicità da dare l'impressione che ogni misura, movenza e ritmo siano meditati con pitagorico rigore per sorreggere l'eternità umana nella spazialità religiosa ed eterna. E sta il chiostro con il suo ritmo perfetto di arcatelle concentriche a dimostrare la superiorità di

questa architettura già mirabilmente siciliana compatta e unitaria come la lingua, sta poi il gotico, nostro, così armoniosamente e spontaneamente germinato dal romanico che nella Cattedrale di Cefalù dinanzi allo slancio di quell'arcato trionfale ci si domanda, da dove venne il gotico e quando.

Sta poi il barocco, che, se ebbe una veste decorativa a volte pressante, ebbe pur sempre nelle sue strutture un orientamento deciso verso Roma, verso il Bernini, il Rinaldi, il Maderna, il Borromini; sta il neoclassicismo più caldo e convinto che in tutto il resto d'Italia, l'eclettismo, il futurismo, tutte insomma le conquiste del pensiero furono spartite sempre fra Nord e Sud. Mentre d'altra parte, l'architettura romanica siciliana, la scultura classicheggiante siciliana, giungeva fino a Pisa, le arti tessili fino a Lucca, le oreficerie dappertutto, Antonello da Messina a Venezia, Filippo Iuvara a Torino, Filippo Basile a Roma, e frotte di artisti pisani senesi, qui nel trecento, e nel quattrocento genovesi e lombardi, e nel '500 fiorentini, e nel '600 napoletani, qui sempre a lavorare, a creare, ad arricchire l'Isola fortunata ricca e potente, sede di regno.

Arte in tutto e sempre italiana.

Arte anche Vostra, Eccellenza Bottai.

11 marzo 1938 – NUOVI DOCUMENTI. LA REALE AZIENDA SERICA DI PALERMO

Le opere, più che i documenti, parlano di un grande sviluppo dell'artigianato artistico in Sicilia. Ma, a parte dei coralli, dei legni, delle maioliche, degli ori, degli stucchi è imponente la quantità di stoffe nel secolo decimo ottavo ancora rimaste nei tesori delle nostre chiese, nelle collezioni private alcuni con motivi e colori ancora di gusto barocco, altre più leggiadre, nel tipico repertorio Luigi XIV e XV. Stoffe bellissime che servivano oltre agli usi sacri anche per le belle vesti delle donne e dei cavalieri e per la decorazione delle pareti nei palazzi signorili. E c'è anche una forma di decorazione architettonica, la decorazione a mischio schiettamente simile nel colore e nel disegno a qualche esemplare di stoffa ritenuta «siciliana» da far pensare che, fra la decorazione a mischio e le stoffe siciliane del '600 debbano esservi stati sicuri rapporti. A ripensare alcuni particolari della sontuosa decorazione della cappella di S. Benedetto a Monreale, a ripensare la colorazione in viola e giallo dell'altare di Messina che sembra ispirata a velluti controtagliati e tutta quella magnifica veste marmorea a grandi fiori e foglie della chiesa di S. Caterina e di Casa Professa a Palermo, non si può non riconoscere l'influenza, nella determinazione di tale gusto decorativo, di stoffe, damaschi, broccati o velluti controtagliati.

Non è del resto insolito questo trasferimento sulle pareti di effetti tessili: a parte l'interessante esempio offerto dalla decorazione esterna della Cattedrale di Palermo, e recentissima la scoperta della Basilica di S. Lorenzo di tutto un affresco con motivi di elefante ispirato a stoffe di epoca sassanida, mentre d'altra parte le stoffe orientali hanno offerto infiniti suggerimenti per la formazione dei repertori decorativi.

Per vie dirette o per vie indirette si giungeva quindi ad una stessa conclusione: l'esistenza di una industria tessile siciliana. Mancavano però i documenti, né era possibile soltanto in base a caratteri stilistici documentare tale opinione, la quale veniva suffragata anche dalla preesistenza, dal 1000 al 1300 da una fiorentissima officina tessile nel Palazzo Reale di Palermo. Il documento, in fatto di attribuzioni artistiche non ha valore assoluto, ma in fatto di industrie e di commercio può averlo grandissimo. Ora appunto un documento di recente scoperta e cortesemente segnalatomi che offre sulla questione indicazione di notevole importanza.

Si tratta di una supplica avanzata dai consoli dell'arte della seta al Parlamento Generale nell'aprile del 1746, per chiedere al Re l'abolizione «del rerrallo de los tintores» dell'arte della seta; alla quale supplica il Re, nel 1747, rispondeva ordinando la soppressione del reclusorio dei tintori e il permesso di ridare ai maestri tintori la primitiva libertà di operare sotto le tende purché si salvaguardassero gli interessi della *Reale Azienda*, dei consoli dell'arte della seta e degli artisti della sede.

In altro documento i consoli dell'arte della seta decidono che ogni qualvolta un maestro vada fuori a comprare «cucuzzella, malafria, strazza» e ritorna a Palermo non è obbligato a rivelare detta merce; ma se il maestro ordina da Palermo in altra città, allora deve rivelarlo a pagare il «risico» del trasporto.

Tali documenti a cui se ne aggiunge un altro dove appaiono nominati i mercanti di velluto e di damasco come interessati ad un mutuo per l'edificazione di un recinto dei tintori, consentono trarre alcune deduzioni: anzitutto l'esistenza a Palermo di una vera e propria azienda serica di appartenenza reale, secondariamente una attiva importazione di bozzoli di seta, i quali venivano filati tinti e tessuti in tale azienda, terzo la partecipazione degli artisti a tale opera.

È proprio la presenza degli artisti, i quali vengono citati a parte dei «magni cardatores», dei «tintores», dei consoli e dei mercanti, da supporre che tale Azienda Reale non producesse soltanto semplici tessuti di seta a fondo unito ma anche damaschi broccati, velluti.

Sono pochi indizi, ma sufficienti per la documentazione di una vera e propria industria tessile assai attiva, controllata da logge fiorenti. Difficile è ancora stabilire se tale Azienda Reale avesse soltanto il monopolio di tutta la produzione tessile e se dette Corporazioni dei «Tintori, dei cardatori, dei filaturari e dei mercanti» dipen-

dessero direttamente da essa per la loro organizzazione e per la loro esistenza. Comunque, se certa è l'esistenza di una industria tessile a Palermo, se certissima è l'esistenza di una magnifica tradizione documentata dalle stoffe esistenti a Vienna, alla Galleria Nazionale di Londra, al Museo di Bruxelles, nella Collezione Abegg di Torino, nella collezione Sangiorgi a Roma, se considerevole è il numero di stoffe le quali non permettono una sicura attribuzione ad opifici del nord e del mezzogiorno d'Italia, se risonanze del repertorio preferito dalle arti tessili si trovavano in Sicilia stessa nella decorazione a mischio, anch'essa tipicamente siciliana e se, in complesso per tutte le altre forme di arte decorativa dalla più umile alla più raffinata, è testimoniata una ricchissima produzione indigena, si potrà senz'altro affermare, senza più dubbi, almeno per il secolo XVII e XVIII che una ricca produzione artistica tessile si ebbe a Palermo, tranne poi a stabilire quali sono i caratteri peculiari – cromatici e figurativi – di tali stoffe.

Così, giorno per giorno, si libera l'artigianato artistico d'Italia dall'accusa di essere stato, nel settecento inattivo rispetto a quello del periodo rinascimentale e scarso di fantasia rispetto a quello francese e incapace di raffinatezze tecniche in rapporto a quello viennese: esso fu in verità ricchissimo ed esperto con nuclei attivi di produzione a Venezia, a Torino, a Genova, a Napoli, a Palermo, a Trapani. E se a Palermo esistette una azienda reale di seterie così come a Napoli vi fu la superba arazzeria di Carlo III è da supporre che l'importazione dalla Francia dovette essere scarsa e attivo il commercio tra le varie tesserie d'Italia e di Sicilia. Qui specialmente, dove la tessitura è rimasta in molti paeselli come il lavoro più utile e dove stoffe, lane e tappeti rappresentano ancor oggi, un mezzo di commercio, non è possibile supporre una parentesi di produzione tra quella superbamente fiorente durante la dominazione dei Re normanni e questa, sia pur popolare limitatissima.

Impossibile pensare che proprio durante i due secoli, per la Sicilia più fastosi, il seicento e il settecento, questa parentesi fosse rimasta per le arti tessili quando tutte le arti sorelle di solito chiamate «minori» paiono ad essa ispirarsi. Era impossibile, e non a torto, come pare.

11 marzo 1938 – L'OPERA DI PAOLO BEVILACQUA

A guardarla oggi tutta l'opera di Paolo Bevilacqua, stroncata così fulmineamente che nessuno potè dirne e scriverne parola tanto parve tragicamente impossibile, a ripensarla con serenità come vita di spirito e di azione essa ci appare coerentemente dominata da un ideale fascista di rinnovamento che dal campo politico ed etico passando nel campo artistico e scolastico, non perdette mai intensità di convinzio-

ne, ardore di slancio. Non si potrà dimenticarla, tale opera, nella storia dell'arte decorativa siciliana, perché egli fu tra i primissimi, tra i più audaci a difendere la necessità di una decorazione prodotta di fantasia e non di pratica. E la difesa fu opera, non teoria, opera nei primi tempi combattiva, ma proficua e non vi fu oggetto da Lui ideato che non portò il segno di un indiscutibile buon gusto. Perché Egli ebbe le due doti indispensabili per l'artista decoratore: l'inventività e il musicale intuito, l'inventività così ricca che nella scuola da Lui diretta, l'Istituto d'Arte, trovò campo magnifico di espansione.

Col suo ardore così schietto per la materia, non vi era reparto, anche affidato a professori di grande esperienza, che non riuscisse ad appassionarlo e quanto gli allievi ideavano per il ferro, il legno, l'affresco, l'argento, la pietra, pareva traesse dal suo ardore, alimento. A poco a poco, Egli riuscì a fare del suo Istituto d'Arte, opera viva, di anno in anno fiorente, un fascio reale di energie, fresche ed esperte, ingenue e consapevoli. L'opera personale premiata nel '28, nel '30 con medaglia d'oro a Taormina, a Monza, non ebbe più interesse per Lui, lo ebbe l'opera collettiva e tutti i premi che l'Istituto riportava in tutte le Mostre Nazionali alle quali costantemente partecipava, era un moltiplicarsi di gioia perché gli davano la certezza che l'opera di rinnovamento era già salda. Era un'opera di educazione artistica, la Sua, che non fu mai vista disgiunta dall'opera di educazione morale svolta con l'esempio e la parola, giovanilmente, generosamente, con una comprensione di tutte le angustie, piccole e grandi dei suoi allievi che lo spingeva al sacrificio personale per dare al più povero un libro, al più infermo un dolcino, severissimo, intransigente, irruento anche, ma soltanto nella difesa di quegli ideali di Patria e di giustizia che sempre ritenne inseparabili da ogni ideale di Arte. E, per tale concetto di inseparabilità di Arte e di Patria, volle sempre che ogni oggetto, anche il più umile, avesse ora nella materia, ora nella forma, ora nel fregio uno schietto sapore regionale e perché nuovo e moderno, si innestasse sempre alla tradizione italiana. Opera nobile, svolta tra famiglia e scuola, con un ardore di passione che solo la morte stroncò in iscuola, al tavolo da studio, fra i disegni degli allievi, fra le opere di ieri e di domani.

18 marzo 1938 - I PRELITTORIALI DELL'ARTE DEI GIOVANI DELL'ATENEO PALERMITANO

Se si comincerà col dire che la Mostra dei Prelittoriali, posta nei locali dell'Accademia è interessante per l'edificio tutto lindo e decoroso, non sarà per lodare la cornice non potendo lodare il quadro, ma per esprimere il primo compiacimento nel vedere, del tutto trasformato il vecchio rudere di via Papireto in un rinnovamento che indica subito interesse attivo e fecondo verso questo per noi glorioso

so istituto. Concorde infatti la dignità esteriore con la dignità interiore che si traduce in disciplina e in serietà di studio e di ricerca, che in Regime fascista stanno alla base di ogni attività, compresa quella artistica per tradizionale abitudine romantica considerata caotica e indisciplinata. Tale dignità si fa subito notare in tutta la Mostra e in particolare nelle piccole sculture del gruppo di Rosone, Messina, Barresi, Saporito, Ballarò, Di Franco, Pellitteri, nelle quali la ricerca è sostenuta dai tradizionali e sani principi di aderenza e idealizzazione della realtà. Senza alcun presupposto volitivo il «Marinaretto in riposo» di Messina mostra già uno spontaneo aderire a tali principi cui si aggiunge una levità di tocco, quasi una certa tenerezza del modellato del volto e di tutto il corpo magrissimo del piccolo essere stanco che indica anche una partecipazione di «commosso cuore» non da escludere nel fatto della creazione. Assai matura di esperienza e quasi all'estremo limite di una ricerca di classicità è l'opera di Giovanni Rosone dalla quale scultura appena togliendo la preziosità della ricerca fisionomica, ne risulta un complesso plastico di così armoniosa e classica unità da mostrare come per questo nostro giovane artista la parola tradizione è assai più compresa e attuata che da quelli che ne discutono. Proprio per Giovanni Rosone, la ricerca di una espressione originale attraverso la meditazione sulle opere più significative del passato – per quello che riesce a legarle pure essendo state create in epoca diversa e cioè equilibri di volumi, aderenza e purificazione della realtà, ritmo «summetriale» e «pondus» – già si attua con opere che gli assegnano il primo posto fra i giovanissimi scultori di Palermo. Fra la più giovanile di Messina e la più matura opera di Rosone, siede «La Vittoria aeronautica» di Ettore Barresi in cui l'astuzia e la felicità della «invenzione» fa buon gioco per far perdonare alcune durezza nel modellato e una inclinazione verso valori più decorativi che plastici, restando però anche in essa visibile il giovanile compiacimento di creare piacevoli ritmi di volumi. Ancora un po' lontani questi, sono nell'opera «Il raccolto» di Pellitteri da Bagheria, perché le figure non arrivano a disporsi e a rilevarsi sul fondo e sembrano ancora imprigionate nella materia mostrando d'altra parte, un particolarismo veristico eccessivo. È del resto tale verismo altra necessità dello spirito, che in un primo momento sente bisogno di rendersi conto della realtà per riuscire più tardi a dimenticarla ed è il verismo che sta ancora nelle opere di Giovanni Ballarò e del giovane Saporito di Caltanissetta la di cui «Testa di legionario» già si presenta più concisa nel modellato e ben conclusa come volume. Ma già il fatto stesso che si parli di ultrarealismo e ultraclassicismo, che sono le due stazioni di partenza e di arrivo di tutta la scultura italiana già questo insistere nell'ambito di reale appartenenza alla plastica, dimostra che l'orientamento della scuola di Archimede Campini è quello giusto, anche se non si possano come è naturale segnalare tutte le opere come altrettante conquiste. Il che se è

impossibile fare per la scultura, la quale ha in Sicilia una magnifica efficienza dimostrata fino ad ieri nel concorso San Remo dal fortunatissimo e disgraziatissimo Filippo Sgarlata di Termini tanto più è impossibile per la pittura che per molte ragioni di dispersioni, di scoraggiamento, di sbagliati preconcetti proviene da un reale periodo di crisi. Pure, nella Mostra di pittura sostenuta dall'ardore di Pippo Rizzo, si riesce a trovare due studi di *Salvatore Ferma*, in cui il disegno è tirato con sicurezza concludendo stesure di colore delicatamente indagate nel tono e già dimostranti una reale sensibilità di pittore, sensibilità cui bastano pochi centimetri di tela per affermarsi, mai essendo stato necessario il metraggio se non quando si volesse mettere alla prova la qualità di composizioni più difficili ad affrontarsi. L'una e l'altra qualità – colore e composizione – si erano rivelate nei quadri di Giambecchina al quale guardammo come certissima promessa durante i Prelittoriali dell'anno scorso; ora lo troviamo improvvisamente orientato nei due «paesaggi» verso un superficialissimo post-impressionismo mentre «La pesca del Tonno» pur mantenendo la sua bravura compositiva ha perduto quella bontà del colore che si era già affermata nelle prime opere. Se questo è stato il risultato di fretta e di scarsa attenzione all'importanza e al significato della Mostra non fa che aggiungere al pericolo di una dispersione artistica una dispersione morale che è forse più grave specialmente quando si pensa alle sue ottime qualità naturali. Ma si tratta per fortuna di giovani facili a smarrirsi ma più facili a riprendersi. Ed un certo smarrimento nel considerare la pittura o come semplice disegno colorato tipo Maldarelli, o come piatta stesura di colore o come illustrazione di concetti si nota negli altri espositori, tranne in quel giovane Scaduto e tranne in quel Salvino Spinnato che, come affreschista, fa riconoscere una gran certezza di tecnica, un sicuro e gagliardo modo di completare i volumi in alcuni dei quali si unisce – come nel particolare rappresentante il bue – un argentea tonalità gradevolissima. Pare questo giovane Spinnato, ricco di risorse e di qualità e verrebbe a miglior risultato ove riuscisse ad introdurre, con più equilibrata misura, le pause spaziali nella composizione qui eccessivamente serrata, e ove riuscisse ad approfondire la bella ricerca cromatica già visibilmente iniziata.

Per quanto riguarda l'architettura se in generale, va notata rispetto all'anno scorso una maggiore dignità, si dovrà anche convenire che una differenza profonda esiste fra il possibile e l'attuale. Non colpa, certamente, dell'organizzazione gufina che ha dato e dà prova di volontà così concreta di attuazione e di un fervore eccezionale di opera, ma colpa di un certo presupposto che fa considerare l'architettura fuori dalle arti belle, come se il pubblico dovesse restare sempre all'oscuro dei problemi di architettura che sono nell'attuale clima quelli più cari e più ricchi di conseguenza. Pure, fra i pochi espositori – Alagna, Crisafi, Galatiolo, Sottile, Mangiaracina,

Marino e Rutelli – alcuni di questi ultimi, si mostrano ben capaci di affrontare con intelligenza e con una certa novità di atteggiamenti spirituali il tema del progetto per rifugio, cercando soluzioni pittoresche nella fusione della pietra grezza e del legno e nella distensione dei volumi in modo curvilineo e mostrando anche una ricerca di utilizzazione di motivi di architettura popolare che indica una educazione già più del solito complessa. Perché concepire un albergo rifugio alpino con la stessa rigida simmetria di penitenziario o con lo stesso rigore di una casa di salute anche se la pianta dell'edificio presenti buone qualità di chiarezza significa non svolgere il determinato tema, ma quello più generale di qualsiasi albergo. Ed è questa mancanza di adesione al tema il difetto di altri progetti, anche del progetto Sottile, fra i più maturi, mentre per altri si sarebbe desiderata una più meditata elaborazione sia della pianta che del complesso esteriore. Meditazione che si rileva in pieno nel «Progetto di Ponte» di Giovanni Bulegnari e di Guido Puleo ideato in materiale autarchico e con notevoli effetti di dignità costruttiva.

Deriva dalla architettura la scenografia rappresentata soltanto da Gaetano Peralta non senza buoni raggiungimenti nella scena per il «Solimano», mentre meglio e più si poteva sperare nei cartelloni e non meglio e non più invece nelle fotografie che assumono aspetti così interessanti quando mettono a fuoco il dorso di una mosca, le squame di un pesce, un fiore, un contrasto di figure e di architetture da riportare sempre la questione sui compromessi che la fotografia può generare con l'arte.

Di Napoli, già lodatissimo nei nostri concorsi di «*Sicilia bella*», *Alliata*, *Lo Bue*, *Pottino*, *Gallo*, *Bennici* mostrano già questo compromesso. Tra incisioni di Leonardo, disegni di Arcuno, Bilo, Di Caro i quali due ultimi si presentano anche con affreschi «*Il peccato originale*» e «*Composizione eroica*» la piccola Mostra prelitteorale si conclude lasciando un compiacimento per il già fatto ma una responsabilità assai grande che va spartita tra i giovani, tra i maestri e il pubblico per quanto di moltissimo resta da fare.

30 Marzo 1938 - MOSTRE D'ARTE A PALERMO.

ENRICO PAOLUCCI ALLA GALLERIA MEDITERRANEA

In virtù di una grande chiarezza di espressione artistica, di una elegante e facile cromia, di un senso schietto della natura, in virtù di un equilibrio tra valori plastici e pittorici, Enrico Paolucci è stato ed è in tutte le mostre ospite gradito, ammirato, compreso, amato. Tutte le Gallerie più importanti hanno suoi quadri; la critica, sempre benevole; ovunque e sempre, simpatia all'opera e all'autore. Non gli manca la sapienza di prendere il paesaggio nel momento migliore, la facilità di intonare

due colori nel modo più piacevole e concorde, il gusto alla bella natura e, nel tempo stesso, il bel mestiere, al modo italiano nelle buone epoche, come poté impararlo a Parigi sui quadri degli ottocentisti che a Roma si erano educati o in Italia.

Sicché in conclusione, questa pittura gaudiosa, senza apparenza di stento, di elucubrazione imponderabile, senza substrati impenetrabili, è riuscita a conquistare i cuori. Ora, Paolucci è arrivato proprio al momento di mettersi, come gli antichi romani, la «bulla» al collo e di farsi cantare i «fescennini» per evitare l'invidia degli Dei. Nel fescennino si potrebbe avvertire il pubblico che Paolucci non si presenta con il meglio della sua pittura e non sappiamo se questo suo accostamento a modi tipicamente francesi, sia dovuto ad orientamenti antichi o nuovi o semplicemente dalla ricomparsa di opere avute nello studio e se questa facilità estrosa di improvvisazione, gradevole nelle scenografie, stia per passare anche nella pittura annullando o per lo meno compromettendo quella bella solidità plastica a cui sapeva e sa accostarsi. Ma non è giusto che siano cantati qui, i fescennini, a Palermo, dove egli giunge ospite gradito ma, forse, più desideroso di riposo e di sereno incanto che di asprimenti con il pubblico desideroso più di conoscere, che di farsi conoscere.

È già in alto e la sosta è conquista.

Rocchi e Zappi all'Associazione volontari di Guerra

Nel locale che l'associazione dei Volontari di guerra ha preparato per riunioni, di arte e di cultura, hanno esposto due pittori, prima l'uno e poi l'altro, Rocchi, Zappi. Rocchi, malinconico, pallido, triste se la luce dei grandi occhi celesti non riuscisse ad animarne tutto il viso, Zappi aitante, berretta nera, e, se ci fosse la cravatta a fiocco e il fiore all'occhiello il tipo dell'artista «ottocento» romantico e intraprendente. Che ci siano o non ci siano rapporti tra l'apparenza fisica e la realtà spirituale, non discutiamo, ma fatto è che questa volta, la rispondenza è perfetta.

La pittura di Rocchi è timida, quasi paurosa di affermarsi in chiarezza lineare o cromatica, come velata e indistinta, sognata, più che realizzata ma ha già un sicuro pregio, quello di essere coerente, anche se immatura, riuscendo perciò una forma di espressività sincera. Coerente in una smorzata e velata colorazione, in una certa indecisione nel precisare la forma nello spazio: difetti non pregi, ma difetti di cui si potrà liberare raggiungendo una maggiore maturità tecnica, insistendo più, su toni e colori senza dispersioni, senza imitazioni, senza scoramenti sostenuto da maggiore fede in se stesso. C'erano due opere esposte: il ritratto del fratellino violinista e la grande mattonella smaltata con la figura di Cristo, che consentivano ogni speranza sul risultato di un ulteriore sforzo in tale studio. Nel ritratto del violinista ad esempio c'era un così stringente accordo tra i colori tenui delle vesti, e le grigie ondulazioni dei cirri che parevano un commento cromatico all'ondata musicale che nello spazio si diffonde, e c'era una garbatissima indagine nel profilo disegnato, da

mostrare come ad una più sentita intuizione egli possa già pervenire: nella figura di Cristo si andava più oltre, ed opera d'arte essa è, degna di un altare. Lo smalto fermo, felicemente annobilendo, la cromia gialla chiara, delicatissima e sapiente che modella la bella testa del Dio dolente ma vincitrice sul male. Anche nelle mattonelle decorative, c'era tanto buon gusto nel colore e tanta esperienza tecnica da far ripensare alla possibilità di una ripresa delle decorazioni murali in mattonelle maiolicate – se a S. Stefano di Camastra si riuscisse a migliorare i forni – rinnovando i repertori decorativi, come è saputo fare anche Sacha Chucchetti, potrebbe essere ripresa tale decorazione tradizionale in Sicilia che nel settecento compose sulle fontane, sui pavimenti, sulle gradinate, sulle pareti festosa ed elegante gioia di colori. Cossichè, a conclusione, per l'una o per l'altra via pittorica e decorazione, Rocchi può arrivare più oltre e, in questo senso la mostra è giovata per un anticipo di ammirazione da parte del pubblico.

Sostanzialmente, il discorso potrebbe essere lo stesso per Zappi ma la sua mostra disorienta ed è così torbida, confusionaria, indecisa, da fermare la speranza che subito desta un gruppo di perfetti ed eleganti disegni e il ritratto elegantissimo di Sacha Cucchetti.

Quadri brutti, con certi nudi di quaresima e certi colori sudici e oleosi che fanno penare gli occhi e l'olfatto, con motivi cari alla famosa pittura salottiera di beata memoria del più risoluto decadentismo ottocentesco. Ma accanto a questo, ottimi spunti di pittura nuova, con «Donna al mare», – con bella chiarezza di toni nel corpo femminile cui fa sfondo la ben composta cromia di verdi e di azzurri – come «la Modella» senza il pittore, come qualche ritratto fermato con rapida e accesa colorazione.

Pittura nuova e pittura antica: contrasto, questo, visibile, non soltanto da un quadro e l'altro, ma anche nello stesso quadro, metà in un modo, metà in un altro: qui sgarbato, violento, lì idillico: qui nei disegni, volumi individuati in modo perfetto, là forme piatte poste su canovacci intrisi di vernice, oppure forme mai chiaroscurate, si da sembrare or di legno ora di latta. Incertezza, irrequietudine, smarrimento che possono essere giustificati nel fatto che l'autore è autodidatta, ma alla critica interessa più conoscere quanto vi sia di positivo e di negativo nella sua pittura, se, in tanta confusione di valori appaia qualche dote certa e se una coerenza vi sia. Questa c'è sicura, nel disegno e manca nel colore ma non tanto da disperare che non possa acquistarsi. Alla fine, in conclusione, c'è da sperare e da aspettare minor fretta, maggiore serietà nella ricerca.

Maggiore concordia con se stessi, con i propri tempi, con l'atmosfera eroica che viviamo e potrebbe altro ispirare.

Se ancora oggi, dopo un anno della morte di Camillo Autore, palermitano, è viva l'attenzione sulla sua opera di architetto pratico e teorico, sulla sua opera di maestro e di animatore, questo significa che il tempo chiarisce sempre più la differenza fra conquiste effimere dello spirito e conquiste reali e l'architettura, la differenza che passa tra costruzioni guidate da semplici esperienze e costruzioni dettate da volontà creatrice.

L'opera di Camillo Autore si precisa come opera d'arte, perché non vi fu edificio che egli costruisse se non in ubbidienza ad una legge interiore che gli imponeva l'esemplificazione totalitaria, la conclusione serrata, più romana che greca della costruzione in cui le colonne si aggiungono compenetrandosi nella massa, su cui le trabeazioni si incidono nella orizzontalità, timorose di oggetto, in cui soltanto le paraste hanno affidato il compito di scandire con pacato ritmo la superficie in accordo alle dimensioni studiate con rinascimentale ardore fino a quando anche esse scomparvero in un bisogno assoluto di semplificazione esteso fino alle piante perché l'edificio non perdesse in un movimento distentivo la serrata unità dei volumi.

E se ricordiamo che Camillo Autore fu discepolo di Ernesto Basile e fu anche egli attratto da quella elegantissima grafia decorativa del maestro, documentate in una serie di disegni di un nitore essenziale, si pensi quanto processo di rinuncia egli dovette tentare al suo spirito per raggiungere tale pacificazione interiore espressa con tale serietà di architettura. Pur dovette restargli del maestro quel fondamentale amore, anzi rispetto alla tradizione siciliana; barocco palermitano, più che catanese, – come è stato giustamente visto – e alla immanente tradizione classica difesa dal maestro Piacentini, anche in epoca torbida per l'architettura italiana. Certo dalla terra, dalla tradizione, dalla rievocazione, delle forme d'arte predilette allo spirito siciliano divenne la possibilità di parlare al popolo con una parlata onesta che persuade e convince riuscendo a imporre l'architettura nuova di spirito e di forme della zona orientale dell'isola proprio dove era stato un curioso divampare di barocchetto locale. Punto di partenza della sua lunga opera è la chiesa di S. Giorgio di R. Calabria con sobrietà settecentesca degna di Giacomo Amato, punto di arrivo di quella scuola di Mascali, quella casa del bimbo a Messina che sono di una semplicità elementare, ma armoniosissima come per rendere visibile all'esterno la limpidezza dei fanciulli.

Tra questi due termini ci è tutta la serie di edifici monumentali, i palazzi di giustizia, a Vibo e a Campobasso, i palazzi per uffici a Napoli e a Cosenza, il tempio della Vittoria a Reggio Calabria, l'Odeon a Messina, 18 chiese in provincia di Reggio,

sei scuole, il Palazzo Comunale di Mascali, la serie interessantissima di progetti per concorsi tra i quali degnissimo di ricordo il progetto, per la stazione marittima di Napoli; in lui funzionalità ed arte si erano uniti in magnifica aderenza. Un complesso di opere in cui si segnala passo per passo l'evoluzione del suo spirito per il raggiungimento di una semplificazione assoluta che fosse nel tempo stesso espressione di una rasserenata coscienza.

Tale opera si compila, senza incensi di mirra, ed era opera, per il periodo storico in cui si compiva, assai difficile perché l'interpretazione della parola tradizione, in Sicilia portava ad equivoci innumerevoli e si credeva che la sicilianità nell'architettura dovesse essere dimostrata continuando con la tradizione del barocchetto fiorito e decadente, o con la ripresa dell'architettura del periodo normanno, ad archetti appuntiti o cornicette a giogo, o del barocco a bugnato e a masse inerti, equivoco persistente nell'architettura palermitana e siciliana. Se si contassero le opere di quest'ultimo trentennio del novecento e si facesse la statistica degli stili le risultanze non sarebbero liete né a vantaggio dell'arte nuova, né a vantaggio dell'arte tradizionale per il semplice fatto che, fatte alcune eccezioni di arte, cioè di creazione, non si parlò quasi mai né di rispetto alla tradizione si parlò spesso, ma senza intendersi. Camillo Autore parlò invece dell'uno e dell'altra pacatamente, spontaneamente riuscendo a trovare da se i valori veramente eterni dell'architettura siciliana come nella vita, riusciva a trovarli e a mantenerli negli affetti familiari e nella sua terra. Valori di equilibrio tra spazio e massa, tra volumi e volumi, tra forme e decorazioni, tra costruzioni e terra. Trovate le note il canto poteva svolgerlo da se, con il suo spirito moderno, colla sua cultura vastissima su tutte le notizie relative a materiale costruttivo, su tutti i «funzionalismi dell'architettura».

Dall'architettura di Sicilia, dalla terra, dalla famiglia, gli vennero le leggi, il resto fu conquista dello spirito. Conquista lenta, per la dura lotta contro l'esigenze pratiche, lenta ma compiuta e quando la lotta poteva finire, finì anche la sua vita.

Ma non l'opera, oggi più di ieri riconosciuta, valorizzata, amata perché degna di prendere posto su quell'asse Giacomo Amato, Venanzio Marvuglia, Filippo Basile, Ernesto Basile su cui gira da un secolo e più l'architettura palermitana.

6 aprile 1938 - AMBASCIERIE DI BELLEZZA. IL RITRATTO ITALIANO A BELGRADO

Sono partiti ambasciatori di italianità, centodiciotto ritratti italiani per andare a Belgrado. Ambascerie di bellezza e di cultura italiana, testimonianza di una tradizione ininterrotta per venti secoli. Per la prima volta, la tradizione si presenta in una stretta coesione di valori estetici e spirituali dalle reali sue origini, cioè da Roma, che

ha affermato in tutti i campi e specialmente nel ritratto le eterne vie sulle quali, poi, maestri romantici e maestri gotici, fiorentini, siciliani o veneziani erigeranno, di secolo in secolo, concordi e mirabili espressioni di un'arte legata sempre alla realtà, ma dalla realtà eretta verso l'ideale. A vedere nella scultura romantica di Palermo e di Capua alcuni particolari ritrattistici di un'intensità vitale che riesce a vincere l'inerzia della materia a vedere la potente forza costruttrice ed espressiva dei ritratti di Antonello da Messina o di Botticelli o di Andrea Mantegna o di Tiziano, o di Michelangelo, o di Bernini o dell'Appiani, accanto ai ritratti romani ottimamente scelti, da quello di Scipione l'Africano e quello di Agrippina, fino a quello dell'Imperatore Teodoro riuscirà incontrovertibile e non frantumabile il legame che stringe le opere italiche di epoca imperiale romana, con quelle del romanico, del rinascimento, del barocco, del neoclassicismo. Il primo valore di tale Mostra a Belgrado sarà di rendere visibile questa continuità di tradizione solo dalle orde barbariche offuscata ma non distrutta.

Continuità che non è soltanto nel ritratto ma è nella pittura, nelle arti decorative e nell'architettura e che proprio la moderna indagine scientifica italiana e fascista ha visto con estrema chiarezza e documentato con irrefutabili prove. Dagli affreschi della villa dei misteri a Pompei che documentano la sapientissima conquista della forma colore prima di Masaccio e l'individuabilità della pittura romana rispetto alla pittura greca, all'architettura di San Lorenzo che documenta il primo adattamento delle forme alle esigenze del nuovo culto in quella pianta centrale tipicamente romana e non di importazione orientale, dai ritratti di epoca imperiale alle mille opere che nella sapientissima Mostra della Romanità a Roma ci sono apparse ordinate per una stringente documentazione, tale continuità è ormai acquisizione della nostra cultura moderna ed è quasi una risonanza della autarchia conquistata dallo spirito italiano.

Accanto ai ritratti di scultori romani saranno esposti altri cento ritratti che hanno portato nell'eternità dell'arte Santi italiani, mecenati, condottieri, donne, poeti, piccola falange che per altra via riuscirà a rievocare la cultura e la civiltà italiana: da Pier delle Vigne consigliere amatissimo di Federico II, italianissimo e rievocatore di classici sogni imperiali, il Santo italiano dell'umanesimo, per l'uomo e la natura, a Lionello d'Este, signore di ogni cortesia, alla bella Simonetta della galleria Pitti via via ad Eleonora d'Aragona a Francesco d'Este, ad Ugo Foscolo a Vittorio Emanuele III di Giuseppe Albano, a Benito Mussolini di Giuseppe Graziosi. Anche la rievocazione di tante figure poetiche ed eroiche della vita italiana sarà fatta nel modo più convincente e persuasivo, attraverso l'incanto cromatico di un maestro veneziano o la tagliente arguzia di un maestro ferrarese, la spietata conclusione formale di Antonello o la modellazione delicatissima di Francesco Laurana,

la severità plastica di Michelangelo e la giocosità decorativa di un Longhi e di un Bonito.

Ma nell'un modo o nell'altro appariranno costanti alcune doti essenziali della scultura e della pittura italiana: la dote dell'equilibrio perfetto tra reale e surreale, la potenza di formare un tipo, un uomo aspetto della natura in modo tale, che essi perdano quanto di estremamente caduco la natura presenta, e passino, e vivano nel mondo di sognata bellezza. Arte eternamente umana, ma di una umanità non idealizzata fino a diventare astrazione, non immiserita fino a diventare realistica riproduzione, ma arte italiana, impeccabile misura di umano e divino, di realtà e di sogno. A cui si aggiunge una dignità nel campo più ristrettamente tecnico che rimane costante attraverso le mutevolezze di stile, sicché accanto alla splendida completezza di Raffaello non figura l'impressionata fluidità di un De Nittis, come la vaporosità cromatica di Tranquillo da Cremona non contraddice la incisiva linearità del Pollaiuolo, come la vaporosità elegantissima di un Tiepolo bene si accorda con la severità neoclassica dell'Appiani. Per ogni linguaggio pittorico fu data testimonianza in poemi perfetti a dimostrare ancora una volta come fu sempre viva e vibrante e diversa l'arte italiana pur mantenendo sempre una costante serietà in ogni nuova ricerca espressiva.

Ed anche in questa varietà di tecnica, una costante tradizione si afferma: l'amore alla definizione plastica, alla conclusa forma plastica, l'amore alla certezza del reale rimasto sempre costante anche attraverso tanta e diversa esperienza come fosse radicata nel gusto di tutti, come fosse anch'essa un modo di esprimere un carattere, una fermezza, una volontà.

A tutto questo, mirabile continuità di tradizione, valori espressivi, valori tecnici, a tutto questo si aggiunge il fascino eterno di una bellezza congiunta a grazia, a dignità, a incantevole ritmo, quella che sorride incerta, trepida, ambigua dal busto di Madonna Eleonora, quella che vive nelle placide dame di Carpaccio quella che canta nella «Bella di Tiziano». Donne, santi, poeti, eroi, avvinti di azzurri e di rossi, modellati, carezzati, martellati, plasmati a tocco lieve o a mano forte, immersi nella luce o nell'ombra, vestiti di stoffe magnifiche o apogei di ornato, sobri o austeri, fiammanti come la chioma di Simonetta, o chiaroscurati, o disegnati, tutti creati nel sogno, nella gioia o nel tormento tutti, nella voce concordi, parlano, a Belgrado, di Italianità.

La coesione spirituale, fra tante opere di arte e tecnica, convenute in questa magnifica Mostra per volontà del Duce, è data dalla concordia che i Greci, a giustizia, credero Dea: concordia fra individui e opere, fra le opere e il tempo, tra l'oggi e l'antico.

Alla giovanile età corrisponde la giovanile arte, all'opera di fantasia e di ragione, di tecnica e di slancio, corrisponde il tempo che viviamo fatto di realtà e di sogno, all'arte di oggi che procede in marcia, la tradizione magnifica che la spinge più oltre.

Più intimamente in ogni forma di arte questa concordia si palesa.

Nella Mostra di architettura, appare nella ubbidienza volontaria ad un equilibrio costruttivo che indica rasserenamento di spirito e pacificazione con la tradizione. Architettura nuova, ma senza che la novità sia dalla volontà ricercata e per ultravolontà attuata, nuova, senza una imposizione combattiva verso il passato, diremmo nuova per istinto, per naturale e spontanea comprensione allo spirito e alla necessità dell'uomo anziché per una semplice, anche se utilissima reazione, alle forme del passato. La concordia si esprime nella volontà di attuare progetti senza eccessi di razionalismi costruttivi, anzi con un mite ritorno alle volontà della terra e dell'uomo, ora distendendo la massa architettonica in senso orizzontale in un volontario riposo e aderenza alla terra, ora incurvandola per meglio adattarsi sul livello, ora concretandola sotto i tetti a capanna. E in tutti, il desiderio di aderire più alle esigenze di abitazione dell'uomo che a quelle estetiche, dando un maggiore sviluppo allo studio della pianta anziché dei prospetti, procedendo cioè dalla cellula iniziale agli sviluppi esteriori. Tutto questo è architettura nuova e sana, è la dimostrazione reale che il vasto rinnovamento trova nei giovani completa aderenza. C'è anche da notare il modo con cui i progetti sono presentati: tutto il GUF di Milano ad esempio, si mette in prima linea per l'ottima grafia, per la tecnica di montaggi, di acquarelli, di archetipi eseguiti in ogni materia, di fotografie espertissime, tutto un abilissimo e amabilissimo modo di migliorare ogni frase del progetto, col pericolo che l'antico gusto per la retorica decorativa riappaia in una eventuale retorica illustrativa.

Ma, intanto indica felicità di intuizioni oltre che ottima pratica e intelligenza e se questa fraseologia rappresentativa si accompagna spesso alla genuina schiettezza di progetti meditati nella pianta e simpaticamente conclusi nel limite esteriore (progetti Tornaghi, Zenesini, Ghidini e Vermi) e si accompagna ad un equilibrio piacevolissimo di proporzioni e di accordi anche pittorici della materia usata, questo indica serietà di studio, di ricerca scientifica e di buon gusto italiano. E vanno subito notati progetti come quello di Simbolotti e Ligini (GUF Roma) che è misurato

ed equilibratissimo, come quello di Paolo Poscia e Franco Bartoli (GUF Roma) in cui la costruzione si svolge con tale felice innesto sulla terra e con una intelligente elaborazione, come quello di Corbi (GUF Napoli), di Taus e Schiavelli (GUF Napoli), di Tarra e Marchitelli (GUF Napoli), tutti da osservare con interesse sia nella concordia di intenti, come nella presentazione elegantissima. Qualità che non discendono dal nord al sud, perché anche progetti come quello di La Cavera e Venditelli (GUF Roma) e quello di Marino-Rutelli (GUF Palermo) e di Alagna (GUF Palermo) mostrano orientarsi egualmente sia alla stesura orizzontale e al partito decorativo tratto da puri elementi di indispensabilità costruttiva, sia nel totalitario equilibrio sempre ritenendo che il progetto Marino-Rutelli affermi un'intuizione d'arte, anche se semplicissima, in quello sviluppo del tipico «pagliaro» siciliano e di altri motivi di architettura popolare mediterranea.

E si potrebbe, anche dire in certo senso, che gli architetti fanno da disegnatori e da pittori assai più che non mostrino di esserlo gli stessi pittori, gli unici ancora discordi con la tradizione e col tempo.

Quanto all'architettura l'eleganza illustrativa del progetto supera a volte il progetto stesso, tanto in pittura l'insufficienza tecnica cela e soffoca un lampeggiamento di intuizione. Qui nella pittura napoletana, ad esempio sembrano rotti i legami con la chiarezza espressiva della tradizione e solo qualche quadro (di Parmiciano e di Calicchio) non fa sentire la nostalgia di quella sana gustosa cromia e di quella trasfigurante luce della pittura meridionale attuata anche dai piccoli maestri dell'ottocento, si chiamassero pure, Consalvo, Carelli, Gabriele Smargiassi. E siano stati tenebrosi i seicenteschi, ma che gusto sempre nell'avvolgere con felpate ombre le figure e di consolare con magnifiche bravate pittoriche quel che di eccessivo realismo era in loro! Qui invece la pittura è sfocata sicché a guardarla vicino a certe magnifiche fotografie dove ombra e luce giocano sulla realtà in modo suggestivo, e dove la realtà è colta con infinita novità di aspetti suggeriti dalle nuove forme di vita moderna aerea e dinamica, ci si domanda il perché, nella pittura, di tanto trite salmodiade di grigi e di neri invece del tradizionale gaudio cromatico e di tanto slancio eterno verso la poesia e la bellezza. Ma non si credano esuli tali valori che spesso, basta una più sapiente scelta per dimostrarli presenti e vivi come non mai il che vedemmo or pochi anni or sono alla Quadriennale Nazionale di Roma auspice Oppo, dove improvvisamente riapparvero pitture di colore e di gioia che credevamo scomparse totalitarmente. E del resto, anche qui è possibile di tanto in tanto trovare opera che non contraddica al passato come «le nozze di Canaan» (G.U.F. di Milano) composta in bellissima cromia di azzurri e verdi cupi, in quattrocentesca qualità di prospettiva e qualche bel frammento di affresco di Ugo Graziotti, di Sarteanesi, di Bonci (G.U.F. di Firenze), di Enzo Cesarini (G.U.F. di Siena); ed

avviene pure di vedere sapienti tessiture cromatiche nei ritratti di Arrigo Episcopi (G.U.F. di Padova); e notare le risonanze degli studi di «tono» prediletti a Campigli, la festosità cromatica di Giambecchina e dal nostro Fermo, qui fra i primi per la sua giovanile ingenuità di colore. E questo va detto per dimostrare che anche in pittura è possibile rinnovare forma e tecnica, ove si seguisse la sorella scultura quella buona via che questa percorre già trionfalmente senza mai perdere di vista né il punto di partenza né la meta a cui aspira. Si vedono anche nella scultura tendenze diverse, ma si cominci pure da un realismo eccessivo e da un neo-atticismo estremo, e si voglia l'impressionismo formale o la semplificazione volumetrica e si attui un ritmo tra volume e spazi, si cominci con qualunque tecnica l'intuizione d'arte appare già chiara in moltissime opere. Nella scultura esposta, c'è tecnica ma c'è anche qualche nuova e fresca voce che tenta nuovi motivi o antiche arie, ricanta con un nuovo animo.

Tanti ne udiamo nella «Ocarina» di Venturini (G.U.F. di Carrara), nel «S. Giovannino» del Valla (G.U.F. di Bologna), nella scultura di Severini (G.U.F. di Perugia), nel potente colonizzatore di Bartolotti, nell'euritmica figura di Rossano (G.U.F. di Palermo) e tanti altri ne vengono specialmente dai rilievi in cui tecnica già perfetta e nuova effusione di valori spirituali richiamano rilievi romani.

Nella «rinascita dell'Impero» di Bruno Maleci (G.U.F. di Firenze) si dica pure troppo illustrativa la composizione, ma c'è tanta modellazione precisa nei ritratti e tale gusto alla plastica definizione dei volumi; e nel «trionfo della lupa» di Poidomani (G.U.F. di Catania) si noti pure una soverchia parentesi spaziale tra i gruppi delle figure ma si guardi e si ammiri la balda schiettezza di quei portatori della lupa con i loro saldi corpi ritmati nel procedere; e si noti quanto pittoricismo delizioso vi sia nella «Maternità» di Amoroso (G.U.F. di Napoli) che pare plasmata in morbida cera tanto il tocco delle dita si sente lieve su quelle figure incurvate e fruscianti delle donne chiomate; e il saporoso naturalismo di quella «raccolta delle ulive» di Azeglio Stefanini (G.U.F. di Firenze) sotto l'albero colmo di paradisiaci doni; e la sintesi completa della «Famiglia» di Ugo Sardelli (G.U.F. di Pisa) degnissima, se non per altro per quel giovinetto maniscalco che si incurva con sì facile gesto nello spazio; e la grazia tutta della «Dormiente» di Padanati Luigi (G.U.F. di Venezia) così tenera e dolce nell'abbandono del sonno.

Ma a ricordare e a rivedere tutte le opere andremmo ad analisi che non importano più, di quanto invece importi la visione sintetica di questa scultura che è già matura di intenti, tutta verità, concorde. E forma ma anche pensiero, tradizione perché sempre da Roma a Firenze, gli scultori italiani incisero nella pietra parole di umanità e di fede.

Anche per gli scultori, la tradizione non è incubo ma conforto a procedere.

La visita di cui S. E. Bottai ha voluto onorare la Mostra apertasi a Palermo, presso il locale della R. Facoltà di Ingegneria, fu il premio più ambito e rianimatore al fervore organizzativo dei docenti e assistenti universitari, alimentato e gagliardamente sostenuto da Edoardo Caracciolo. La Mostra, pur essendo stata organizzata in pochi giorni, è tanto significativa, da meritare il più largo consenso di pubblico e meditata indicazione sui valori che essa presenta.

Dopo la scomparsa di Ernesto Basile, essa è la prima che si effettuò a Palermo come una presentazione quasi totalitaria delle energie architettoniche palermitane.

Alla scuola di Ernesto Basile quasi tutti gli espositori appartengono, quasi tutti furono allievi di quell'indimenticabile Maestro che concepì l'architettura più come modellazione plastica di dettaglio, che come organismo costruttivo immerso nello spazio; più come ritmica composizione di elementi architettonici, che come espressione estetica e di masse.

Di tale Maestro e di tale opera, non era facile liberarsi, tanto la grazia ne era avvincente, e tanto pareva che egli portasse al limite estremo di perfezione quella tradizione decorativa architettonica documentata dai monumenti arabi e romanici, barocchi e neoclassici.

Divincolarsi da questo duplice fascino, immediato e tradizionale, si poteva, o per via di un temperamento tragico che all'architettura chiedesse l'universale essenzialità, imponendosi una volontaria rinuncia dalle lusinghe plastiche con un rigore assoluto di scarnificazione, o per spontanea aderenza alle nuove teorie razionaliste. Nel primo caso, la rinuncia si effettua con una rivolta al decorativismo stilistico nazionale; nel secondo caso, la rivolta portava ad una liberazione immediata, ma appunto per questo più originale, intima e coraggiosa, nel secondo caso, ad una più lenta ma anch'essa decisiva liberazione. In questi termini al profilo la linea evolutiva dell'architettura palermitana, e si precisano i valori dei singoli architetti.

Valore di rivolta e di conseguente originalità, presenta l'opera di Salvatore Cardella sia nel disegno del monumento «Ai passati» datato del '21, epilogo già compiuto della sua intima tragedia di evasione dalla tradizione basiliana, sia nelle sue opere seguenti, concepite come linguaggio dello spirito in lirica espansione, epicamente dolorante nella «Casa del mutilato» o fatalmente tragico come nel «Sacratio», o religiosamente eroico nella «Casa del Fascio» di Caltanissetta.

L'opera di Salvatore Caronia, invece, inizialmente legata a Basile, dimostra il lento ma progressivo e risolutivo distacco dalla tradizione basiliana, senza mai giungere, in nome di una falsa modernità, alla rinuncia di quegli schemi compositivi classici ai quali onestamente il suo spirito aderiva.

Nelle sue opere moderne la cadenza monoritmica greca si fonde con lo slancio fortemente verticale delle composizioni siciliane settecentesche e, in questa fusione, documentata dal palazzo Rindone, dal progetto per il «Palazzo dell'Economia corporativa» in Enna, bene si dimostra come la tradizione possa servire ancora a disciplinare le ricerche dello spirito moderno in classica compostezza.

Per altra via Gino Epifanio arriva a conquiste d'arte; per via di una estrema sensibilità musicale che lo avverte di ogni nota dissona nell'architettura e nella decorazione e gli fa musicalmente adagiare le masse in una serena distensione nello spazio, e gli fa comporre vuoti, pieni, movimenti orizzontali e verticali in un armoniosa concordia che nessuno elemento mai giunge a turbare. Chiaramente si esprime questo suo spirito nella rappresentazione grafica dei progetti in una delicatissima composizione di toni e semitoni che trasportano, chi guarda, ad una realtà sognata più che vissuta.

Ad una diversa corrente si innesta invece l'opera di Giuseppe Spatrisano, pervenuto alla sua formazione architettonica non a Palermo ma nella scuola romana dove il suo spirito agile e pronto alla sintesi, si è nutrito della più fresca modernità e romanità ben visibili nel progetto per il Palazzo dell'Esposizione del '41 equilibratissimo e monumentale. Una serie di interessanti rilievi mostrano anche la sua impeccabile bravura disegnativa volta alla tradizione architettonica siciliana, massime del '500 misconosciuto e negletto.

Ambientato nella modernità, senza un decisivo orientamento, si presenta l'architetto Ugo, che ha una felice opera nella «Casa di abitazione» in via Catania a Palermo, di cui il progetto presentato alla Mostra dà misura della sua festosa sicilianità cromatica.

Gli altri, i più giovani, quelli che hanno trovato via già libera e sgombra, in misura maggiore o minore, si innestano nella corrente moderna; Perricone con equilibrio e buon gusto, Ziino con una spiccata intelligenza architettonica, Guercio con una fresca ispirazione a motivi popolari, Lisanti con uno spiccato orientamento verso il razionalismo costruttivo, Balsamo e Averna, con una ricerca diligentissima di espressioni moderne.

Più agile, più spigliato si presenta Pietro Airoidi, di cui si guarda con molto compiacimento lo studio per un padiglione Siciliano alla Esposizione Mondiale del '41 che dimostra come le forme popolari tradizionali possano essere felicemente nel clima del più moderno razionalismo.

Accanto alla Mostra di architettura si aggrega quella di urbanistica – studi oggi fiorenti a Palermo per l'entusiasmo di Filippo Basile – dove appaiono opere diligentissime di Edoardo Caracciolo: il piano regolatore di Erice, di Pomezia, di Rieti, il rilievo della chiesa del Convento di Baida, il progetto per il centro minerario di

Enna, opere tutte di una tale serietà, di ricerca teoricamente sostenuta da validissima preparazione, che addita in questo giovane e fervido studioso, una delle attuazioni più certe della nostra cultura palermitana.

La Mostra, che non si presenta con moltissime lusinghe scenografiche ed è semplice e schietta, tutta pensiero, indica a quali ulteriori effetti, per la conoscenza dell'architettura moderna, si potrebbe pervenire, qualora si attuasse, come da lungo tempo si desidera, una Mostra regionale di architettura siciliana.

29 Aprile 1938 – L'VIII MOSTRA D'ARTE INTERPROVINCIALE SICILIANA

Se di trecentosettantasei opere presentate all'VIII Mostra sindacale solo centottanta sono state scelte, questo indica che la Commissione ha voluto finalmente distinguere le «forme dilettantistiche» e di scarso valore da quelle che, pur dimostrandosi ancora immature, consentono in misura maggiore o minore una fiducia e una speranza.

Tranne pochi per la pittura: Molino, Giambecchina, Spinnato, gli altri espositori sono ben noti e ritrovarli in totalità, più avanti nelle ricerche, più consci del loro compito, più severi verso se stessi e tutti orientati o verso valori esclusivamente pittorici o plastici è constatazione che toglie buona parte dal disagio spirituale, causato dalla inspiegabile esclusione di tutti i pittori siciliani dalla Biennale di Venezia. Si medita, si lavora, con onestà e serietà e quanto si può notare di inevaso e incompiuto non toglie merito, trattandosi di una mostra interprovinciale.

Ma due negatività vanno notate: la mancanza di una pittura decorativa architettonica e di una pittura religiosa – le quali sono – riteniamo – le due forme d'arte destinate ad una maggiore possibilità di sviluppi, massime in Sicilia, dove, scomparsi gli ultimi affreschisti del tardo '800 ben capaci di mantenere la millenaria tradizione dal decorativismo cromatico architettonico con la più spigliata e agile fantasia decorativa, abbiamo affidato a marmi, per di più non nostrani, o soltanto a decoratori di scarsa preparazione il compito della policroma decorazione parietale, la quale dovrà prima o poi riprendere il suo posto, sia per dare il suo calore alla semplicità moderna costruttiva, sia per rispondere al più innato istinto siciliano di decorazione cromatica; e dove, scomparso l'ultimo grande pittore capace di affrontare un quadro religioso con quella nobiltà di stile e religiosità di preparazione, cioè Salvatore Lo Forte, e limitato a sporadici esempi l'uso antichissimo di rivolgersi ad artisti per la decorazione delle cappelle o per le sacre immagini, si è afferrata nella seconda metà dell'800 e per tutto il trentennio nostro una dilagante corruzione di gusto, che permette l'oleografia, la volgarissima statua di fabbrichetta nordica elevata sugli altari,

spesso invadente il posto a sobrie e austere opere create dal genio e dalla fede dei nostri più grandi artisti del passato. Se sviluppi potranno avere la pittura e la scultura in ordine pratico, che è purtroppo terribilmente legato all'ordine spirituale, questi vanno cercati in quelle forme che sono realmente legate alla esigenza dell'uomo.

Pittura di paesaggio

È già un vantaggio il notare come verso il paesaggio, cioè verso la propria terra, verso la realtà imminente e di impossibile infrazione si orienti la pittura siciliana, e specialmente la pittura di Catania che non ha alcun precedente in proposito, legata come essa fu sempre ad un utilitarismo etico-sociale di tipo verghiano. E c'è veramente del malinconico obiettivismo nei paesaggi del giovane Molino, studiati nel tono, senza luce, spenti, visti con malinconico cuore; nel paesaggio di Nino Scandurra, negli altri di Carmelo Comes e di Giuffrida di Vaccaielli, nei quali l'attenzione naturalistica è elogiabile, come base di una pittura che dovrà trovare nella tecnica una maggiore possibilità di espressione. I palermitani invece che hanno immediata un tradizione di paesaggio, assai poco valutata e repentinamente dimenticata che pur sempre agisce nel substrato culturale, si presentano con paesaggi in cui prevalgono in qualità cromatiche, aggiungendovi una decisa volontà di trasfigurazione lirica, che, se potesse attuarsi, come sinceramente la desidera Pippo Rizzo, e qualche volta già l'attua, potrebbero consentire di additare finalmente un reale valore della pittura siciliana contemporanea. Non occorre per questo rifarsi al paesaggio neoclassico, al colore levigato e piallato, alle composizioni volutamente raggelate, ad una legificazione dalla esuberante violenza espressiva della nostra terra, ma occorre sempre e soprattutto dare al colore in tutte le sue infinite varietà di tono, la possibilità di diventare un canto.

Siamo stati studiatisimi, pennellata per pennellata, i paesaggi De Caro, essi si presentano ora in una fusione limpida e serena di colore, immersi in una luminosa spazialità, sicché l'artista può vantarsi di avere trasfigurato la natura nostra in piacevole visione.

Più fusi colori e plastiche forme appaiono nei quadri di Eustachio Catalano che ha ripreso il suo buon cammino promesso or sono molti anni; luminosissimi tuffati in un vero plenarismo francese i paesaggi di Castro; un po' ingenuo, ma non privo di un certo interesse ai rapporti di colore il paesaggio della Mannino – e gli altri paesaggi della Catanzaro, di Baseo, della Noto, di Guttuso – tutti mostrano, meno nei primi che assai più nei secondi quell'attenzione al «tono» che pareva dimenticato per sempre nella più immediata nostra pittura, e quella attenzione al paesaggio tagliato in diverso modo (come in «Trappetto» di Giovanni Varvaro), che è stata resa fino ad ieri impossibile per il prepotente dominio di tutta la pittura di Francesco Lo Jacono.

Il ritratto

Non si dirà a lungo dei ritratti in pittura perché pochi ve ne sono, per quanto non privi di buona qualità come quello della «Madre» di Francesco Bonno, sobrio, costruito con due toni smorzati, opachi, ben accordati, e l'altro della Piera Lombardo, che ritorna a lavoro con rinnovate forze ed ha appreso ottime qualità di colore. Resta nel ritratto signore Antonio Guarino, raffinatissimo maestro nel trarre dal colore tutte le possibilità tonali, come per crearne melodie; maestro anche nelle incisioni, minute, analitiche e pur così risolutamente capaci di rievocare un mondo, dal quale bene ha appreso il giovane Giambecchina, senza per altro passare ad imitazioni. Il che vorremmo poter dire anche per la sua pittura la quale presenta invece troppo legata ad esemplari ormai vetusti, lontani dal suo giovanissimo spirito.

Al ritratto, come al paesaggio, alla natura morta si è rivolta con una festosa gaiezza di colori la Lia Pasqualino Noto, qualità che è spiccata, piacevolissima anche nelle opere di Guttuso, mentre Dixit Domino smorza i colori e accorda in delicatissima fusione in un «Ritratto di fanciulla», gentilissimo ed elegante e Gregoretti compone con galanteria la sua piccola Anna Maria. Ricerche di colore ed una essenziale qualità inventiva fuori dal ritratto mostrano le due opere di Gino Morici, dotte di conoscenze tecniche, mentre la pittura di Daniele Schimiedt resta legata alle consuete «composizioni» le quali possono accettarsi come studi ma non come definitive opere. Delle altre opere: della «Collegiale» di Nino Garaio, ancora acerba, dagli affreschi di Salvino Spinnato, che sono la più bella promessa per la pittura decorativa, dei «Pesci Rossi» e del «Paese» di Pina Cali, dei paesaggi di Gaetano Carlini, dei fiori delicatissimi di Salvatore Sao e di Grita, degli acquerelli di Lily Giaccheri, «Le modelle» di Bevastrelli, «Le figlie del pastore» di Maria Grazia Di Giorgio, la presenza della mostra è giustificatissima per le varie promesse che esse costituiscono ed è una curiosità interessante nel campo decorativo la nuova tecnica della Rosestingl, piegata ad esprimere tragedie naturalistiche, come, può essere anche definito «Gli Ulivi» di Sacha Cucchetti.

La scultura

La scultura non ha voli di ispirazione, né perfezioni assolute né assolute negatività: non vi sono sorprese, da parte degli artisti dai quali più si attenda, da Delisi, Coffaro, Buonfiglio – né perdono i pregi né lasciano i vizi gli altri – Geraci per primo; né si procede né si arresta come Franchina e Rosone. Tutti, o quasi, si dedicano ai ritratti ridotti alla sola testa, senza collo, decapitati e, alcuni di un neo-impressionismo decadente che rende magre, asciutte le forme oppure le slarga in superficie senza modellazione ed è, questo, un curioso modo di «esser presenti» alla mostra con una scultura senza corpo cioè senza volumi, e quindi senza gli attributi più essenziali per riconoscerne i pregi e i difetti. Se scultura è sempre stata ritmo di

volumi nello spazio, ridotta la forma ad un palmo di testa, si limita il valore della scultura stessa anche se i ritratti abbiano ottime qualità. Ma si potrà parlare soltanto di ritratti «reali» o «ideali» cioè «fotografici» o «surreali» e, nella mostra ve ne sono per tutti i gusti ma saldi schietti italiani nella concezione e nella tecnica come quelli di Buonfiglio, di Pirrone, di Coco, sono pochi.

Si può citare «il ritratto di Bona de Seta» di Franchina e l'arguta opera di Pasini «il Convittore» in cui la policromia garbatissima non esagera il verismo plastico, e la «Nonna» di Gambino e il «Ritratto» di Matranga, si potrà anche dire che il ritratto è sempre un lodevole cimento ma non sarà per questo tolta l'impressione di totalitaria stasi creativa che dà la scultura, ieri nostro vanto, in questa mostra.

Nella quale, ad esempio, appaiono due o tre rilievi, uno ottimo, ed è fra le pochissime novità della mostra di Carmelo Abate, l'altro «La Terra» di Giuseppe Pillitteri, incerto, disperso, analitico, ma nessuno di questi in funzione architettonica come se la scultura, la Siciliana in specie, non debba ritentare la scalata delle mura e risollevarsi nei fastigi dei templi. Come l'aveva immaginata Filippo Sgarlata, invece, quando creò quel «Legionario», fiero eretto invincibile, realmente trionfante nel cielo dell'arte se non a S. Remo.

E di Sgarlata, che rappresenta la Sicilia alla prossima Biennale di Venezia, del suo instancabile procedere, delle sue belle qualità italiane di plastica solidità e di armonia formale sarà da augurarci nella prossima Mostra una Personale, accanto all'altra da troppo tempo auspicata di Archimede Campini.

6 Maggio 1938 - ITINERARI TURISTICI. SOSTA A FAVARA

Come il suo nome si slarga nel canto, Favara si distende in piano nella vallata che è ora tutta verde e biancheggiata da petali, con una serie di case tutte nuove, dipinte di celestino e di rosa, colori, tenui, di zucchero filato e di pastarelle nuziali. Tanto che, alla fine, il vecchio e fiero castello chiaramontano si è nascosto quasi in recinto, e occhieggia, nella piazza solare, con finestrelle larghe e composte, di grazia rinascimentale. Il suo cortile severo, gli anditi minacciosi, le feritoie aperte nell'ombra, il ricordo delle fiere lotte e delle ribellioni represses, è ora lontano: sulla scaletta appare gemmata nella ghirlanda del triplice arco la porta gotica traversata da una trabeazione marmorea di purezza ellenistica, dove genietti alati trascinano bighe come nei vetustissimi cofanetti di Bisanzio scolpiti nell'avorio per riporvi i profumi delle donne o le reliquie dei santi. Ma, oltrepassata la soglia, si va a ritroso nel tempo: la cappella che ha il consueto gioco delle chiesette normanne: cupola su base quadra e nicchie angolari che amichevolmente concordano gli angoli alle curve:

purissima architettura romanica siciliana, rimasta integra nel castello chiaramontano voluto da Federico II, signore di Siculiana, Racalmuto e Favara, verso il 1270 e poi amplificato, ornato e decorato con affreschi nel 1488 da un ignoto architetto di cui per la prima volta vediamo il nome: Birnardu Sitineri. Vanitoso, mastro Birnardu ha posto sulla parete destra dell'ingresso un'epigrafe siciliana, non facile da interpretarsi malgrado gli studi del dotto Eugenio Valenti, tanto contorta essa ed è inframmezzata di elementi figurativi, una cosa è però certa, che, per comando del Signore Pietro Parapertusa, egli eseguì i soprarchi nel 20 gennaio 1488.

E poiché molti elementi del castello riportano ad architettura del '400 e poiché mastro Bernardo si reputa meritevole, nell'epigrafe di essere ricordato dopo morto, e la famiglia Parapertusa, venuta in Sicilia col re Martino, da cui si ebbe il castello, lo chiamò a lavorare nella bella opera chiaramontana e gli concesse di porre boriosa epigrafe, proprio lì all'ingresso, questo ignoto mastro Bernardo dovette avere fama e chi sa non gli accada tra poco di diventare uno dei capisaldi dell'architettura militare e civile di Sicilia, così scarsa di nomi e così ricca di opere. Una cosa egli fece di bene: il castello ebbe ampie finestre, nel secondo ordine, perché ampiamente la luce entrasse tra le vecchie mura e perché dall'interno, mirabile fosse la visione della vallata morbida e ondulata al soffio del vento, che le spighe incurva e rad-drizza. Quando lo si è visto, il castello, malgrado siano scomparsi e non sappiamo dove, il magnifico rosone che ornava la facciata della cappella e le colonnine di porfido e i mosaici, e le pitture e i mobili, quando lo si è visto nella sua bella e severa forma costruttiva nello spazio, immenso che lo circonda, fatto di verde e di luce, di luce e di oro, impossibile è ricordare altre opere, altri quadri, altre decorazioni.

Ma egli sta da presso la chiesetta settecentesca del Rosario, quasi a ricordare che, in Sicilia, due forme d'arte eternamente dominano, arte medioevale, arte barocchetta: severità rude di massa, e leggiadra decorazione di stucco; architettura sobria, austera, e sorridente, gaudiosa libertà decorativa; rigore di logica costruttiva e fantasia audace di curvilinee architetture: come i canti di Sicilia fatti di pena e di sorriso.

Accanto al castello medioevale c'è la trionfante affermazione del barocchetto nella chiesetta del Rosario: c'è un soffitto a cassettoni di forma quattrocentesca ma di decorazione settecentesca: a foglie, a conchiglie dipinte col più vivace e popolare cromatismo e immagini sacre sul fondo di ciascun cassettoni che ora pongono sulle labbra nomi di raffinati pittori, ora riportano improvvisamente a pittura popolare. Grava, il soffitto, sulle pareti bianche di stucco e par che restino schiacciate e sgomente le frotte di angioi, che si sono inerpicati sopra la trabeazione, a cinque, a otto, paffuti, chiomati, sorridenti, ridenti e crucciati, come preparati ad una rapida manovra per spingere più alto il soffitto che li annoia. Bianche di stucco, morbide e carnose, queste creature riportano il pensiero alle altre della chiesa di S. Spirito ad

Agrigento e alle altre ancora di Naro, la «fulgidissima», e riportano a pensare alla facilità tecnica, al buon gusto di quelle maestranze agrigentine e narensi, che per tutto il settecento sparsero ornati, di legno o di stucco, in oro o di seta, per ogni cappella, per ogni chiesa, che una gamma di fede costruttiva. Maestranze espertissime a Naro e a Palma Montechiaro: quel Felice Vinci che intagliava il legno sapientemente, quegli stuccatori un po' incerti, ma pieni di fantasia che decorarono le chiese narensi in massima parte costruite da maestranze agrigentine; produzione popolare, ma qualche volta elegante e raffinata, pur sempre piacevolissima assai più di quella fatta di cartapesta e di terracotta e ritirata in serie dalle fabbriche di immagini religiose.

Come nella chiesa di Favara, costruita con solennità senza pari nel puro stile lombardo del Rinascimento, con una cupola alta sessanta metri, che par buchi l'infinito, bianca e immensa all'interno e poi ornato soltanto da statuette di fabbrica, senza che il soffio di un cuore umano, l'ardore di una fede, la diligenza esperta di una mano abbia modellato, creato, ispirato un volto di Vergine, una testa di Cristo, un corpo di bimbo. Pur semplice o popolarisca, pur ingenua o inesperta, come appare gradevole agli occhi e dolce al cuore, l'opera degli antichi artigiani locali, che nella chiesa del Rosario hanno decorato con tanta fantasia il soffitto, o degli altri che hanno animato di stucchi le bianche pareti, o delle altre artigiane che hanno tessuto stoffe preziose e hanno trapunto d'oro e di seta i begli arredi della Chiesa Madre di Favara e gli altri, ancor più belli, della chiesa di S. Francesco a Naro. Artisti ed artigiani: e ciascuno dava il meglio nell'opera di fede, di bellezza, di ornato.

15 Maggio 1938 - LA STORIA DELL'ARCHITETTURA IN SICILIA

Silenziosamente come è stato meditato e scritto, è apparso il libro più interessante fino ad oggi scritto sull'architettura di Sicilia: libro di sintesi e di ricerca ad un tempo in cui tante le questioni, le più dubbie, delicate sui rapporti, sulle derivazioni, sulle trasformazioni dell'architettura siciliana sono esposte con una limpidezza assoluta e con il contributo continuo di una personale opinione, che, anche quando non può essere, allo stato attuale delle conoscenze, definitiva, rappresenta il più sicuro orientamento per una posteriore risolutiva indagine.

Libro di pensiero e di dottrina, senza che l'uno s'imponga e l'altra affatichi, libro anche di amore verso una forma d'arte creata dalla Sicilia, tra le più universali ed eterne. Questa storia della storia dell'architettura in Sicilia parte dalle creazioni siciliane per giungere all'architettura moderna. Centocinquantaquattro pagine (Giuseppe Laterza, Bari), serrate, asciutte, senza un periodo superfluo, in un espo-

sizione consequenziale che non lascia possibilità di distrazioni e di dubbi. Non che sull'architettura di Sicilia mancano contributi notevolissimi ma perché il problema dell'architettura siciliana, nella sua continuità non è stato mai affrontato.

È soprattutto la continuità dell'architettura siciliana, che risulta nitidamente segnata come un solco diritto e sicuro che si trovi improvvisamente in una campagna cui il cammino dilettevole si smarrisce di attimo in attimo; dapprima, la continuità della tradizione romana rimasta durante il periodo bizantino nel siracusano, e nel catanese, nel messinese: poi appena ricevuto l'apporto delle forme architettoniche più adatte al culto cristiano rielaborate nella Calabria, l'affermarsi della magnifica architettura siciliana, mirabilmente eclettica e latina, architettura che emigra dalla Sicilia e sale in tutta la costa amalfitana, mentre gli altri elementi gotici già infiltrati per mezzo dei cistercensi dell'architettura religiosa e per volontà di Federico nell'architettura militare, si vanno lentamente sviluppando. Sviluppo del tutto originale nel secolo XIV per la forza della tradizione normanna che si impone sulla influenza aragonese, sì da imporsi a questa tradizione che continua ad imporsi trionfalmente nel '400, alimentando quell'eclettismo genialissimo di cui si fa esponente Matteo Carnalivari, di cui con felicissimo intuito è definita la personalità. Dell'architettura di questo secolo, come del '500 ricca di elementi tradizionali, di elementi rinascimentali di origine lombarda di mantenuti sospiri verso il decorativismo catalano, di indecisioni e di turbamenti, l'indagine mira a stabilire legami e rotture con l'architettura italiana e, sempre, a dimostrare una siciliana attività architettonica continuamente desta e, di provincia in provincia, in modo efficiente.

Sensibilità che si afferma nel seicento, nella pronta accettazione e nella rapida affermazione della esuberanza barocca, ora eccedente, ora vigilata e controllata, ora del tutto trasfigurata per opera degli architetti locali, la cui operosità, ancora non del tutto vagliata, non poteva consentire al Calandra una risolutiva e definitiva sintesi dei valori molteplici del barocco siciliano. Le risonanze, ad esempio, della pianta della Chiesa del S. Salvatore di Paolo Amato e della pianta della chiesa di S. Francesco Saverio a Palermo, nella architettura della provincia di Palermo, come nella chiesa di S. Maria di Loreto a Petralia Soprana, nella Chiesa del S. Salvatore a Polizzi Generosa, la penetrazione di una corrente borrominiana nell'architettura dei paesi delle Madonie; la grande influenza esercitata da Giacomo Amato nella preparazione del neoclassicismo il posto occupato dall'architetto Amico nell'architettura trapanese, violentemente scenografiche, come il chiarimento di tutte le altre personalità di artistici barocchi, tutto questo esige un lavoro di analisi che si impone come compito agli studiosi locali, come si esige una maggiore indagine su quel neo-classicismo siciliano che è ben diverso non soltanto dal neo-grecismo di Leone De Fourny, ma di tutto il neoclassicismo nordico, di origine dottrinarina, intellettuale-

listica. Ma il pregio del libro è proprio di offrire agli studiosi spunti, idee, problemi da sviluppare ed approfondire con la personale collaborazione, non già nel ritenere in definitiva chiarita la storia dell'architettura di Sicilia.

Resta, ad esempio, ancora incerta la formazione dell'architettura romanica siciliana limitatissima essendo la documentazione architettonica del periodo compreso fra le ultime forme romane e le prime romaniche, né potendosi escludere l'apporto di qualche elemento arabo o inglese resta anche da osservare la precedenza della Chiesa della Magione rispetto alla Cattedrale di Monreale, che ne sviluppa la pianta non mutandola, restano infinite curiosità scientifiche ma il suscitare, l'additarne le possibili soluzioni è già opera di efficace contributo per la conoscenza di una delle più appassionanti manifestazioni artistiche dello spirito siciliano quale è l'architettura.

Dalla quale forse bisognerà staccare risolutamente la decorazione pittorica plastica per evitare confusioni ed errori perché costruzione e decorazione in Sicilia si orientano in modo diverso, la prima costantemente mantenendo compostezza e rigore classico di piante, di strutture ed evolvendo in modo lentissimo ritmi tra volumi e spazi e presentando una evoluzione storica apparentemente ritardataria ma in realtà logicamente progressiva, anche se affascinata fino al tardo '500 dai modelli romani; la seconda completamente indipendente dalla costruzione, fantastica, a volte audace, a volte ritardataria come il decorativismo rinascimentale rispetto alle costruzioni gotiche, il decorativismo gotico rispetto alle costruzioni rinascimentali, a volte opera di raffinati scultori, altre volte abbandonate ad ingenue maestranze; indifferente alle esigenze costruttive, vera e propria decorazione.

Errori, incertezze ed equivoci nella storia dell'architettura siciliana sono generati assai spesso dalla inframittenza della decorazione nella vera e propria architettura, o meglio dal nostro giudizio, che modernamente orientandosi verso una sintesi architettura-decorazione è inconsapevolmente tratto a considerare l'architettura alla luce di questa nostra esigenza, come se in tutti i secoli e in tutte le regioni essa debba attuarsi in tale sintesi. Ma lo spirito siciliano si manifesta in tutta la sua miracolosa schiettezza e immediatezza espressiva proprio in questo dissidio tra architettura e decorazione in cui si espresse l'eterno dissidio dell'animo siciliano, che si manifesta, in pianto, in gesti, in parole, in sguardi, in canti, in colori, in festosa tragica apparenza e poi serra nel chiuso segreto del cuore i valori eterni della misura, dell'equilibrio, della severa e rigida umanità.

Primo maestro a Napoli della pittura di paesaggio, fu un siciliano di Sciacca: Giuseppe Cammarano. Maestro di Smargiassi, Bonilis, Morani, Marsigli, la prima schiera che volse l'attenzione alla natura, alla campagna, al sole napolitano, portando l'anima ad ascoltare un gorgoglio di acque, una frescura di erba, un incanto naturalistico. Primo maestro, animatore, diligentissimo, che all'accademismo napolitano, sostituì una pittura più immediata, riportando gli spiriti a quella tradizione di edonismo cromatico, che era stata la gloria più alta della pittura meridionale.

Era di Sciacca, città che alla fine del '700 e nel primo cinquantennio dell'800 ebbe come poche in Sicilia, una fioritura pittorica di eccezione, ove si pensi Tommaso Rossi e Tommaso Sabelli, affrescanti, immaginifici, rapidi, esuberanti, capaci di affrontare stesure di soffitti con la stessa disinvoltura di una piccola tela, pronti al colore, alla trovata intelligente, alla bravata di gusto. Tommaso Sabelli, specialmente, che nella chiesa madre di Sciacca diede l'esempio più bello di affresco neoclassico in equilibrio perfetto di sapienza compositiva, di bellezza cromatica, di plastico rilievo. Il piccolo Cammarano poté guardare, nato il 1766, soltanto le opere di Mariano Rossi, perché a sette anni, fanciullo prodigio, egli era già a Napoli, allievo di Fedele Fischetti. Ma, se esiste un'educazione indiretta esercitata dalla tradizione artistica di una terra sugli spiriti pronti ad accoglierla, se esiste la possibilità di trasmissione di tendenze fra artisti ed epoca diversa, appartenenti alla stessa terra, come eredità germinativa, si dirà che questo giovinetto Cammarano erediti, almeno nei suoi anni migliori, una buona vena di realismo siceliota ed un gusto da deridere i miti pagani con la popolare e fresca grazia di un abate Meli, risollestando subitaneamente con l'aristocrazia di un tono di colore, con luminosità spaziali, la scena intrisa di popolaresca umiltà.

Sicché, se nel quadretto «La Favola di Esopo» rappresentante sonaglianti caprette, timidi asinelli, e la plebe denutrita di un suburbio meridionale, intorno al gobbo Esopo egli riesce a suscitare tanta agreste semplicità e se nell'altro quadro (Napoli, Museo di San Martino) rappresentante un faunetto che scompiscia sulla bocca di Bacco dormiente mentre una scimmietta danza sulle ginocchia di una ninfa e un asinello raglia a piena gola, egli riesce ad evocare una scena per dramma satiresco nel gusto di un Pratina o di un Aristia, si potrebbe bene affermare che alla formazione spirituale di Giuseppe Cammarano assai abbiano influito riaffioranti tendenze di meridionale realismo.

Bene a ragione il Cecchi va in estasi dinanzi al primo dei due quadri purtroppo smarrito, notando che «in pieno neoclassicismo e mentre il Mancinelli applicava agli amori di Leda imparzialmente e al Borromeo fra gli appestati, le formule

apprese a Palazzo Farnese del Camuccini, che consolazione è cotesto lembo di idillio, che tuttavia non declina nel quadro di genere; la pensile frasca come or ora rinnovellata all'uscio di un'osteria e il rustico torso nudo dell'ascoltatrice non più pario marmo parius, e su cui il filo dei capelli sembra lo scapolare della madonna!».

Nell'uno e nell'altro quadro, il paesaggio acquista più grande valore del consueto suggerimento spaziale settecentesco ed un certo fremito panico passa tra foglie e foglie e tra i grappoli e i pampini intorno al dio ebbro. Ma quando scomparve il soggetto e il paesaggio rimase solo nella fantasia dell'artista egli insiste sulla spazialità, sul tenue accordo dei toni, sulla volontà di creare rifrangenze di colore, con un'assiduità, una attenzione più alle vaste zone che al particolare naturalistico. Fu tale attenzione e tale interesse che poteva trasformarsi in salutare precetto per la scuola napoletana e passare dalla prima schiera dei pittori napoletani all'altra assai più famosa di Giganti, di Palazzi, di Michetti, che non trasformarono se non qualitativamente l'aureo precetto del pittore siciliano, il quale, dedicatosi ai ritratti, mantenne una forza plastica e una caratteristica facoltà di interpretazione psicologica di buona tradizione meridionale, anche se non sempre poté attuarli.

Ma nell'autoritratto della Galleria Municipale di Palermo, che salda impostazione sintetica ed efficace nel corpo posto a tre quarti, per poterne osservare tutte le possibilità di movimento e come vi appare condensata la vita nel nero brillante degli occhi fermi nello sguardo con potenza magnetica. Anche nel ritratto della sorella (Napoli, Museo di San Martino) l'artista costringe la forma in un volume preciso nel contorno e ricorre a qualche tenerezza di colore nel liscio corpetto che inguaina il busto sodo della graziosa fanciulla.

Ebbe Giuseppe Cammarano grande fama a Napoli e se la sua fortuna cominciò per l'aiuto dell'Hakert, che lo presentò a Ferdinando I il quale lo avviò subito a Roma, egli cercò sempre di mantenerla con una assiduità al lavoro, una insistenza a rivedere quanto egli stesso creava ed una volontà di provarsi ad ogni fatica, ad ogni tecnica, a dipingere quadri storici favolosi, allegorici, ritratti, a dipingere ad olio, ad affresco, a guazzo, ad occuparsi di scenografia e di paesaggio e di ritratto con una versatilità che non sempre poteva concludersi in sintesi di arte, ma sempre gli consentiva una dignità notevole di stile. Al 1806 veniva nominato maestro dell'Istituto a Napoli e fu maestro di inarrivabile bontà verso gli allievi che intorno a lui grandeggiavano. Grandeggiavano e superavano il maestro che nel Palazzo Reale di Caserta ha lasciato innumerevoli affreschi, nella Cappella Reale, nelle piccole sale, nella Galleria del Palazzo Reale di Napoli, nella cattedrale di Caserta, nel teatro S. Carlo, ma di tanta opera nulla ha per noi maggior valore dei quadretti satireschi sicelioti e dei suoi primi paesaggi accorti e studiati e nulla ha interesse storico più grande del fatto che un siciliano fu il primo a insegnare paesaggio alla scuola di Napoli.

1 Giugno 1938 - LA XXI BIENNALE. TUTTA L'ARTE DEL MONDO A VENEZIA.
NUOVE AFFERMAZIONI DEL GENIO ITALIANO

Venezia, maggio

Il palazzo della Biennale ci accoglie con rinnovata architettura e decorazione illimpidita e serena dando subito piacevole calma allo spirito ansioso di contemplare le forme in cui lo spirito italiano si esprime nell'esaltante vicenda dell'oggi; calma che si mantiene attraverso le molte sale in cui è perfetto l'ordinamento dei quadri sulle pareti e gli accostamenti sapientissimi per contrasti o per affinità. Saranno più o meno, ma saranno sempre possibili le soste piacevoli dinanzi alle opere esposte; il rapido incanto dell'arte: mai verrà fatto di fuggire respinti da acerbità di colore o forma o esasperati da infantilismo espressivo tanto vi è in tutte una composta dignità di base; saranno più o meno concordi al tuo spirito e alle tue attese, le opere d'arte, ma sarà possibile sempre rilevarne un pregio o definire una conquista.

Nelle sue immediate conseguenze, il nuovo ordinamento è felice; ridotti a cinquanta gli artisti espositori, concedendo a questi la possibilità di tre pareti sulle quali esporre un numero discreto di opere, si consente al pubblico una lettura più facile e chiara una penetrazione più immediata di ciascun artista. Quando vorrai concludere che non tutti i cinquanta artisti invitati rappresentanti le attuali potenze artistiche italiane e quando ti sembrerà un torto che moltissimi altri non siano stati invitati come Pirandello, Giarrizzo, Trifoglio, torto di cui non consola la risorsa che alla prossima Biennale si vedrà il resto, perché non è mai possibile godere un panorama metà sotto gli occhi e metà nel ricordo quando a posto dell'uno avresti visto volentieri l'altro, quando puoi definire il valore di ciascuno dovrai, pur convenire che tutto questo è possibile perché sei posto nelle condizioni migliori per giudicare senza quella eccedenza di nomi e di opere che affaticava e distraeva senza mai far pensare agli assenti e venire a sicuri giudizi. Alla fine vedi tutto l'accorgimento sottile dell'ordinamento, tu puoi giudicare dei cinquanta: se concordiamo al tuo gusto sei lieto, e se no, pensa con nostalgia agli assenti che, appunto perché tali, sembreranno l'emporio d'ogni delizia ma nelle conclusioni si dovrà riconoscere che l'interesse è mantenuto sempre vivo e il compiacimento per tale chiarezza d'ordinamento verrà schietto e spontaneo e sembrerà un miracolo di tale accordo come nel quadro di Gino Severini in cui sciacalli, leoni, pantere, agnelli e iene stanno ad oziare beati, leccandosi e annusandosi, in una celestina piaga di concordia e d'amore.

Tra i cinquanta artisti Italiani: I pittori

Si afferma risolutamente, come artista degnissimo della tradizione e dell'oggi, un pittore di Napoli: Giovanni Bianco.

Difficile chiarire il fascino della sua pittura quieta e sommessa, dolce e persuasiva,

a poco a poco avvincente, nella modestia con cui raffinatezza di veli bordati, di candore, sono posti dietro a nudi immacolati, incisi nella perla e velluti rossi si bordano di tinte cinerine e verde mare con accordi bassi che accordano con i volti assorti e quieti, come avvinti nell'incantesimo cromatico. A cui la composizione presta forme alternate con gusto, studiate con amore sicché lo studio non affatica e non si rivela e pare che tutto, fiori di mughetto e velluti azzurri, veli nuziali, bianchi nudi siano stati disposti nel limitatissimo spazio, con spontaneità naturale, come per una trasfigurazione di materia ordinata dall'artista in un'ora dell'alba quando piace veder, intorno a sé cose bianche e pure. Biancucci ha raggiunto l'ora di grazia e l'ha espresso con intima gioia. Sarà da mantenerla e da arricchirla, ma quando si conquista con personale tormento e non per improvviso capriccio della sorte come avvenne a Ceracchini, ed ha speranza che duri e si accresca.

La sua pittura è poetica e accorta; frutto di ricerche ma anche d'ispirazione: alcuni bozzetti sono capolavori, qualche ritratto è opera compiuta. È una pittura che segue, per quanto riguarda insistenza tonale su colori delicatissimi e rievocazione lirica della forma, la pittura di *Pietro Gaudenzi* mantenuta sempre in tutti i quadri esposti a dignità grandissima soprattutto mantenuta giovane nella varietà di espressione tecnica: mentre leviga i nudi e pare che ricerchi effetti di maiolica, un segno nero e grasso dà loro una conclusione plastica inattesa sicché lo spazio diventa angusto e le forme grandeggiano in una austerità nobile e serena. Così nel quadro «La mia scuola a Napoli». E se accenna a motivi sacri, come in «Visitazione» e come in «Maternità» la commozione traspare nella levità del colore scelto per le sacre persone, nel misterioso smorzare di tono nell'ambiente per sopprimere ogni realistico ricordo; se dipinge ritratti: «Mia figlia» in celeste e grigio, crea un poema di gentilezza cromatica.

Un altro ritratto c'è dipinto da Ferrazzi, ed è una gemma: non c'è che un tono di colore, un rosa di maiolica persiana; non c'è che una vestina semplice semplice e due trecchine bionde ma dipinte con una forza di orditura cromatica fra le più eccezionali. Se in egual misura tale forza apparisse nel grande affresco «La nascita di Venezia» che avviene tra i bagliori di azzurro e di rosa in tutte le figure rimaste invece un po' dura, in contrasto con la parte superiore del corpo di Venere, anche quest'opera felicissima per ideazione, per composizione sarebbe eguale in valore d'arte, al ritratto eccezionale.

Altri ve ne sono di ritratti, ma quelli di Gianni Vagnetti non riescono a mantenere le belle e limpide colorazioni che hanno le figure morte; quelli di Socrate, disegnati egregiamente con una conclusione plastica che rievoca esemplari cinquecenteschi, sono dipinti con opaca e triste cromia. La quale persiste, con altre uniformità tipologiche, nel quadro di Felice Carena «Giucatori di scacchi» che presenta i soli-

ti volti sottili e infermi tra grumi di torbidi rossi, in un arrestamento di creatività doloroso, per noi che tanto godemmo per quella indimenticabile «Estate gaudiosa» e sapientissima. Ma arrestamenti e dispersioni sono facili negli artisti ma non gravi: grave è la volontà dispersiva o la impotenza espressiva o il mal gusto, vizio raro in Italia, ma qualche volta trovabile. Il caso di *Ziveri*, ad esempio e il caso di Maria Bacci, di Tozzi che pur ha buone «Nature morte», il caso della pittura spesso elogiata, di *Saetti*, che espone ben sei quadri dinnanzi ai quali si fa fatica a trovare un particolare disegnativo corretto, un colore che sia meno acerbo e sgradito di quei rossi d'osteria o di quegli azzurri. E si ha un bel pensare ai valori compositivi ma la realtà è che certi bamboleggiamenti sono eccessivi e non solo neanche spiritosi come nelle pitture dei carretti siciliani, troppo spesso in questa sala e in quella di Ceracchini rievocate. Perché Ceracchini per la grande illusione di ieri: il pittore pastore, semplice e onesto, il pittore delle incantate marionette in paesaggi incantevoli. Lo ritrovi oggi come ieri e peggio, tranne che «Ritratto della Madre» l'opera migliore tra le esposte. E, in conclusione, si poteva attendere per l'uno e per l'altro, e si poteva largheggiare verso i pittori meridionali invitati in numero di zero per la Sicilia e di uno per Napoli. E tra rivedere Ceracchini e rivedere Fausto Pirandello o Giarrizzo non avremmo esitato nella scelta.

Nulla, proprio nulla ci narra la distraente pittura di *Bernardino Palazzi*, rivolta a «bagnanti»: figurine scamiciate, orchestre e orchestrate, pittura difensiva, giornalistica illustrativa. I tentativi di vagabondare nei mondi della fantasia, con rappresentazioni come l'«Idolo», «Bucranio», «Niobe» dipinti da *Giovanni Colacicchi* si manifestano inutili se è visibile lo sforzo di puntellare con apporti esteriori, di mera invenzione, un mondo che pittoricamente è scarso; e meglio si è fermarci ad un fascio di rosa in una ceramica e a pochi fiori, se questi, bastano per via di colore e di tono quando si può e si vuole anche se, alla fine, sia poco. *Mario Masai*, ad esempio, ha ormai, in definitiva, limitato con chiari confini il suo mondo fantastico, mondo di lirica cromatica, o meglio di elegia cromatica se si pensa come sommessi i lilla, i viola, i gialli pallidi, i rosa stinti, si uniscono malinconicamente con aristocratica verseggiatura. Mondo assai piccolo per un artista italiano.

C'è una ipersensibilità tonale visibilissima in molti pittori, specialmente in alcuni dedicati al paesaggio che riescono in tal modo a trasfigurare completamente la realtà in una effusione delicata e tenue di tinte pallide e chiare evanescenti, tutto al contrario di come faccia Carrà, che modella nella pietra dura mare, forme e vele. Sono i paesaggi come *Scibezzi* incantato veneziano, come *De Rocchi* che colora il mondo di rosa e di giallini, come *Brass*, elegantissimo e commosso, come *Carpi* e *Del Bon*. Poi ci sono gli ingordi di colore come Primo Conti, esuberante, festoso; più meridionale che toscano a giudicare della sua arte, i raffinatissimi esteti come Felice

Casorati, i superficiali ma piacevolissimi coloriti come Ennio Pozzi, mentre restano cristallizzati nel loro mondo cromatico Rosai e Menzio.

Pittura diversa e ricca di sorprese ma in generale, nobile e schietta.

Gli Scultori

Gli scultori italiani, ormai è inutile ripeterlo, hanno già da tempo superato ogni crisi dispersiva e antitradizionale venendosi a trovare, rispetto ai pittori, a privilegiata situazione in quanto a esperienza tecnica rimasta sempre saldissima e in quanto ad aderenza alla realtà rimasta anch'essa desideratissima.

Aggiungendo un più accorto studio sulla tradizione o, per altri una più attenta ascoltazione o ubbidienza alle individuali esigenze spirituali era possibile raggiungere, come è avvenuto, qualità veramente egregie che in molti modi attuandosi affermano magnificamente il genio classico italiano.

Crocetti non delude anzi accresce tutte le simpatie del pubblico perché la sua scultura più carnosa e modellata è pervenuta ad un maggior serenissimo equilibrio, ad un *pondus* misurato e composto originalmente «classico»; *Innocenti* e *Berti* sono giunti all'estremo limite della eleganza formale, al di là della quale può essere facile cadere nella scultura a intento esclusivamente edonistico; *Rivalta* offre saggi di scultura sapiente, con basse trasvolate romantiche nell'altorilievo «Adamo ed Eva» con sicura intelligenza psicologica nei ritratti; *Giordani* è ben certo nell'espressione plastica, ligia però a verismi ottocenteschi. Nella stessa sala di *Giordani* e di *Rivalta* ci sono le opere di *Lazzaro*, l'unico Siciliano invitato a partecipare con una mostra personale alla Biennale.

Vi ha partecipato con undici opere compiendo il più grande sforzo creativo con una facilità e felicità che riassicurano subito sul conto di questo nobilissimo scultore siciliano. Tutta la sua opera è di scultore: ricerca originalissima nella «Sonnambula» e in «Cola Pesce» di rapporti nuovi tra forma e spazio, cercando di mantenere, pur nelle situazioni di stasi, la vibrazione del moto; volontà di creare volumi ma lasciando sulla superficie quella lieve increspatura di materia che è un mezzo per ottenere effetti chiaroscurali e, in tutte, un senso di vita sgomenta e perplessa che traduce uno stato d'animo dell'artista tormentato e appannato. Scultura originalissima e sincera, in cui il legame con *Martini* troppo spesso rievocato, è soltanto in superficie, non in sostanza e, anche in tale limite, deriva più da una concordanza di ricerche, che da volontarie imitazioni. Scultura che ascende di anno in anno verso una semplificazione di tecnica e in un chiarimento espressivo risolutivi. *Lazzaro* è fra gli artisti più interessanti dell'oggi, accanto a molti che hanno troppo presto esaurito ogni possibilità di sviluppo.

Così a noi pare di *Manzù*, rimasto alla tecnica impressionistica e legato ad un modo più pittorico plastico e un po' troppo disfatto, patetico. Ci sarà anche nostra, una

inspiegabile repulsione per la cera - della quale in modo maggiore ci rendiamo accorti dinanzi alle sculture di Lucarda - forse dovuta alla familiarità siciliana con modelli classici in terracotta e marmo. Anche la scultura in bronzo come quella che non è direttamente toccata dalla mano dell'artista ci pare devii spesso la nostra possibilità interpretativa in quella di cera per soverchia cedevolezza della materia.

Ma nel bronzo riesce a mantenere tutto in piacevolissimo di vita uno scultore che per l'arguzia siceliota espressiva di certi antichi bronzetti: *Mascheroni*, che ha pure un'opera nel «Ritratto di bimba» ed altra, studiatissima e felicissima, nel «Pugile». Né, isolatamente considerate, sono prive di nobiltà le tre statue componenti la «Resurrezione di Lazzaro» ma esse non riescono a formare sintesi, come mirabilmente riescono a fare le terracotte del Mazzoni o di certi artisti meridionali, sicché sono da preferire i ritratti, più concordi; né ci pare che uno stile si affermi nelle sculture lignee di *Pericle Fazzini*, a volte scalpellate con forza, altre volte scolpite con fiacca semplicità; né mi pare felice quella doratura ai bronzi di *Prini* che smorza, non valorizza, la modellazione sapiente; né si intendono le immense proporzioni date da Martini al ritratto di Viani se non è il gusto di far sempre la «bravata». Restano però due autentici capolavori: le due «teste» di Marino Marini, potenti di vita e di espressività. Nella rotonda ricevono il saluto di chi entra le statue del Re eseguite da Paolo Boldrin e quella del Duce eseguita da Righetti. Fra le altre opere riuscite vincitrici del concorso per il ritratto ricordiamo quella di Bonfiglio, siciliano, più che promesse per l'arte.

Fra gli artisti non invitati ma vincitori

Non fa meraviglia trovare tra i vincitori del concorso anche artisti di gran fama come Ferrazzi o ben noti come Novellini: non invitati appunto perché consuetudinari, non hanno voluto mancare e, presentandosi alla giuria, dovevano necessariamente essere accolti. Ne siamo felicissimi per il ritratto di Ferrazzi, per un fresco e piacevolissimo ritratto di Striccoli, per il paesaggio di Angelo Rossi, di Colucci, per il ritratto di Vito Stefano, per l'altro di Orazio Amato, triste ma accorto di toni; per il festoso paesaggio di Paulucci, per il Bronzo di Giuseppe Graziosi, la terracotta di Pelagatti e il carrettiere di Faccendi.

Sono in generale superiori paesaggi che i ritratti ma, negli uni e negli altri vi è sempre il minimo della dignità e del garbo. La cosiddetta «porcheria» tipica nel linguaggio dei critici, è stata realmente e in definitiva esclusa dalla Biennale.

Le pitture di Cartiello, di Pizzirani, di Bonfante, di Sacchi, di Lustig, di Fiume e Davoli restano come interessanti anticipi di mostre personali che ci auguriamo di vedere presto. Come presto ci auguriamo una migliore esposizione della medaglia questa volta un po' trascurata, mentre le incisioni e le acqueforti, distribuite nelle sale hanno permesso, essendo in buon numero per ogni singolo artista di individuare le possibilità le risorse di ciascuno. La facilità estrosa di improvvisazioni di Mario

Maccari, invitato, e di Gaspare Gambi, vincitore, la buona sapienza illustrativa, le incisioni della Fortino, sono ricordabili, malgrado il numero non lieve dei vincitori ai corsi.

Ricordabili sono, ma per altre ragioni, gl'invitati e i vincitori per gli affreschi e i bassorilievi.

Indimenticabile la mostra del paesaggio. Interessantissima la pittura internazionale a Venezia. Sarà scritto con calma. Per ora questo urge affermare che il genio italiano ha ripreso il suo cammino trionfale.

4 giugno 1938 - LE CELEBRAZIONI DELLA ROMAGNA. FORLÌ E MELOZZO

Qui in terra di Romagna, la vite non si attacca all'olmo a far festone tra ramo e ramo in classico ritmo, ma gioca in mille guise a far ombrella trapuntati di azzurro a slanciarsi con spavalderia accorta, girando a mulinello, come per giocata domenicale intorno al ceppo. La vanga ha squadrato la terra: ma che un lieve soffio di vento spiri, allora la superficie verde si riempie di pulviscolo d'oro come il grembo di Danae fino alle collinette picchiettate di nero e d'ombra.

Il campanile di S. Mercuriale, appuntato al cielo ti fa grande onore e lo saluti come vecchio amico presentato dall'anonimo forlivese nella lunetta della chiesa di Forno, candido e rosso fece sottili guglie ubbidienti.

Il rinascimento toscano entrò a Forlì, portò l'ordine e lo squadrò, visse accanto al gotico senza contese perché anche il gotico era stato senza pretese, senza ornati, maschio e severo: ne venne fuori quella Rocca di Caterina, bassa tarchiata, severa che nel quattrocento unisce tutte le esperienze costruttive ed estetiche.

Non fu possibile al barocco, penetrare addentro trascinando decorativismi plastici e pittorici, esotismi di retorica o di esuberanza o vivacità cromatica. Forlì accoglieva con garbo e con garbo selezionava adattando a sè gli stili sicché, alla fine, vecchio e nuovo prende aspetto eguale e non si vede che una semplicità augusta, una sobrietà senza pretese come la sua terra piatta, serena, colma però di colore e di vita.

Se capiti nella chiesa di S. Biagio e vi entri lasciando fuori la luce dell'ora meridiana, e ti soffermi nella cappella decorata da Melozzo il forlivese, ti si fa chiaro, questo accordo su architettura e terra situatosi in modo tutto schietto nella pittura.

Quella cupoletta è sparita in lacunari e sul cerchio di base vi si appoggiano seduti angeli e santi, sull'orlo; scattano fuori se il gesto delle gambe non li trattiene; la ronda delle testine di cherubi si apre come una corolla viva di un fiore immenso, a strati di colori incalcolabili, i corpi sono squadrati e potenti come le torri forlivesi, i drappi hanno cento toni come il campo dei grani a primavera. Tutte le accorte

intelligenze di prospettiva che il maestro Mantegna aveva insegnato, in gesto di audacia trascinando nel soffitto della camera degli ospiti angioli e uomini a farli occhieggiare dall'alto, la plastica solidità mantegnesca temperata dal rigore formale di Piero della Francesca, i ricordi delle esperienze cromatiche che molte erano state giovanilmente a Urbino, nel bel periodo, quando intorno a Guidobaldo da Montefeltre si univa il fiore di artisti fiamminghi e toscani, ad insegnare a lui, maestro di provincia, raffinatezze cromatiche di eccezione, tutte esperienze acquisite ma tutta la sua personalità, Melozzo riuscì ad affermare in quest'opera ultimo tributo d'amore alla sua terra.

Personalità maschia e possente: tempra di forlivese che trascina angioli e santi sulla terra e dà loro corpo e sangue e carne per riportarli poi nell'eterno premeva intorno a lui la civiltà raffinatissima di Ferrara e di Toscana colme di intellettualismi e di edonismi paganeggianti, di ricerche sottili, prospettiche di un cumulo di esperienze varie, ricche e molteplici, civiltà in cui gli influssi nordici vivevano a complicarne lo sviluppo; poi, a Roma era entrato nella civiltà romana, che fondeva in eclettismo romano e paganeggiante tutti gli apporti toscani.

Ma se da tutti aveva appreso, tutto aveva trasformato: quegli, Piero della Francesca raggelava le figure nello spazio, egli, il forlivese riempiva lo spazio in mille guise giocava a crearlo per poi riempirlo e non ne resta per le figure, che sgusciano fuori come le castagne già gonfie e nere nel mallo spaccato. Così nella cupola di S. Loreto, gli angioli carnosì e potenti fuori dalla cupola restano, immoti e perplessi, un po' storditi, come aquilotti imprigionati.

La stasi è nelle figure di Melozzo una momentaneità causale; le figure dei santi e degli apostoli restano poggiate all'orlo delle balastrate, come in S. Biagio, se avanzano con il loro corpo immenso lasciando alle spalle le bravate prospettiche, se sostano tra le nuvole, il cantar lodi come nei S. Apostoli a Roma, se seggono o stanno come nel quadro di Roma mai la vita si ferma o si raggela, come nella pianta e nella terra colma di vita eternamente in atto.

Vita naturale calma e serena, vita che non si ascolta con prassitelico languore, che non si dimentica come nella pittura medievale, non si esalta come nel Rinascimento toscano, non si esaspera come nel barocco napoletano, vita schietta, bella, sincera come quella della spiga e del frutto. Questa vita Melozzo il forlivese diede alle creature del suo mondo: il corpo è gioia, gioia il sangue vermiglio, le chiome forti e vive, i corpi saldi e carnosì le bocche fresche, gioia il colore delle vesti ardente come la polpa della melagrana gioia il moto e la breve sosta nel moto in spazi che non preoccupano tanto l'ardore può superarli e vincerli.

L'uomo di Forlì salvò l'artista di Forlì dall'accademico, dal sofisticato, dall'intellettualistico.

La Romagna per questo l'onora con celebrazioni, con istituti, con riviste, con mostre. Se non s'educò a Forlì, se il suo genio si maturò altrove non importa: egli resta la voce più schietta della terra ove la vite gioca con l'olmo e nella terra riposa il seme e la vanga.

11 giugno 1938 – LA XXI BIENNALE DI VENEZIA. ORIENTAMENTI DELL'ARTE MONDIALE (SPAGNA, GERMANIA, GRECIA, INGHILTERRA, BELGIO)

Dopo una bufera, c'è chi resta alacre, desto, attivo e corre a trar partito dalla terra umida a strappar erba, metter sementa, rinnovare solchi, c'è chi rimane ancora incerto e sosta a riguardare l'ultima cavalcata di nubi, per il cielo terso c'è chi, pauroso, ripiglia le immagini degli avi e fa penitenza. Girando di padiglione in padiglione si ritrova, qua tenera erba, là spiga d'oro e là ancora rigoglio indisciplinato e caotico: ma vita nuova c'è in tutti, orientamenti diversi verso il futuro e verso il passato.

Tradizionalismo e passatismo

Gli orientamenti diversi sono segnalabili rispetto ad un rinnovato fervore ammirativo per quella divina esperienza tecnica che fu nel passato, l'altipiano da cui si spiccò il volo per la creazione: esperienza di disegno, di colore, di tono, di prospettiva, di composizione, di accordi. Ma c'è chi intende riacquistare la nobiltà di tali esperienze per una individualistica affermazione espressiva, e c'è chi intende rifarsi agli antichi esemplari, non soltanto per la tecnica, ma anche per il contenuto. Si attua nel primo caso una giusta interpretazione della parola tradizione in quel che di intimamente dinamico è insito nella parola stessa e nel secondo caso avviene invece una sosta dello spirito, un manierismo di inerzia e di sgomento, che va più precisamente indicato non con la parola tradizionalismo, ma con la parola passatismo. Dal primo risulta un potenziamento massimo di energia creativa, dal secondo un arrestamento, un raggelamento di energie vitali.

La Germania: neoaccademismo

Questo è il caso degli artisti tedeschi, chiamati a rappresentare il nuovo ideale del popolo tedesco, ideale «severo e rigido ma nel tempo stesso rigido e melodico».

Sono in molti, vecchi e giovani, ma giovinezza e vecchiaia non è che di tempo, e non di modi: Dorries è del '98, Peiner Verner è del '97, Stebert è del '96, Karl Storch è del '99; la loro pittura è levigatissima, disegnata, piatta, di un neo-accademismo impareggiabile, per nulla memore, respirante o incrinato dalle correnti dell'espressionismo germanico, che pur dovettero esercitare sullo spirito di questi artisti, in virtù stessa del periodo storico a cui appartengono, una notevole influenza, in tutto e per tutto, la loro pittura è eguale a quella di Blos, che è del 1860, di Bühler che è

del '77, di Eickordt che è del 1885. Giovani e vecchi sono orientati verso i valori eterni della pittura tedesca: prevalenza del disegno sul colore, del raziocinio sulla fantasia, ma di tali valori tecnici non riescono a fare mezzo di espressione nuova per il nuovo spirito della razza tedesca. C'è il pericolo di un neo-accademismo, di un'arte fatta di costrizione e di volontà, come fu il neoclassicismo nordico, riuscito a raggelare anche la genialità fantastica, lussureggiante, gaudiosa del barocchetto francese, viennese, italiano, come fu il purismo del Nazareni, che per la seconda volta causò un arrestamento di creativa anche alla pittura italiana, che nel romanticismo era riuscita ad affermare valori nuovi di creazione. Pericolo di una confusione tra disciplina politica e disciplina artistica.

Nella Spagna: tradizionalismo

Di tradizionalismo, non di passatismo, si parla invece a proposito della Spagna dove, mai come oggi, la tradizione ha esercitato tanto fascino, oggi che il magnifico retaggio artistico è stato devastato e compromesso. Questa passione di amore stringe in sintesi tutte le opere d'arte esposte nel padiglione della Spagna, esposte superando difficoltà infinite per la dispersione degli artisti, alcuni impegnati al fronte, per la difficoltà di richiamare opere dai paesi di lingua portoghese o di ispano-americana, difficoltà varie di partecipare a questo veneziano di civiltà e di arte in difesa della eternità della stessa arte e della stessa civiltà. La Spagna non poteva mancare. E non si tratta di una presenza caotica e indisciplinata: la parola di questi artisti è concorde nel gridare l'amore alla tradizione spagnola, ma soprattutto concorde nel mantenere all'arte spagnola il suo eterno posto tra l'uomo e Dio, tra l'uomo appassionato, tormentato e fremente e la divinità che al tormento partecipa e consola.

La tradizione che va da Burrugete a Velasquez, a Murillo. È perché si tratta di tradizionalismo e non di passatismo sono indicabili personalità schiette di scultori e di pittori e fra tutti Enrico Perez Commendador, nato a Senigallia nel 1901, creatore di tipi popolari, di ritratti, di sacre immagini tutte in terra cotta, realistiche, policromate, ma senza che la policromia accentui fino al verismo fotografico l'aderenza al reale, terracotte in cui facilità tecnica, ricerca continua di novità espressive si uniscono di tanto in tanto alla felicità espressiva per creare belle opere come «Donna veneziana» con il bel petto nudo, casto e fiorente e la testa severa avvolta nello scialletto, azzurro come un lembo di cielo. Alla policromia realistica di tipo secentesco e al patetismo dei maestri catalani si riannoda Pablo Manè e alla tradizione si inchina senza tentativi di individuale elaborazione Quintino De Torre. Accanto agli scultori i pittori, il famosissimo Zuloaga, presente con ventidue opere: grandi ritratti, grandi composizioni, paesaggi, un complesso imponente di opere disposte nella sala centrale, così violento di colore, di vita, di passione da stordire subito, come l'odore dei tinelli in autunno. Tra il verismo più volgare rappresenta-

to dal «Ritratto del cuoco» col volto acceso di fiamme e di vino e unto di mille grassi e il «Ritratto del padre domenicano» autentico capolavoro per sobrietà di colore e stupendo disegno, si schiera la serie di queste opere sgargianti e potenti, ad affermare la completa personalità di Zuloaga, erede degnissimo della tradizione spagnola, alla quale si ricongiunge ma con tutt'altri mezzi e spirito Pedro Pruna, che preferisce tinte bianche e azzurrine, quanto Zuloaga le ama gialle e rossicce, e preferisce slanci gotici ascese mistiche, quanto Zuloaga è carnoso e terreno; e pare un greco semplificato, impoverito senza la densità cromatica vibrante e drammatica, ma con un turbamento maggiore, più sensuale che mistico. E pare che tra questi pittori, ai limiti estremi l'uno dall'altro, si cercò il giusto mezzo colle opere di Fernando Alvarez di Satomayor, opere equilibrate tra realtà e fantasia, tra forma e colore. Elogio all'ordinatore Eugenio D'Ors, incaricato dal Generalissimo Franco della Direzione Generale delle Belle Arti, che ha saputo in un momento di eccezionale tragicità comporre un padiglione in cui l'eternità della tradizione si riafferma e si continua nella moderna Spagna.

Nella Grecia... il futurismo

E fin qui si è parlato di neoaccademismo e di tradizionalismi, ma per la Grecia, ora incredibile a dirsi, si parlerà di futurismo.

C'era nel padiglione della XX Biennale, un internazionalismo un po' fiacco e un tradizionalismo forse eccessivo, e quest'anno invece, una personalità schietta d'artista: Costantin Parthenis, alessandrino, di educazione viennese e parigina e di sensibilità futurista, cioè anti-passatista, presenta un complesso di opere delicatissime di colore, musicali e in questa musicalità ancora una volta ricongiungentesi all'eterna euritmia greca. Dipinge in un modo strano, con una linea nera che conclude insieme ad ombre lievi, le forme sul fondo di tenero giallo e nella forma rilievo e volume scompaiono, come nelle figurazioni ceramografiche e scompare ogni precisazione realistica, come se le immagini apparissero proiettate su uno schermo posto in piena luce meridiana restando quindi visibile appena, sfocate ma pur sempre suggestive.

Ci sono accanto a Parthenis, Michele Tombros, scultore e Angelo Theodoropoulos, incisore.

In Inghilterra: i passatisti... avanguardisti

Batti e batti con l'Inghilterra passatista, è avvenuto che, di un tratto questa pittura britannica, ricca di valori tecnici, sapientissima nella incisione e nella illustrazione legata al paesaggio e legata alla natura, ci appare oggi direi quasi all'avanguardia in questo cammino verso un'arte a scopo edonistico di desiderio quasi universale. Perché, in fondo, di bellezza c'è bisogno nel mondo, come l'aria, come il pane, ed è una bella forma ed un bel colore, una composizione bella ed armonica saranno sem-

pre preferibili ad espressionismi agitati e caotici, a forme volgari e misere, il che può dirsi anche per i nostri artisti, non sempre eredi, in questo senso, della tradizione. Qui, in Inghilterra e nel vicino padiglione del Belgio, questa ricerca c'è della bellezza, o diremo meglio di quella aristocratica e raffinatissima tecnica che i greci nella scultura dissero «sofia», facendo coincidere la sapienza con la bellezza. Ma si tratta di una sapienza, complessa, che non va, come spesso, al solo colore o al solo disegno, ma a tutti gli accorgimenti del passato e del presente, sicchè, se per eccesso di critica si dirà che le pitture di «Cristophor Wood» sono estremamente intellegibili per voler indicare che si tratta di un mondo interiore facilmente espressivo, per verità si dovrà riconoscere che il suo gusto percorso da piccole trame ironiche, è creativo di quadretti piacevolissimi per originale cromia, per tagli nuovi e impensati di nature e di paesaggi. Ma chi ha la preferenza per il «piccante» potrà riconoscere che Smith è pittore di ricchissime possibilità ed ha un mondo violento, ardente di colore che assai spesso riesce ad essere dominato e chiarito in belle opere fuse e morbide. A volte la sua pittura, alla lontana, pare una zuppiera di ravanella e pomidori, ma, a volte, quel rosso, quel giallo riesce in tal modo raffinatissimo a creare la forma di fantasia. È la stessa indecisione di Spencer, pittore stranissimo tormentato da incubi, da visioni, ma poi te li esprime con un certo colore grigio azzurrino, con tale disinvoltura, che non riesci più a comprendere se questo tormento sia reale o ironico o si dissolva, nell'atto di dipingere. La «Spoliazione di Cristo» o «Cristo che porta la Croce», mostrano evidente questo contrasto mentre il gusto all'ironico si fa strada nella «rappresentazione del prato al Bellrope» oppure nella «Epatein» che è passato da una preferibile semplificazione di massa, ad un particolarismo eccessivo, per conseguenze chiaroscurali. Grande maestro nella plastica architettonica egli è nel tempo stesso il più grande rievocatore di caratteri umani con un impegno di confessarli fino al minimo dei peccati; maestro di razza che ottimamente è stato presentato dall'ordinatore della Mostra Sir Kenneth Clark intelligentissimo nella comprensione dei valori d'arte. E anche la presentazione del pittore Nash è prova di sua intelligenza, perché Nash sta a dimostrare in qual misura la pittura di Inghilterra, viva di tutte le ricerche moderne partecipi a tutti i turbamenti spirituali dell'oggi, ma come riesca pur sempre a mantenere quelle doti di tecnica, che ti fanno piacevolissimi i suoi quadri dove si noterà sempre il gusto futurista della «novità inventiva». Ma per certi suoi paesaggi, pallidi chiari, per un «Cactus» dipinto con materia cromatica preziosissima, Nash fa prevedere affermazioni indiscutibili ed eterne. Affermazioni siffatte sono ritrovabili nella sezione «bianco e nero», dove espongono Anderson, Hugher, Stanton, espertissimi e poeti.

Nel Belgio: sosta di bellezza

Nel Belgio, più ancora che nella Inghilterra può vedersi il caso di chi, stando fermo,

si trova all'avanguardia e di chi ha avuto fede alla tradizione, restando a guardare reazioni e rivoluzioni dalla finestra, con pipa in bocca. Pare il caso del pittore Buisseret che presenta una bella «Pomona» ricca di colore ed elegante come tutta la sua pittura, il caso di quel magnifico pittore che è Opsomer, nei ritratti nelle nature morte, nei paesaggi, sempre in egual modo solido e schietto e fermo nel bel solco della pittura fiamminga sana, gioiosa tecnicamente perfetta. In cui stanno e vivono anche le opere di Albert Savery che dipinge rose coltivate in giardini di fiaba e paesaggi rievocati nelle ore di grazia. Pittura, questa del Belgio, a cui l'esperienza francese è servita a togliere quanto di estremamente casalingo vi era.

Servae poi, addirittura la stacca dalla terra e la riporta degna di figurare nelle cattedrali gotiche, sugli altari mistici. La sua pittura, ha nelle sacre rievocazioni, un afflato lirico eccezionale.

Nel bronzo, nella pietra, nel marmo, nel legno, gli scultori, i vecchi e magnifici animalisti come Collin e i più giovani come De Maester, il sapiente Rousseau e Debonnaires, ed Ernest Wynants, mantengono ed elevano la tradizionale dignità plastica dell'arte del Belgio regno di arte e poesia.

Sostarvi è un riposo nel giro della Biennale.

29 Giugno 1938 - L'ESPOSIZIONE A NARO DEI "BEGLI ARREDI"

Ordinata in tre giorni, mentre la festa a S. Calogero sbandava le volontà tra l'arsura della piazza intorno al Santuario e quella di S. Agostino, o lungo le strettissime vie medioevali nell'ombra trapunta dalle cento fiammelle variopinte; o lungo il corso, stretto dalla muraglia dei conventi: uno sbandamento da non si dire, nell'ora meridiana, intorno all'immagine del Santo, nero, barbuto, crucciato, posto nella piazza sotto l'ombrellino rosso, pronto a farsi strofinare, leccare, sbaciucchiare, annusare da tutti, grandi e piccini, gobbi, lerci e sani, venuti dalle contrade intorno in attesa del miracolo; pronto a patire cento bimbetti che gli si aggrappano intorno, l'uno facendo sostegno ai piedi dell'altro, per strofinargli addosso fazzoletti e braccetti per averli miracolati. Ma chi passava dalle belle sale del Ritiro, pagava lo scotto: tu serri una tavola e ne fai mensola, tu la riduci a listelli e ne fai bacheche, tu trasporti un geranio rosso ai piedi di S. Barbara bionda e lucente, o vai a comprar chiodi, o vai a raccogliere gigli.

Così fu fatto ordine nel cumulo di sete, di broccati, di damaschi, di broccatelli, di ricami, di oreficerie, avanzi superbi di un patrimonio artistico, che fu tra i primi di Sicilia e disperso più per colpa degli uomini che degli eventi, patrimonio, in cui l'artista di genio e l'artigiana umilissima lavorarono intrecciando fantasie e esperien-

ze, audacie ed umiltà, raffinatezze di gusto e semplicità paesane. Il più antico quello che ornava la sagrestia di S. Giovanni o della vecchia Badia, quello è scomparso; quello della chiesa di S. Francesco è ridotto; quello di S. Agostino dimezzato; dimezzato quello di S. Nicola, ma non saperlo, ora che li vedi, questi avanzi ordinati nelle due belle sale, ariose, sulla vallata del Paradiso che sconfina nel cielo, sembra un miracolo che almeno questo si sia salvato ed abbia voce e canto.

Hanno limpida voce e parlano di un artigianato femminile che fu nel settecento siciliano di un'insuperabile esperienza, i ricami provenienti da San Francesco, che stanno nella prima sala, distesi sulla parete, alla luce che accende tra punto e punto di oro e d'argento barbagli di fiamme. Sono infiorettati da cento e mila fiori; i piccoli posti su girali a voluta, gli altri violenti e sgargianti su lunghissimi steli; fiori di colore, fiori d'oro e d'argento; trapunti in mille guise, a punto piatto e teso, a punto alto, a punto catenella, a punto arazzo; e li domina una sensibilità cromatica tra le più ardenti e raffinate, un'esperienza tra le più meditate e controllate. Tra la spinta alla cruna e la respinta alla punta, l'ago passò tra seta e seta trapungendo l'epidermide sottile della mano, per anni ed anni, secoli e secoli, come il ricordo della giovinezza forse trapunse il cuore alle monacelle artigiane. Dalla flora incantata sulla seta si sprigiona un odore acre, come da fiori morenti o pur morti, come furono un giorno le Benedette, chiuse in quei conventi di Naro, che ne ebbe tanti, costruiti in pietra calda e molle, da maestranze agrigentine. Convenuti per gli Agostiniani, per i Gesuiti, per i Francescani, per i Minoriti, tutti grandi e belli con sacrestie immense, con armadi immensi a cui lavoravano per decenni gli intagliatori locali, i Vinci o quelli di Palma Montechiaro, espertissimi o quelli di Trapani, maestri di grande fantasia. E nei tiretti immensi, come talami, si sovrapponevano pianete e tunicelle e piviali ricamati da artigiane locali, disegnati da artisti locali, o le belle stoffe tessute in Sicilia o i broccatelli deliziosi che Venezia diffondeva per il mondo. Ora son qua, accanto ai ricami locali di una fantasia e di una varietà da non si dire, tanto quelli provenienti da S. Francesco come quelli provenienti dalla Badia o da S. Agostino o dalla Matrice, ora son qua anche le stoffe veneziane, impareggiabili nell'aerea leggerezza del filo d'oro che le traversa a formare rami irreali sui quali si slargano fiori di pesco, code di pavoni, fiori azzurri e fiori di ciliegio. Trame di grazie orientali percorrono i campi serici azzurri i verdi ancor oggi di insuperabile freschezza di tinte; fasce azzurre e rosa si distendono a far binario in campi di roselle primaverili in altre stoffe veneziane, mazzetti floreali sparsi sul fondo bianco della seta allegrano altri piviali ricordi tutti di Venezia, nel '700 maestra, all'Italia, di grazie tessili.

Ricami eseguiti da siciliane, stoffe tessuti da veneziani; qua là poi, su damaschi fiammanti stanno le oreficerie e le argenterie rimaste in poche ore a parlare di Palermo

e di Trapani, le città in cui nel '700 le corporazioni degli orafi e dei corallari univano all'esperienza di produzione una esperienza organizzativa e commerciale tra le più invidiabili sicché ovunque si frughi in Sicilia e forse anche altrove l'oggetto fantastico eseguito in rame e corallo o l'ostensorio sbalzato in variopinto mutare di gradini, li trovi insieme, a nord o a sud di Sicilia o anche qui a Naro, in questo paesino, che la Matrice e il vecchio castello chiaramontano par vegliano, eterni.

E tra stoffe e tra ori, ricordi di Venezia, di Palermo, Trapani, sta la statua di S. Barbara, in legno dorato, del '500 più puro, forse uscita da una bottega gaginiana con una grazia che non ve n'è di uguale, nel timoroso procedere assorto. Ti richiama terracotte agrigentine per quanto di realtà e di ideale vi traluce, ma anche le fanciulle naresi, quelle che vedesti procedere nella processione, a passo a passo, lievi, tenendo fra le mani un giglio, con occhi bassi e pudiche.

Bella scultura di legno che non tramontò mai in Sicilia da quando gli arabi ne insegnarono le indorate forme e i prodigi: si vede il legno nei soffitti medioevali, a Collesano come a Nicosia, nelle porte, nelle statue, nei leggi, nei torcieri, scolpito, intagliato, dorato, colorato, in mille guise con un'esperienza che si tramandava di secolo in secolo, inesauribile, rinnovatesi di stile in stile con ogni perfezione. Umili artigiani, ma, oggi nel legno, ieri nella terracotta sapevano nell'umile materia modellare con tutta umiltà il loro piccolo sogno di bellezza e di grazia. Ora hanno il premio nel ricordo, nell'ammirazione: una sedia come questa, a Parigi; un piviale come questo, a Londra e certo credono, che, in quel momento tutta Londra, tutta Parigi, sia lì davanti ad ammirare, come fa questo buon popolo narese che si rinnova, in perfetta volontà nel Duce, guardando Dio, il futuro, il passato. E ritorna ad ammirare i vecchi pittori locali, che ieri parvero indegni ed oggi sembrano grandi, se non altro per quel loro slancio, quella bravura compositiva, quella loro esperienza tecnica, che li rendeva ben capaci di fare il quadretto come l'affresco, il grande quadro come la miniatura. Ritorna ad ammirare, ed ammiriamo anche noi, quel dimenticato artista che fu Domenico Provenzani di Palma Montechiaro, capostipite di una famiglia di pittori che estese le propaggini fino al tardo '800, fino al 1892 con quel pronipote Domenico che lavorò nella chiesa del Carmine a Canicattì; maestro che sta di mezzo tra la plastica sontuosità di Vito D'Anna e l'irrequieta sinuosità di un Borremans, maestro patetico, a volte sgargiante a volte leggiadrissimo come in questi quattro ellissi provenienti da S. Agostino, ora improvvisamente capace di creare un autentico capolavoro degno di un epigono iberiano; come il S. Girolamo, qui esposto, bellissimo per contrasto violento di ombra e luce, che modellano la figura del Santo con una forza plastica di eccezionale pittore locale, che ritrovi in quasi tutti gli affreschi delle chiese di Naro, di Palma Montechiaro, di Canicattì, sempre gagliardo e fantasioso nel comporre, rappresentante non ultimo,

non indegno della pittura decorativa siciliana.

Piccola Esposizione questa di Naro, voluta dal popolo, fatta dal popolo come un tributo di amore alle glorie del passato. Segno di risveglio e di volontà nel procedere.

7 *Luglio* 1938 – OLTRE LA XXI BIENNALE DI VENEZIA. L’AFFRESCO ANGELUCCI NELL’AULA MAGNA DELLA R. UNIVERSITÀ DI PALERMO

A guardare intorno per la Sicilia, dopo gli affreschi di Giuseppe Sciuti e di Ettore De Maria Bergler, non si può indicare opera che per grandiosità di composizione, per sintesi strettissima tra valori di forma, di colore, di contenuto, sia da eguagliare a questa decorazione del soffitto dell’Aula Magna della R. Università di Palermo, compiuta testè dal pittore Angelucci da Roma. Sorpresa oltremodo gradita al ritorno dalla Biennale di Venezia dove tutti abbiamo assistito al naufragio dell’affresco, anche se affidato a nomi ritenuti famosi, naufragio che poteva far trarre querele sulla vitalità dell’arte nostra moderna se, oltre Venezia e a Venezia stessa, non ci fosse ben altro. E se la critica è stata onestissima a segnalare la deficienza, la miseria spirituale e tecnica di molti fra quegli affreschi, è pur giusto che essa segnali opere per serietà e nobiltà degne della tradizione e dell’arte di oggi.

La grande tradizione romana, quella plastica costruttiva schiettamente nazionale e non quella illusoria fantastica di derivazione ellenistica è stata presente agli occhi e al cuore del pittore Angelucci che ne ha derivato due elementi indispensabili ed eterni: la solidità plastica suggerita dalla perfetta conoscenza del disegno e del valore delle ombre, l’illusorietà spaziale suggerita da una profonda e conclusiva conoscenza dell’architettura. Conquistata risolutamente la tecnica, egli ha potuto con mezzi adatti a esprimere idee e pensieri – il che è stato sempre della pittura italiana da Giotto a Masaccio a Piero – ed ha potuto aderire al tema con una dottrina che non opprime mai la libertà fantastica. Vi è rappresentata nell’affresco la raccolta degli spiriti magni intorno a Federico, protettore di tutte le scienze e rievocatore di classici spiriti, così che è giusto che il pittore gli ponga dietro, proprio all’apice della composizione, un tempio greco e veda il genio italico lanciare i primi cavalli simboleggianti i segni del Rinascimento su per il cielo mentre la leonessa, simbolo di regalità e di potenza, si lascia dominare ai suoi piedi; vi è rappresentata la consegna dell’Ateneo al popolo napoletano; poi l’arte perfetta per eccellenza, cioè l’architettura e, in ultimo, l’Agricoltura, tutto quanto insomma rese il Regno di Federico II il più totalitario preludio del Rinascimento italiano. Le figure e le cose si dispongono negli spazi con ordine naturale ritmico e classico: entra l’elemento

architettonico nella composizione, nel momento più adatto e nella misura più consona: qui una transenna che chiude un recinto e equilibra nel modo perfetto la distribuzione degli elementi sopra un cerchio ideale che commenta geometricamente l'idea del «Cenacolo» della «corte federiciana»; là è una colonna istoriata che serve a graduare verticalmente gli spazi, là sono protagonisti i pilastri e arcate, archi e ponti con una ritmica spaziale di eccezione, là in ultimo mura ed alberi, buoi ed aratri affondano nella terra in serena virgiliana composizione. Dall'un punto all'altro dell'affresco l'occhio è guidato in un modo del tutto moderno rispetto alle recensioni geometriche ottocentesche: con suggerimenti di vie, con gradinate che sprofondano, con terriccio che si eleva a collina, con balzi e rupi, senza smarrimenti e dispersioni, senza arrestamenti, in un mondo cromatico sereno, piacevole, dove una persistente musicalissima variazione tonale non alza mai la voce oltre il disegno ed oltre il volume contribuendo con il suo classico ritmo alla calma serenità in cui vivono uomini e cose, serenità che par traduca nel modo pittorico più espressivo la nobiltà dell'epoca del grande Federico. In ogni gesto le figure riflettono questa disciplina e dignitosa compostezza, in chi medita sulle carte, in chi offre i rotuli, in chi ascolta, in chi porta sulle spalle il suo peso, in chi esorta alla fatica dell'aratro: tutti i gesti riflettono la nobiltà dei volti uno per uno studiati come avrebbe fatto un bronziere romano, nella forma traducendo il carattere e il pensiero.

Rare volte, ripetiamo, fantasia e ragione, tecnica moderna e antica si sono equilibrate in opera che in eguale modo onori Palermo e l'Italia.

L'artista che l'ha creata, è partito ieri, tutto solo, come solo è rimasto per cinque e più mesi in alto, sul palco, a disegnare, a colorare, cuore a cuore con le immagini dei grandi spiriti del passato. È scarsamente noto al pubblico delle Mostre, non è stato invitato a Venezia, non è stato esaltato dai critici d'occasione, ma l'opera è là e parla con una voce nobile ed alta che più oltre al tempo resiste.

9 luglio 1938 - LA XXI BIENNALE DI VENEZIA. ORIENTAMENTI DELL'ARTE MONDIALE (FRANCIA, JUGOSLAVIA, SVEZIA, ROMANIA, EGITTO)

Ad ogni Biennale, i francesi si presentano con un precettore: ieri con Degas (1841-1919), oggi con Renoir affiancato da Laprade (1875-1931) e da Lebasque (1865-1937).

Dipingeva porcellane Renoir, dipingeva con minuzia da miniatore, procedeva con la stessa preparazione dei nostri maestri del Rinascimento che stavano in bottega ad imparare a bulinare, a cesellare, e non era ritenuto gran pittore chi non fosse stato anche perfetto cesellatore; e davano disegni per ceramiche, per stoffe, non dispre-

giando ogni umile lavoro che servisse a fare apprendere quella umile tecnica che fu la gloria di tutta la pittura italiana del Rinascimento e della francese dell'800. Dipingeva porcellane, ed amava le donne ed amava, tra i pittori, Boucher e Watteau; intorno a sé voleva luce, voleva che luce trasparisse dalla pelle femminile, voleva incanto solare e serenità luminosa. Era quasi un emulo di Correggio, che si chiamava «Laetus» e chiamava Letizia la figlia. Tutta la sua pittura ti riconcilia con la vita; è elegante, dolce, piacevole; sa di tenerezze di alcova e di prati, di casti accordi cromatici e di lussureggianti tonalità peccaminose, è ingenuo e sapientissimo, ristora gli occhi ed il cuore come dinanzi alle cose belle ed incomprensibili della natura. Nel piccolo quadro «Bagnante», pare che tutto sia stato possibile all'artista: creare nudi di donna bianchi e rosei, di cui la luce, il calore, l'odore della pelle si confonde con quelli della terra e del giardinetto che li accoglie. Pittore nato, artista di eccezione.

Il pubblico gira per le sale, guarda i moderni, guarda Laprade e Lebasque, ma dinanzi alla parete su cui si allineano le sedici opere di Renoir resta inchiodato. Il pubblico capisce sempre tutto e capisce che tutta l'altra è pittura e questa di Renoir è arte. Accanto a lui anche Laprade, anche Lebasque, gran maestri di colore, l'uno e l'altro raffinatissimi sembrano lontani e più lontani i pittori di oggi, Roger, Gerard, Cochet, Charles, Dufresnes, Plason, Xaviér. Hanno però, tutti quella bella pennellata fluente che riesce a fermare le immagini senza fatica, ottenendo sempre il massimo di quella estetica cromatica che rende seducente la pittura: e qua e là scoppietta il tradizionale gusto decorativo francese, come nei pastelli di Xaviér o in quel «Corteo di Bacco», spiritosissimo, come una scena dipinta per una commedia doricistica siceliota o la tendenza all'ornamentale, come nelle opere di Charles Dufresnes, non più giovane, dipinte a guazzo, con celesti chiari ed ombre fortissime ed agitate, troppo inquiete, anche se in qualche rappresentazione, come quella della «Caccia» egli riesce ad essere più piacevole e garbato. Giovane è invece André Plason e ricerca giovanili accordi di colore tra azzurri e verdi che gli servono a costruire un bel quadro «L'Estate», dove la pennellata è più sostenuta e plastica e più gradevole la tonalità cromatica di quanto non siano negli altri quadri poco architettati; scarsamente classici.

C'è in tutta la pittura esposta una vivace affermazione di tendenze esclusivamente pittoriche, di un neo-impressionismo antiplastico, anticostruttivo. Anche Renoir non si preoccupava di volumi e di forme, ma in qual modo egli riusciva con una sola pennellata a dare l'illusorietà plastica di un corpo, di una pianta o di un fiore! Ci riesce un poco Roger Chatel, parigino del '97, che ha, fra le altre opere, un ritratto «La Signora A.», di una straordinaria intensità espressiva ed un altro quadro «Il libraio» di indubbia originalità. Pittura sempre viva la pittura francese, sempre nel

solco della tradizione impressionistica. Pittura facile e leggera, posta tutta sopra il binario dell'impressionismo, dell'anticoncettuale; un po' uniforme, ma forse mancano i rappresentanti di altre tendenze, di altri aspetti del latino spirito francese. Meglio è rappresentata la scultura, salda e potente con Emanuel Avricoste, morbida, carnosa e respirante con Alfred Janniot, ampia e classica con Pryas.

I padiglioni neonati: Jugoslavia, Svezia, Romania, Egitto

Nei giardini della Biennale o in alcune sale del palazzo degli italiani sono ospitati gli artisti che rappresentano quattro nazioni per la prima volta partecipanti alla Biennale di Venezia. Bisogna far festa ai neonati. Essi indicano che la Biennale di Venezia suscita realmente un grande interesse internazionale, incita a compiere sacrifici non lievi per partecipare a questo convegno di bellezza, esorta gli artisti al raffronto ed alla gara, alimenta gli amichevoli rapporti e riaffida all'Italia il compito di moderatrice ed esortatrice tra oriente e occidente, tra correnti estremiste e passatiste, il compito fascista di orientare verso i valori eterni dell'arte.

Nazioni così lontane come la Jugoslavia, la Romania, la Svezia, l'Egitto hanno aderito entusiasticamente all'invito; le opere straniere sono in tutto 2200 e scelte quasi tutte in modo da offrire un chiaro panorama dell'arte nelle più diverse regioni del mondo. Questo è alla fine l'indiscutibile merito della organizzazione cauta, esperata, signorile, internazionale, ma soprattutto italiana e fascista di Antonio Maraini. Noi Siciliani possiamo dolerci della costante esclusione dell'arte siciliana in ogni mostra retrospettiva annessa alle Biennali, né un ritratto né un paesaggio dell'800, né, quest'anno, un solo pittore siciliano; altri trovi pure a ridire sulla scelta dei cinquanta, altri sul molto o sul poco, ma tutta la stampa italiana dovrebbe essere concorde nel riconoscere che questa XXI Biennale di Venezia è per la prima volta internazionale e costituisce dopo l'anno delle sanzioni uno sforzo di organizzazione non facile e un raggiungimento veramente positivo di internazionalità.

Risonanze francesi si ascoltano volentieri nel padiglione della Jugoslavia, per la prima volta alla Biennale, padiglione in cui interessano subito a primo entrarvi le sculture goticeggianti, spiritualissime di Toma Rosandic, di Belgrado, modellate in tutte le materie ma alla materia ubbidendo, sintetica quindi, stilizzata, se è legno, morbidamente plasmata se è di marmo, greve, massosa se è di pietra. Dal suo poetico spirito tutte traggono anima e significato, la grazia pensosa della «Pudibonda» come il vibrante slancio della «Lotta» come la tragica religiosità dell'«Ecce Homo». Intorno alle sue sculture stanno i quadri di Babic, di Becic, di Dobrovic, di Iama, di Milunovic, molti orientati verso il paesaggio con un impressionismo raffinatissimo come Iama, che nel quadro «Vacche al fiume», in luminosa vastità di grigi, si lega strettamente ai francesi dell'800, altri al ritratto come Besic che ha un autentico capolavoro nel quadro «Pastore» e paesaggi luminosissimi e trasparenti; altri si

orientano al realismo più disperante senza che la bellezza del colore riesca a purificare l'ispirazione, come Dobrovic, che nel «Mattatoio» di certo non rallegra i nostri occhi rappresentando una colata di sangue tra pareti gialle e inesorabili. E verso un realismo tipo Courbet, spinge la pittura «Campi nativi» di Babic, tristissima elegia, cromatica intorno al funerale di un contadino, nella campagna desolata ed eterna.

La Svezia, invece, pare imprigionata in certo accademismo tradizionale, quando i pittori non riescono a guardare con nudi occhi la natura, come fa Helmer che dipinge paesaggi nordici e bianchi e senza luce, o come fa Asel Sjioberg che dipinge nevi inesorabili e uniformi piani; ambedue sono preferibili pur nella esiguità del loro mondo pittorico a Carl Kilberg, interessato soltanto a studi cromatici e ad Otto Skold, per quanto in certa pittura episodica anche questi riesca piacevole.

Anche la scultura resta un po' troppo legata a superare forme ottocentesche, resta oscillante fra neoromanticismi e neoclassicismi con Eldh, con Johnson, ma Eric Grete riesce a risvegliarla di tanto in tanto garbatamente con le opere ispirate al mito, come «La foresta di ferro» o «La cavalcata della morte», schiette e vivaci.

Più decisa verso una sana modernità di intenti appare l'arte della Romania legata da amichevole devozione all'arte italiana. Nella sua difesa appassionata e costante della latinità, la Romania è riuscita a mantenere il culto dei valori classici contro tutte le infiltrazioni dell'arte slava dilaganti, per ragioni geografiche nella sua arte popolare, e la sua passione per l'Italia, rinsaldata politicamente nell'ottocento ed oggi mantenuta ancora viva da studiosi come Isopescu, si concentra in una evidente simpatia per i valori più moderni dell'arte nostra.

Come in Italia, anche nella Romania il ritratto suscita interesse, ritratto di corpi e di anime, ritratti alla romana, definizioni incontrovertibili di caratteri.

Tali appaiono i ritratti di Eustazio Stoenescu, dipinti con intelligenza spietata del carattere e con solidità di impasto cromatico e sapienza tecnica degni di un pittore verso di sé e verso la propria arte severo.

In modo diverso, tutto individuabile e subiettivo, scolpisce ritratti Han, mentre all'espressivismo romantico si ispirano i marmi e i bronzi di Jun Jalea e ad un dinamismo di derivazione quasi ellenistica si ispira Medrea. Anche il paesaggio trova nella moderna Romania, come nella moderna Italia, molti interpreti e molti poeti o, per meglio dire, i vecchi pittori: come Petrascu, Bopescu, Stoenescu hanno preferito mantenere il buon principio dell'ottocento di considerare un lembo di terra o di cielo, una montagna o un fiume, come il volto di una persona viva ed amata, di cui si cerca rendere con amorevole sincerità l'aspetto, ricercando l'ora più opportuna, il colore più raffinato in modo che se pur un difetto esiste – e più sa vederne il realismo di Petrascu – esso viene annullato nell'ardore di trasfigurazione naturalistica.

L'Egitto e gli asini

L'arte più nuova, indipendente da raffinatezze inglesi, da decadenti neo impressionismi anche se esperta di tutte le esperienze tecniche di colore, di plastica impostazione va a ritrovarsi proprio nelle sale che ospitano l'Egitto, il vecchissimo, vetustissimo Egitto padre barbuto di tutta l'arte del mondo. Ma i figli di oggi, stanchi di Sfingi e di obelischi, di Mummie e di Ka, si sono rivolti all'asino, al mite servizievole, rassegnatissimo asino che pur riesce di tanto in tanto alle più spietate ribellioni, quando l'uomo o la mosca lo tormentano invano.

Palizzi si sa, dipinse con amore gli asinelli napoletani, ma non si preoccupò di indagare il mistero delle ribellioni asinine e non riuscì ad interpretare il carattere degli asini con la stessa intelligenza con cui pittori e scultori di Egitto riescono a farlo.

Se è concesso esprimere un giudizio personalissimo, accanto alla «Bagnante di Renoir» un'altra opera desidereremmo vivamente possedere: «gli asinelli» di Mansour Farag Mansour, un capolavoro di rendimento dell'asinità rassegnata per ineluttabilità, ma vibrante di ribellione come dimostra quella siepe di orecchie agitate, protese come baionette all'assalto; tutto il gruppo di terracotta ha una modellazione così vibrante e sintetica e un realismo così intelligente da essere realmente il più gustoso inno artistico offerto all'asinbigio dopo i versi ormai celebri di Giosuè Carducci.

Anche un pittore di magnifica esuberanza cromatica: Mahmoud Said che in una composizione di case, nuvole, donne e asini riesce pur sempre a rendere proprio l'asino candido, con l'occhio sbarrato di cupidigia per le belle forme femminili che sostiene sulla groppa e certe orecchie arcuate e preoccupatissime, che sono in un poema di espressività. Anche un altro pittore Ali El Dib ha rappresentato «Goha e il suo somaro», l'uno e l'altro felicissimi, in una gaia atmosfera di grigi e di bianchi. Anche la plastica non rinuncia il suggerire effetti di colori ed è opera ricca di pregi «La passeggiata» di Ahmed Osman, scultore interessantissimo appena superato da quel famoso Muktar, troppo presto scomparso alla vita e all'arte. In tutti gli altri scultori Rizk, Gaber, Daria, El Sadr piacerebbe una maggiore elaborazione fantastica della realtà, perché le opere possano avere il valore di una documentazione artistica oltre quello di una documentazione folcloristica come riesce ad averlo l'indimenticabile gruppo degli «asinelli di Monsour». Pittura e plastica egiziana sono in marcia e quanto più giova notare è che preferiscono camminare per i sentieri della loro terra, ripresi dall'amore per la più intima essenza della loro tradizione. Anche questo orientamento verso la terra è il modo migliore di testimoniare l'efficacia dell'esempio italiano e fascista al quale simpaticamente aderisce il direttore della reale accademia egiziana in Roma ordinatore della mostra e ammiratissimo di Roma e dell'Italia, Sahab Rifaat Almas.

2 Agosto 1938 – ITINERARI DI SARDEGNA. UNA DOMENICA AD ARITZO.

IL CAMPIDANO DI CAGLIARI: PIANA D'ORO - FANCIULLE IN ORBACE ROSSO E AZZURRO - REGINE DELLA TERRA E DELLA CASA - NITIDE CHIESETTE E BALCONCINI PENSILI

Provano a contar cento, duecento, a chiudere gli occhi: le palpebre erano trafitte da aghi innumerevoli, arancioni, rossi, violetti, saltellanti, brucianti, divenivano cortine di piombo fuso; formicolavano; si riaprivano improvvisamente ma ritrovavano tutto come prima, più di prima; il Campidano di Cagliari, piana d'oro, lamina immensa martellata da giganti senza la carezza di un gradina: non un albero che proiettasse ombra, o una siepe di fichi d'india, o un papaverino rosso e tremulo, nulla: biondo di spighe, biondo di fieno e la via al centro che si avvolgeva intorno alle ruote della macchina e stava infinita sempre, bianca, polverosa, inesorabile nel bagliore dell'ora meridiana. Spighe e spighe, riunite e covoni immensi, in caseggiati d'oro e piani; si precipitano verso noi tre forme vive e salutano con la falce, che accende barbaglio di argento nell'aria: sembrano immagini della giustizia sorta dai covoni.

Il primo paesello mostrò casette basse, nere, costruite di fango, contornate sulla porta da una fascetta di tonachino rosso o celestino, come un nastrino di cuffietta, caduto nella mota; a Mandas, sguscì fuori un campaniletto quadrangolare, senza pretese, fra case per tre lati nere e per un lato bianco. Verso Laconi l'inesorabile piana scomparve, sorsero collinette boschive a fare ronda intorno, piccole e grandi, intorno al sole che languiva affaticato dietro l'ultima cortina cupa delle montagne. Aritzo apparve tra verde e verde e comparvero subito donne in costume di orbace rosso filettato di azzurro, corpetto rosso sulla bianca camicia; apparivano nell'ombra delle porte, in piedi, come cariatidi; o presso lo spigolo di un muro liscio; o appoggiate ad una fonte: sempre in piedi, come statue arcaiche. Se si muovono, se procedono per le stradelle impervie, se scendono per le scalette sdrucciate, si avanzano sempre con passo regale, caviglie sottili, busto eretto e fiero. Credi abbiano sulla testa un cesto di fiori o le cornucopie di Cerere o la metope partenopea tanto è il loro amabile incedere; da vicino le vedi scalze e portano fascine o cesti immensi colmi di pane e brocche smaltate di verde, bilicate sulla testa, fiere e sdegnose, chiuse in un loro indefinito pensiero.

Nella Barbagia, la donna è regina. Sui campi a falciare, a raccogliere legna, a dare acqua ai buoi bassi piccoli e neri; per le vie a trasportare mattoni per una casa da costruire, a portar pane al forno ed acqua dalle fonti; in casa, ovunque e ad ogni opera, al telaio, al ricamo, al forno, alla pila. Ogni fatica più umile, essa compie con la dignità del gesto che trasforma tutto in rito sacro ed austero; certi gesti dimenti-

cati hanno la levità di un arabesco senese; un bicchiere nelle mani, nel gesto dell'offerta ad un bimbo o ad un ospite, sembra un calice d'oro nell'elevazione. Con lei e per lei tutto prende grazia e significato. La Chiesetta bianca le accoglie fruscianti e guardinghe agli spigoli delle cappelle, dove l'ombra è più fonda. Il rosso dell'orbace la trapunge di fiamme vive.

Si annullano nella preghiera. Quando è il momento, scattano in piedi con rapidità inattesa, scendono rapide i gradini, l'orlo azzurro delle vesti si slarga, ondeggia alle caviglie sottili. Scompaiono. Ritornano regine della terra e della casa.

Ricordi gotici nella chiesetta di Aritzo, nitida, lustra come tutte le chiesette della Sardegna, ricordi di arte nostra, di arte comune alla Spagna.

Appaiono, quando meno si pensano o si cercano, a Sorgono, allo svolto di una via dirupata accanto a balconcini pensili di legno, ad Abbasanta nel cortile della casa Dessy, a Ghilarza, nelle belle finestre murate della torre che fiancheggia la chiesetta di S. Palmerio, romanica, fasciata di bianco e di scuro per i trachiti diversi, dappertutto ricordi familiari al nostro sguardo, dilettevoli, come di improvvisa parlata paesana in luogo diverso. Questa chiesetta di Aritzo con l'altare sopraelevato, tutto luccicante di rami e bianco di trine ha mantenuto cappellette gotiche, fregi oragnesi. Quando entri in sacrestia, e il sacerdote lieto, apre armadi, con un fervore che ti incanta, e vedi stoffe e ori, i ricordi diventano più immediati e vivi. Quella croce d'oro processionale, «fiordalisadas», alla maniera di Spagna, sontuosa nell'ornato riporta alla bella croce della cattedrale di Mazara, della croce sarda di Salemi, alla croce di Petralia Sottana, all'altra bellissima della cattedrale di Cagliari.

Tipi comuni durante il '400 e il '500 e di derivazione catalana, più immediata nella Sardegna, più originale in Sicilia, ma nell'una e nell'altra isola prodotte da corporazioni locali, espertissime. Dopo i nuraghi e le chiese romaniche, non di altro si parla qui, non altro vi si addita se non le oreficerie e i gioielli, le casse e i ricami, ma soprattutto i costumi. Te li citano ad ogni momento: quelli di Desulo, quelli di Nuoro, quelli di Orzeri, te ne descrivono i colori, la forma: se di altro ti interessi rispettano i tuoi gusti ma attendono che prima o poi ai costumi, ai nuraghi, alle Case dei giganti, alle Case delle fate tu vada. Ma vogliono che tu vada anche nel bosco, dove i fusti dei castagni si smarriscono nel tremolio delle foglie e l'odore della terra è acre; che tu vada alla fonte a bere l'acqua di Aritzo, la più fresca, la più pura.

A Sassari, il pittore Giuseppe Sciuti di Zafferana Etnea, al concorso del 1877 per la decorazione del palazzo Provinciale architettato dall'ingegnere Sironi: la vinse su tutti. E la vince anche oggi. Non si può ricordare in tutta Sassari e forse in tutta la Sardegna, stranamente legata per tutto l'800 ad un barocchetto superficialmente scenografico zeppo di romanticismi pittorici goticeggianti, un'opera che possa rispecchiare la complessa erudizione pittorica, che contemporaneamente si era formata in Italia con l'aiuto della poetica, anche se a volte torbida fantasia di Domenico Morelli, e della erudizione storica scenografica dei maestri romani, una decorazione così complessa come questa di Sciuti.

Con la pittura ad affresco gli artisti sardi non hanno avuto mai domestichezza e con il barocchetto pittorico in modo speciale. Fantasia compositiva, vivacità cromatica, spensieratezza e gioia per dipingere con larga pennellata angioli e santi tripudianti fra le nubi, audacia di affrontare metri e metri di decorazione con i più sbrigliati moduli ornamentali, stringendo in magnifica sintesi decorativa soffitto e pavimento, pareti e mobilio, tutto questo che in Sicilia si trova anche nei paeselli più oscuri, non fu conosciuto dai maestri locali sardi che trassero dalla Spagna e dal barocco napoletano scarsi modelli dandone però una malinconica per tutto l'800 insistente. Come non fu concesso ai Sardi la comprensione classica della forma-volume, tranne che in sporadici esempi di scultura romanica troppo isolati per non essere ritenuti ospiti – come gli stupendi capitelli della Chiesa di S. Trinità di Saccargia – come non fu compreso il Rinascimento nella sua limpida costruttiva e ornamentale, appena elaborandosene qualche forma, tardivamente, nella prima metà del '600, così non fu possibile comprendere e seguire il barocco in quanto di suontuosamente classico esso afferma e in quanto di sbrigliato, libero e gioiosamente fantastico esso elabora e non fu compreso il neo classico né come reazione né come affermazione di nuovi valori.

Giuseppe Sciuti pare abbia voluto sintetizzare in questa decorazione tutte le esperienze plastiche, scenografiche, cromatiche rimaste lontane dallo spirito e dalla cultura sarda, pare abbia voluto offrire un superbo campionario di tutte le conquiste elaborate in Italia attraverso molti secoli. Erudito in lettere greche e latine, studiosissimo della tradizione – da quella che si inizia con gli affreschi romani e si continua con i mosaici bizantini a quella del Rinascimento e del barocco – disegnatore impeccabile e colorista equilibratissimo, Giuseppe Sciuti doveva facilmente riuscire a creare una decorazione del tutto originale per l'ambiente e del tutto conforme alla sua fama.

A coordinare erudizione storica ed erudizione pittorica, egli era meno abituato e l'eclettismo era una qualità essenziale del suo spirito. Scelse e studiò di tutta la storia dei Sardi gli episodi più salienti, le figure più famose ed altri ne ricordò come commento, si giovò di tutte le esperienze acquistate nella pratica della scenografia e nello studio di Domenico Morelli, riprese a volta a volta, a seconda l'argomento la tecnica che più gli si adattava: per la decorazione del soffitto ricordò il morbido colore, il largo ed audace disegnare settecentesco; sui grandi affreschi delle pareti la sapienza architettonica scenografica che gli era propria; nelle fasce che incorniciano l'affresco centrale il perfetto disegno neoclassico; nelle nicchie sulle pareti e nei triangoli decorativi là dove le figure restavano isolate, la bella sapienza cromatica, la robusta impostazione plastica morelliana.

Giocò un poco troppo con la scenografia settecentesca, disponendo agli angoli della sala, sopra cornici dipinte, figure bilanciate in audaci atteggiamenti; si servì dei monocromati per determinare zone riposanti tra la decorazione centrale del soffitto e quella delle pareti, rievocando a bassa voce, come in sordina, fatti storici che fossero di commento agli altri più salienti e perciò resi con grande apparato di colore. Cercò di accrescere lo sfarzo con la sorpresa, facendo reggere la galleria posta sulle pareti da figure di schiavi, alti più che in natura in terracotta colorata e verniciata verde oliva, coprendoli di drappi candidi in un contrasto mirabolante, curò con raffinatezza il minimo particolare rievocando la storia anche delle tende con Eleonora d'Arborea, Amsicora, un gallo sardo e un Sardo Pellitta vincitore.

Ma non fu esente da difetti.

Il primo affresco che prende lo sguardo, sulla parete di fronte, rappresenta «Giovanni Maria Angioi a cavallo, seguito da armati e preceduto da Gioacchino Mundulla, che entra trionfalmente in Sassari». La folla si stringe nella piazza; il muro di cinta, aggiunto in fondo, le pareti delle case interne, chiudono insolitamente lo spazio troppo serrando la folla degli armati, dei popolani e dei canonici che scendono dalla gradinata del Duomo per benedirlo e sono tutti in bianco e viola, un corteo di ombre proiettato sul muro. Insolitamente sopravanza il pieno al vuoto e l'equilibrio architettonico, dote precipua nei grandiosi quadri e scenari dello Sciuti, qua è compromesso dalla mancanza dello spazio, che le figure colmano troppo pur non avendo spesso volume. Tentano i bianchi di stringere in unità la scena soffocata tra le mura su cui la luce batte senza accrescimento di illusorietà spaziale; battono sul cavallo, sui costumi, sui camici dei prelati, ma non riescono; né riescono gli altri colori vivaci ad alternarsi con gusto, analiticamente studiati, ma già concordati in sintesi perfetta.

Qualche figura di popolano e di bimbetto che si accosta alla fontana per arrampicarsi è piacevolissima ma la rappresentazione del cavallo bianco con il collo eretto

come un cavalluccio di cartapesta compromette del tutto l'affresco troppo affaticato. Ma nell'affresco di fronte, di cui fu incaricato quando aveva, già nel principio del 1880, compiuta tutta la decorazione, ritornano i bei moduli compositivi dei quadri di Giuseppe Sciuti e cioè la prospettiva ad angolo retto, le figure addossate al muro per lasciare allo spazio il maggior predominio.

La scena che rappresenta la proclamazione della Repubblica sassarese non dovette costare troppa fatica, tanto essa è ripresa nei suoi vari elementi dal repertorio che lo Sciuti si era venuto formando ed ha grandiosità di respiro, solennità spaziale, tutte le belle doti del maestro catanese.

Certo in tutta la sala i particolari di vera bellezza, non sono da ricercare in questi sontuosi affreschi, ma nei monocromati chiaroscuri in oro, rappresentanti la Giustizia, la Fama, la Verità, la Fortuna, la Sapienza, la Forza, negli altri affreschi rappresentanti la Civiltà, la Barbarie, la Libertà e la Schiavitù, ma, soprattutto, in qualche morbido nudo di donna e solo in qualche particolare della decorazione del soffitto dove la figura di Vittorio Emanuele II in costume militare che dà la mano all'Italia discinta mentre ronzano intorno una serie di figure di un simbolismo poco chiaro, immerso in atmosfera tiepolosa, compromette quella austerità assai spesso raggiunta in altre opere, massime nella «restauratio aerari» che resta sempre il capolavoro dello Sciuti.

Tutti i pregi, insomma, e tutti i difetti della pittura eclettica della seconda metà dell'800 furono portati dal maestro siciliano a Sassari, ma gli uni e li altri gli dettero onore e valsero a lasciare di questo nostro magnifico artista la più schietta fama assai più di quanto egli non abbia avuto in Sicilia e da siciliani.

11 Agosto 1938 – ITINERARI SARDI. A SANTA TRINITÀ DI SACCARGIA

Il campanile sbucò fuori dalla terra d'oro come un improvviso getto d'acqua: scomparve rapidamente, abbattuto tra cavalloni di colline l'un dietro l'altro inseguentesi, poi disciolti in pulviscolo opaco; ricomparve di nuovo e si fermò tra piccole mura basse squarciate di azzurro, poggiandosi prepotente sulla chiesetta, fasciata di bianco e di nero, bassa, come zebra acquattata. Nel Logudoru sconfinava il biondo della messe fino ad un contorno azzurrino di monti arabescato sul cielo. La terra si svolgeva a ondulamenti leggeri, a collinette basse come per un respiro quieto nella grande luce solare. Qualche alberello vi stava, come ospite, bruciando il verde delle foglie inerti: i frutti le reggevano con fatica, tirandosi su dalla terra, fatta solo per spighe e per fieno.

Il campanile era là, schietto e agile, come ne avesse egli solo assorbita tutta la forza,

pietrificandola, il portico ne riceveva l'ombra come una carezza; la chiesa stava tra l'uno e l'altro conciliante e il chiostrino diruto raggranellava intorno stentatamente qualche macchia verde di felci per le gallinelle che venivano incontro come massae festose sui tacchi alti, per un porcellino bianco e nero, piccolo come un ciondolino, per un cane annoiato, per una vacca modellata nell'oro, immobile, piantata sulla terra d'oro, immobili tutti nella stanchezza meridiana, come solidificati in quel con corde silenzio sardo che pare lava pietrificante anche il respiro e lo zirlìo dei grilli. Altre ce n'erano, di vacche modellate sui capitelli del portico duecentesco, aggiunto alla chiesa pisana, fatte di pietra, scalpellate con lombarda veemenza, in un pigro adagiarsi sulle foglie di acanto.

Erano vacche pasciute, grevi, accovacciate in riposo, ricordo forse di quelle che in antico sostavano al fiume e dettero il nome alla contrada o forse in ricordo di quelle pazientissime che trasportarono tutte le pietre necessarie per costruire così lontano da Sassari la bella chiesa a S. Trinità. Solo un sogno o una grande speranza poteva volerne la costruzione in questa valle deserta e il sogno ci fu, come sempre. Lo ebbe la giudicessa Marcusa, quando si fermò nel 1112 in un viaggio perché stanca e gestante, tristissima che tutti i figli le morivano: le apparve in sogno la Vergine e le promise figli sani e forti se proprio in quel posto fosse sorta una chiesa in onore di Dio.

Allora le vacche furono aggiogate ai carri e vennero i lapicidi pisani a costruire in basalto nero e calcare bianco il campanile altissimo, trionfante e la chiesa ad unica navata, stretta ed alta con la absidiola affrescata. Era giusto che nel portico aggiunto alla chiesa un secolo più tardi si ricordassero le vacche collaboratrici umili e pazientissime, in questi capitelli insoliti del tutto, per il loro grasso rilievo.

Che qui, in Sardegna, la scultura pare non esista tanto il rilievo è basso e preferita la decorazione incisa, tanto le forme vegetali o animali sono scarnificate, ridotte a superficie e poi da superficie in linea. Quanto di classico giunse, giunse attraverso i maestri pisani e quando fu imitato fu mal compreso come per una ostilità sorda e latente contro la sensibilità plastica che modella e conclude forme nello spazio, come se fossero rimasti eternamente legati a quella cultura proto-sarda asciutta, essenziale, direi quasi lineare, se fosse possibile parlare di una plastica lineare.

Per la chiesa di S. Gavino a Porto Torres, per decorarne i capitelli, erano stati chiamati a metà dell'XI secolo «*il mastros de pedra e de muru de sos plus fines e megius qui potirunt acatare in Pisas*» e questi non si fecero grande onore a giudicare dai capitelli ancora rimasti nella chiesa severa e spoglia, che somigliano molto per la loro incerta interpretazione dei classici modelli di Costantino marmorario nel chiostro di Monreale. Qui invece, in quest'altra basilica, gli scalpellini, di certo posteriori a quelli di S. Gavino, hanno creato un vero capolavoro di naturalezza plastica, scol-

pendo vacche in riposo e, in altri capitelli, cagnotti irosi che par si protendano ad azzannare il visitatore, come questo qui che ha lasciato la siesta meridiana e viene intorno, piccolo, basso, guardingo, e va e torna dal portico all'altare, frettolosamente come se altrove volesse guidare ad una preda più certa.

L'interno raccoglieva ombra su ombra e sola dalla porta la luce, si slanciava tra binari obliqui verso l'altare. Sulla parete dell'absidiola si facevano visibili teorie d'angiolli e santi severi ed estatici, col pallido viso contornato da ombre nere disegnate e gli occhi patetici, astratti. Il Cristo in alto, magro e triste nel gesto della benedizione, angiolli e cherubini intorno all'ellisse, poi, in basso la Vergine, paurosa, spettrale, tra apostoli contegnosi; più in basso ancora la Crocefissione, il bacio di Giuda, la Cena, S. Romualdo con un laico ai suoi piedi; dall'altra parte la Deposizione di Cristo nel sepolcro, Gesù al Limbo, scene tutte in cui il gesto delle mani sottili e bianche indica, commenta, spiega l'azione che si svolge, in tutte le scene, così austera e grave che gli occhi restano sbarrati, assorti e lontani.

Anche quel Cristo che afferra al braccio Adamo, anche Giovanni che si incurva sul petto di Cristo o Giuda che lo tradisce, anche Maria che assiste alla morte del Figlio, non muovono palpebra, non agitano i corpi; al di là del dolore, al di là della gioia, ombre lievi del proprio corpo, rimasto in terra col peso della carne e del tormento. La bizantina astrazione, l'irrealtà formale toccano il massimo grado in queste forme disegnate, ritmicamente divise negli spazi con l'accorta e lenta scansione orientale.

Ma tra figure e figure grandi fasce ad ornati creano sentieri variopinti da una primavera fiorita di stelle, di campanule, di rose; cingono di galloni sontuosi la decorazione dell'abside, ornati appaiono, vivacissimi sulle vesti degli angiolli, sul sarcofago, sulle architetture, note di colore, gaiezze cromatiche improvvisate qua e là sui manti, ardori che si accendono sull'opaco accordo di bruni e di rossi tristamente sottolineato dalla inesorabile linea nera di contorno, così come il pulviscolo della luce ora accende nelle ombre della chiesa fiaccollette aeree, fiammelle, lucciole d'oro sulle pareti fasciate di bianchi e di neri.

Colore: gioia che non si ritrova in queste chiese grigie abbandonate nella solitudine immensa di queste campagne, senza un ornato, senza un mosaico, senza un affresco: come quella di S. Leonardo pisana nella piana di S. Lussurgiu, come quella di Milis, di Ghilarza, di San Gavino e Porto Torres, chiesette scandite pietra su pietra, grigio su grigio, senza colore, senza ardore per una preghiera desolata e stanca. Un miracolo pare questa di S. Trinità di Saccargia, in questa vallata d'oro, un fiore raro e prezioso.

Architettura pisana, bella scultura romanica, sognante pittura bizantina. Un fiore raro, salvato dalla mano dell'uomo e ridato da poco agli uomini e a Dio.

La Mostra dei pittori genovesi del '600 e '700 sta per chiudersi e gli ospiti venuti da Berlino, da Parigi, da Roma, da Milano, da Piacenza, da Firenze, dalle collezioni più note e da quelle meno note di Genova, stanno per lasciare questa sontuosa dimora del Palazzo Rosso, dove pareva, a giudicare da lontano con il consueto baglietto dei presupposti inalterabili, che essi non avrebbero potuto viverci con disinvoltura, data la borghesia della loro educazione, il popolaresco della loro parlata, la vivacità baldanzosa dei loro modi. Pareva che, ad esempio, un pittore come Alessandro Magnasco, pallido magro disossato, allucinato, tormentato e tormentatore, lì, nella Galleria degli Specchi, sotto il sorriso degli azzurri affreschi e delle bionde divinità carnose, tra damaschi e velluti controtagliati del più delicato incrocio di bianchi e verdini, fra tante raffinatezze decorative e policrome dovesse starci male, come un saio bigio e frusto dimenticato in un salottino elegante. E pareva, ripensando al Grechetto, di vederlo avanzare in quelle sale abbacinate di fregi e di ori con il suo corteo di tintinnanti caprette, agrestamente odorose, un po' timido e impaurito di trovarsi in quel luogo come il suo gregge. E non parliamo dello Strozzi e del Travi.

Ma, intanto, a guardare il «Refettorio» di Magnasco, bisogna pur notare che egli stesso ci prendeva gusto a riunire tutti quei frati macilenti in un refettorio aristocratico e solenne, coprendo le panche di certi velluti chermisini di piena aristocrazia genovese e ad accogliere nel «Parlatorio del convento» cavalieri e damine, raffinatissimamente vestiti; e guardare la S. Cecilia (Genova Coll. Sanguineti) si deve pur confessare quali miracoli di eleganza cromatica di vere galanterie di trine e di ori sapeva ben darci questo magnifico pittore genovese fra i più gagliardi e rappresentativi.

Fatto certo si è che, malgrado la nostra magra consuetudine di vedere i quadretti moderni incollati sui canovacci della spedizione in una miseria che vogliamo chiamare pomposamente «scientifico ordinamento» ma che in fondo ci stringe l'animo e ci angustia gli occhi, malgrado ci siamo abituati a questo perfetto accordo tra gelidità di ambiente e certa gelidità più grande di colori e di contenuti, come a certi pasti di quaresima forzata, malgrado tutto, ad entrare nel Palazzo Rosso, a guardare questa magnifica pittura tutta gioiosa di colore, di sangue, di frutta, di capre, di vitelli, di splendide donne e a lasciar correre l'occhio dai pomposi ritratti del Mulinaretto, alle pareti, agli stucchi, ai pavimenti, dalle pitture dello Strozzi, ai damaschi, ai velluti di Zoaglie, affermazione magnifica di un artigianato esperto, astuto, che diffuse i suoi prodotti nel mondo, a guardar tutto, contenente e conte-

nuto ci si consola gli occhi e il cuore come ad una festa domenicale in pieno autunno. E qui fuggendo la tentazione del solito rilievo per la disposizione dei quadri che poteva essere più organica, o della scelta delle opere che poteva essere fatta con criteri più scientifici in modo da documentare tutta l'attività dei vari maestri ci si fa da noi stessi convinti che altro sono le mostre a scopo didascalico, altro quelle a scopo turistico, di necessità e di dovere più facili alla comprensione, più chiare ed espositive, meno dotte, ma più simpatiche e festaiole e se rapporti tra maestri ed allievi, se progressi e regressi, se sviluppo originali ed eclettismi non sono più resi facili a comprendersi, il gran pubblico non ne soffre, diletta, ammaliato da tante belle cose da guardare, da tanti bei colori e stoffe e velluti e specchi ed affreschi, da tante opere di artisti ed artigiani che per tutto il '600 e il '700 dettero alla superba ricca e dominatrice il suo posto di parata nella storia della trionfante arte italiana.

Si dica pure che quest'arte è più eclettica che creativa e che si trattò più di una commercialità artistica fatta di intuito e di astuzie. Ma l'eclettismo è sempre prova di ingegno e di gusto, di una vitalità dinamica dello spirito che per procedere rapidamente all'espressione assoggetta ed elabora tutte le esperienze.

Si pensi all'eclettismo siciliano del periodo romanico, al modo eccezionale con cui vennero cementati le correnti diverse di arte venute dall'Oriente e dall'Occidente, si pensi all'eclettismo romano del '500 e si riconoscerà che sempre, quando una città o una regione sono in trionfante ascesa, ricorrono all'eclettismo come ad una supernutrizione che possa sostenere e convalidarne le forze. Ma la sanità della razza è appunto nell'assorbire e moltiplicare le vitamine ricevute, trasformando l'alimento in gagliarda forza creativa. Il paragone tra l'eclettismo genovese e l'eclettismo sardo, che viene naturalmente spontaneo a chi sbarca a Genova dopo un giro in Sardegna spartita tra Genovesi e Pisani, tra Aragonesi, Catalani e Fiamminghi, ma rimasta sostanzialmente inerte a tutte le correnti d'arte esogene, porta subito alla mente la differenza profonda che passa tra certi eclettismi che sono reali affermazioni di potenziamento creativo ed altri che sono passive recezioni. E per la stessa ragione per cui il barocco non poteva essere assimilato nella terra dei nuraghi e del «cunzardo» era naturale che fosse accolto e portato all'estreme conseguenze in questa terra di Liguria, naturalisticamente scenografica e colma, gioiosamente espansiva ed edonistica. E che in pittura si preferisse alle narrazioni gesuitiche estremamente patetiche o atrocemente realistiche, narrazioni arcadiche e popolari e si desse tanta parte al paesaggio, al belante gregge, alle gallinelle pasciute, e si rallegrasse con tanta vivacità cromatica anche la più funebre scena, indifferenti alla concettuale sobrietà caravaggesca, era egualmente logico e conseguenziale. Si pensi alla «Caduta di Cristo sotto la Croce» (Coll. Doria Genova) di Bernardo Strozzi e al suo modo di trasfigurare, anzi di capovolgere le situazioni: davanti al Cristo piegato sotto la

Croce, quale delizioso conforto è quella figurina femminile tutta fatta di rugiada lunare e come scappare ogni atrocità di misfatto in quello sfondo fiabesco dove i cavalli e cavalieri sembrano proiettati e impiccioliti per gioco! E nel quadro «Gesù scaccia i Farisei» (Louvre - Parigi) del Grechetto, come scappare il gesto di Cristo e la sua giusta veemenza dietro quel festoso arruffio di venditori di armenti e di taccchini, posti lì, a primo piano vero mercato di colori e di forme! Fa eccezione, ma non troppo l'opera di Gioacchino Assereto per la sua sincerità emotiva che gli fa immaginare scene religiosamente tragiche senza però che non ceda anch'egli di tanto in tanto al gusto genovese del bel colore e della bella veste come nel quadro «Sansone e Dadila» (Coll. Longhi Roma) in cui in zona di rosei aurati dove si innestano vincitrice e vinto è un magnifico riposo tra i pallidi cadaverici toni delle due teste che la fiancheggiano, stupenda di durezza plastica e di espressività.

E che organismo costruttivo originale e potente egli non riesce a dare in questo quadro tra i più belli che la Mostra presenti! Questa dell'Assereto è tra le personalità più schiette della pittura genovese che pazientemente si va ricostruendo nella sua scala di valori per opera della critica indefessa di studiosi dal Longhi al Grosso, pittura che la mostra afferma in una varietà di atteggiamenti e di conquiste non tutta nota al pubblico e agli studiosi. Certe personalità di artisti qui si rivelano con una serie superba di opere e per chi ha pratica di arte siciliana è facile vedere quanta grande fu la loro influenza oltre sede, e come si debba spiegare con la presenza di Valerio Castelli certa decorazione più ricca e festosa di chiese e palazzi siciliani e con l'opera di Giovanni Carbone, molti ritratti di un mitigato aristocraticismo vandikiano. E di questo pittore, che qui appare come il più suuntuoso ritrattista che seppe italianizzare modelli francesi, cioè Giovanni Maria delle Piane, superbo colorista, sicuro, anzi tracotante nell'impostazione plastica della forma, di questo pittore beniamino delle corti, anche fra noi giunsero opere (Collezione Adele Pirrotta) stringendo sempre più quei rapporti che dal quattrocento al settecento furono costanti tra Palermo e Genova. E di certe altre personalità di artisti siamo soliti trascurare affogandoli nella qualità di eclettici cinquecenteschi, come Luca Cambiaso, ad esempio, quanto piacere fa vederne riunite le opere per misurare quale altissimo grado di tecnica, di dignità formale, di buon gusto avevano saputo raggiungere questi artisti cosiddetti minori e che autentico godimento offre quel bel dorso di Venere sul mare nella chiaroscurata gelidità mattinata! E quei maestri che si chiamano Piola, Langetti, Semino, Ansaldo, Scorza, Fiasello, Langetti, questi di cui meno quotata è l'opera non presentano anche essi, qua e là, di tanto in tanto, quella autentica bravata o quel particolare pieno di ingegnosità e di gusto che ti rende ammirevole la loro opera anche se non sia di altissimo pregio? Certo il valore particolarissimo della pittura genovese è da studiare e da riconoscere nell'affresco, ma è da osservare come i geno-

vesi restino sempre gagliardi anche se interessati in opere di pura decorazione come d'altro canto restano sempre decoratori anche quando si dedicano ad opere di sola pittura, come nel ritratto o nel quadro di altare. È la differenza che può cogliersi tra la pittura barocchetta di Sicilia essenzialmente decorativa e questa genovese più ricca e polposa, più larga ed espansiva che sul soffitto come sulla piccola tela, per la chiesa, o per il salotto riesce ad offrire forme, colori, luci ed ombre esuberanti e gioiose con un realismo che non cade mai nella volgarità, una intelligenza che non è mai frigido intellettualismo, un naturalismo che non si trasforma mai in gelida arcadia, una eleganza che non tocca mai la raffinatezza esasperante. Bella pittura che si accorda alla terra e allo spirito del popolo genovese.

24 agosto 1938 – ITINERARI INSULARI. CHIESE DI SARDEGNA E CHIESE DI SICILIA. CARATTERI DIFFERENZIALI – LO STILE PISANO FRA L'IMMENZA CAMPAGNA SARDA – ARTE ECLETTICA E ORIGINALE IN SICILIA - FUSIONE ELABORATA DI DISPARATI ELEMENTI

In Sicilia, la chiesa antica è come la cellula prima che di sé e intorno a sé alimenta le altre, è la monade iniziale ed eterna: in ogni paese sta nella piazza e ombreggia i riposi della festa, sancisce i contratti mormorati all'alba o nell'ultima ora della sera, accoglie la preghiera e il riposo, i riti nuziali, la nascita e la morte, parla in ogni ora a vicini e a lontani con le sue campane, con le sue ondate larghe e musicali che vanno nell'aria pianamente a richiamo e a promessa.

Intorno ad essa si stringono i caseggiati, le si addossano, non le lasciano respiro che sul prospetto; le nascondono absidi e pareti, intorno al campanile si infittisce la siepe dei comignoli, sulle tegole hanno nido gli uccelli; sul suo sagrato tutta la vita scorre, la più intima e la più vasta, la chiesa è cuore, centro, raduna le vite, lega tutte le anime, cementa tutte le forze.

In Sardegna tutto è diverso: la chiesa antica, la cercherai faticosamente nella valle più abbandonata e deserta, la troverai come un albero di pietra sorto a tua insaputa tra zolla e zolla, tra spiga e spiga, la vedrai costrutta a conci, semplici e schietti, priva di ornati, con il campaniletto aguzzo che la affianca, agreste e fiera, e sarà meraviglia se una maiolichetta, a scodella, imprigionata nella stesura delle pareti, presso il fastigio, accogliendo la luce solare, accenderà di luci la facciata o se nero e bianco di pietra si alterneranno come si alternano intorno l'ombra e la luce. Intorno ad esse c'è una solitudine immensa: per pregare Dio devi cercarlo lontano, devi attenderlo per ore e ore, percorrendo campagne piatte e immense e quando sarai giunto nella chiesa, non troverai un cero, non una fiaccolletta accesa, se non è il

tempo della novena.

Simili tutte, costruite in eguale epoca, dal mille al mille e duecento, quando Pisa si affermò padrona, opere quasi tutte di maestranze pisane:

Chiesetta di S. Leonardo: col fregio degli archetti pensili e delle lesene piatte e il campanile accanto, misteriosa tra immensi elci, intorno a cui pastori e pecore fanno la sosta, discendono al torrentello e lambendo le acque, tra silenzio e silenzio sorseggiano alla fiasca. Frusciano le acque delle «*Sette fuentes*». La vita si arresta intorno in georgica bellezza.

Chiesetta di Milis: sopraelevata al piano per gioco di contesa tra campanile e fusti che la precedono a doppia fila, sotto la litania delle foglie; fasciata di bianco e di bruno nell'arenaria diversa, tripartita dalle lesene sottili. Il cimitero è vicino. Le donne sostano sui gradini della chiesa, poi riprendono il passo, la gonna nera apre un cerchio ondeggiante intorno ai piedi bianchi e nudi.

Bonarcado: la chiesa è posta a sghimbescio sulla piazzetta, presso l'abbeveratoio, con una facciata severa interrotta nella stesura dei grigi dal rosso dei conci, tutta austera, accanto all'oratorio restaurato da fresco con una facciatina leggiadra di scodellette splendenti. All'abbeveratoio si susseguono i cavalli e le vacche.

S. Pietro di Simbranos: gelidetta, a righe esatte bianche e nere; *S. Maria di Tergu*, bassa e malconcia con un loggiato più enfatico del consueto; *S. Antioco di Bisarcio*, nella pianura malarica e stagnante, occhieggiata dai nuraghi misteriosi, con colonne fiammeggianti tra nero e nero del pavimento e del soffitto; *S. Maria del Regno ad Ardarà*, nera di trachiti, ma fiammeggiante all'interno per il suo polittico splendente.

S. Giusta nel Campidano di Oristano, sull'immobilità delle campagne verdeggianti, lambite dal tenue azzurro delle acque stagnanti. *S. Trinità di Saccargia* indimenticabile nel suo isolamento orgoglioso tra declivi biondeggianti.

Tutte sole nelle valli, architettate a conci piccoli e lievi sicchè sembrano un gioco, con lesene, con archetti pensili, architravi lunati e il campaniletto accanto; più larghe o meno, meno alte o più, tutte chiuse e serrate, senza accordi con l'esteriore, senza accordi alla terra, estranee, casuali, fasciate di solitudine.

Opera non locale, di architetti venuti da lontano, di altro spirito e di altra terra, maestranze assoldate che ubbidivano ad un comando, a un denaro, e ripetevano moduli consueti con scarsa variante, ingrandivano, impicciolivano a secondo l'ordine ricevuto, con maggiore o minore esperienza, ma onestamente sempre. E così le chiese sembrano calate dall'alto, nelle valli aperte, non sorgono da esse, come il tempio nelle valli della Sicilia.

Nell'interno, oltre il gioco delle pietre alternate di colore, con qualche capitello rubacchiato ai templi romani, o di malsapiente imitazione, raro è l'ornato. Spesso

sul pavimento non corre che l'arabesco verde dei fili di erba inframmezzati alle pietre; il soffitto è scuro in legno, senza che una pittura lo rallegri come in Sicilia; le pareti lisce non hanno mosaici o affreschi. Tutto quanto si aggiunse nei secoli rimane eternamente estraneo, ospite eterno che soffoca ed angustia.

Se vi entrò il gotico aragonese vi portò un ornato assai fragile e minuto, se vi entrò il Rinascimento pittorico, fu troppo sontuoso, se vi entrò il barocco vi portò altari troppo grandi in legno dorato, magniloquenti, esagerati, veri intrusi in tanta sobrietà di pareti.

In Sicilia tutto è diverso. Tutto quello che vi giunse, di arte, passò nel sangue, venne rapidamente assorbito ed elaborato con un processo eternamente giovane di ricambio. Tutte le forme d'arte si incrociano, si sovrappongono con la disinvoltura più grande: negli interni, il mosaico bizantino sta accanto all'affresco barocco, la colonna dorica occhieggia gli stucchi settecenteschi, il barocchetto leggiadro sorride all'icona rinascimentale, sulla stessa trave, una sirena guarda la Vergine benedetta. All'esterno, chiaroscuri romanici in pietra lavica si alternano con guglie gotiche, con timpani, con stucchi e statue: tutto si unisce, si affratella, si cementa indissolubilmente, come nella lingua e nel canto le parole e gli accenti diversi.

Come la Chiesa, anche l'arte di Sicilia è comprensiva di tutte le influenze, eclettica ed originale, percorsa da cento trame e pur tessuta con stupenda originalità. L'arte di Sardegna, quella medioevale e barocca, è anch'essa eclettica, ma isolata, estranea sempre alla terra e allo spirito dei Santi. Come nel canto, nessun accento accolgono, dal di fuori, nessun motivo, e per secoli e secoli ripetono le tristi canzoni, spesso monodiche, cadenzate con funebre ritmo, così nell'arte, di propria volontà, essi non avrebbero mutato nulla, non avrebbero accettato né Rinascimento né barocco, né architettura pisana, né forme genovesi e sarebbero rimasti eternamente fedeli alla loro originalissima arte, quella dei muragli, quella dei bronzetti protosardi, a quella decorazione lineare, essenziale, immaginativa e non fantastica che ancor oggi i pastori ripetono sul legno o sul corno.

28 Agosto 1938 – LA PROSSIMA MOSTRA DEL '300 E DEL RINASCIMENTO
PIEMONTESE - ROMANTICA RIEVOCAZIONE - PITTURE RARE E PREZIOSE –
ESPOSIZIONE DI ORI, BROCCATI, VELLUTI, MINIATURE

Mettiamo da parte gli interessi turistici e pratici, da parte certe mostre, arruffate e caotiche, del resto rarissime; per il resto si dovrà pur convenire che alla conoscenza, alla valorizzazione, alla conservazione del superbo patrimonio artistico italiano, all'educazione dello spirito, alla esortazione gagliarda verso altre mete e altri valori,

all'affermazione documentata e precisa della intelligenza indomabile di tutto il popolo italiano, queste mostre d'arte, queste mostre fasciste d'arte, offrono un contributo eccezionale. Ma c'è modo e modo di organizzarle, come cento e mille sono i modi con cui si può presentare un artista, un canto di Dante o un libro di Virgilio; c'è un modo filologico, un modo sintattico, un modo estetico.

Si possono allineare quadri su tela iuta, con un cartellino bianco, da epigrafe sopra il titolo, quadri noti e ben noti, quelli che si chiamano le autorità ed occupano anche nella conoscenza del pubblico, le poltrone col peluscio rosso e l'arabesco in su; allinearli allo stesso livello, in buona luce, raccomandando di farsi onore da se, mettendoci, al più, un sediolino avanti che serva alla contemplazione estetica e ai piedi brucianti; e si possono trovare mezzi modernissimi di esposizione, isolando le opere d'arte nella luce e nello spazio come ne fu dato esempio alla triennale ultima, per l'oreficeria; modi, passatisti o moderni, che servono a riunire decorosamente, in gallerie provvisorie, opere d'arte italiana disseminate nel mondo favorendo la cultura artistica di chi, nel viaggio di ritorno da una cura di acque o di fanghi, fra un reumatismo migliorato e un grasso disciolti, ci mette pure un quadro di Cosmè Tura o di Melozzo da Forlì, ma favorendo pure quella facile e rapida visione che consenta al pubblico di mantenere sempre desto l'orgoglio di italianità, l'amore per la tradizione superba in mille rivoli disciolta nell'arte, nella scienza, nella storia, nella poesia.

Ma altre mostre hanno un valore più alto: sono vere e proprie rivelazioni documentate di una tradizione artistica esistente, ma scarsamente conosciuta a noi stessi italiani, di una quantità di opere belle, creazione di artigiani espertissimi, ora genovesi, ora piemontesi, ora marchigiani, ora napoletani, ora siciliani o creazione di artisti, poco noti, dimenticati, negletti travolti nella larghissima fiumana dell'arte italiana: opere ignote e, a studiarle, a collegarle molti errori vengono chiariti, molti presunti domini, spiegati e delimitati, molte «autarchie» precisate, nel campo della tessitura, ad esempio, nel campo della ceramica e, nel campo artistico, molte altre opere valorizzate, ammirate, salvate.

Ad organizzare, a suscitare queste mostre, sono assai spesso gli studiosi locali, i collezionisti, i cosiddetti «maniaci» che fanno chilometri e chilometri per ritrovare una opera, leggere una firma, scoprire un marchio, e si dolgono sempre che tutto sia negletto e negletto, fino a che dalli e dalli, l'occasione propizia si presenta, l'occasione che si chiama centenario, celebrazione degli uomini illustri, o che si chiama soltanto intelligenza o volontà da parte di un Prefetto o di un Podestà o di un Ente turistico, un'occasione qualunque, per trarre fuori dall'ombra delle chiese, delle sagrestie, delle collezioni private, l'opera bella, ritrovata nel silenzio e metterla in luce, finalmente. Opera di ricerca, di intelligenza, di amore che diventa collettivo,

perché tutti vi partecipano, in prima, la direzione delle Belle Arti, pronta a concedere permessi e aiuti, i collezionisti, i musei e le gallerie straniere. Penso la recentissima mostra genovese; penso la mostra marchigiana, la mostra d'arte napoletana, tutte e tre di arte retrospettiva, tutte e tre di arte svoltasi nella periferia e non troppo nota anzi, mal nota e tramata di incertezze e di errori; penso alla mostra dell'arte barocca piemontese, la mostra retrospettiva del tessile, tutte le mostre che hanno valore di vera e propria rivelazione scientifica oltre che di godimento estetico indimenticabile.

Ora si aggiunge questa mostra del gotico e del rinascimento a Palazzo Carignano a Torino aristocratica e lineare: una mostra rarissima, perché unisce il valore scientifico e quello estetico spiegando il gotico e il rinascimento piemontese, scarsamente conosciuti, con esemplari bellissimi di scultura, di pittura, di intagli, di oreficerie, di miniature, e nel miglior modo, a volte giovandosi di sistemi moderni, dimostrativi, sintetici, come i grafici, come le fotografie, oppure riunendo le opere di uno stesso artista sicché tutta o la migliore attività sia sotto i tuoi sguardi, altre volte riprendendo sistemi romantici di ricostruzione di ambienti, non però come imitazioni tipo «Villaggio Medioevale» ma con opere del tutto autentiche, trasportate con fatica e responsabilità improbe: un chiostrino è ricostruito con le colonnine scolpite da Pietro Berger e Marcello Gherardo provenienti dal duomo di Aosta; una fontana dalla parrocchia di Castelletto Monastero, un magnifico coro scolpito figura addirittura in una bella chiesa gotica; una stanza da pranzo è completa, con mobili sceltissimo; scultura rara difficile a trasportarsi – e vi sono opere interessantissime di Matteo Sanmicheli e di Ambrogio Volpe – è esposta in modo diverso, con ricerca di «effetto» chiaroscurale e con illuminazione sapiente; l'oreficeria, in modo superbo, assai meglio che non alla triennale; e se alcuno volesse osservare che troppo si alternano i sistemi scientifici dimostrativi con i sistemi romantici, alla fine dovrà pur dichiarare, all'uscita della bellissima mostra, che appunto per tale varietà, per tale «sensazionale» il giro della mostra si compie senza fatica, senza noia con un'attenzione tenuta continuamente desta, con un fascino sempre nuovo.

Elogio alla Podesteria di Torino, elogio al dottor Viale, animatore e suscitatore della mostra, elogio a tutti che hanno offerto quadri, monete, soffitti, miniature, perché nulla mancasse in questa superba rievocazione del Piemonte non guerriero soltanto, ma colto, raffinato, elegantissimo.

Ai primi di settembre la mostra sarà inaugurata nella magnifica sede del Palazzo Carignano dove, entro i saloni sono stati costruiti i padiglioni gotici: da giorni si è chiusa la mostra di Genova, resta ancora aperta la mostra di Forlì, la Biennale a Venezia, la mostra della Romanità a Roma, la mostra dei tre secoli a Napoli.

Nulla in Sicilia. Il prossimo centenario di Antonello da Messina resterà trascurato?

E la mostra dell'ottocento, già quasi del tutto preparata, perché non si conclude? E la mostra dell'arte siciliana ancora più ignota della napoletana e della genovese è proprio cosa tanto difficile che non si possa allestire costituendo un mezzo potentissimo per la conoscenza di un patrimonio artistico d'eccezione nel suo eclettismo intelligente e un mezzo di richiamo turistico di prim'ordine?

E una mostra di quadri fiamminghi non sarebbe da farsi? E se nove paesini delle Madonie hanno dato tanti tesori, quante magnificenze verrebbero fuori da Enna, da Sciacca, da Naro, da Mazara, da Randazzo, da Monreale, da San Martino delle Scale, da Erice, da Trapani?

Con una bella mostra d'arte siciliana non si farebbe cosa assai gradita a noi e agli altri.

14 settembre 1938 – ITINERARI NELLO SPAZIO E NEL TEMPO. INCONTRO COL
NURAGHE DI LOSA

Quando si parla di anfiteatri romani, in Sardegna o di case o di strade romane, è come se si parlasse dell'oggi; l'antichità, la vera, la misteriosa, la porta ferrigna e nera contro cui il pensiero batte ronzante come un calabrone imprigionato, è rappresentata soltanto e unicamente dal nuraghe.

Devi vederlo e studiarlo, o tu voglia o tu non voglia. Da quando Cagliari ti appare dalle acque – e pare una prospettiva dipinta dal Beato, con le sue casette celesti e rosa – a quando procedi nell'interno, per le piane assolate o per i monti ronzanti di agresti profumi, una domanda ti perseguita assillante: hai visto i nuraghi? Anche se sfuggi la compagnia dei dotti, se vai tutta sola per le stradelle di campagna divertendoti a guardare quei contadini in costume che tornano dalla campagna a cavalcione del loro asinello, piccolo, quieto, rassegnato e vi stanno dritti, tenendo in mano il tridente con la dignità di un Nettuno da monumento neoclassico, mentre le gambe ciondolano e l'asino pare a sei zampe; anche se siedi ad un tavolino di umilissimo caffè e ti contenti di sorseggiare un bicchiere di vernaccia, se una persona ti rivolgerà una sola domanda, pastore, autista, servetta, questa sarà immancabilmente: hai visto il nuraghe?

Bisogna decidersi a vederlo, un nuraghe, uno qualunque, magari uno dei seimila disseminati per la Sardegna, uno dei tanti, che, a vederli in fretta e in distanza dal finestrino del treno, ti sono sembrati sformati di cioccolatta con la spruzzatina di pistacchio.

Io mi sono incontrata col nuraghe di Losa, nella campagna intorno ad Abbasanta, quatta quatta e silenziosa nel sole, dopo aver visto il bacino del Tirso che ti fa bene-

dire l'uomo e il suo ingegno, dopo aver cercato invano un quadro o una stoffa antica, diretta in macchina per Santulussurgiu boschiva, il nuraghe di Losa, il più famoso e potente, mi aspettava, fatalmente. Lo guardai senza curiosità, dapprima, e senza ardore. Era una costruzione a conci grigi, rosseggianti di licheni, posti gli uni sugli altri, senza malta, degradanti a forma di cono. Niente di nuovo da quanto ogni manualetto di arte antica per via di certa edera accanto agli altri esempi di architettura megalitica. Una costruzione a forma conica, sul davanti, rossa di licheni, sul retro tutta verde e romantica per via di certa edera vetustissima e innamorata che si era spinta fino all'ultima pietra, a coprirla lateralmente, senza licheni e senza foglie, sicchè era possibile vedere in pieno l'articolazione del suo corpo. Pietre di basalto, arrotondate, incatenate, l'una all'altra perfettamente, più grandi al basso, più piccole in alto.

Intorno c'era la campagna, piallata di giallo, immensa, fino al Gennargentu, fino al monte Ferru, distesa allo sguardo, e quei monti stessi, così lontani, che appena il loro contorno si disegnava ombrato sul cielo pallido e stanco; e il sole stesso non era che un piattello di calice sospeso in fondo, e scivolava lentamente nel solco. Ogni ombra, ogni incrinatura della terra, fino al mare di Oristano, tutto era possibile vedere a buoni occhi adusi, tutti i muretti dei «cunzaghi», chiunque osasse avanzare e offendere. Quando il nuraghe era a tre piani, da lassù, dalla terrazza che la sovrastava, l'antichissimo sardo tutte le stelle guardava e tutta la sua terra.

Ma ad entrarvi, ad entrarvi dentro, l'indifferente contemplazione, l'inerzia intellettuale scomparvero subito, come la luce dagli occhi: l'architrave della cella sul vano angusto di ingresso, era ad un blocco solo, immenso, due metri, cinque, non so e poggiava su pietre di basalto, tutte senza spigoli e tagli come massi levigati da una fiumana eterna, tutta la parete che si incurvava a cupola, gravava al corpo e allo spirito come una pinguedine disgustante. Le grandi, ma squadrate, matematiche pietre dello stilobate dei templi agrigentini, ci vennero alla mente con l'incanto di un ritmo musicale accanto al rombo di una valanga staccata dal monte; la precisione rettilinea di quel naos, in raffronto a questa torbida opprimente curvatura, ci sedusse al ricordo come una legge nel disordine del caos. La massa scalava, delle singole pietre, di grado in grado verso l'alto: la mano dell'uomo, che pur aveva dovuto scegliere, misurare, disporre, pareva assente dapprima, poi la percepiva guardinga, sospettosa, spietata. Il peso di quella massa stringeva il corpo e lo spirito come un incubo circolare; non era l'incubo del buio, del chiuso, del carcere con le pareti lisce, ma l'incubo della massa che gira intorno a premerti, a soffocarti senza neanche la speranza di un tonfo, di una caduta tanto quella massa è scandita bene equilibrata perfettamente, inesorabile, eterna. Non sai, a guardare quell'architettura se gridare al miracolo o bestemmiare all'insidia.

Se furono tombe questi nuraghi, furono tombe per uomini che non avevano paradiso né inferno, tombe senza speranza di eternità, di resurrezione. La piramide, la mastaba, al confronto, con il loro serdab ricco di pitture e statue, con i cibi, i profumi, i ritratti della sposa e dei figlioletti, con gli arnesi per la caccia e la pesca, con l'agoraio e il ricamo, con tanta gioia di ornato in tutte le fasce che avvolgevano il corpo, sembrano salottini lietissimi dove la morte non è che un sogno lieve alle ciglia, allietato da sogni augurali. Se furono dimore come tutti affermano oggi, il Pais, il Taramelli, il Mackenzie, Giovanni Spano, furono dimora adatta per uomini che i fratelli temettero più delle belve e tutto strinsero al cuore e il cuore nel corpo, e il corpo nella propria cella e muraglia posero oltre muraglia.

Dalla terrazza, difendevano la loro terra e per questo erigevano i nuraghi nei posti più opportuni, lungo la linea litoranea, presso le fonti, in pianura, in collina; dentro la camera, difendevano se stessi, la propria famiglia, chiusi in quella tomba, isolati dalla luce, dai rumori, dai canti, da tutto. Più cresceva l'insidia e più l'ingegno si aguzzava: intorno alla camera a cupola del periodo preistorico comune ai popoli dell'Egeo, dell'Africa, dell'Italia meridionale, costruirono corridoi, torrette di difesa, come in questo nuraghe di Losa, in quello di S. Antim di Torralba, di Oes, di Sanucci. Seimila nuraghi, grandi e piccoli rimasti ancor qui, dopo quattro, tre millenni, costruiti con una semplicità estrema ma con una sapienza di rapporti di equilibri notevolissima. Ma quando i nuraghi furono abbandonati per altre costruzioni più raffinate l'uomo sardo mantenne sempre, mantiene sempre l'amore alla solitudine, al chiuso, al serrato, al silenzio. Silenzio che, in certe notti, è pesante, materializzato, corposo, come la muraglia del nuraghe.

17 settembre 1938 – LA XXI BIENNALE DI VENEZIA. GLI ULTIMI ORIENTAMENTI DELL'ARTE MONDIALE (UNGHERIA, SVIZZERA, POLONIA, OLANDA E STATI UNITI)

Venezia, settembre

Più lontane da noi, dal nostro spirito, dalla nostra conoscenza sono le regioni che hanno mandato opere d'arte alla Biennale veneziana, più si accresce il desiderio di ascoltarne la voce, più la curiosità di intenderla. Ma voci diverse, non sono; quando sono armoniose e belle, esse sono universali. Nel padiglione della Cecoslovacchia, i quadri orientati verso il futurismo, hanno del futurismo tutti i difetti senza più averne, per ragioni storiche, i pregi; i paesaggi di Ludovico Puschl, otto e quasi tutti uguali, sono di scarsa novità di intuizione come ripetizione di motivi ben solidi; ma le sculture di «Joseph Wagner», originalissime, rivelano un temperamento di arti-

sta. Egli lascia le figure come imprigionate e in sognante stasi nella materia esprimendo costantemente una ingenua e poetica meraviglia dinanzi al miracolo della natura che dall'indistinto della materia la passa alla forma, cioè all'individuo. Opere come «Primavera», «Poesia», «Il primo fiore», la «Gatta», in cui la pietra e il marmo sono appena appena toccate con dita incantate, sono fra le più belle dell'arte straniera. E, si può dire che non vi è padiglione in cui non vi sia una affermazione decisa di temperamento artistico e dove, accanto a belle pitture e a belle sculture, come sono qui, nella Cecoslovacchia, quelle di Marj Duras e i ritratti di Vlastimil, che rientrano nell'internazionalismo artistico del dopo guerra, non vi siano quelle più schiette e sincere. In Ungheria, ad esempio, tutte le correnti d'arte vi sono rappresentate ma, attraverso le molteplicità di tentativi, vi sono ben chiare affermazioni. C'è un'opera, nel padiglione dell'Ungheria, posta sulla parte di fronte all'ingresso che dà subito prova della romanità dell'arte ungherese: e la grandiosa pittura murale di Aba Novák rappresentante «Il Battesimo di Santo Stefano, primo re di Ungheria». La dignità della scena, attuata per via di colori equilibratissimi anche se lieti di rossi purpurei e di azzurri intensi, per via di volumi parallelamente disposti, la composizione serrata e grandiosa, indicano subito, in questo maestro ungherese, la volontà di portare nella propria terra l'ammaestramento sempre vivo dei rilievi romani e degli affreschi italiani. La concezione di un'arte legata all'architettura non solo perché ad essa si unisce, ma perché da essa trae le leggi del ritmo e della scansione volumetrica, la volontà di esprimere in un modo più universale i concetti più salienti della storia, della religione e della vita di un popolo, è nostra ed è fascista, ed è anche quella dell'Ungheria ma l'attuazione si accresce di difficoltà volendo, i pittori ungheresi, Novak, Szonyi, Molnar, innestare alla tradizione di Roma, la tradizione della propria terra. Quanto il Novak è «romano» per dignità e monumentale composizione, tanto il Molnar è fiabesco, lirico con certe cromie d'oro e di azzurri che riportano al trecento senese e con una gentilissima vivacità decorativa che rende deliziose le illustrazioni della vita del Cellini e il grande pannello rappresentante «Santo Stefano» che vince i pagani. Questa gentilezza poetica è dote di altri artisti, dote di Carlo Patkò di cui una tempera «Vietri sul Mare» è un sogno di chiari volumi, di Ernesto Ieges, di Bela Kontuly, di Ivan Polya, di Paolo Udvary, di Arturo Mezey, di altri, felicissimi tutti, nell'inventiva, nella colorazione fluida, elegante, piacevolissima. E se le acqueforti colorate di Stefano Pekary, gareggiano per precisione disegnativa con le stampe cinesi, originalissime sono le acqueforti di Szabò, gli acquerelli di Diosy. Il padiglione dell'Ungheria è veramente pieno di sorprese e, per la scultura bastano le opere di Zoltano Barbereki, di Gualtiero Madarassy, di Paolo Patzay, di Ernest Lalic e i bronzi magnifici di Szentgyorgyi, per dedurre come l'arte ungherese sia veramente legata ai valori eterni del classico.

Tre soli artisti rappresentano la Svizzera: Berger, Hubacher, Surbek, due pittori e uno scultore, tutti e tre instancabili studiosi, nomade il primo, venuto anche in Sicilia, che dipinge a base di ricotta con sottolineature di nero fumo e non piace; scultore il secondo, e di magnifica razza, con ritratti stupendi di vita e di plastica forza, con un modo tutto suo di equilibrare i volumi nello spazio; disegnatore il terzo e «interprete della montagna» interprete analitico, che pur sa pervenire a belle e chiare sintesi.

Quattro artisti presenta la Polonia e vi è, fra questi, una donna, ed è la più famosa: Olga Boznanska, settantenne ed alacre, parigina, raffinata nella scelta dei colori che lasciano le immagini velate, lontane, indefinite, legata insomma al gusto della fine dell'ottocento; agli espressionisti, invece si riattacca Wasovicz che vorrebbe, egli dice «dipingere dalla natura come se fosse a memoria, e dipingere dalla memoria come se fosse dalla natura», precetto ottimo, ma non sempre bene attuato sicchè egli ricade nella solita gamma di verdi e di blu e di rossi che ti rende tutti eguali i monti, i mari, i colli. A tagli e a punte scolpisce nel legno e modella nel bronzo e nel gesso un vecchio scultore, originalissimo: Szczepkowski, ma la «Sua Madonna delle Erbe», altare in legno d'abete, ci pare strana, ma non bella; in modo universale, cioè con arte magistrale scolpisce Stanislaw Komaszewski, che modella bestie domestiche e feroci, con la massima semplicità, senza bravate plastiche, e te li ferma lì, nella stanza, in piena vitalità.

Pittura torbida, nell'Olanda, di un espressionismo fatto di volontà e di fatica senza reali aderenze né alla tradizione, né a quella rinnovata sensibilità artistica dovuta ad una chiarificazione interiore affermatasi nell'architettura.

È retorica infatti, questa pittura violenta, sgargiante che in alcuni quadri si presenta spiacevole e come sfocata: natura falsificata volontariamente nei suoi rapporti di toni, di equilibri di prospettiva, senza riuscire ad interessarci per altro modo. L'agitazione cosmica, il panteismo disastroso che presentano i quadri di Quiry van Tiel dove tra verdi e gialli sbucano forme mostruose ed irreali possono incuriosire, ma non interessare esteticamente; le forme grandiose, modellate in rame annerito, con occhi bistratti e paurose, quali dipinge Matth Wiegman o le altre, tutte viste attraverso un velario verde che le trasfigura come le rende Wiegersma, o le altre ancora violacee, indistinte come le dipinge Maks, portano ancora all'equivoco dell'espressionismo. Girando e rigirando, fra il pipistrello spaventevole scolpito da Polet, il «gallo» di Kruyder, i formaggi di Toorop si finisce col sostare dinanzi una statua di legno rappresentante una figura esilissima, con le braccia in alto verso colombe rosse e verdi, opera dello scultore Krop e si intitola «La fuga dei pensieri».

E speriamo sia augurale, per l'Olanda nel passato e nel presente genialissima. Per gli Stati Uniti, invece il discorso è diverso: impossibile era, scegliere due o tre arti-

sti per rappresentare l'arte di questa vastissima terra dove le permeazioni culturali più diverse, le inquietudini più folli, il realismo più arguto e l'uropeismo più raffinato riescono difficilmente ad essere coordinati e vinti nella pittura e nella scultura come lo sono nella letteratura. C'è di tutto naturalmente; perché espongono vecchi, vecchissimi e giovani, c'è il romantico e l'«Americano», il patetico e il visionario, il fanciullesco ingenuo e il realistico ed astuto, ma pittura giovane e pittura seria come quella di Philipp Robert o di Ierrj Farnsworth, è proprio rara sicchè resta più convincente e simpatica l'esposizione del bianco e nero.

Le qualità di disegno rapido e sicuro, l'inventività instancabile e, spesso, vere e proprie qualità di fantasia, trasformano disegni ed acqueforti in autentiche opere d'arte. Fra i molti, degnissimi, ricordiamo Paul Landacre per una «Morte della Foresta», bellissima di tragica rievocazione, Martin Lewis, Victoria Hutson, Nicolai Fechin che mirabilmente uniscono poesia, intelligenza e tecnica.

Le conclusioni sono ottimistiche quando si girano i vari padiglioni senza il pessimismo iniziale e consuetudinario diventato una moda e un vizio.

Nobiltà di ricerca vi è in tutti gli artisti, ma è diverso il clima, diversa la tradizione, diverso l'orientamento della critica. La quale è rimasta in crisi continuando rapporti tra arte e Stato e Politica, fra invenzione e fantasia, bravata e pittura, modernità e tradizionalismo. La precisazione del rapporto fra l'Arte e tradizione, appare come necessaria e indispensabile in molte regioni, come la Germania, che pecca per soverchio tradizionalismo e in Olanda per soverchia reazione; l'orientamento e lo sviluppo per un'arte in funzione architettonica, esemplificato dall'Ungheria, merita di essere incoraggiato e seguito da altre regioni come merita conto studiare, approfondire il problema se le qualità tecniche indipendenti da ogni contenuto etico, religioso, politico, sentimentale, possano continuare ad interessarsi. Fiori, patate, paesaggi, uova, formaggi, ritratti ce ne sono in tutto il mondo e molti quadri potrebbero passare da un padiglione all'altro, senza paura di restarci estraneo: la storia, la leggenda, la cultura, la tradizione sono diverse, invece, da una regione all'altra e l'arte potrebbe l'italiana e l'internazionale volare in quote più alte e più nobili.

4 Ottobre 1938 – LE CONCLUSIONI SULLA MOSTRA DEL MELOZZO E DEL '400 ROMAGNOLO

Per riferirci da una cosa nota ad una ignota o quasi, diremo che la pittura romagnola sta alla pittura veneziana, come la pittura siciliana del rinascimento sta alla pittura fiammingo-catalana: infiltrazioni, imitazioni, accendimenti improvvisi di

genialità e addormentata ubbidienza, ma, al centro, un nucleo di convergenza e di irradiazione: nelle Romagne, Melozzo; in Sicilia, Antonello.

Senza Melozzo, una pittura romagnola esisterebbe più per determinazione topografica che per determinazione stilistica, più per indicare la pittura di alcuni artisti nati nella Romagna, che per indicare una pittura legata da caratteri formali simili o da un complesso di eguali aspirazioni pittoriche. E questo era noto, e nessuno si aspettava «rivelazioni» o sorprese: gli studi di Adolfo Venturi o di Berenson, del Longhi, di Renzo Buscaroli, di altri, avevano precisato le varie entità romagnole né si pensava che da chiese o da collezioni private venissero quadri ignorati, come si potrebbe sperare per una mostra siciliana: tuttavia la mostra è stata fatta, è stata frequentatissima ed il risultato turistico e scientifico più che soddisfacente.

Non furono molti i maestri romagnoli, né grandi, né seppero dire parole del tutto originali ma vederne le opere originate in perfetta sequenza cronologica nelle chiare e limpide sale della Pinacoteca di Forlì, sfogliare il catalogo diligentissimo curato da Luisa Becherucci e da Cesare Enudi in cui descrizione, bibliografie, succinti e precisi giudizi, fotografie, formano un «corpus» utilissimo per chi studia ed ama l'arte nostra, tutto ciò è stato e resta utilissimo e piacevole. Serve, intanto, e ancora una volta, a dimostrare la rapida circolazione delle correnti culturali italiane, l'assorbimento e la rapida elaborazione di quelle straniere, l'efficienza della conoscenza tecnica pittorica anche in regioni meno creative e quel gusto e quella grazia ora raffinata ora paesana, e quella nobiltà di ispirazioni e di intenti, che resero universale l'arte nostra.

Non molti, dunque, né celebri, questi pittori che, nel quattrocento, oltre Melozzo, e altri i minori furono Marco Palmezzano, Niccolò Rondinello, Lattanzio da Rimini, i Cotignola, Girolamo Marchesi, con nomi che non risuonano troppo familiari alle orecchie del pubblico ma con opere, invece, che hanno un'aria di famiglia ben nota, un po' di Bellini, un po' dei maestri ferraresi, un po' dei maestri nordici. Ma si ricordi un istante la corte urbinata di Federico da Montefeltro, l'alta cultura umanistica e artistica che vi fiorì, le esperienze che vi portarono artisti come Giusto di Gand e Pietro Berruguete, stupendi coloristi; la fioritura eccezionale di Venezia, nel '400, di Ferrara all'epoca di Borso d'Este e si potrà intendere facilmente che non potevano gli artisti di Romagna non trarre incoraggiamenti ed esempi dai vicini maestri più famosi, non essendovi specialmente una tradizione locale fortemente cementata.

Ma, allora, la critica era ben diversa e diverso il gusto del pubblico: il derivare da un pittore o dall'altro, schemi compositivi, colori, repertori decorativi, non erano cosa grave come oggi, in cui non guardiamo Manzù perché ci ricorda Medardo Rosso, Lazzaro perché richiama Marini, Innocenti perché ricorda Andreotti, e vorremmo

il nuovo in ogni quadro o in ogni scultura. Riuscire, in quei tempi, ad imitare il maestro, sì da far ingannare sulla paternità dell'opera, era cosa che non dispiaceva agli artisti neanche allo stesso Raffaello rispetto al Perugino e a Leonardo rispetto a Verrocchio. Eguagliarsi al maestro, significava aver appreso, in pittura, quella sapienza tecnica che poteva, di per se stessa, anche se inerte fosse rimasta la fantasia inventiva guidare ad opere piacevolissime e nobilissime.

Per i maestri romagnoli, si ricordi, ad esempio, la devozione di Niccolò Rondinello alle opere di Giovanni Bellini o quella di Marco Palmezzano per Cima da Conegliano, e dei Cotignola per i maestri nordici o per quelli ferraresi e veneziani, si ammirino le più stringenti analisi di scomposizione molecolare sui loro quadri che dottamente hanno fatto la Becherucci e Cesare Cnudi per stabilire quanto in ogni opera dei pittori romagnoli derivi da altri maestri, ma si osservi pure che essi riuscirono anche a darci bella pittura, bella di colore, di forma, dilettevole agli occhi, suadente al cuore, convincente al pensiero, anche se eclettica o imitata.

In questi termini si guardi l'opera di Lattanzio da Rimini, artista che non va certo posto fra i maggiori del Rinascimento italiano: egli deriva, sì, da Cima da Conegliano ma egli ha un modo tutto suo di raccontare i fatti già narrati dai veneziani ambientandoli nella propria terra, elevando a dignità anche certe durezze e inesprienze, superandole con un amore alla propria terra che è veramente romagnolo e purissimo! In un quadro, che alla mostra proveniente da S. Martino dei Calvi, egli ha rievocato la scena di S. Martino che dà il mantello ai poveri e Santi, a due a due, negli sportelli laterali ma la scena ha fatto svolgere sotto un albero, in un paesaggino tutto frizzante di luce immacolata che si distende sulla facciata della chiesetta, sul corpo ignudo del poverello, sul pettorale del cavallo e li rende nobilissimi, intagliati sembrano, in candido marmo; e tutto il paesaggio ha reso con grande amore ombrando e disegnando pietra per pietra con un ardore eguagliabile a quello di un Delleani o di un Lo Iacono, trecento e più anni prima che si parlasse di paesaggio, di verismo e di naturalismo!

Come nell'altro suo quadro rappresentante i SS. Pietro e Giovanni Battista e Giovanni dove il reale interesse dell'artista non è posto nel rievocare i santi che camminano, bassi, tarchiati ma nel paesaggino dipinti o chiari e scuri sulla terra e sul cielo, con alberelli costruiti come comignoli e comignoli teneri come comignoli e comignoli teneri gaietta e frizzante che fa bene ai polmoni e agli occhi dà gioia! Piaceva il paesaggio a Lattanzio da Rimini, ed il colore piaceva a tutti, a lui e agli altri, e piaceva anche metterci, in un quadro, tante cose, tante, e marmi, alberelli, animalletti, libri, nucole, rupi, come faceva Marco Palmezzano, come facevano i Cotignola e Francesco Bernardino Zaganelli. E tutti, a primo piano, addensavano figure di Santi e di Madonne forti, benevoli e quieti, ben piantati, come piaceva a

Melozzo, l'artista che richiamò gli angioli dal cielo alla terra e li nutrì di pesche saporite e di vini romagnoli dolci ed aspricci!

Come nella campagna romagnola non c'è un pezzetto di terra senza frutto, così nei quadri dei pittori romagnoli non vi è spazio se non per l'uomo, la frutta, le colombe, i pavoncini; tutto vi sta, dipinto con smagliante colorazione, dipinto con devozione e piacere, senza che un problema affatichi lo spirito del pittore o una sola conquista personale lo seduca.

Eclettismo semplice, onesto, bella tecnica, appresa con amore, religiosità umile e schietta. Erano, quasi tutti, quadri per altari, per onorare Dio, onorando la terra e gli uomini.

14 ottobre 1938 – ORIGINALITÀ DELL'ARTE SICELIOTA – ARTE E CIVILTÀ DELLA SICILIA ANTICA

Una vera e propria adunata di sculture, pitture, ceramiche, bronzi, templi, frammenti costruttivi e decorativi è stata sapientemente organizzata da Biagio Pace nel secondo volume del libro «Arte e civiltà della Sicilia antica» (Editrice «Dante Alighieri»); un'adunata insolita, per quantità e per qualità; tutti di razza siceliota, creati da artigiani di Sicilia, per la Sicilia o per terre lontane; tutti richiamati da musei, da antiche o dimenticate o troppo dotte pagine e fotografati, e riuniti in ordine cronologico, in rapporto con loro stessi, non con altri della Grecia. Le sculture, le pitture, sono state interrogate da un siciliano di oggi esperto e dotto che ha girato il mondo da milite e da soldato, guardando, studiando, osservando, ed ha appreso a distinguere le parlate diverse, l'arguzia di un gesto o di un sorriso, da siciliani d'altri tempi, di alcuni secoli prima di Cristo, un po' vecchiotti per età, ma straordinariamente animati di energie vitali con una interrogazione vigile, alacre, sostenuta da una grande passione ma non da questa resa torbida e imprecisa, da una conoscenza completa di quanto si è fatto, si è scritto, si è pensato sulla Sicilia antica, di ogni studio, di ogni opinione, di ogni intuizione, controllata da una revisione individuale e intelligentissima.

Centocinquanta riproduzioni di sculture siceliote, poste e illustrate in organica sequenza di sviluppi consentono di stabilire la precisa differenza fra la scultura di Sicilia e quella greca, precisano una diversa valutazione estetica, proiettano luce sugli appassionanti problemi di spirito e di razza.

Questa scultura siceliota ci appare desiderosa non di bellezza formale ma di aderenza alla realtà, rivela spiriti attivi più che contemplativi, curiosi dell'uomo non come bellezza fisica ma come intelligenza e passione, spiriti meno musicali e più dram-

matici e perciò spinti più al nuovo che al perfetto, più rivolti alla terra che al cielo. Appena appena agli inizi, cioè al VI secolo a.C. gli scultori di Sicilia non seguono, come quelli della Grecia, problemi di proporzioni e di rapporti, ma problemi di espressività, di individuazione psicologica, di realismo. Nella metope selinuntina di Eracle (Palermo, Museo Nazionale) l'artista riesce subito a cogliere, nel tufo, la differenza tra Eracle, uomo dio, e i Cercopi, africani, zizzeruti, chiomati, massosi; in una scultura del Museo Agrigentino, un ignoto artista ha fermato in un modo inarrivabile l'espressione tipica ai negri, misto di furberia e di ottusità; in altra terracotta votiva è mirabile la rappresentazione di una balia che offre il turgido petto all'infante; nei telamoni dell'Olimpedion, è colta una smorfia di sorriso e di pena che rende espressive le enormi masse plastiche. I Greci si interessavano principalmente della ricerca del bello; i sicelioti, come gli Etruschi, e come più tardi i Romani, si interessavano della ricerca del vero. Anche per la rappresentazione di un dio guardavano per modello l'uomo, non componendone un tipo ideale ispirandosi alle varie parti belle di vari modelli, ma un uomo qualunque si fosse, come quel dio Selino (Museo di Castelvetro) che è un ragazzino magro, asciutto, spiritato, con le reni falcate, agilissimo; come quella dea Echetla (Museo di Siracusa) che par riproduca una remota sorella della famosissima «Vecchia di l'acito»; come quei bronzetti di Vizzini che pare siano adatti ad entrare come comparse in una commedia fliacica. Le sculture sicelioti rappresentano uomini che si agitano e vivono, colmi di passione e di vitalità, come le sculture etrusche, come le sculture romane. Prima ancora che la scultura ellenistica si ispirasse agli animali, la scultura siceliota rendeva partecipe alla vita dell'uomo anche gli animali e la natura: saltano e mordono i cani di Diana nella metope selinuntina, come quelli che fanno la guardia alle aie nell'ora meridiana; si bea nel tranquillo riposo l'ariete siracusano (Palermo, Museo) dalle narici umide e frementi, procedono i cavalli con la quadriga del sole, con passo ritmico e tranquillo; tutto vive e freme ed ha racchiuso la potenza vitale in ogni monade di sostanza tutto procede o si unisce a passo ritmico, colle opere etrusche o italiche pervase da eguale realismo, mosse dalla stessa attenzione vivacissima alla umanità.

Appaiono capovolti o addirittura estranee, per questa arte siceliota, le indagini estetiche del Winckelmann e dei suoi seguaci, sul bello ideale, sull'arte classica unica affermazione di questi valori formali, tutte le teorie che esercitarono tanta nociva influenza sugli artisti neoclassici ma che qui, in Sicilia, non riuscirono ad aggelare, a pietrificare il costante anelito verso il calore espressivo, verso la vivacità del movimento, verso il colore, verso la «funzionalità», verso la realtà e verso l'uomo, appunto perché questi furono i reali valori sicelioti del tutto diversi dai valori classici, antitetici, anzi, ad essi. Ragione per cui la Favorita costruzione del neoclassico Marvuglia, si

ammanta di colore, il busto del Meli di Valerio Villareale, sprizza fiamme di vita, il ritratto di sacerdote di Giuseppe Patania ci insegue con uno sguardo che non ha notte e riposo. Ragione per cui la critica estetica dei critici siciliani come il dimenticato Domenico Scinà, che già affermavano, ai primi dell'800, dopo i primi scavi, l'indipendenza dell'arte siceliota dall'arte di Grecia, ci sembra, oggi prima delle analisi sensibilissime di Marconi, degli eruditi commenti di Orsi, di Gabrici e di questa totalitaria sintesi del Pace, veramente animata da una comprensione del problema estetico assai più vasta e intelligente di quanto avremmo creduto.

Ma la scultura è soprattutto, compimento architettonico e la pittura, anche se fa ritratti come quelli che ornavano il tempio di Atene in Siracusa, è soprattutto decorazione architettonica.

Tutte le arti furono legate in Sicilia, all'arte per eccellenza, all'architettura. E nell'architettura siceliota il Pace riconosce tutti i valori ritenuti caratteristici all'architettura ellenistica e romana; la grandiosità, anzitutto, che spalancava gli occhi ai viaggiatori che venivano dalla Grecia, a cui Siracusa appariva la Città massima tra le greche e bellissima soprattutto. Agrigento «bellissima città dei mortali», Agrigento che costruiva l'immenso Olimpeion di cento e dodici metri, doppio del Partenone; la grandiosità, la magniloquenza, ereditata da Roma; la policromia che univa effetti violentemente pittorici a quelli plastici, la decorazione marmorea prediletta da Roma imperiale, che trasformava in «marmoreo» il porto di Siracusa, l'una e l'altra ereditata da Roma Imperiale. Otto teatri di massa il teatro di Siracusa più grande di quelli di Atene, di Megalopoli, di Epidauro, adatto a diecimila spettatori, una città come Selinunte con templi di una grandiosità incommensurabile, mura di Ortigia e di Akradina che sostengono l'urto ateniese del 414 a.C., castelli e fortificazioni come il Castello Eurialo, il Castello di Labdalo, cantieri che varano la «Siracosia» vero colosso del mare, meraviglia di ingegneria e di artigianato.

Ogni notizia storica, ogni testimonianza antica, ogni frammento, qualunque elemento dell'antica gloria di Sicilia è stato cementato nelle pagine di questo libro di Biagio Pace in un monumento, in un arco trionfale che ha la fronte a Roma. Libro audace, di dottrina e di passione.

23 Ottobre 1938 - MODULAZIONI AUTARCHICHE - I "MISCHI TRAMISCHI RABISCHI"

Ma chi fu che per primo ideò di coprire le stesure murarie delle chiese barocche di Sicilia di «mischì, tramischì e rabischì» togliendo dalle cave i marmi rossi, gialli ora porpora e diaspri, e azzurri, per intagliarvi fiori di serre fantastiche, mostri arioste-

schì, angioli e demoni? Con una ricchezza policroma che i palazzi di Persia non conobbero, non conobbe Bisanzio, non conobbe Roma imperiale?

Chi pensò di creare questa forma di arte che vuol essere pittura e vuol pietrificare il colore, vuol essere scultura ma vuole imprigionarla nel colore, vuol essere architettura e vuol distruggerla e celarla nell'ammanto policromo?

Chi fu tanto orgoglioso da pensare una decorazione di materia regale scrivendovi le immagini, in eterno?

Venne ripresa l'ultima tradizione cromatica siceliota di rivestire i templi con le terrecotte infisse alla pietra per accrescere con l'acceso colore l'eleganza della modulazione architettonica; fu rinnovato il gusto orientale di distendere sulle mura i tappeti o le mattonelle smaltate, il gusto normanno siciliano di incrostature di pietra lavica; venne ricordata la simbologia decorativa di origine bizantina.

Di tutte le tecniche si trassero le esperienze e si allontanarono i difetti, riuscendo in un modo nuovo, immaginifico, a trasformare chiese e cappelle in cofani smaltati e dorati sogni-incubo di Cellini e di Ranasco.

Ci piace o non ci piace?

Se dobbiamo essere amici della «forma pura, della nitidezza, della semplicità» se dobbiamo credere al fortissimo valore compositivo di una parete nuda, o che soltanto «il colore di un intonaco o di un marmo, lo sbattimento di un'ombra... siano completamente decorativi e nello stesso tempo elementi artistici essenziali» (Pagano) questa decorazione a mischio tramischio, a rabischi che inturgida, colora, ingorga le cappelle, le chiese, dovrebbe condannarsi, una volta e per sempre. Ma se «il desiderio di decorazione è desiderio di poesia, di stimolo fantastico di divertimento nel senso etimologico della parola, di distrazione dalle cose terrene per elevarsi ad emozioni di ordine superiore» (Pagano) dovremmo senz'altro dichiarare che la decorazione barocca delle chiese siciliane è quanto di più desiderabile vi sia. Una decorazione suggerita dalla realtà naturale trasformata per la materia e per la forma: fiori, frutta, mostri, uccelli, nastri, ricami, velluti, trine, damaschi, broccati, sculture, ceselli, smalti, ori, sfruttati in ogni suggerimento di forma, di colore, di linea, secondo un'inventiva inesauribile di artigiani, di artisti; che aderisce allo spirito in modo assoluto, tanto è l'inno di lode tributato dai contemporanei, inni veri e propri come quello «*Pilae marmoree versicoloros*» celebrante i quattro pilastri che sorreggono la cupola di Casa Professa; che è al tempo stesso svago attivo e riflessivo della vita dei santi, della Vergine, di Dio, con un simbolismo buono per i dotti e per il popolo.

E nel tempo stesso, attività di scavatori che dalle magnifiche cave di Sicilia, traevano le lastre marmoree, attività di maestranze organizzate, slancio religioso e munifico di privati che gareggiava a dar tari per decorare chiese e cappelle, industria alimentata dall'arte, arte alimentata dall'industria.

...A sei tarì al giorno

Lavorando, è vero, sotto i disegni dati dagli architetti, da Angelo Italia, da Paolo Amato, dal Palma, ma esperti, immaginifici erano gli stessi operai scultori, cui bastava interrogare i marmi e guardarne la trama delicata di tinte, perché la decorazione prendesse chiaroscuri, sfumature eleganti di autentica pittura. G.B. Ferrera, capo di tutta la truppa di decoratori che lavorava alla Cappella Roano a Monreale, che lavorò a Casa Professa, alla Concezione, dovette essere fra quelli di più grande mariniana fantasia ricercando nel marmo non la traduzione di effetti tessili o di fregi cinquecenteschi, ma la rievocazione di mostri, di decorazioni di gusto orientale con sovrapposizioni di rilievi, come nei cofanetti smaltati limosini dell'ultimo fiorire. Sull'intarsio elegantissimo di tinte, egli sparge qua e là, una testina di serpente, un fregio, o, di proprio gusto interrompe le lesene con intarsi minutissimi in candido marmo, come cammei appuntati sopra arazzi magnifici. Il marmo doveva dargli l'ebbrezza; pittore per l'eternità, scultore, il Ferrera gareggiava con gli artisti dei tappeti orientali o con quelli siciliani, che sul manto regale facevano tessere di fili d'oro e di perle, leoni e cammelli in lotta.

Ma c'era pure espertissimo Lorenzo Cipri, gesuita non direttore dei lavori, ma anche autore, Baldassarre Pampilonia, Pietro Nucifora, Gerardo e Tommaso Scuto, figlio forse di quel Francesco Scuto, operosissimo a metà del seicento.

Questi e molti altri, e chi si specializzava a eseguire paliotti di marmo, bellissimi come quelli di Caltanissetta, di S. Giuseppe e di S. Caterina a Palermo con architetture in prospettiva, gareggiando con gli argentari, chi si dedicava ai «rabischi» e chi, più abile nella scultura, scolpiva rilievi, modellava testine di cherubini, bimbi, grappoli di festoni di fiori e di frutta, gonfi, turgidi, grassi, in un empeto di vita inarrivabile e certe fantasie inesauribili, che sembrano morbide e facili come decorazioni di crema del disco merlato della cassa siciliana.

Era una fatica da non si dire: scavare il marmo, farlo venire a secondo il colore richiesto dalle cave più famose: il rosso, da Taormina, da quelle cave già celebrate da Ateneo da quelle da cui forse derivavano i marmi dei palazzi siracusani, il giallo da Segesta, il giallo scuro da Castronuovo, la pietra rossa di Casalotto, i rossi diaspri da Collesano, il cotognino da Borgetto, il grigio da Trapani, il rosso bianco da Monte Gallo, il rosso chiaro da Castellammare, trasportarlo, farne lastre da assettare sulle pareti, sovrapporre o includere fra lastra e lastra la decorazione plastica, seguire i disegni e le pitture date dagli artisti o rimettersi alla volontà del capomastro. Poi la misura precisa del lavoro, le relazioni. I pagamenti, qualche volta più dello stabilito per la bontà, per la ricchezza dell'esecuzione: settecento onze, la Cappella di S. Maria di Valverde, quarantacinque onze, un pilastro di Casa Professa, denaro, spesso, di aristocratici, di religiosi che onoravano Iddio e i Santi

offrendo lavoro agli artisti e agli artigiani. E si distruggeva all'occorrenza una decorazione del cinquecento di candido stucco o di affreschi per mettervi la nuova decorazione mirabolante e magnifica.

Da dove venne? Dalla Spagna?

Che fosse la cappella di S. Rosalia disegnata da Mariano Smiriglio, architetto del Senato dal 1602 al 1636, il primo esempio di questa decorazione che senza pennello sembra fatta con pennello non si può credere perché l'uso dei marmi a colori per decorazione si può vedere in certi angoli di Casa Professa dove furono utilizzati marmi preesistenti alla decorazione attuale e si può vedere a Caltagirone dove l'uso di marmi a tarsie geometriche pare dimostrabile alla fine del cinquecento; che fosse una moda d'importazione, non si può ritenere, tanto essa appare per repertori, per colore, per immaginifico sfarzo, legata alla più schietta tradizione siciliana solo che si paragoni alla interpretazione sarda pallida e amara.

Ma poi nel settecento, a scarso di quattrini, i marmi mischi, tramischi, e i rabischi, furono simulati a pittura, la magnifica esperienza dei marmorari passò ai mobiliari che composero fantastiche ed elegantissime decorazioni a tarsia.

Le cave, a poco a poco, vennero abbandonate. Avevano anche dato marmi per la reggia di Caserta, per la Cappella Medici, per chiese di Roma, per chiese di Napoli, avevano offerto «tramischi e rabischi» a tutto il seicento. Gioia e lavoro.

(Da dove verranno i marmi per il palazzo di Giustizia di Palermo?).

5 Novembre 1938 - RICORDI NARENSEI - IL SANTO NELL'OMBRA

Santo Calogero era rimasto nell'ombra della Chiesa, nero, barbuto, crucciato, sopra la bara inghirlandata di lampadelle rosse e verdi, col vestito nero, lustro di vernice fresca, ornato da lamine di argento sbalzato, a fiori, e lo smalto della sclerotica bianchissimo; tutto a vederlo, pareva un idolo barbarico o un reliquiario limosino troppo cotto, assai strano, certo per quel contrasto di pallido argento e quel nero di pece dell'«arsinal dei viniziani».

Dopo la processione del mattino l'avevano lasciato solo nel santuario della chiesa di S. Agostino, lungo quel corso fiancheggiato da conventi l'un dopo l'altro in tufo carnicino interrotto dalle stradette laterali, senza selciato, a ciottoli, come torrentelli asciutti in quella grande arsura. Per bere un sorso di vinello aspriccio e per allinearsi i pellegrini, dietro la porta sulla gradinata del convento a chiedere acqua a suor Celeste.

I pellegrini venivano da tutto l'agrigentado, perché se il Santo si onorava per ogni dove, solo quello di Naro era il miracoloso, il tocca e sana, ma toccarlo forte si dove-

va, anzi, stropicciarlo forte senza rispetto e con lo stesso fazzoletto fasciarsi la parte malata o baciarlo: non miracolava insomma per semplice preghiera o per via di acque, miracolava con il suo corpo lustro, nero come nessun altro scultore gli aveva fatto e per quel nero eccessivo gli aveva conferito un aspetto stranissimo, etiopico pareva, ma pieno di cristianissima bontà.

Le offerte fioccano ed erano specialmente di ceri lunghi, gialli, flosci; fatti dalle monachelle stesse di ogni paese, girando intorno alle fiammate nere e gialle, come incubi del Magnasco; o erano pani scuri, odorosi dell'ultimo grano, il prediletto, essendo a giugno della prima messe.

I pani avevano la forma dell'arto miracolato: certe mammelle enormi, che parevano frammenti delle statue immense della Mater Matuta, certi ventri gonfi con l'ombelico segnato a centro, mani e piedi, cosce fatti di pane, per due volte quindi legate all'uomo e alla sua fatica più sacra.

Li portavano avvolti in pannolino bianco e casto come un perizoma intorno al Bambinetto Gesù; li deponevano sul tavolo della sacrestia oppure li tenevano in grembo coperti dallo scialle nerissimo, fino a che veniva il turno traendolo poi con un gesto timido e arrossendo, se erano donne giovani. Il prete, dietro il tavolo, alto e con occhi da condottiero, pareva un S. Simone creato da Antonello: li riceveva con un coltellino acuminato da Turiddu o da compare Alfio dava un colpo secco sulla crosta; si aspettava il sangue da quell'arto colpito e veniva fuori invece un odore di lievito fresco e il bianco della mollica appariva con il colore di carne risparmiata dal sole sui campi.

Ma ora il Santo riposava nella solitudine della chiesa tutta parata presso l'altare da alberelli di cartone e colonnine nell'uso scenografico locale, per via di certi Vinci, decoratori narensi che dal settecento ad ora questo fanno, parati per chiese per i giorni fasti e per i giorni nefasti. E si poteva guardarlo bene in faccia e vedere l'opera, non il santo e chi fosse questo scultore anonimo, se agrigentino o trapanese, e chi fosse quell'orefice che la lamina d'argento aveva battuto martellato a fioroni larghi, sensuali come foglie di uva ad ottobre.

Veder un po' tranquilli.

Ma nel silenzio ecco, le campanelle cominciarono a tinnire le une dietro le altre, le rosse, le verdi, le gialle poste a filari, a cerchio, intorno all'immagine del Santo: il Santo era immobile, ma era come se il suo respiro comunicasse un fremito alle cose, come un fluido elettrico, e ondate diventavano di colore e di suono.

Strano. Girammo indietro. E indietro, ecco, alle spalle del Santo c'era come una groppa nera e occhi sbucavano, due, quattro, otto, e mani e fazzoletti bianchi, su e giù per quel nero, un gruppo mobile, fatto di bimbi estasiati e violenti, che stropicciavano il santo come per lucidarlo in grande fretta e poi, subito il fazzoletto por-

gevano agli altri, e quelli agli altri che stavano giù curvi, a sostenerli sul dorso, e questi ratti, a stropicciarsi le gambe, a portarlo alla bocca, al viso.

D'improvviso la porta della chiesa si spalancò entrò un'onda di luce; un pulviscolo denso, folla di gente. Grida: S. Calogero. Grida: S. Calogero. Un bimbetto muto, fra le braccia materne, non ascoltava, guardava intorno, stranito. E la folla continuava a dirgli: Grida, S. Calogero, grida, S. Calogero. Diventava rabbiosa, insistente, agitava il bambino come un salvadanaio capovolto perché ne uscisse la voce come un soldo conservato, la madre stessa lo picchiava al petto, agitata. Il gruppo nero dei bimbi si era fatto avanti, sbucavano dalle spalle del santo nell'ombra, come i genietti intorno all'eterno, nei quadri, guardavano, si unirono poi alla folla a gridare.

Il bimbo muto li guardò, come si guardano i bimbi, sospettosi dapprima, poi carezzevoli, alzò le manine, gridò: ...ogero, ...ogero. Un delirio. Fuori tutti. Il pulviscolo di oro fu solcato da ombre nere, agitate contro luce. Scomparvero. La porta rimase aperta. La luce entrava fino a metà della chiesa e le piastrelle verdi e gialle luccicavano.

Il santo era rimasto nell'ombra.

19 novembre 1938 - CHIESE NOSTRE E LIBRI D'ARTE

Santa Maria di Piedigrotta se ne sta acquattata, sotto il muretto e gioca a nascondella; il mercato di pesce intanto, le si è addossato al fianco con muretti e tavolati sicché appena riesce dal cornicione ad occheggiare il mare e le paranzelle della Cala, immote.

Due miracoli li ha fatto quella Madonna che i pescatori scopersero nella grotta, alla quale fu annessa tra il 1565 e il 1569 la chiesetta: quando salvò Don Ottavio di Aragona nel 1613, e quando fece crollare il ponte all'imbarco del Viceré Albadarista; ora si aspetta il terzo, il miracolo che i pescatori della Cala, come quegli altri che in antico abbellirono la grotta a forma di «comodissima cappella con vestirne i fianchi di argento e fregiarne la volta con stellettes d'oro» rifacciano bella la loro chiesa. Intanto è stata pubblicata da recente, una monografia dell'architetto Giuseppe Spatrisano, (*La Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta - Studi e rilievi 1938*), che diligentemente e intelligentemente va approfondendo lo studio di quel periodo d'arte scarsamente noto, che è il Rinascimento dell'architettura in Sicilia; una monografia in cui le notizie storiche, assai scarse sulla chiesa, sono esposte nella prima parte, mentre nella seconda, si descrive la chiesetta che è ampia, ad unica navata, con soffitto a travata ed è «espressione di ampiezza, di libertà, di luce, di teatralità quasi profana». E descrivendola va guardando intorno, notando i rapporti

con le altre chiese di Toscana e di Palermo, con l'uno o l'altro partito architettonico e decorativo, per concludere, non senza riserve giustificatissime, che si tratti di maestranze siciliane, forse guidate dal misterioso architetto di S. Giorgio dei Genovesi. L'attribuzione è proprio avanzata in ultimo come una pietanza appetitosa che troppo presto scompare. Si vorrebbe richiamarla indietro, per vederla bene, almeno, anche se non si può mangiare.

Di tutte le chiese, del Castello, delle mura, delle leggende, dell'arte, della storia e dall'archeologia di Naro, ha scritto recentemente Salvatore Petruzzella in un libro che si intitola «Naro» e che sta di mezzo tra la guida e la monografia storica. Appunto perché l'autore, ha voluto riunire tutte le notizie scritte e note sulla bella cittadina, cara a Federico e dire anche di affreschi, di pitture, di opere varie sparse nelle chiese appunto perché si è proposto larghi confini e non ha voluto sacrificare nel silenzio alcun fatto storico o leggendario, non può esservi, nel libro, una trattazione scientifica dei singoli argomenti, né per l'archeologia, né per l'arte, né per la storia. Ma questa assenza, non toglie utilità al libro che, come raccolta di dati, di materiale fotografico è diligentissimo e può essere considerato come un invito rivolto agli storici di architettura di approfondire lo studio del Castello, di S. Caterina, di S. Barbara, di questi importanti edifici medioevali di Naro in rapporto all'architettura federiciana, chiaramontana, internazionale, e anche dell'architettura settecentesca, quasi tutta opera di maestranze agrigentine; rivolto pure agli storici dell'arte, a cui Naro offre elementi diversi di studio per la scultura, per la pittura, per le arti minori; un invito, insomma, cortese e persuasivo di recarsi a Naro, per vedere, ammirare e studiare, fatto da un ingegnere colto, studioso e amante della propria terra che vi ricorda tutto, il passato e il presente, quel che si dice e quel che non si dice, perché possiate l'invito gradire e il cuore e l'intenzione di chi, con fatica non lieve è riuscito a farvelo, con diligenza e con amore.

Presto o tardi la fortuna viene, ed è il caso della chiesetta annessa al monastero di Baida, posta sulle ultime propagini calcaree del ferrigno scheletro interno dell'Isola, là dove esso si arresta a picco sul fitto verde della «Conca d'Oro». La fortuna di una monografia illustrata, in cui la storia dell'edificio, i suoi rapporti con l'architettura indigena e internazionale, le sue vicende, è stata tessuta con un ordigno serrato e resistente, su cui la passione e la fantasia gettano di tanto in tanto fili variopinti e dilettevoli. Una monografia fatta con intelligenza e sensibilità architettonica, che vigila la interrogazione stringente e ansiosa alle vecchie pietre per trarne tutte le parole. (E. Caracciolo: La chiesa e il Convento di Baida presso Palermo – Palermo 1938). I documenti hanno offerto all'autore le prime sicure notizie, come nel periodo di lotte più intense tra nobiltà latina e nobiltà catalana sia sorto il monastero costruito «a fundamentis» per l'Ordine Benedettino sotto il titolo di S. Maria degli

Angeli, là dove anteriormente esisteva l'antica chiesa dedicata a S. Giovanni di Baida, voluto da Manfredi Chiaramonte, ma non architettato nel consueto stile chiaramontano, ma in quello stile circetense borgognone che si era infiltrato in Sicilia per tramite di Federico II.

L'insolita pianta della chiesa ad unica navata con presbiterio quadrato, con chiostro oscuro e massoso, particolari costruttivi più rari confermano all'autore l'appartenenza della chiesa e del Monastero ad una corrente internazionale, la quale viene però rielaborata inconsapevolmente dalle Maestranze locali in modo di esprimere una limpida cadenza orizzontale, una gravità pensosa, dette «dal più riposto e intimo sentimento immane del popolo meridionale, quello stesso che generato la casa egea, il tempio maltese, il nuraghe sardo, la casa greca e romana».

Meno sicure e accettabili sono le conclusioni del Caracciolo per quanto riguarda il gruppo di capitelli che decoravano le colonnine del chiostro, e di cui la coppia famosa è stata trasportata in chiesa. La giustissima osservazione di quel che di legnoso appare nella scultura siciliana del '300 e della magra modellazione che essi in parte presentano, non consente ritenere anch'essi trecenteschi quei rilievi rappresentanti l'«Annunciazione», la «Natività», l'«Annunzio ai pastori», l'«Adorazione dei Magi», per i quali la datazione al trecento non è ammissibile, esaminando la determinazione volumetrica, corporea delle figure, che non ci spinse, d'altra parte, pensare come possibile provenire tale coppia di capitelli dall'antica chiesa di S. Giovanni di Baida, perché dietro la figura di Maria nel rilievo dell'«Adorazione dei Magi» vi sono rappresentate forme gotiche, ma ci spingerebbe a ritenere tale scultura una imitazione quattrocentesca del modello romanico esistente nel chiostro di Monreale.

Ma per la scultura è pur vero che le nostre conoscenze sono assai scarse, e che non si possa precisare più oltre, fino a quanto la storia dei monumenti di Sicilia non sarà chiarita in questo modo elogiabilissimo e semplificato dalla bella, chiara e dotta monografia di Ernesto Caracciolo.

3 Dicembre 1938 - ITINERARI PROVINCIALI - A CORLEONE SENZA "MASTRO SIMUNI"

Se Villabate ti verrà incontro con una cadenza di facciate azzurre e rosa, lieta come un ritornello mattinale, se Marineo ti attenderà paurosa sotto la rocca grifagna, se il bosco di Ficuzza offrirà al sogno recessi di verde e di riposo, Corleone, domata da due rocce pietrose che la guardano e da un baluardo massiccio che l'affianca, rivelerà a poco a poco, come paurosa, tesori d'arte inattesi e mal noti.

Nell'ultimo autunno solare che ancor colora i pampini sui rami, si fa tenera e calda anche la pietra delle antiche case e prendono grazia i fregi e i festoni che il barocchetto palermitano disseminò nel settecento festoso per tutta la provincia, al ciglio estremo. Dall'ombra delle chiese, ancora calde per il continuato ardore, si fanno avanti gli antichi e i più moderni artisti e artigiani offrendo il ricordo della loro arte: da Tommaso de Vigilia al Velasco, a Frate Felice, agli orafi, ai tessitori, ai ricamatori, ai maestri del mischio e del legno, del ferro e dell'oro, noti e ignoti, raffinati e provinciali che dal cinquecento in poi si fermarono a Corleone, lasciando opere d'ogni pregio, di regale imponenza, alcune. Ma nessun'opera rimase di quel pittore medioevale per cui Corleone ha vanto e trasvola i confini dell'isola nel cielo dell'arte, di quel pittore misterioso con cui si inizia la pittura nostra di Sicilia, di «Mastru Simuni» pinturi di Curigluni.

Chi era mastro Simuni

Il suo nome appare in una iscrizione a caratteri gotici che si legge in una travata del soffitto del palazzo dei Chiaramonte a Palermo: *Mastro Simuni pinturi di Curigluni; Mastro Chicu pinturi di Naro; Mastro Derenu pinturi di Palermo.*

Si erano firmati tutti e tre questi artisti siciliani per ricordare l'opera di decorazione pittorica che essi avevano compiuto in tre soli anni dal 1377 al 1380 per volontà di Manfredi Chiaramonte, una decorazione originalissima che è la più vivace, la più geniale affermazione dello spirito decorativo e l'ultimo tripudio di feudalesimo siciliano.

Vi stanno insieme, a fianco a fianco dipinte, argute parodie monacali, leggende d'amore, interpretazioni profane e gustose di fatti biblici e cacce e duelli; la storia patetica di Isotta la bionda, dell'infelicissima Elena Narbone, di Didone tradita, di Elena argiva, di Susanna la casta, e mostri e centauri e galanti partite e giardini incantati e castelli; tutto il repertorio mitico biblico cavalleresco prediletto da una società raffinata libera da incubi medioevali paganeggiante di spirito e di volontà.

Ma quale sia stata la parte dell'uno e quale dell'altro e chi fra i tre pittori sia stato il più bravo artista e chi più decoratore e chi più narratore, noi non sapremmo senza la diligenza intelligente di Ettore Gabrili che ci ha rivelato, come proprio Simone da Corleone sia stato il più bravo fra tutti, pur avendo lavorato assai meno di tutti. Pochissime sono le decorazioni che gli appartengono: una testa di Cristo austera, colma di pacato e diffuso dolore con chiare elaborazioni di correnti d'arte fiorentino-senese, una figura di S. Giorgio che uccide il mostro in un giardino di fiaba, gentilissima come la sognerà più tardi Pisanello o Gentile da Fabriano, in ultimo dopo fregi varii, alcuni particolari della leggenda degli Argonauti. Era già stata narrata tale leggenda sulla stesso soffitto da Cecco di Naro, pittore narrativo vivace ed espressivo il quale si era contentato di illustrare la «Historia destructionis Troiae» di

Guido delle Colonne rappresentando quasi tutti i particolari della spedizione degli Argonauti e in modo speciale descrivendo la nave che innalza e poi ammaina le vele, il banchetto di re Ceta, Medea e Giasone, gli amori dei due, tutte le tragiche vicende. Simone da Corleone riprende la narrazione: vi aggiunge qualche particolare descrittivo ma soprattutto aggiunge alcune qualità più schiette di pittore usando colori più caldi, intensi e armoniosi, superando alcune difficoltà di prospettiva, ricercando gesti più eleganti, atteggiamenti di signorile eleganza.

Poche tavolette ci restano di questo misterioso pittore, ma egli non è un popolare, un istintivo, un semplice illustratore di leggende, egli è un artista già colto delle nuove esperienze toscane, già libero di schemi bizantini. Dove egli abbia svolto la sua attività e se altre opere esistono in Sicilia e se trattò pittura religiosa e pittura profana, e dove si trovano i resti del suo prestigio, tutto è misteriosamente ignoto. Ma nel tesoro della Chiesa Madre di Corleone esiste un cofanetto di argento con decorazioni grafiche le quali, nelle figure degli angioli e nei fregi, richiamano, in modo impressionante, le pitture di Palazzo Chiaramontano. In caratteri gotici è la descrizione che vi corre mentre la data 1401 giustifica la somiglianza notata. Venne eseguito su disegno di Mastro Simone?

Si tratta di opera di argentiere locale, siciliano, non esente da influenze francesi? Esso è il più interessante, ma non il più magnifico degli oggetti del tesoro, onusto di ori e di broccati, colmo di argenterie raffinate, di ricami settecenteschi, resti preziosissimi di quel Monastero di S. Salvatore che se ne sta ancora fiero, sull'altura, ed ha, all'interno, ricordi di Fra Giacomo Amato adorni di fragili stucchi del più delizioso barocchetto francesizzante.

Le gallinelle razzolano nel chiostro che doveva essere bellissimo e grandioso, come grandioso fu lo spirito dei Corleonesi che vollero una Cattedrale di proporzioni eguali a quella di Palermo. I mezzi non corrisposero al sogno, e l'opera rimase senza abbellimenti, più candida e più ampia del modello, inutilmente chiedete a Frate Felice da Sambuca, melense, timido, pauroso grandi quadroni per riscaldare, con un po' di colore, tanta gelidità settecentesca, dove sta però di buon grado una gentilissima Madonna col Bambino, in marmo, protesa in avanti, come per ascoltare la preghiera, esile, tutto un sogno di quattrocentesca grazia.

17 dicembre 1938 - LA GALLERIA MUNICIPALE DI PALERMO NELL'OPERA DI EMPEDOCLE RESTIVO

La galleria municipale di Palermo sorse, crebbe e si ornò del decoro presente di ambienti e di opere per volontà di un uomo che all'equilibrio umanistico o tra

sapienza ed arte congiunse l'equilibrio della volontà e dell'azione, sorretto da una forza inflessibile di amore per la Patria terra: Empedocle Restivo.

Sorse nel maggio del 1910 dopo le inevitabili lunghe contese tra la l'inerzia neghittosa dei più, contro l'ardore costruttivo dei pochi, sorse per virtù di amore radunando mezzi scarsi, scarso entusiasmo e cementandoli con la ferrea volontà di fare ciò che è giusto in nome dell'arte e cioè tutelare il patrimonio spirituale del popolo, accrescerne la conoscenza, incoraggiarne gli sviluppi. Sorse con sessanta opere quasi di autori siciliani e già sufficienti ad orientare il pubblico verso il riconoscimento di una scuola locale che era riuscita a mantenersi organica, anche nell'inevitabile dispersione causata dai fatti, fiorente, anche quando le risorse e i mezzi cominciavano ad essere irrisori e l'incoraggiamento agli artisti era limitatissimo nei raffronti dell'oggi fascista. Comprendevo opere di Civiletti, di Rutelli, di Ugo, di Delisi, di Lo Jacono, di Ettore De Maria, di Giarrizzo, di Luigi Di Giovanni, di Giuseppe Sciuti e con le altre opere che a queste si univano, mostrava le mete verso cui sarebbe andata con ulteriori sviluppi: verso la rivalutazione dell'arte del primo ottocento già trascurata e sconosciuta e verso l'arte italiana contemporanea. Vi erano infatti oltre le più belle opere del primo ottocento, il «Dolore» di Cesare Laurenti, «Amore e Parche» di Ettore Tito, «Ombre Notturme» di Pietro Fra Giacomo, «Ottobre d'oro» di Guglielmo Ciardi.

Si pensava fin da allora di porre al centro di ogni sviluppo le opere di artisti siciliani moderni, opere d'arte però, non tentativi, non promesse, non tormenti, non sospiri, opere d'arte colme di vita eterna; da un lato poi le opere del primo ottocento per ricordare la tradizione con il culto degli artisti scomparsi, garanzia di ricordo agli artisti operanti e dall'altra parte, quadri dei migliori artisti italiani. Era già tutto il programma di vita della Galleria stabilito in modo chiarissimo da uno statuto compilato con estrema intelligenza di uomini e di cose e fatto da un uomo già convinto dei principi educativi dell'arte, della sua altissima funzione sociale, che diceva, dinanzi alla Maestà del Re venuta ad inaugurare la galleria che «all'arte bisogna chiedere l'educazione progrediente del popolo» all'arte che raccoglie ed esprime tutte le bellezze intellettuali e tutte le supreme bontà umane e diceva ancora che «più aumenteranno i visitatori delle gallerie e dei musei più resteranno deserte le bettole».

Era stato difficile costruire la Galleria ma era anche difficile mantenerla in vita ed attuare il programma che non era di parole ma era di fatti. Difficilissimo fu infatti negli anni in cui imperversò la raffica maligna per l'arte e si procedeva a pressioni oneste e non oneste per fare acquistare dalla Galleria opere indecorose.

L'opera del Restivo era assistita allora da Ignazio Florio, dal Principe Trigona, da Ducrot e poi anche dall'infaticabile Titì Girgenti che arginava col rosseggiante ciuffo e la ironica bocca ridente gli assalti alla galleria quando l'umanità di

Empedocle Restivo, profonda più del suo amore per l'arte e il suo disgusto per tutte le forme di vanteria, si componevano in una amarezza illimitata vedendo che molti o tutti non comprendevano per quale finalità la Galleria era stata creata e a quali leggi dovesse ubbidire. Peggio si fu quando capovolgendo tutte le forme più elementari dell'estetica, alcuni parlavano di «un'arte fascista» per nascondere sotto un magnifico nome e giocando sull'equivoco mediocrissimi tentativi e più che mediocri risultati.

Ma c'era veramente una divinità propizia che assisteva alla Galleria, una divinità che non ebbe nome nell'Olimpo; la divinità del buon gusto che assiste anche nelle piccole lotte tra il praticismo e l'idealismo e questa divinità assistette sempre il Restivo lo orientò sempre nella scelta, gli diede forza di resistenza e, quando altro non era possibile, fra le cose brutte gli indicava sempre quanto meno era brutto.

Fatto si è che la Galleria municipale di Palermo per acquisti, per donazioni private e ministeriali, per fervore di dirigenti e di impiegati riuscì a toccare le mete sognate e, mentre per la Galleria Nazionale di Roma si è resa necessaria una totale revisione per condannare in definitiva una congerie di opere non degne di figurarvi, questa di Palermo, nel suo complesso, resiste alla più severa critica estetica.

Compiutosi il ciclo della sua breve vita mortale, luminosamente operosa di alte e civili azioni, Empedocle Restivo lascia veramente «il suo nome legato a questa nobile istituzione» come per primo riconobbe il primo Cittadino di Palermo, il Podestà Noto Sardegna, che, elogiando l'impianto, la funzione, la gestione ne affidava al figlio la presidenza.

E se al nobilissimo gesto podestarile, che al Padre dette la gioia di veder continuata dal figlio la propria opera di intelligenza e di amore l'altro si unisse di ricordare nella Galleria il nome di Empedocle Restivo, sarebbe scrivere, in modo degno, una durevole parola di lode che valga di riconoscimento e di esempio.

25 Dicembre 1938 - SORRISI DI BIMBI INTORNO ALL'ALTARE

Fu il Barocco siciliano a dar valore ai bimbi nell'arte.

Tutto empito e vita, colore e moto, voluttà e penitenza, ardore e terrore, esuberanza e fantasia, il Barocco non poteva non dar posto ai bimbi fatti anch'essi di carne e di spirito, di innocenza e furberia. I bimbi, vennero a frotte. Apparvero, dapprima le testine, sulle chiavi dell'arco, sui pilastri, sulle mensole, senza ali, grassoccie e birichine, fatte veramente di carne mortale; poi con il piccolo corpo nudo si disposero sui sarcofagi gagineschi, sulle lapidi funebri, tra mensole e coperchi, con le fiaccole capovolte, con la croce, con le insegne, gravi, inerti, solenni; poi a poco

a poco, acquistarono volontà e vita, gesto e pensiero, invasero cappelle e oratori, talami e sacrari.

Da vederli, ad esempio, nella cappella dell'Immacolata nella Chiesa di S. Francesco. La cappella è fatta di colore intenso, caldo, morbido, per via dei tramischi ricchissimi, le nicchie si aprono sulla parete con grandi vani di ombra, in cui fiancheggiano le statue scolpite dal Ragusa (1792): Oliva, Ninfa, Agata e Rosalia, Filippo, Mamiliano, Agatone e Sergio, uno di fronte all'altro, sereni, calmi, paghi. E nella ombra delle nicchie, ma al limite estremo, stringendosi tra cartocci e svolazzi verso la luce, appuntellati su festoni di frutti e di fiori, bilicati su cartocci, ecco bimbi nudi, grassi, obesi, qua e là dove capita come venuti fuori dalla parete stessa, scaturiti da quell'ardore cromatico, come farfalle d'oro sulla siepe fiorita nel grande ardore meridiano.

Da vederli in S. Domenico, nella cappella Sperlinga: lì stanno composti e severi, come vinti dall'austerità del luogo, dalla severità architettonica che si impone sulla cromia festosa dei marmi: stanno a guardare, si accoppiano a far due chiacchiere, sbucano al risvolto di una trabeazione, all'angolo di una mensola, disciplinati ancora, nel loro tentativo di vita libera, fuori dalle braccia materne ove li aveva sempre depositi l'arte del Medio-Evo e della Rinascita.

Là, sulle braccia materne, nella pittura e nella scultura, il bimbo era stato sempre bimbo: succhiava al petto, guardava la madre, giocava con la rondine e il pomo. Il suo gesto era misurato e ordinato, la sua presenza era soltanto un simbolo, il simbolo della maternità fiera e divina.

Ma Domenico Gagini gli aveva dato grazia inarrivabile, e molti ne dispose umili e quieti a guardia del ciborio (Collesano: Chiesa Madre) o in piccola ghirlanda gentilissima sotto i piedi della Vergine (S. Mauro di Castelverde, Chiesa di S. Maria) o intorno intorno nell'arca di S. Gandolfo. Erano bimbi ma erano angoli.

L'arte barocca li guardò in modo nuovo, in funzione espressiva e in funzione decorativa, li liberò dalla immobilità quattrocentesca e dalle ali, dalle vesti; li rappresentò tutti nudi con il loro piccolo corpo fiorento nelle pose più varie, nei gesti più insoliti.

Plastificatori, stuccatori, marmorari e pittori, fecero del bimbo il loro alleato.

Anche se vogliono esprimere il dramma se vollero rappresentare martiri di Sante, storie sacre, scene di pietà e di penitenza se vollero dipingere tormentose vicende o se vollero modellarle in stucco, posero bimbi sempre come assistenti di tutti i fatti, come se essi fossero il principio e il fine di ogni azione, l'alfa e l'omega di ogni bellezza.

In raffronto alla decorazione orientale modulata soltanto sopra una nota, formata soltanto da linee in cento e mila modi tortuose, come spire di fumo al vento, oppure da mostri paurosi, come quelli degli incubi dell'alba, in raffronto a tale decora-

zione sofisticata, come pare tutta gioiosa ed umana come festosa, questa esaltazione del bimbo nell'arte barocca!

Anche se non fu Giacomo Serpotta a modellarli, anche se furono semplicemente Carlo d'Aprile, Gaspare Serpotta, Orazio Ferraro, o se furono quei marmorari oscuri ma diligentissimi che formavano l'aiuto e la forza degli artisti più celebri, o plastificatori di provincia, incerti e confusi, sempre riuscirono, modellando bimbi, a dare conforto e gioia all'anima di chi entra nell'ombra di una chiesa per pregare l'invisibile Dio glorificato dalla Fede e dall'Arte!

Guarda a Carini nell'Oratorio del SS. Sacramento, quante testine e corpi di bimbi si muovono tra cespi di acanto spinoso, come a sera, presso la siepe o presso la porta di casa nelle vie del contado; guarda a Castelbuono, nella cappella del Castello, che brulichio di bimbi, sulle candide pareti, posti là, vicino ai demoni mostruosi, come per significare la vittoria dell'innocenza presso la malizia; guarda a Sciacca, nella Chiesa di S. Margherita, a Monreale, nella Chiesa del Monte, a Castelvetro, nella Chiesa Madre, a Mazzara, nella Cattedrale, a Naro, ad Agrigento, ovunque, in Sicilia, quanti sorrisi di bimbi intorno agli altari!

Non importa se il loro corpo non è modellato con perfetta sapienza, se i loro visetti ti guardano, gonfi e immobili, se non sembrano del tutto vivi e umani, se la loro presenza, in certi ambienti, è inopportuna, invadente, capricciosa, se ti distraggono e ti stordiscono, con i loro giochi, i loro canti, i loro gesti, lontano dall'altare, dalla preghiera, dalla meditazione, importa quella commozione iniziale dell'artista, che fra cento forme preferì una forma, quella del bimbo che dormiva a casa, nella culla, che ruzzolava nei campi, sull'aia, che trotterellava seminudo tra le gallinelle e i somari. Importa, in questi artisti, in questi artigiani barocchi di Sicilia l'ispirazione alla realtà più bella e santa, al bimbo, forza eterna del mondo!

30 Dicembre 1938 - LA MOSTRA DEI CINQUE PITTORI MILANESI. CRITICA ALLA PREFAZIONE

Elogiando l'idea intenzionale del Circolo della Stampa di stabilire rapporti tra gli artisti dell'Italia settentrionale e quelli dell'Italia insulare, facevano qualche riserva sul malinconico modo, assai usato, di esporre i quadri su cavalletti rigidi come forche, su sfondo di tela iuta volgarmente detta «cannavazzello»; facendone moltissime sui criteri che hanno guidato nella scelta degli artisti e fermandoci soltanto dinanzi alle tele esposte, alcune così molli e fresche da dare l'impressione che con qualche strizzatina di pioggerella sarebbe bella e finita, diciamo che fra tutte, quelle di Fred Pettino riescono ad interessare il pubblico, perché danno l'impressione

della pittura fatta, compiuta bene o male come si voglia, mentre le altre sembrano appena toccate dal colore per stabilirvi i primi accordi di tono e le prime sistemazioni di zone cromatiche e per il resto incompiute e, quindi, inespressive.

Fred Pettino che, a quanto pare, non è milanese presenta sette quadri dei quali alcuni come «Cavaliere Leopardò» e «Portinaia» e «l'Amazzone», che esprimono garbatamente una fiaba intuita di colore o di forma e una precisa intelligenza ritrattistica. E se la sua educazione è stata lombarda, si potrebbe anche dire che utilmente egli ha seguito gli sviluppi della tecnica chiaroscurale dal grande Leonardo per continue e progredenti elaborazioni giunte fino all'ultimo e festeggiato Tranquillo Cremona di cui il romanticismo gentile dei soggetti, trovò il suo migliore modo espressivo nella velatura sapientissima dei colori. Così che, nel quadro Cavaliere e cavallo è possibile vedere l'attacco alla tradizione italiana senza che la pigrizia o la miseria fantastica agli altri consueta, lo spinga a trite ripetizioni e che il gusto e la gioia di tentare belle cromie di verdi e di spumeggianti bianchi, o di smorzare gentilmente i toni intorno al nudo dell'Amazzone, non si dilegui alle prime pennellate anzi si accresce fino alla fine, con serietà di autocontrollo.

Né più avremmo da notare, se non ci capitasse sotto gli occhi la prefazione al catalogo, in cui oltre alla presentazione dei singoli artisti, fatta con il nostro modernissimo «gergo» iridato come bolle di sapone, – che abbiamo tutti appreso da quando anche la critica italiana è stata affetta da ebraismo spirituale – e di cui ci riserviamo tanto più volentieri quando è maggiore la nostra reale perplessità dinanzi a certi quadri perfettamente inutili, oltre dunque le presentazioni in cui si dice, ad esempio, che i quadri di Vernizzi «sono una festa dell'ardimento vittorioso» e che la Cavalli per quei fiorellini celestini e rosellini, «ha un mondo spirituale lieto, che non conosce freni, perché una buona stella ha sempre tenuto lontano da esso i pericoli»; e che lo Spilimbergo dal clima pittorico di Vernizzi e della Cavalli, «si affretta a differenziarsi e ad assumere una personalità netta, rompendo lo schema, variandolo, introducendo vivaci segni di un'arte virile e impaziente» e che in Spreafico «l'idea preesiste nella sensazione, come in certi classici» (Spreafico è, per chi non lo ricorda, l'autore di quei nudi immersi nelle correnti d'itterizia) e che la «sua maniera d'oggi ricorda sotto certi aspetti le libere interpretazioni che pittori del seicento davano agli episodi di storia sacra», dunque, nella prefazione, oltre questo ed altro, che non fa male ad alcuno, c'è anche scritto che «in tutti e cinque possiamo trovare indizi di una nuova primavera dell'arte, tutti e cinque contribuiscono a screditare l'insulsa favola secondo la quale la pittura italiana di oggi, non sarebbe che un confuso e sterile ricordo di un grande passato e spesso di un grande passato altrui». E questo no, non va scritto, perché questo sì, fa male, fa male ai pittori, perché li esorta a credere che la pittura italiana debba rinascere così, con quattro pennellati-

ne lievi lievi, una pipa di ricotta, due fiorellini appassiti, un ritrattino con occhi cisposi, una marinella cinquantenaria, un paesaggino con gli alberi tirati col dito metà bianchi e metà neri, e fa male, grande male al pubblico perché gli fa credere che questa sia l'arte moderna, l'arte dei giovani vissuti nella fiamma atmosfera fascista, l'arte dell'Italia imperiale, l'arte che dovrebbe eternare i fasti dell'era mussoliniana. Ma questa non è, siamo sinceri, né arte moderna, né arte antica, non è arte antica, perché tra un paesaggio di Fattori, di Delleani, una marina di Leto, e queste tele, c'è la differenza che passa tra la prima pagina del sillabario e la prosa di Alessandro Manzoni, non è arte moderna, perché essa è ancora un prodotto dell'internazionalismo pittorico sgattaiolato dal retrobottega momparnassiano e che continua purtroppo a circolare al nord e al sud d'Italia.

L'arte moderna, l'arte di oggi, l'arte giovane di spirito e non per data di nascita, avrebbe ben altro che bamboleggiare in tal modo in un mondo scarso, misero, dove non appare neanche il buon mestiere e né il disegno e né la prospettiva e né il colore, né il volume, e se ci sono donne sono sbilenche e se hanno due gambe, l'una è dritta e l'altra è storta e se ci sono ritratti con due occhi, uno è cisposo, l'altro è miope e dove, sotto sotto, non ci sta nulla oltre quello: i fiorellini, le patatine, i ravanelli, flosci e mosci e se alcuni dipingono così, alcuni, non tutti, è una sciagura che da tempo dura e passerà, se Dio vuole, come altre sciagure. Ma non si dica che per di più che in tal modo si contribuisce alla «rinascita dell'arte italiana». Questo ci spinge a chiederci se anche la critica italiana, tutta la nostra critica non debba anch'essa purificarsi, come in Sicilia fanno le pecorelle nel giorno santo dell'Ascensione.

...AI TEMPI IN CUI BETTA FILAVA

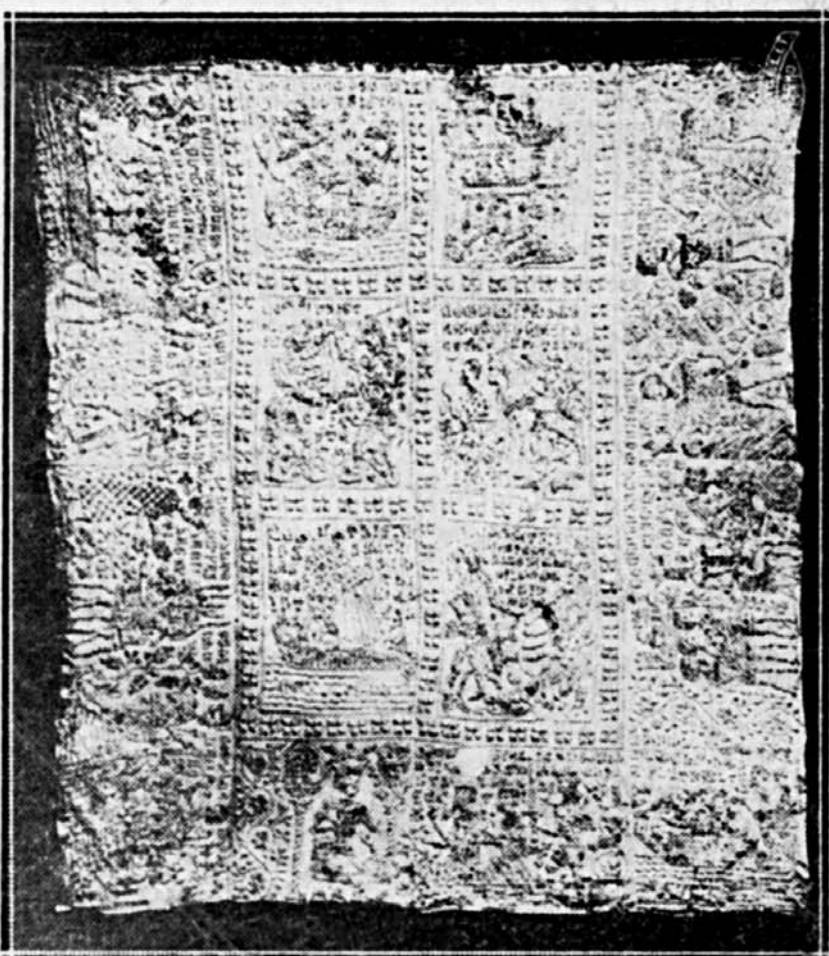
Filavano tutte, aristocratiche e popolane, ma, a raccogliere e a cardare andavano soltanto le contadine, mentre gli uomini attendevano alla trebbiatura del grano. «Scippa, e comu scippi, scippi». Ma poi, poi cominciava la fatica lunga e rodente: battere gli steli per farne cadere il seme e poi legarli e trasportarli nelle gore del fiume e li lasciarli perchè l'acqua li maceri, e poi estrarli e prosciugarli, infine, batterli a forza, per denudarli. Una fatica da non si dire, ma a patria, era il tenero stelo del lino che dal giorno in cui veniva strappato dalla mano femminile a quando, tormentato dal cardo, arrotolato sul fuso e dipanato su l'aspo, finiva sull'arcolalo, non aveva requie in una vicenda alterna di battiture, strizzature e scuotimenti come un povero essere a cui la sorte avversa riserva ad ogni giorno, una pena, ad ogni ora, un tormento. Tanto che, alla fine, la fantasia popolare, pronta a personificare e ad animare le forze della natura, come riuscì a creare i miti di Cerere e di Persefone, di Aretusa e di Dafne, così pervenne ad un motto assai diffuso per compendiare con immediatezza espressiva, tutte le angosce di una vita: «ddu passau li guai di lu linu».

E ridotto in filo, con quell'opera lenta e piacevole che alle donne offriva possibilità di lunghi silenzi colmi di dolci pensieri o possibilità di lunghe chiacchiere scoppiettanti e vivaci, fatte lietamente, a sera, mentre gli uomini riposano dalle fatiche ardui, il pazientissimo lavoro delle trame e dell'ordito.

Lu tilaru è seggia d'oru e la tila è gran tisoru

Così fu che Betta, filando da mane a sera, e poi tessendo le tele più sottili, stando in quel di Sellunute, in una casetta umile tra mare e cielo, divenne, ad un tratto, regina.

Ma anche regina, la donna non



Coperta di lino. Sec. XIII - XIV - Ricamo a «trapunto» siciliano
(Londra - Victoria and Albert Museum)

ferisce Amoroldu e l'esattore che quattro arvicoli caricati...
passava dalle parole di lode ai fatti, alle prove: tutta la tela tessuta dalla fanciulla era posta lì, sul basto di un asino e la fanciulla con la tela e la madre dietro, a cantarne, le lodi. Se questo è vero. Ma vero è che l'abilità nel lavorare il lino e nel tessere la tela è celebrata ininterrottamente da fonti storiche e da fonti poetiche e da esemplari numerosissime che ancor oggi, a chi spinge non l'automobile, ma

1 Gennaio 1939 - UN CAPOLAVORO DI OREFICERIA SICILIANA ALLA MOSTRA DEL MINERALE

Se a vedere la cuffia di Costanza del tesoro della Cattedrale di Palermo tutta tramata in filigrana d'oro, divisa in sereni scomparti da filari di piccole perle con rubini, ametisti e turchesi l'ammirazione è pronta, oltre ogni interesse storico, oltre ogni indagine stilistica, a vedere invece il piccolo altare portatile proveniente dalla Cattedrale di Agrigento, oggi esposto pure alla Mostra del Minerale a Roma si ha un attimo di perplessità ed è necessaria la particolare conoscenza storica, l'indagine più scientifica per intendere la rarità dell'oggetto, la sua grande importanza sia negli sviluppi dell'oreficeria locale sia in quelli dell'oreficeria mondiale. Non è che una tavoletta di legno ricoperta alla parte centrale da una lastra di agata e sui lati lunghi e corti da smalti rettangolari o quadrati con la rappresentazione dei simboli degli Evangelisti della Vergine, di tre apostoli, di due Vescovi e di Cristo Pantocrator tra angioletti. Pare un oggetto misterioso e solo quando si guardano attentamente gli smalti eseguiti nella tecnica bizantina dell'alveolo concluso con un filo d'oro e se ne vede la magnifica trasparenza cromatica e la delicatezza inarrivabile delle tinte cerulee azzurre o rosse e gialle, si comincia ad intendere che esso ha pregio di antichità e di arte. L'oggetto misterioso non è altro che un piccolo altare portatile usato dai vescovi quando si recavano in peregrinazione in terra santa oppure in peregrinazioni guerresche o in partite da caccia. I più semplici e i più antichi erano in avorio oppure in rame o smalto, poi furono a forma di cassettole anch'esse in avorio, oppure in rame e smalto, ma, tanto i primi che i secondi, avevano al centro una pietra rettangolare di porfido o di agata o di diaspro o di vetro fenicio, sotto la quale venivano conservate le sacre reliquie. Poggiava su questa pietra il calice nell'atto della celebrazione della messa. Le fonti scritte ne testimoniano l'uso a cominciare dal secolo ottavo fino a tutto il secolo XV. Si sa, ad esempio, che Carlo Magno nel giorno della sua incoronazione ne avrebbe offerto uno per gli altari di S. Pietro e S. Paolo, un altro ne avrebbe regalato Carlo il Calvo al monastero di S. Denis ed alla fine del X secolo, Gotefredo, arcivescovo di Milano, ne avrebbe mandato uno in onice decorato in lamina d'oro a S. Benigno di Dijon. Solo verso il XII secolo si comincia ad avere più frequenti notizie di questi oggetti chiamati «altaria portatilia, gestatoria, viatico», e sono proprio di questo secolo di poco antecedenti i pochissimi e rarissimi esempi che se ne conservano in tutto il mondo. Più rari sono quelli del primo tipo cioè formati da una semplice tavoletta così come

si vede nell'altarino agrigentino. E se ne può ricordare uno del X secolo nel tesoro di Conques fatto da una placca di porfido rosso incorniciata da nielli e l'altro, detto l'altare di Begon, in alabastro orientale con smalti, castoni e filigrane; un solo esempio se ne conosceva in Italia prima che le nostre lunghe e penose ricerche fossero coronate da successo col ritrovamento di questo capolavoro agrigentino; rarissimi sono in Francia: uno a Cluny, quattro nella Collezione Spitzer, più frequenti in Germania e di grandissimo interesse.

Ma l'altarino agrigentino oltre ad essere una rarità come oggetto è anche una interessante documentazione degli sviluppi artistici dell'oreficeria siciliana nel secolo XII, secolo al quale l'altarino appartiene per incontrovertibili caratteri iconografici. Una stretta parentela riunisce fra di loro gli altarini francesi da una parte e gli altarini tedeschi dall'altra parte e si può pensare che la bottega di produzione sia stata una bottega limosina data le affinità che quelli francesi presentano con la produzione vetraria del dodicesimo secolo in Francia oppure una officina renana dalla quale uscirono altri capolavori simili agli altarini tedeschi. Gli uni e gli altri, siano essi limosini o siano renani, partendo sempre da modelli bizantini ne conservano la tecnica elaborando l'iconografia secondo norme schiettamente occidentali.

Nel piccolo altare della Cattedrale di Agrigento, invece, non soltanto l'iconografia, ma anche la tecnica è raffinatamente bizantina e trova riscontro in un gruppo splendido di opere smaltate recentemente esposte alla triennale di Milano, di cui esemplare fiabesco è l'evangelario di Capua.

Ma venne importato dall'oriente con cui il commercio era attivissimo o venne eseguito nell'Italia Meridionale, o venne proprio eseguito in Sicilia? Se a tale conclusione ero perplessa dieci anni or sono, ogni perplessità è ora scomparsa tenendo in massimo conto che nell'Italia meridionale un solo centro vi fu di magnifica produzione artistica nel campo delle arti minori e questo fu Palermo da dove uscì quell'inarrivabile splendore decorativo, quel magnifico esemplare di tutte le esperienze tecniche mondiali che è il manto reale di Ruggero, Palermo dove alla corte dei re normanni, artisti bizantini, artisti indigeni, artisti arabi, lavorarono insieme con esperienze unite, con tecniche perfezionate nel contatto, con repertori ampliati per scambi eseguendo oreficerie sacre ed oreficerie profane che traevano agli stranieri venuti a Palermo gridi di entusiastica ammirazione.

Ma non soltanto la tecnica, ma anche la pietra centrale, di agata, parla di Sicilia, di antiche industrie che all'arte offrivano materiale prezioso e raro ed anche il suo nome, derivato da «Hecate» o Proserpina, parla di miti stanziati in Sicilia, eternamente cari alla poesia, alla fantasia, all'arte siciliana. Per questo, dopo otto secoli, l'altarino agrigentino è passato a Roma, alla mostra del minerale, per essere, ancora una volta utile ad un'opera di fede.

Come alla Mostra del Tessile vennero esposte splendenti opere di tessitura antica accanto alle più moderne produzioni della scienza e della genialità autarchica italiana, così in questa Mostra del Minerale accanto ai prodotti più preziosi custoditi nella terra e a lei strappati dall'incessante volontà italiana, stanno le opere d'arte che di quelle materie rappresentano il fiore creato dalla fantasia e dal pensiero in una rassegna indimenticabile di oreficerie, di porfidi, malachiti, coralli, smalti, alabastri, ceramiche e marmi. Ma alla base del palazzo dell'Arte, nel pilastro che sta di centro alla serie dei bronzi moderni intercalati da cespugli fioriti, sta un'opera dinanzi alla quale ogni sosta si dilunga nell'ammirazione devota: la Pietà di Palestrina, donata dal Duce allo Stato.

Per quattro volte, nella sua lunga e travagliata esistenza, Michelangelo tradusse nel marmo la angoscia della morte dell'uomo Dio nelle braccia della Madre.

La prima volta fu nel 1497, quando aveva 21 anni e dopo aveva lasciato Firenze per andare a Roma. Scolpì allora per il cardinale Giovanni Della Gorslaye de Villiers il gruppo della Pietà in S. Pietro. Era il primo saluto dell'artista paganeggiante alla terra madre della cristianità, alla terra dei martiri ed era anche, per la prima volta, nell'arte di Michelangelo, un rendimento di angoscia umana nella materia fino allora piegata ad esprimere le passioni erompendi e l'invincibile potenza vitale del giovane artista fiorentino. E come la vita era ancora tutta concretezza e realtà ed il dolore poteva ancora placarsi nella rassegnazione ed essere quieto e sereno ed anche la morte poteva essere contemplata con spirito classico, egli scolpì una Pietà che al cuore suggerisce tristezza, ma non disperazione e agli occhi offre una riposata e solida massa marmorea su cui appena la superficie a forti e a piccole pieghe esprime con ombra e luce in mille rivoli l'angoscia del pensiero smarrito nel labirinto del dolore. Non c'è che un gesto di sconsolata tristezza in quel gruppo: ma il corpo di Cristo riposa sul grembo materno e la Madre può almeno contemplare il morto Figlio e sentirne il corpo sul grembo. Il dolore si placa nella larghezza dei piani, nella solidità della costruzione, nelle belle forme salde e costrette. Era giovane, l'artista; la speranza placava ogni dolore.

Ma più tardi, verso il 1515 quando scolpì la seconda «Pietà» era diverso il suo stato d'animo. Viveva in quegli anni l'amara passione del monumento a Giulio II, la titanica opera creata, strappata già nei blocchi delle Alpi, già concretata nel sogno, nelle notturne solitudini di Carrara, la opera immensa nutrita di tutto il sangue della propria vita ed ostacolata di giorno in giorno, di ora in ora dall'«acre maldicenza» inattiva dei cortigiani malfidi del Papa committente e ispiratore.

Allora, la Pietà, fu concepita in tutt'altro modo: il corpo di Cristo è in piedi, ma cadente; sorretto con tutta fatica dalla Madre e da Maria di Magdala con uno sforzo che paralizza le forme trasfigura i volti in una maschera di insoffribile angoscia; il corpo si slarga, i fianchi rivelano l'ossatura scheletrica sotto l'epidermide già disfatta, tutta la materia rivela il patimento e il disfacimento della morte che ne sgrana le fibre, le macera, le annulla. Ogni fatica di elevazione di quel corpo inutilmente gigante, ogni aspirazione angosciata verso l'alto e respinta dal peso immanente del corpo che tutto grava nel braccio gonfio immenso, già ineluttabilmente toccante la terra. Ma nel volto di Cristo, fu espresso quanto di angoscia non era determinato sul volto delle pie Donne, là fu segnato tutto, nella piega della bocca tra solchi di ombra, nella tempie smagrite, sugli occhi chiusi su tanta colpa umana, sulle guance affilate nel pentimento lunghissimo. Le altre non hanno volto. Egli solo, il Cristo, ha il volto dell'angoscia umana che solo il dio della morte ormai placa e serena; le altre non hanno corpo. Egli solo ne ha uno, fatto di materia scomposta e tormentata. Inutile il sogno, l'aspirazione, la volontà di assurgere: verso l'ineluttabile gorgo della morte precipita tutto quanto il pensiero volle creare per vincere l'eternità del tempo. Mai fu scritta da Michelangelo, nei momenti più tragici della sua vita lirica più espressiva di questa cultura, che nella Pietà divina esprimeva l'infinita pietà che l'artista sentiva di sé, dell'opera divina che mai più sarebbe stata compiuta.

Nella terza «Pietà» per la chiesa di S. Maria del Fiore, è diversa ancora una volta la composizione. Intorno al corpo di Cristo si stringono in una avvolgente e tutelatrice carezza Maria, Maria di Magdala, il vecchio Nicodemo; lo salvano, lo contengono alla morte, offrono tepore al suo corpo con l'avvinghiante catena delle loro membra. L'amore della madre e dei fedeli diventa come un involucro saldo, indistruttibile intorno alla morta, ma eternamente viva Creatura del dolore e dello amore.

Nell'ultima Pietà, quella di casa Rondanini, Michelangelo, già presso a morire, già vecchio e stanco, liberato da ogni affanno della materia, già divenuto spirito tutto proteso al cielo, concepisce la «Pietà» in un altro modo, tutto profondamente diverso dalla Pietà di Palestrina. Il corpo di Cristo è altissimo, magro, eretto, anche se le gambe non sostengono; trova appoggio, sostegno, ardimento nel corpo della madre, che è tutto dietro al suo e lo stringe a sé come per farlo penetrare in tutta la sua magra lunghezza nel proprio suo corpo per farlo rientrare nel grembo e nel seno che gli diè vita. L'uno sull'altro, i due corpi magri, l'una sull'altra le due teste, quella della Madre e del Figlio, col volto eguale nel tormento che non è più umano, nell'ombra densa delle vuote occhiaie, nella ombra della bocca serrata. Non vi è più materia, i corpi sono appena accennati: la Madre e il Figlio formano un ceppo solo compenetrato fibra a fibra di dolore e di amore.

Si chiama Giuseppe Velasco, ma, forse il desiderio di gareggiare con il grande maestro spagnolo, forse la sottile astuzia di giocare sull'equivoco, forse un'aspirazione romantica ad una perfezione ideale di arte e di tecnica, finì col farsi chiamare Giuseppe Velasquez. E portò di quel nome, involontariamente, il peso enorme e non riuscì a sostenerlo in una società non adatta ad incoraggiare lo sforzo, in epoca di turbamenti e di incomprensioni. Trascorso il periodo in cui ebbe grande fama, verso il 1798, quando venne esaltato come riformatore della pittura siciliana perduta nei deliri dei tardi settecenteschi, dopo la sua morte, avvenuta nel 1823, egli a poco a poco divenne nella memoria e nella conoscenza di tutti il pittore Giuseppe Velasquez che non è «il Velasquez». Tutto il giudizio si afferma in una negazione. E tutta la sua vita, a considerarla, fu dominata dalla particella negativa, piccola insegna malaugurale che lo fece pervenire a grandi conquiste senza trarne onore, a grandi rinunzie senza trarne conforto, a grandi volontà creative senza trarne attuazioni. Tutti i pittori attorno a lui, in quel cadere di secolo splendente, erano accecati di colore, di decorazione, di ornato, ovunque fosse, comunque fosse. Ma che dall'alto di un soffitto, di un oratorio o di una chiesa occheggiassero gli angeli e i santi in veste vermiglia guardando in basso, le damigelle inanellate sulle piastrelle di maiolica, e che frotte di angeli scappassero da nuvolaglie gialline incontro ai santi in ascesa per i soffitti colmi di luce e che mantelli e svolazzi formassero grovigli intorno ai corpi inquieti, senza più forma o disegno e violetti ed ombre nere e rossi e gialli e azzurri e carnicini si mescolassero insieme come cordicelle variopinte nelle mani di un bimbo irrequieto, che ci fosse per ogni dove, nella cappelletta montanina e nella villa opulenta tutto questo colore, violenza di toni, slancio di forme irreali, il resto non aveva valore, né il disegno, né il sapiente ombreggiare, né la plastica illusione, né l'illusorietà spaziale, né la prospettiva.

Ed egli no, non come gli altri, non come Giuseppe Tresca, pittore malfido, non come Gaetano Mercurio, paesano, non come Elia Interguglielmi aristocratico rievocatore di preziosissimi francesi, non come il Testa, come l'ultimo Sozzi, come i Manno: egli era là solo dinanzi a incisioni, stampe, a disegni della grande epoca, solo dinanzi alle copie di Michelangelo, alle pitture di Pietro Novelli studiando disegno, studiando pittura fatta di colore e di volume, di disegno e di spazio, pittura composta, ritmica, classica; egli era solo, col suo grande sogno di una pittura diversa, senza riuscire perfettamente ad intendere da se stesso in qual modo si potesse fare «pittura nuova» come l'esigenza del suo spirito gli dettava.

Egli era nel dilemma comune a tutti gli artisti che sorgono in epoca di decadenza o di mutamento: o fare come gli altri, ed avere incarichi, lavoro, onori, o essere

diverso dagli altri e contentare se stesso a danno della propria vita, della propria gioia. Fu così per il Velasco. E dopo continui compromessi giovanili tra l'aspirazione e le imitazioni, dopo tentativi inevasi o ben riusciti di pittura più studiata della realtà, più plastica, più equilibrata (Quadro di San Vincenzo Ferreri nella chiesa di S. Domenico a Palermo, 1786), eccolo improvvisamente compiere nel Ginnasio dell'Orto Botanico la sua rivoluzione pittorica.

Aveva l'architetto De Fourny creato questo edificio nel gusto nordico, ma gli era rimasto nel cuore girando la Sicilia l'incanto del barocco siciliano curvilineo e scenografico. E lì Giuseppe Velasco, su quella cupoletta irrazionale e sulle pareti del «naos», li disegnò (1785-1795) con una precisione disegnativa degna di un Appiani o di un David, disegnò le storie di Esculapio: Esculapio guarisce un guerriero caduto dalla biga; Plutone accusa Esculapio; i romani si recano al tempio del Dio; Chirone insegna la medicina; Esculapio prepara la medicina!

Una pittura senza colore fatta soltanto d'ombra e di chiaro, ma pittura sobria, austera, classica, nella bellezza delle forme, nella dignità dei mitici eroi, nell'equilibrio formale, nel gesto misurato e lento. E sulla cupoletta, ecco ancora un ricordo di serpotiana eleganza nel serico drappo pieghettato tra mazzolini di fiori come un volontario rievocare la tradizione imminente, quella dei grandi maestri, non quella dei piccoli epigoni arruffati e veementi e nella trionfante bianchezza ecco il più aristocratico sfondo agli amabili corpi rievocati come in un bassorilievo di un tempio greco! Rinnovava tutto, contenuto e forma, reagiva contro la violenza cromatica dei pittori siciliani e la loro mediocrità disegnativa e la loro scarsità fantastica con una pittura del tutto nuova, trovata spontaneamente, senza suggerimenti di nordiche dottrine. E dopo quel gesto magnifico di reazione, eccolo intraprendere una serie di affreschi a Palazzo Reale, a Palazzo Belmonte, a Palazzo Riso, a Villa Belmonte, a Villa Valguarnera, spesso riuscendo brillantemente a risolvere col più geniale gusto decorativo il compromesso tra cromatismo settecentesco e disegno neoclassico.

Pochi lo compresero e pochi lo amarono. Bastò che arrivasse da Roma Vincenzo Riolo, con le arti del «forestiero» che è stato allo studio del Wicar e del Camuccini, ed era amico di Ennio Quirino Visconti, bastò che giungesse questo ventenne pittore che portava le novità romane e dipingeva lustro e piallato al sugo d'aragosta, perché tutti dimenticassero il Velasco per acclamare il giovane rinnovatore che iniziava «la grande riforma del colore». Ed eccolo lì, verso il 1805, il magnifico affrescante Giuseppe Velasco, ecco impegnato a decorare la Casina Reale della Favorita, architettata da Venanzio Marvuglia come una fiaba reale, senza peso di materia, formata, pare, da scene dipinte per adattarsi alle scene naturali dei monti e del mare; eccolo, il disegnatore e il riformatore neoclassico, abbandonarsi al più violento tripudio cromatico, decorando insieme ai giovani Patania e Riolo, tutta la casina

all'esterno e all'interno senza che una piccola zona restasse priva di ornato, una pietra senza colore. Il rievocatore di mitici eroi, il grande studioso di Michelangelo, era stato costretto dal gusto del pubblico a dipingere cinesi e cineserie, mandarini splendenti come miaolicchette orientali. Bamboleggiava anch'egli, con la sua pittura altre volte eroica, per allietare gli occhi della regina in esilio!

Ma da allora in poi Giuseppe Velasco non decorò più né palazzi né ville né chiese. Quando intorno a lui c'era il decadentismo dell'ultimo barocchetto egli seppe, da solo, senza aiuti di compagni e di maestri ridare nobiltà alla pittura e soprattutto al disegno, al contenuto; quando intorno a lui incominciarono ad acquistare fama i seguaci della propria riforma, egli il Velasco, apparve un sorpassato, un maestro freddo, senza colore. E inutilmente Venanzio Marvuglia, il neoclassico architetto, lo aveva trascinato a vivere nella Casina Reale l'ultimo sogno cromatico del barocchetto siciliano!

Triste e solitario egli grandeggiava nel cuore la speranza di decorare tutto il soffitto della Cattedrale e non poté realizzare il sogno; gli piaceva il grande affresco, la composizione elegante che nulla togliesse, ma tutto offrisse all'architettura e non ebbe altro da fare negli ultimi anni, che bozzetti o quadri religiosi. A poco a poco, prima e dopo la sua morte egli fu soltanto «il pittore che non è Velasquez».

5 febbraio 1939 - G. B. PIRANESI. GLORIFICATORE DI ROMA IMMORTALE

«Carattere più austero che bizzarro, più scevro di onori e insieme orgoglioso dell'arte sua che non in caccia di collari e complimenti alla maniera di certi cicisbei del suo tempo». Così fu G. B. Piranesi. Nato a Venezia il 4 ottobre del 1720 e per 18 anni vissuto in quell'arte, in quel colore, in quella luce. A Roma, cominciò a studiare l'incisione, ritornò a Venezia e studiò architettura; di nuovo a Roma disegnava dal vero accattoni e malaticci; percorse l'Italia per fare ritratti; e finalmente ritornò a Roma, e lì vive, sogna, respira, lavora tra pietre, archi, ruderi dell'antico fino alla sua morte il 9 novembre 1778. Mille e ottocento stampe: un'opera enorme in cui fantasia, scienza e tecnica creano il più grande poema italiano dedicato a Roma immortale.

Poema studiato, analizzato dai critici, ma di cui è sempre possibile vedere aspetti nuovi in rapporto alla nostra più ricca e tormentata sensibilità, al nostro più erudito e appassionato ardore conoscitivo, aspetti nuovi e diversi rivelati dalla contemplazione più intelligente dell'una o dell'altra opera come oggi fa il Mariani (Studiando Piranesi – Fratelli Palombi – Roma), il quale procede dalle opere architettoniche del Piranesi ai suoi rapidi schizzi e disegni e nel segnalare le proprie

impressioni pare anch'egli si serva del bulino per illuminare ed ombrare rapidamente ed efficacemente or l'una cosa e l'altra, architetture e incisioni, romanticismo o neoclassicismo, esperienze di tecnica e creazione di fantasia, come sa e può farlo uno fra i più eruditi e sensibilissimi critici dell'arte nostra.

Pietra per pietra, lapidi con iscrizioni cristiane o nude lastrelle di via Appia o frammenti incespugliati di trabeazioni e rocchi di colonna o sarcofaghi strigliati o frammenti di statue, spigoli di obelischi, ritmi di archi, tutto quanto fosse antico di Roma pagana e cristiana, tutto fu visto, studiato, interpretato con ardore di archeologo e con passione di artista da G. B. Piranesi.

Tutto passò sui rami con una tecnica di cui mai sufficientemente si può intendere la varietà delle risorse, anche se recentemente è stata rivelata l'importanza del pettine a più punte per rendere i cieli e le masse e gli accorgimenti personalissimi, per ottenere effetti luministici e, come fa il Mariani, gli aspetti di ombreggiatura, i segni diagonali inclinati verso destra. Ma la tecnica con le sue molte astuzie e audacie servì ad esprimere «conoscenze» e anche «idee», aiutò a rappresentare come non fu visto mai prima, né dopo, il dramma del mondo antico, protagonisti i ruderi, complice la luce. L'artista diè voce, urlò, singhiozzò alle pietre, ai rocchi, agli archi; li dispose in falangi eroiche, centro il cielo, a cantare il loro peana, li accatastò in mucchi gementi di carne viva, li riunì in colloqui serali di ricordi e di rimpianti. Anche quelle lastrelle pentagonali di Via Appia, si unirono insieme a pochi ciuffi d'erba e recitarono il loro requiem ai morti scomparsi, anche le tenaglie ferrigne si allinearono come un corteo di gendarmi pronti al soccorso.

In questo mondo di pietre vive, non c'era bisogno delle figure umane per esprimere l'angoscia o la gioia: esse hanno voce e gesto e forma così potenti e chiare da sovrastare in tutto quelli dell'uomo, piccolo, umile al raffronto. Quando l'artista dispone forme umane tra i ruderi antichi non ne rende visibile il volto, gli occhi, il pensiero, ma soltanto i gesti «spalancati, disordinati, dislocati» e così vani e così minimi che poco aggiungono al coro di quelle voci eterne. È veramente una «formicolante umanità lillipuziana» che serve a suggerire il concetto del transeunte: l'uomo è piccolo ed effimero, ma Roma resiste e si eterna. Nuovissimo è questo atteggiamento piranesiano, ragione per cui le sue incisioni non sono «vedute di Roma» come quelle del Beatricetto, del Giovannoli, dello Specchi, del Vasi e le sue figurette umane non richiamano per nulla quelle del Guardi, del Canaletto, del Callot. Tutto è nuovo e diverso.

Gli uomini non soffrono, non gemono: sono esse, le pietre che patiscono ferite e tormenti e torture, sono le terme, o gli archi, o gli obelischi che sono stati mutilati, squarciati dal tempo inesorabile. Dall'amore, egli passa allo struggimento del rimpianto, la sua anima si smarrisce nel carcere implacabile del «passato».

Proprio le «Carceri» sono le incisioni più affascinanti e personalissime del grande incisore. Vi riconosce il Mariani una posizione del tutto analoga ai famosi «Capricci» di Goya che si compongono delle sue esperienze pittoriche d'ogni giorno e sono la rievocazione in sede più immaginifica che fantastica degli sparsi elementi delle proprie creazioni. Così, nelle «Carceri» del Piranesi, lodatissime dai poeti, dagli artisti, dagli architetti, si riuniscono tutte le ricerche scientifiche fatte dall'archeologo instancabile per le catacombe raggelate dalle rovine, lungo le immense muraglie trasudanti e muschiose, a quelle fatte dall'architetto sapiente e alle altre fatte dall'uomo che sente l'angoscia degli antri oscuri, delle tombe scoperte, del brivido nero della morte. Fu così che il primo artista neoclassico divenne anche «romantico» se non fu tutta «romantica» quella sua ispirazione di conoscere quanto fosse di Roma antica, quella sua potenza animatrice e rievocatrice di Roma eterna.

Romantica forse, ed anche profetica.

22 Febbraio 1939 - ALLA MOSTRA DEL MINERALE. TRA PORFIDI E MALACHITI

Tutta la fatica dell'uomo, la sua ricerca nelle miniere o nelle rocce per la pietra dura più perfetta, per i quarzi o le silici più splendenti; e la sua affannosa vigilia per trovare sotto i flutti, il banco di corallo; e l'altra penosa, dinanzi alle fornaci avvampananti, per formare con il respiro delle bocche vive e col tocco delle dita i vetri ariosi; e l'altra inflessibile e precisa per tagliare i cristalli ed inciderli; e l'altra ancora piena di paurose attese per graduare gli smalti e fissarli alla fiamma per formare gli smalti, tutte, tutte le fatiche che sanno di sudore, di terra, di privazione e di angoscia, tutte le schiene piegate, tutte le mani serrate sul piccone, o sul timone, tutte le labbra arse e i volti accesi, tutto questo è lontano, come una pena di un sogno mattinale entrando e sostando nella sala degli ori. La realtà è diversa. La realtà è armoniosa e facile: nel calice d'oro del Duomo eseguito da un maestro veneziano che incatenò angioletti zizzeruti a far ronda sulla conca, morbida come il cavo di una mano; o nel cofanetto di Valerio Belli, vicentino, di certo creato in una notte lunare; o nei candelabri e nelle ampole infestonate da pendule perle; o nell'anfora di lapislazzulo o nel mortaio di porfido o nell'ostensorio di corallo o nelle gemme o nell'oro, la realtà si presenta così facile ed ovvia da credere al miracolo, come a guardare nel vivaio la gemma che si apre.

Così disposte tra vetri e vetri nell'aula bassa e misteriosa paiono realmente tutte le opere, come i miracoli di vita naturale esposti negli acquari trasparenti. Non già l'uomo ma la natura stessa, in un attimo di gioia pare le abbia create.

Gira e rigira nella sala degli ori

Tanta fatica, tanta pena e poi, ecco, il sorriso dell'arte.

Ecco gli orafi pronti a battere, a gradinare, a sbalzare le lamelle auree per creare curve, anfratti e piani su cui la luce riposi o si esalti: ecco la mano del fantastico artista crearli, sui piani piccoletti, mostri alati e barbuti, delfini e cavalli, candelabri e festoni, maschere e fiori, nastri e volute; ecco questi orafi del Rinascimento intenti a modellare le perle con minuscoli animaletti mostruosi e mettervi occhi di rubini e chiome di smeraldo; eccoli ricercare godimenti cromatici di raffinatezza orientale e chiederli all'agata, all'ametista, alla corniola, al calcedonio, al porfido, al diaspro; ecco Matteo Del Nassarro invaghirsi di un pezzo di diaspro rosso per farne la più drammatica crocifissione; ecco Valerio Belli, il raffinatissimo, piegarsi ad ascoltare le volontà del cristallo per sposarlo soltanto alla gemma pallidissima, alla lamella argentata; ecco Antonio Manno, raro nel suo esercizio, architettare, modellare ori e argenti con enfasi michelangiolesca; ecco Paolo Gili, il siciliano fedelissimo al gotico, maneggiare l'oro con assicelle di ferro per creare una siepe appuntita di guglie e pinnacoli intorno alla Sacra Sfera in un'opera immensa, di una magniloquenza degna dello spagnolo invincibile, Juan de Arpha.

Ma più fantastico di tutti è Nicola da Guardiagrele, orgoglio dell'oreficeria abruzzese, irruento e preciso, matematico e poeta, che gioca con tutte le tecniche a far bravate con smalti, con incisioni, con rilievi, insuperabile nelle trovate decorative. Ma con le pietre dure e rare, come si resero degni della fiducia di Lorenzo il Magnifico, i maestri di Firenze nell'intagliare; porfidi, diaspri e sardoniche per far coppe, vasetti e saliere. Gran signore, egli volle che gli orafi della sua Corte gareggiassero con quelli di Bisanzio o delle botteghe renane e limosine ed ottenne più di quello che egli stesso sognasse perché tutte le materie più rigide ed inflessibili furono legate da minuti galloni splendenti di smalti e di gemme con tecnica e arte perfette. Né vi è differenza, a chi guardi, ora l'opera disegnata a Bernardo Buontalenti (1583) ed eseguita in lapislazzuli con mostri femminili alati che innestano la curva del loro corpo sulla curva del vaso, non vi è differenza con la più bella ottava di messer Ludovico. È sempre eguale il miracolo della forma che dall'indistinto genera il distinto, dalle mille parole il verso, dagli strati amorfi di marmi e di pietre l'oggetto unico e immortale.

Ma qui girando, in questa sala da fiaba, non ci è differenza tra il prima e il poi, il più antico e il meno, tra il romano e il barbarico, tra il gotico e il barocco: da una materia, all'altra, dall'una tecnica all'altra esperienza è un procedere sicuro della fantasia che riesce alle espressioni più nobili. Anche quando nel periodo barbarico pareva totalitaria la rivolta contro la bellezza classica, anche allora gli orefici riuscivano a salvare la qualità essenziale dello spirito italiano, chiarezza e simmetria, qua-

lità non mai perdute nelle tarde botteghe degli argentari cristiani, accorti eredi di tutte le tecniche orientali e romane.

La coppa Lovere

Come spigliato e realista appare quell'argentario romano che nella coppa Lovere ti mise al centro il pescatore con l'amo e tutt'intorno dispose a sbalzo seppie e polipi, grasse trote e gamberelli, anguille, aragoste, ostriche e meduse occhiate, tutte a girare intorno al povero pescatore, già nella cesta alcuni e altri in amore, ed altri in lotta cruenta, a fargli la ronda intorno, mentre ahimè, la punta dell'amo resta solitaria e il naso gli si allunga nell'attesa. Ecco il bravo artista che sta bene attento ai pesci del suo mare e con amore li ritrae fatti elementi di una composizione spassosa per adornare la coppa di argento!

L'orafo romano si distingue tra mille come si distinse l'architetto e il pittore, lo scultore e l'urbanista. E si distinse anche l'orefice romanico, incapace ancora delle forme perfette ma impareggiabile nel lavorare di filigrane sottilissime, nell'intrecciarle, nell'incastonare le gemme fulgenti in modo che la luce riuscisse a penetrarle, nell'eseguire smalti ad alveolo con i colori più limpidi e chiari, formando dolenti Crocifissi e Madonne sparute. Mai una pausa, in questa storia di oreficeria italiana che è anche storia di industria, sviluppi di scienza, mai una sosta, dagli anonimi gioielli italici ai piatti di Brozzi. Ma a poco a poco, dietro i gioielli e i calici e i piatti e le coppe, dietro all'opera dell'artista andava scomparendo, nella nostra memoria il ricordo della fatica dell'artigiano, dell'umile travaglio nelle miniere, nei pozzi, nei mari. E il ricordo che l'opera di bellezza è frutto di civiltà e la civiltà è frutto di lavoro. Così avviene che uscendo dalla sala degli ori si è spinti alla visita di tutti gli altri settori della Mostra, giù per le miniere di carbone, di zolfo, di ferro e per i giacimenti di piombo e zinco e per i padiglioni dell'alluminio e del magnesio, del cobalto, del nichelio, del manganese e nel reparto dei graniti e delle pietre e del platino e dell'oro, da padiglione a padiglione con gli occhi seguendo diagrammi e disegni; fotografie ed opere non soltanto per conoscere, ma anche per amare, al di là dell'arte la natura, al di là dell'artista il minatore.

25 febbraio 1939 – PRELITTORIALI DELL'ANNO XVII. CERTEZZE E ORIENTAMENTI

Si guardi con tutta simpatia questa Mostra Prelittoriale dell'Arte nella R. Università di Palermo. Gli espositori sono tutti giovanissimi, alcuni allievi dell'istituto d'Arte, altri dell'Accademia, altri diplomati da poco o da poco entrati nel liceo Artistico, ma tutti interessati all'arte, con tenacia, con ardore, con disperazione. Ragazzi che conoschemmo ieri a ripetere di Donatello e di Masaccio, con entusias-

smo ed anche con sgomento quasi temessero che oltre quelle, altre vie non potessero aprirsi all'arte italiana.

Non per nulla a Nuova York nel '34 si erano dichiarate opere d'arte i tubi, i piombatori, le molle di acciaio, i cuscinetti, citando per di più Platone e il suo assoluto bello posto nella linea, nel circolo e nelle forme solide e piane.

Tutta la loro prima giovinezza si è maturata in questa lotta acre tra scienza e fantasia, l'una vincitrice e l'altra vinta ma non sopraffatta, pronta anzi ad agguerrirsi per la difesa; tra fautori dell'arte moderna e passatisti, fedelissimi al mobiluccio con le zampe torte Luigi XV e alla oleografia lustra e patetica del SS. Cuore di Gesù, in questa lotta acre contro tutta l'arte di oggi detta «moderna» con lo stesso dispregio che usavano per il «barocco» i neoclassici allievi dell'ebreo Mengs.

Sono stati travolti i buoni e i mali, come nel giorno del diluvio universale; sono stati egualmente dispregiati artisti e mestieranti, ragione per cui con tante chiese e cappelle restaurate o fatte nuove, opere bellissime come la «Pietà» di Archimede Campini, giacciono abbandonate negli studi, come altre tavolette impiastricciate al gusto francesizzante internazionale. Perdute le bilance per il peso, perduto il metro per la misura.

Nell'incertezza del giudizio si è alimentata l'indifferenza divenuta massima nelle province più interne della Sicilia, dalle quali poi vennero nell'800, a spese dei comuni e dei privati artisti che si chiamarono Giuseppe Cammarano, Giuseppe Errante, Antonino Leto, Mariano Rossi, ad arricchire la buona schiera palermitana. Indifferenza spesso offensiva e deprimente, specialmente quando si camuffa in un pietismo umanitario verso l'artista con le esortazioni popolari di mettersi «'na l'agnuni unni passa a genti pi quarchi sordu», come una pietosissima donna del Capo consigliò ieri l'altro a Giovanni Lentini, andato lì per dipingere, disgraziato, dal vero. Ora dunque questi ragazzi, tenaci, che continuano a dipingere, ad amare l'arte, malgrado questo clima antilirico, antipoetico che perdura, non soltanto nel popolo ma nella borghesia e nell'aristocrazia, e sono sostenuti soltanto dalla fede, dall'amore di questo cuore immenso del Duce, che dà sangue e forza sufficiente per andare contro a tutti i cani che latrano e a tutti i «piatusi» e i «mischini» che fanno prudere la pelle come l'ortica, questi ragazzi per conto nostro, sono tutti degni del massimo rispetto e della massima ammirazione.

E per un'altra ragione: perché essi hanno acquistato nella vita e nelle opere una grande sincerità, una grande chiarezza, hanno escluso, ormai, la retorica e l'enfasi. Dinanzi un quadro, una scultura mal fatta, mal disegnata, mal colorata, e sia anche la propria, terminata proprio ieri, essi non stanno a parlare di pittura metafisica, o di tendenze, cioè di arbitri, e neanche di «tentativi» e non hanno la pretesa di mettere a soqquadro il mondo se pur dipingono mediocrementemente, o di fare rinascere la

pittura italiana, che non è morta mai, per fortuna nostra, ma dicono semplicemente che non sanno ancora dipingere, o che non sanno modellare e, se sanno farlo, non prendono l'atteggiamento di eroi nietzschiani.

Il giovanissimo Messina, ad esempio, piccolo, corto, squadrato, espone tre opere «Nudo di Giovinetta» «Testa di ragazzo» e «Figura virile», salde e schiette ed è contento di avere appreso il suo «bel mestiere» e di sapere piantare le masse plastiche nello spazio con certezza e con chiarezza che consolano. Ha studiato sempre con serietà, con amore ed ora ha appreso il linguaggio preciso e sicuro, pronunziato con gagliarda accentuazione. E che il «mestiere» sia indispensabile anche per la pittura e sia necessario conoscere il disegno, la prospettiva, il colore, il tono, ma tutto contemporaneamente per esprimere con molti mezzi la propria visione artistica, e questo un fatto di cui tutti i giovani espositori mostrano intendere il valore, primo, fra tutti Salvino Spinnato bravo nell'affresco, elegante nella scelta del colore, sereno nell'architettura spaziale. Ed anche il giovane Bilo, che espone il quadro «Campeggio» ha mostrato una seria preoccupazione di elaborare il suo piccolo frammento della realtà nel colore come nel volume, come nella gradazione dei piani, meglio riuscendo nelle figure che nel paesaggio, un po' inerte. Ed anche la giovane pittrice Anna Carnesi che presenta una «Famiglia rurale» con un bimbetto bianco e rosso, tutto vivo di colore e di espressione, avrebbe voluto concordare gli altri elementi del quadro in una stessa coesione cromatica nella consapevolezza che soltanto la sintesi può dare l'opera bella.

Molta chiarezza e molta coscienza. Pietro Arcuno recita il «mea culpa» per l'indimenticabile quadro presentato l'anno scorso e offre un grande quadro «Bagnanti», disegnato con garbo e poi immerso in un monocromato rosellino falso e neoclassico; Lucio Finocchiaro colto e intellettualistico ha guastato il suo affresco «Il Caduto» per l'intromissione di un ricordo bizantineggiante nella figura dell'anima, posta in diagonale del quadro, ma intrusa nella composizione; Girolamo Lo Nardo meglio compone architettonicamente i suoi quadri, lasciandoli poi inespressivi nel colore e nel tono, ma tutti in fondo, Andrea Di Toscano, Giuseppe Croce hanno mantenuto quel minimo di diligenza che incoraggia ulteriori speranze. Il che si dice anche per il più giovane degli espositori, il Consagra, che di grande per ora non ha che la passione agli studi così forte da spingerlo, in piena tramontana natalizia, a sostare a lungo nella Galleria Moderna per disegnare con garbo e facilità sculture e pitture là esposte, chiedendo consiglio ai grandi sulla bellezza e sulla poesia ed anche sulla bontà umana che anche questa, forse, gli sarà necessaria per potere continuare gli studi adorati.

Un fascio di speranze sono i progetti degli architetti Giacalone, Alagna e Campanella e degli scenografi Caronia, Finocchiaro, Lo Nardo, ma la maturità dei

loro studi non consente più nel pubblico la paziente attesa, sicché meglio sarebbe non esporre che esporre frettolosamente e male, specialmente dopo l'esempio offerto in quei campi dal GUF di Roma e Milano ai Littoriali dell'anno scorso. Il che si può dire anche per la sezione delle arti figurative che potrebbe e dovrebbe trovare alimento nel gusto e nell'amore femminile per la casa, come ha fatto Concetta Arcuno nel suo arazzo scolastico piacevole.

È una lotta acre anche questa. Ma per riconquistare la stima, la comprensione, l'amore del pubblico, ma soprattutto per ricambiare una grande speranza, una grande attesa, bisogna lavorare, e con forza.

3 Marzo 1939 - MODULAZIONI AUTARCHICHE. ...AI TEMPI IN CUI BETTA FILAVA

Filavano tutte, aristocratiche e popolane, ma, a raccogliere e a cardare andavano soltanto le contadine, mentre gli uomini attendevano alla trebbiatura del grano. «Scippa, e comu scippi, scippi». Ma poi, poi cominciava la fatica lunga e rodente: battere gli steli per farne cadere il seme e poi legarli e trasportarli nelle gore del fiume e lì lasciarli perché l'acqua li maceri, e poi estrarli e prosciugarli, infine, batterli a forza, per denudarli. Una fatica da non si dire, ma a patirla, era il tenero stelo del lino che dal giorno in cui veniva strappato dalla mano femminile a quando, tormentato dal cardo, arrotolato sul fuso e dipanato sull'aspo, finiva sull'arcolajo, non aveva requie in una vicenda alterna di battiture, strizzature e scuotimenti come un povero essere a cui la sorte avversa riservi ad ogni giorno, una pena, ad ogni ora, un tormento. Tanto che, alla fine, la fantasia popolare, pronta a personificare e ad animare le forze della natura, come riuscì a creare i miti di Cerere e Persefone, di Aretusa e di Dafne, così pervenne ad un motto assai diffuso per compendiare con immediatezza espressiva, tutte le angosce di una vita: «iddu passau li guai di lu lino».

E ridotto in filo, con quell'opera lenta e piacevole che alle donne offriva possibilità di lunghi silenzi colmi di dolci pensieri o possibilità di lunghe chiacchiere scoppiettanti e vivaci, fatte lietamente, a sera, mentre gli uomini riposano dalle fatiche campestri, il pazientissimo incrocio tra le trame e l'ordito.

Lu tilaru è seggia d'oru e la tila è gran tisoru

Così fu che Betta, filando da mane a sera, e poi tessendo le tele più sottili, stando in quel di Selinunte, in una casetta umile tra mare e cielo, divenne, ad un tratto, regina.

Ma anche regina, la donna non abbandonò mai la tela. Dopo tanta fatica, cominciava l'altra, la più dolce e cara alle donne di Sicilia: un ago e un filo, un dito bian-

co, e nella mente una fantasia e nel cuore una speranza, un'attesa, un sogno e sorse il ricamo sulla tela, il trapunto, o sorse il «cartiglio», incerti dapprima, quasi paurosi e timidi di distruggere la bella orditura così affannosamente creata dai telai, poi a poco a poco, sempre più audaci ed esperti, più capaci a rievocare miti e leggende, a tradurre, deliziosamente schematizzando, tutti i motivi della flora e della fauna, più spesso ispirandosi all'aquila imperiale, al cerbiatto, alla coppia felice con le mani congiunte, per fede.

Dall'opera dell'artigiana si passò all'opera d'arte. La più antica, la più famosa fu proprio una coltre di tela ricamata a trapunto da una donna siciliana (South Kensington Museum di Londra), che pazientemente vi narrò, estasiata, la patetica leggenda di Tristano e Isotta che già nel '300 correva nel popolo accanto alle altre più diffuse del ciclo carolingio. Passo per passo, sulla tela di lino, e fermata dalla guglia di lino stesso, con un trapunto a rilievo, or basso or alto, l'ignota fanciulla seguì tutta la tragica sorte di Tristano e chiarificò le sue rappresentazioni con leggende in pretto siciliano.

La storia di Tristano sulla coperta di lino a Londra

La storia si svolge in sei rettangoli e nella bordura che gira intorno senza che alcuna difficoltà di prospettiva, di complicata azione arresti l'esecutrice che sa di ogni scena, prendere l'essenziale, il concisamente espressivo tale e quale fanno i pittori dei carretti siciliani o, lontano nel tempo, i ceramografi sicelioti. In un riquadro, ecco la barca di Tristano, con le vele gonfie, sul mare dalle onde increspate in cui stanno i pesci; ecco Tristano che ferisce Amoroldu e l'esattore che fa pagare i tributi a Re Marco; ecco l'arrivo delle 30 galee in Cornovaglia. E non soltanto, l'azione, ma anche l'ambiente con virgulti e racemi, con colonne e capitelli corinzii. Un prodigio di vivacità inventiva, degno in tutto di una contemporanea di Cecco da Naro. Né l'altra ricamatrice che attese a lavorare la coperta dei principi Corsini, di tela, ha mancato di spirito e di cultura! Essa rappresenta una tavola imbandita, con ospiti regali tra fiori e frutta, così bella che essa scrive, col trapunto: Biatu a cui lu beni è destinatu!

Dal Medio Evo in poi, il trapunto cedette il posto agli sfilati, delizia per le donne siciliane del quattrocento e del cinquecento che formarono un repertorio decorativo originalissimo, ancora oggi rievocato dalle donne della Kalsa, per i ricami siciliani esportati, in gran numero nelle Americhe, ma non scomparve del tutto fino al seicento, fino alle belle coltri imbottite, fino alla «cuttunina» che afferma, nel cotone, coltivato anch'esso in Sicilia, un rivale del lino.

Oh la bedda tila antica!

In tutti gli inventari di corredi nuziali la tela di lino vi appare distinta dalla tela di Olanda che cominciò ad essere importata dal '500, usata per la biancheria persona-

le ed anche per la sacra suppellettile. Dai secoli più remoti fino ad ieri i telai sono stati instancabili nella tessitura per fare il corredo alla sposa, la più lieve camicia al bimbo, la tovaglia d'altare, il fazzoletto per il sacro calice. E sull'opera che costituiva ricchezza e lavoro per gli umili, fioriva la poesia popolare, i motti arguti, i proverbi sapienti e tela e telaio appaiono nei colloqui, nei contrasti tra marito e moglie, tra madre e figlia. Ma la poesia e il canto celebrano soprattutto lei, la «garera», la tessitrice che sta lì, nella panchetta accanto alla canestra, piena di cannelli per il filo della trama e inizia il suo lavoro con il segno della croce, con un'Ave Maria per poi passare a poco a poco al canto di amore e di gioia, del «dispetto» o all'inno sacro, mentre tutto il corpo si piega instancabile alla fatica che dura dal far del giorno a sera tarda e «con un pane e una sarda ci agghiorna e scura». Mite, economista, risparmiatrice, la «garera», era il sogno degli innamorati: «o Diu ca sta carera fussi mia – ch'è la cchiu bedda di chista citati – Un tilareddu d'oru cci faria – cu quattru arvulicchi caricati...». E quando la madre voleva sposarla, passava dalle parole di lode ai fatti, alle prove: tutta la tela tessuta dalla fanciulla era lì, sul basto di un asino e la fanciulla con la tela e la madre dietro, a cantarne, le lodi. Se questo è vero. Ma vero è che l'abilità nel lavorare il lino e nel tessere la tela è celebrata ininterrottamente da fonti storiche e da fonti poetiche e da esemplari numerosissime che ancor oggi, a chi spinge non l'automobile, ma i propri passi verso paeselli silenziosi, è dato ritrovare in certe sacrestie tramate di muffa e di incenso in certe casette devastate dal tempo. Il lino è là ancora, in tutte le sue forme: la tela di casa, dove l'ordito e il ripieno sono impeccabilmente eguali, la tela di damasco, fregiata a disegni, la tela di «stuppa», grossolana e ordinaria, la tela a «cuttuni», in cui l'ordito di filo e il ripieno è cotone; in tutti i modi più adatti per l'uso da farne: «lu rigatinu a canna scacciata», cioè a fascia per busti e sottocalzoni; «lu frustagnu» a colori, per contadini, per materassi e gonnelle, «li tuvagghiuna pi mappini» e, infine, le coltri, quelle più rare dette «sfiuccati o pilusi» (Mussomeli) e le altre, più comuni, con un disegno «a nevula», a «scorcìa di mennula», a «spica», a «speziu», a «cocciu di risu», a «strata palermu».

Esempi se ne trovano ancora dappertutto e, bellissimi, al Museo Nazionale, e al Museo etnografico di Palermo, nelle case umili o nelle vecchie case signorili in cui la tradizione si rispetta con il ricordo. Ma i vecchi telai operosi, giacciono in riposo e non si sente più il battere della spola sulla «cassita».

A Caltanissetta i vecchi ricordano ancora i rumori dei telai che solo nei giorni della settimana santa o nei giorni di festa e di lutto tacevano. Un canto pareva di operosità solerte, unito all'altro, delle tessitrici in amore.

«Ora non fila cchiù, persi la rocca...».

11 marzo 1939 - "LA RIVOLTA CONTRO IL BELLO".

UN AMERICANO CONTRO LA DEMOCRAZIA ARTISTICA AMERICANA E FRANCESE -
UN GRIDO DI APPELLO ALL'ITALIA E ALLA GERMANIA, PERCHÉ SALVINO L'ARTE

È una rivolta di un americano, John Hemming Fry, ammiratore del classicismo e dell'italianità contro l'architettura, la pittura, la scultura «modernistica», contro il brutto e l'oscuro che in America e nel mondo hanno costituito un tempio adorato da moltissimi fedeli; una rivolta sincera, intelligente, di un americano saturo di americanismo, di industrialismo, che anela il ritorno dell'arte e della bellezza, di un americano colto che riesce a sintetizzare le cause della decadenza artistica dell'Oriente e dell'Occidente ed invoca dall'Italia l'intervento benefico per la rivalutazione dei valori eterni delle arti (La rivolta contro il bello G. Barbera - Firenze). E perché la tendenza al bello è naturale allo spirito umano egli comincia a dimostrare come già nella natura essa lo sia, come domini nella natura il principio inflessibile dell'estetica. Nelle creazioni della natura il brutto non si trova mai, lo si trova nell'arte moderna, anzi, la negazione più decisa di ogni ideale di bellezza è stata raggiunta dagli americani. Senza pietà, l'autore procede nella dimostrazione di questo postulato: la rivoluzione industriale e la democrazia hanno portato la negazione della legge fondamentale dell'universo che è legge di bellezza.

La macchina crea lime, cuscinetti a sfera, eliche, tubi, accessori da automobili vestiti in serie, scarpe in serie, quadri in serie, standardizza gli uomini e le cose ma incontrovertibilmente, crea oggetti utili alla funzione per cui essi sono creati e poiché l'aderenza alla funzione è canone della bellezza, tutti gli oggetti creati dalla macchina, si dice in America, sono una sfilata superba di capolavori. Anche le padelle, anche le marmitte, anche i rifrattometri aderiscono alla funzione, sono quindi opere d'arte. Questo dissero, presso a poco, all'inaugurazione della grande mostra d'arte del '34 a Nuova York, tutti i critici d'arte convenuti in quelle sale dove, invece di quadri e di sculture, erano esposti oggetti industriali ed anche Miss Perckins, segretaria del lavoro, ed Amelia Ealnt, aviatrice, andarono in estasi e si augurarono che tutti comprendessero l'alto valore estetico di queste cose, in apparenza grossolane, ma colme di bellezza celestiale: i bulloni, i cuscinetti a sfera, funzionali, funzionalissimi!

E l'architettura, massime, l'americana, è stata invasa dal demone del funzionale, dal demone della grande dimensione ed è divenuta, a servizio di queste due forze: «un conglomerato di scatole, con fori in esse ricavati, per finestre, informe, inutile monotonia» specialmente quando le si aggiungono le pitture del Rivera.

Gli americani, partendo dal presupposto che la funzionalità è bellezza, sono pervenuti alla conclusione che tutti gli oggetti sono belli quando sono funzionali. E,

infatti, tra architetture, scatole, padelle e bulloni, esteticamente, la differenza è minima.

Ma i capitoli più interessanti e audaci, pervasi di lampeggiamenti ironici e di malinconiche constatazioni, sono quelli rivolti allo studio delle moltissime cause che hanno favorito il regno del brutto e dell'osceno, cioè il regno dell'arte modernissima. Cause vere, che vanno dai giornali popolari che diffondono la conoscenza di tipi volgari o scemi, alle vignette umoristiche che presentano ai giovani, tipi di uomini e donne invasati di bridge, di jazz, di cocktails; dal mercantilismo artistico che ha commerciato su tutti i rifiuti delle arti e delle accademie sui «goffi imbratti» di Cézanne, sui prodotti mal riusciti di Van Gogh; sulle deformazioni psicopatiche del Matisse, del Picasso e dei loro seguaci all'ideale democratico che ha consentito le esposizioni di pitture eseguite dai «colletti bianchi» e dalle «mani callose» dai droghieri e dai facchini, da chiunque volesse imbrattare le tele. Vi si aggiunse il culto per le aspirazioni figurative e dei popoli dell'Africa e infine l'opera dei critici d'arte. Chi sono i critici d'arte? Si domanda l'autore e risponde: tutti gli scrittori senza alcuna pratica dell'estetica, senza base di cultura, ogni scribacchino da strapazzo, affiorato dai relitti di una redazione di giornale, tutti rubacchiatori di articoli e di enciclopedie, questi, dice l'autore, si danno a scrivere d'arte con competenza uguale a quella di una scimmia sulla teoria della relatività. Sono questi i critici che commentano le opere sadistiche, che eguagliano Van Gogh a Cristo, che esaltano Gauguine e Modigliani proponendoli ad esempio, che incoraggiano la pittura del deforme, dello osceno, del degenerato e degenerante. Tra gli artisti e critici, si è stabilita un'intesa a base commerciale per diffondere sempre più l'arte che non è arte, la bruttezza universale. Arte che non è sostenuta da conoscenza tecnica, ignorante del disegno della prospettiva, del colore della tonalità, arte che è la creazione dell'informe. E poiché quest'arte sorse in Francia, dopo l'impressionismo, e fu sostenuta da critici i quali furono costretti a scagliarsi contro i valori eterni dell'arte francese sostenuti dall'Accademia per potere difendere i nuovi pittori del brutto, l'autore si domanda se non si tratta di una rivolta, di una organizzata opposizione di un gruppo di uomini inferiori invasi di teorie sadistiche, contro la civiltà e l'internazionale del 1937 a Parigi fu «un'orgia della canaglia comunista, la quale commette delle atrocità quando dei pennelli sono posti nelle sue mani in nome dell'arte, eguali a quelle che i compagni spagnoli hanno perpetrato, dopo essere stati generosamente riforniti di armi, in nome della democrazia. La mostra rappresenta la più grande mobilitazione che mai sia avvenuta per la storia dell'arte di saltimbanchi e di semi idioti camuffati da pittori e da scultori, di attività giornalistica da parte di pubblicisti ciarlatani che si atteggiavano a critici d'arte, di furbi e spregiudicati mercanti di cose artistiche».

La conclusione è che la Francia, alimentando questa rivolta contro il bello, condanna se stessa ad una tragedia irreparabile. Tragedia di civiltà e tragedia di cultura che intacca le possibilità vitali di una grande nazione erede di un grande passato ma agitata da correnti disgregatrici. È pur vero quanto afferma l'autore che «una statua malformata e un brutto quadro rappresentano un simbolo di rivolta più profondo e più significativo della falce e del martello, perché la falce e il martello si riferiscono a situazioni circostanziate nello spazio, mentre la creazione della bruttezza ha la portata di una rivolta contro i processi normali di vita dell'universo, di una negazione del fine fondamentale perseguito dallo spirito universale».

Le vie della salvezza già appaiono allo spirito del critico americano: sono quelle che già percorrono gli italiani, i quali già mostrano di ribellarsi a questa terribile influenza esercitata dalla democrazia artistica francesizzante, con una rievocazione schietta e sincera dei valori eterni della tradizione.

Bisogna, scrive l'autore, eliminare il culto dell'arte modernistica, che è una vera e propria impostura, bisogna creare una disciplina estetica, bisogna rendere il pubblico sufficientemente colto, per rendersi conto della vera arte creativa e saper distinguere gli abborracciatori dagli artisti rispettosi delle regole dell'arte. Occorrono leggi, anche in America occorrono uomini di alta statura per imporla.

Se l'Italia volesse, essa, nel giro di pochi anni potrebbe guidare il mondo ad alte realizzazioni artistiche, come il loro grande Duce guida il mondo verso una politica costruttiva di un nuovo ordine statale ed internazionale veramente efficiente.

Il Duce ha «risuscitato i principi su cui poggiava l'organizzazione politico sociale dei Romani e li ha modellati in modo che essi possano adattarsi alle esigenze della vita moderna: nel che è riposta la vera tradizione classica. L'Arte Italiana deve percorrere la stessa strada per riguadagnare l'antico prestigio».

E l'arte americana come si salverà?

29 Marzo 1939 - PITTORI UNGHERESI IN DUE MOSTRE A PALERMO

La Mostra d'Arte al Circolo Francesco Crispi nel palazzo Geraci, organizzata da cinque pittori ungheresi, Edvi, Benyouszky, Revesz, Prihoda, Pal, è piacevolissima perché in modo semplice e chiaro dimostra come si vada sempre estendendo e affermando quel ritorno alla latinità che nelle arti figurative può essere espressa dal sicuro e franco disegno, dal color vario e piacevole e da una solidità plastica della forma, da tutti quei valori distrutti dall'ultimo impressionismo francesizzante.

Cinque espositori al Circolo Crispi

Tutti e cinque i pittori si servono di un compromesso felicissimo tra la «punta

secca» e la pittura, riuscendo ad avere con l'utilizzamento dei bianchi della carta tutta una somma di possibilità pittoriche e chiaroscurali che consente la rapida resa del vero. Proprio come una fiaba la realtà si presenta agli occhi di Istivan Pal, giovane nomade ed entusiasta, una fiaba ingenua e delicata, leggermente ironica e più spesso georgica. Tra i colori lineari, delicatamente segnati, il colore si posa con la levità dei petali sul prato e si accostano i rossi e gli azzurri, i verdi e i bianchi per rievocare un particolare paesistico o un prato o una festa di campagna, ne risulta una gaiezza gentilissima e festiva. Gli uomini appaiono piccoli nella grande natura ma senza sgomento: la natura è gioiosa e vivace, non ha misteri non ha angosce: così il colore è tutto limpido, fresco, mattinale. Pittore sensibilissimo e istintivo. Pitture incantevoli di naturale ingenuità.

Un vero riposo dopo tanto lunghissimo affanno.

Ma in Ungheria ormai il ritorno ai valori tradizionali della pittura è già da un biennio ben deciso; la pittura o liricamente canta il paesaggio o la natura, o epicamente esalta nell'affresco e nella pittura monumentale gli ideali del popolo. Non già un ritorno al romanticismo ed una continuazione passiva della famosa «pittura di paesaggio», ma una spontanea aderenza a quella sanità morale, realmente latina che fu la gloria dell'800. Questa è dunque la ragione per cui agli altri quattro pittori che qui espongono belle rievocazioni di nature, pare che tutta la più nobile tradizione dell'800, anche di quello italiano, sia rimasta immanente allo spirito, dalle conquiste tecniche dei macchiaiuoli, al naturalismo della Scuola di Posillipo, da Palizzi al Fattori, come l'espressione di una solidarietà spirituale rinnovata dopo il pericolo del celebralismo pittorico internazionale; e poiché si tratta di solidarietà, c'è sempre, nella loro pittura, una originalità del tutto personale di intuizione, per cui tutto rinnova e si trasfigura, una sensibilità pittorica per cui un rapporto di ombra, un riporto di macchie, una sovrastruttura di tinte diverse, riesce a rinnovare completamente motivi già logori. Avviene così che i «Buoi» e i «Vitelli» del pittore Edvi Illes Aladar, riportati in gamma chiara su sfondo scuro, con accorgimenti intelligentissimi nel tratteggio della «punta», in un verismo stupendamente reso, rinnovano del tutto tale rappresentazione che, dalle scuole fiamminghe alle olandesi, alla napoletana son passate di secolo in secolo. E si dimostrava ancora una volta che non occorre la deformazione della realtà stessa se la fantasia e la tecnica dell'artista intervengono nel riportarla nella materia o sulla tela.

Così tutte le scene di vita campestre presentate dal pittore Benyouszky Istivan negli otto quadri che egli espone, anche se riportano motivi già soliti, hanno tutta la loro novità nella tecnica per certe accorciature coloristiche di derivazione macchiaiuola impressionistica ed una grande spavalderia disegnativa. La distinzione coloristica che rende veramente eletti e degni di una Galleria i quadri di Edvi Aladar non è

eguagliata da tutte le opere di Benyouszky, ma alcune di esse come «Butteri», «Abbeveratoio», si riallacciano stupendamente alle più geniali interpretazioni dei cavalli e cavalieri.

E certi ritorni sentimentali a motivi, come quello dell'«Ave Maria» oppure a «Zingar» o a «Spogliatici di Gran Turco», sono profondamente sentiti nella pittura ungherese e Revez ne è l'interprete fedelissimo, avendo in suo potere un disegno di perfezione nordica ed una potenza espressiva eccezionale.

Sacha Cucchetti al Teatro Massimo

Ritorno alla bellezza, alla grazia, alla bontà e al sentimento: tutta la pittura magiara si orienta verso i suoi destini.

Ma quando si entra a visitare la Mostra di un'altra ungherese, ormai italiana per elezione, il filo che stringe solidariamente la pittura dei cinque ungheresi si spezza, si aggomitola in groppi, pur essendo avvolte di smagliante colore, altre volte rude come una fune. Tirarne un capo è difficile come se Arianna avesse deciso di mettere alla prova Teseo, la sua intelligenza e il suo acume. Fra il filo e il labirinto altro non resterebbe a Teseo che invocare Afrodite Pandemo, la sua protettrice divina. Ma fatto si è che alla fine, riuscito a svolgere dal rocchetto il capo, e provando a vedere se una continuità esiste tra tante e diverse immagini e tante e diverse tecniche – sempre molte anche se diminuite – una continuità appare visibile nella pittura di Sacha Cucchetti, la continuità immaginifica. Se le nuvole passano e si disformano e si formano in mille modi, se in mille risucchia il mare sulle spiagge, l'immaginazione di questa giovane ungherese, nutrita da una eccezionale cultura alimentata da una sensibilità visiva, gareggia nelle molteplicità delle ideazioni con le nuvole e con il mare. Ma ora, la tecnica, più consapevole e salda, dopo un biennio di studi, cerca di adeguarsi alle immagini in modo migliore e quando si adegua, come in certi legni a soggetti mitici, o in certi paesaggi freschi e immediati o in certi pastelli, ne risulta la felicità di una attuazione e di una reale conquista; altre volte, l'adeguazione non è possibile perché l'immagine non patisce l'indugio dello studio per il rendimento plastico a favore della concretezza figurativa, incalzata da un'altra e da un'altra ancora, suggerita da ogni minimo incidente del reale, un leoncello in gabbia, un cavallo con occhi azzurri, una scimmietta, un ironico pensiero, uno slancio improvviso dell'anima verso altezze sognate. Più che sostare sull'apprendimento totalitario di una tecnica le è più facile crearne un'altra. Al pericolo di una concretezza essa sfugge rinnovando e capovolgendo tutti i mezzi espressivi. Così, naturalmente, futuristici passano sopra i cieli malinconicamente ottocenteschi, genialissime intuizioni scenografiche stanno accanto a neoclassici quadretti, simbolismi nordici tra ulivi meridionali. C'è da attendere poco. Riuscirà a trovare la verticale per l'ascesa.

Grande studioso di greco e di latino, familiare con Tucidide, Livio e Plutarco, studioso degli immensi ruderi greci di Sicilia, Giuseppe Sciuti etneo, sognò una pittura monumentale in funzione storica e archeologica, una pittura fatta per ornare palazzi imperiali romani.

Scenografia aveva studiato da fanciullo con Giuseppe De Stefani e scenografo fu sempre, per il bisogno di crearsi spazialità immense, mondi irreali e scene eroiche e mitiche. La piccola Catania non bastò al suo spirito anche se, in fondo, biancheggiasse l'immensità nevosa dell'Etna; si recò allora a Firenze nel '60 dopo avere fatto per molti anni a Giarre, il decoratore provinciale retorico e festoso.

A Firenze, subì l'esempio dei macchiaioli e pare abbia avuto del tutto ragione il Reina, quando scrisse che quel soggiorno fu come un colloquio con lo spirito dell'arte.

Nel '67 si stabilì a Napoli dove stravincedeva il genio di Domenico Morelli che fu, per tutti i siciliani, avvincente come la sirena ai naviganti tra Scilla e Cariddi. Ma il siciliano intelligentissimo apprese tutta quanta la sanità della pittura morelliana, cioè la cromia piacevolissima, densa, polposa, plastica, il biancheggiare delle stesure tra circuiti di bruni contrastanti, il rinsaldare la costruzione degli elementi ambientali per l'appariscenza delle belle vesti e dei bei colori, quanto, insomma di «meridionale» e quindi di fraternamente immanente anche nel proprio spirito era riuscito a prorompere dopo la carcerazione accademica. E subitamente esperto dei nuovi mezzi espressivi, più che asservirsene per contenuti patetici religiosi, se ne serve per rappresentazioni di serenità familiari di pace domestica. Capolavoro della sua arte meridionale, mediterranea, etnea, è il quadro «Le gioie della buona mamma» (Casa Ferlito, Palermo), che è una reale gioia visiva per la plastica evidenza della madre che allatta il figlio in una calda e odorosa atmosfera di bianchi, mentre la balia fa segnare al piccolo ometto il posto di Roma, meta ideale di cui tutto lo spirito del pittore anelava; proprio una gioia di pittura del sapientissimo incrocio di valori pittorici, facilmente facendo dimenticare quel tanto di residuo romantico per altro verso gradito che c'è ancora nel quadro. Al contatto con la scuola napoletana il Catanese riprende il gusto cromatico del bel barocchetto etneo riuscendo d'altra parte, a mantenere, nel ritratto la facile intuizione dei caratteri, come si conveniva al conterraneo di Giovanni Verga. Esempio tipico il «Ritratto di ignoto» (Casa Ferlito, Palermo), di una istantaneità miracolosa.

Da Napoli passò a Roma; viveva in un'angusta stanza, così angusta da non potere svolgere le tele eppure, cominciarono a grandeggiare nel suo spirito, nutrito di clas-

sici studi, gli eroici fantasmi di Roma e di Sicilia. L'etneo diventa romano, imperiale, adoratore della monumentalità.

Si sente risvegliare nell'animo l'ardore dell'immensità spaziale di Roma, cara agli architetti imperiali. Costruisce le sue opere con pietre e spazi preferendo il suggerimento più che il rendimento dell'infinito dove la massa scompare e l'uomo resta come un'ombra vana fuor che nell'aspetto. Ed anche nelle qualità pittoriche egli cerca acquistare le qualità romane del «decor» delle forme, dei paludamenti, del verismo misurato come avrebbero fatto gli scultori di epoca traianea. Chi ha parlato di un pittore di Zafferana, della Sicilia dato che tale scenografia fu dovuta all'accensione dello spirito etneo al contatto della grandezza di Roma; fu come un'ebbrezza che il piccolo pittore di Zafferana, della Sicilia neoclassica, stretta nel cerchio dei suoi mari e dei suoi ricordi, provava meditando il passato, dove riconosceva saldi due mondi di civiltà «Siracusa e Roma», come Tommaso Gargallo cantava. Dietro le forme costruttive romane, ora, nei quadri di tale periodo, si stagliano sul cielo colonnati dorici selinuntini, si profilano templi, l'Olimpico e la Concordia; eroismi romani, eroismi siciliani si alternano nella fantasia dell'artista: ora si tratta dei «Funerali di Timoleone», (Galleria Municipale di Palermo), celebrati dalla luce calma e solare, dalla frequenza dei bianchi, dalla immobilità delle forme solenni come assistenti ad un rito; ora si tratta della *Restauratio Aerarii* (Galleria d'Arte Moderna, Roma), quadro grandioso in cui l'illusorietà spaziale e le grandi figure offerenti, avvolti in bianche vesti, suscitano una tale meraviglia da raggelare il compiacimento per tante e diverse sapienze, ora si tratta della *Vittoria di Imera*, or di *Tito Quinto che dà libertà ai Greci*, ora del *Trionfo dei catanesi sui libici*.

L'anno del trionfo fu il 1888 e lo trovò con questa superba fantasia architettonica con questo romanticismo archeologico imperiale. A Londra, egli presentò, in quell'anno ad una esposizione internazionale nove quadri di proporzioni enormi, comprati di blocco per diecimila sterline, con un trionfo eccezionale nella critica inglese. Trionfo non inspiegabile se si pensa che a Londra, in quell'epoca, la critica di John Ruskin incoraggiava la rievocazione preraffaellita onde riportare l'arte alla nobiltà spirituale degli antichi modelli e se si pensa che il neoclassicismo architettonico imperava con affermazioni culturali di primo ordine dovute a Smirke e William Tite.

A Londra era anche giunto il primo archeologo catanese Stefano Hittar, precedendo i marmi del Partenone. Quella pittura di Sciuti, monumentale, erudita, rievocava agli occhi del pubblico inglese con ampiezza imperiale di visione spaziale il mondo greco e romano, con giusto dosaggio di neoclassicismo e romanticismo, ben fatto per affascinare lo spirito inglese rimasto ostile alla ribellione di Whistler, spietato contro ogni forma di simbolismo o di contenutismo.

Il trionfo inglese spinse l'artista verso ulteriori sviluppi della illusorietà spaziale verso accentuazioni barocche di grandezza e di realismi. E quando la buona sorte gli diede l'incarico di dipingere il grande telone del teatro Massimo di Palermo, di proporzioni immense, quale mai affresco o pittura raggiunse, egli dovette sentire il folle gaudio delle mete raggiunte. Tutto riuscì a sintetizzare; la cultura storica che gli permetteva l'ambientazione più fedele, la prospettiva magnifica che gli consentiva far muovere senza angustie folle di cavalieri e cavalli, cortei superbi, la colorazione sapiente che gli permise rievocare paesaggio e sole di Sicilia e l'immensità spaziale che resta dominatrice superba.

Più oltre non giunse. Anche se ammirabile è il tentativo di rinnovare la prospettiva negli affreschi della Collegiata (1896) e negli affreschi di Acireale (1907), anche se essi affermino una inesauribile vivacità inventiva, né l'uno, né l'altro ciclo di affresco perviene ad una sintesi cromatica: nella Collegiata, perché le zone dipinte con violenza si intervallano con il bianco frigido della volta, nel Duomo di Acireale perché la bicromia bianca e oro genera una irrimediabile dissonanza. Lo spirito dell'artista mentre riesce ad un affrancamento di ogni canone della prospettiva classica, non riesce ad una concordia di colore o ad una riposante sintesi: il superamento del realismo nella forma e nel colore è un tentativo eroico, ma inavaso.

Il sipario di Palermo fu la conclusione eccellente dell'arte di Giuseppe Sciuti, primo siciliano d'Italia, primo rievocatore delle glorie nazionali, magnifico temperamento di artista, pittore esperto di tutte le tecniche, erudito geniale, pittore veramente di razza.

19 aprile 1939 – S. E. MARINETTI PARLA ALL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI
SULL'«ITALIANITÀ DELLA POESIA E DELLE ARTI MODERNE»

Accettando l'invito del Presidente dell'Accademia di Belle Arti, Principe di Spadafora, S. E. Marinetti ha parlato dinanzi ad un pubblico eccezionale nella sala d'onore della R. Accademia chiarendo gli inizi ed i valori del futurismo in una brillante e chiarissima conversazione.

Gli inizi di una civiltà meccanica, capovolgitrice di consuetudini, di gesti, di pigri-
zie consuetudinarie, coincidono col futurismo trentennale e gagliardo e coincidono
con una italianità del futurismo in quanto gli italiani, primi e più degli altri, senti-
rono il fascino di questa Civiltà tutta nuova, per noi, tradizionalmente più legati alla
creatività artistica, che a quella meccanica.

Da questa coincidenza di ardore meccanico e di ardore futurista, derivò la stretta
aderenza del futurismo ai tempi nuovi, alle nuove esigenze.

Diverso, quindi, il futurismo italiano da quello di altre regioni, perché qui sorse come un entusiasmo del tutto spontaneo e vulcanico per la nuova civiltà e alla quale bisognava offrire nuove poesie, nuove prose, nuove sculture.

Il futurismo, dice Marinetti, non ebbe nulla da fare con l'ebraismo, se non per il fatto che gli ebrei commerciarono con i quadri dell'ottocento e con le opere classiche, aumentando i prezzi dal passaggio dall'uno all'altro antiquario, senza che l'autore fosse partecipe a tali compra-vendite, indifferenti anzi al contenuto e alla forma dell'opera, come se si trattasse di un pacco di sete o di cerotti.

Né poteva essere congiunto con il bolscevismo, perché il futurismo russo, alimentato inizialmente dal futurismo italiano, se ne differenziò subito, in quanto si affiancava ad un movimento comunista, ed il comunismo che livella, equipara, legifera, appiattisce e smorza è di per se stesso contrario allo spirito futurista che è esaltatore di genialità.

Facili gli equivoci, facili gli errori, specialmente quando le voci nuove ed alte e stridule, offendono i vellutati timpani dei morbidi tradizionalisti. Per Marinetti, oggi come ieri, la tradizione si è interrotta ora a trent'anni, quando appunto sorse la civiltà della macchina, oggi come ieri, egli ritiene che una spezzatura incolumabile e incancellabile esista tra la fine dell'ottocento e la civiltà fascista. Né egli riconosce nei recentissimi orientamenti verso la necessità di un ricollegamento alla tradizione una negazione al futurismo che deve, per essere coerente, mantenersi antitradizionalista, anche se nello spirito battagliero di Marinetti già da alcuni anni vadano creandosi oasi di contemplazioni e di valorizzazioni verso l'una o l'altra forma di bellezza, lasciata in eredità dalla tradizione. Difficile è infatti per un italiano e per un poeta, liberarsi dal peso di molti secoli di poesia e di arte, così gravi di splendide conquiste e Marinetti ha voluto compiere quest'azione così difficile, questo compromesso iperbolico creando, con una di quelle sue inattese genialità di parola e di concetto, un motto nuovo per esprimere la necessità di riunire il nuovo e l'antico: «la tradizione motorizzata». Motto accettabilissimo e che consentirebbe, approfondendone il significato, di evitare la censura tra la fine dell'ottocento e il futurismo stesso. Del motore, della guerra, della vita eroica, Marinetti si fa apostolo e cantore e se per un momento il ricordo della recente guerra africana gli balza avanti, l'agile conferenza diventa rovente di entusiasmo, come quando, se parla di patria, la sua parola diventa calda di umana passione.

La conferenza è stata vivificata da quei lampeggiamenti genialissimi di spirito, da quelle affermazioni care al combattivo Marinetti, abituato non solo a dirle, ma anche a dimostrare, anche con i fatti.

Le dimostrazioni, le brevi sintesi, le ironie, le gentilezze delle conferenze giravano nella bella sala dell'Accademia di belle arti che non pareva reagisse in nome di quel-

la Nike di Samotracia che gli stava da presso, e tanto meno reagiva il pubblico che profondamente ammira in Marinetti il grande poeta e il grande italiano.

Quando alla fine della conferenza, più volte interrotto da applausi il giovane Gaetano Patarozzi futurista sardo, recitò una poesia di Marinetti è ormai al di là di ogni piccola e mediocre e volgare accusa, tanto la sua magnifica vena poetica riesce a dominare gli spiriti. E come il suo genio abbia il potere di rendere attivi, dinamici di ardore bellico e di ardore poetico i giovani che lo amano e lo seguono, ha dimostrato la recitazione che lo stesso giovane Patarozzi ha fatto di alcune belle poesie in cui appare tutta nuova e luccicante la nuova anima della Sardegna fascista cantata da un futurista poeta.

Mai orazione di Marinetti si conclude, senza che sia dimostrata nei giovani e con i giovani la continuità del futurismo che ora compie il suo trentennale è per questo che tre poeti futuristi Giardina, Ciano, Patarozzi, recitarono anche essi poesie ispirate alle violente e tragiche conquiste dell'uomo nello spazio, seguendo un esempio che da Marinetti stesso è stato dato ai poeti come ai pittori.

Un fervore eccezionale di consensi e di applausi conclude la dizione di S. E. Marinetti, festeggiatissimo e vivamente congratulato dal Presidente dell'Accademia principe di Spadafora e dalle molte autorità intervenute, a rendere il più vivo omaggio al Sansepolcrista, al letterato e al poeta.

29 Aprile 1939 - ARTISTI SICILIANI A MALTA

A Malta, per amore o per forza, molti siciliani andarono, nel settecento e nell'ottocento a decorare chiese o teatri, a dipingere e a scolpire, portando il vivido contributo del loro ingegno alacre, eclettico, vivacissimo nel rendere bella l'Isola, così strettamente congiunta, anche nel passato, alla storia dell'arte italiana.

Vi andarono artigiani immaginifici, quei marmorari specializzati nei lavori di mischi, tramischi e rabischi che sapevano ricoprire cappelle e chiese con sontuosa ed eterna veste di splendenti marmi policromi; andarono orafi e corallari, sedotti dalla ricchezza e dall'operosità dell'isola a cui artisti italiani, da Andrea del Sarto, a Mattia Preti, dal Caravaggio a Filippo Paladino, avevano già portato o mandato opere d'arte di grande interesse. Nel 1794, due siciliani Francesco Manno e Vincenzo Manno andarono a decorare con loro affreschi la Chiesa di S. Giovanni, nella Città Vecchia. Erano i Manno, gli affreschisti siciliani più famosi, nel cadere di quel secolo splendente che aveva visto sorgere a Catania e a Palermo, le più fiorenti scuole di decoratori affrescanti, pieni di esuberante slancio immaginifico e di tecnica agile, pronta, vivacissima, erano più propriamente, eredi di Vito D'Anna per

quanto riguardava colore brillante, su toni di celesti e di rosa, sinuosità di vesti e di forme, grazia di atteggiamenti, non per quanto riguardasse la bella solidità plastica e l'empito compositivo. Essi già cominciavano a ridurre le composizioni dei soffitti, a rettangoli, considerando il particolare dell'affresco come un quadro da contemplarsi sotto un determinato punto di vista, non più quei grandiosi affreschi coordinati ad un solo nucleo visivo come Vito d'Anna insegnava.

Tipico esempio della loro arte è, a Nicosia, la bella volta del duomo spartita tutta ad ottagoni, con fatti biblici, o, a Palermo, nella chiesa dell'Olivella tutta la decorazione, eseguita, verso il 1789, in pieno affermarsi di novità neoclassiche, da Antonino Manno, costretto a dipingere i fondi dei singoli riquadri in tinta unita di fortissimo azzurro, sotto minaccia di essere licenziato dall'architetto Marvuglia, che gli aveva fatto dare la commissione del lavoro. Manieristi erano, ma così facili e pronti, così abili nel loro mestiere da far giustificare appieno, come, a Palermo, a Roma, ad Erice, a Malta, insieme o a coppia, o singolarmente lavorando, Antonino, Francesco e Vincenzo Manno, siano stati chiamati ad opere di grande importanza come la decorazione della chiesa di S. Giovanni a Malta.

E a Malta andò, ma questa volta in esilio, il più famoso pittore messinese dell'ottocento: Letterio Subba, (1787-1868) architetto, pittore, scultore, paesaggista, miniaturista, incisore, professore al collegio Carolino di Messina, grande uomo e uomo importante.

Possedeva una collezione rara, formata dalle stampe del Flaxmann, dalle incisioni di Stefano della Bella, da riproduzioni in gesso di tutti i capolavori della cultura greca e romana, stampe di tutti i quadri più belli del mondo; aveva una scuola accreditatissima, ai suoi tempi, dove si apprendeva un po' di tutto e per tutto.

Messina era, in quell'epoca, la roccaforte del patriottismo liberale e l'arte cominciava a piegarsi a intenti romantici dandone prova quel Dario Querci, messinese che, quattordicenne, entusiasmava il popolo dipingendo grandi cartoni colorati con fatti alludenti le nuove idee liberali: lo studio del Subba dovette impensierire la polizia, perché quasi tutti i patrioti erano suoi allievi, capitò inoltre che egli sovrintendesse ai lavori di fusione dei due capolavori del Tenerani e di Giacomo Serpotta, perché il bronzo potesse servire a fare cannoni proprio contro il governo di Sicilia.

Allora il Subba dovette esulare a Malta perché, considerato fedifrago, la sua presenza a Messina dove, col ferro e col fuoco si ristabiliva l'ordine poteva essere piena di pericoli; a Malta restò parecchi anni scrivendo, pregando, supplicando per ritornare a Messina, imprecaando contro tutto e contro tutti specialmente contro Michele Panebianco, pittore suo emulo a cui attribuiva buona parte di tutti i suoi guai, negando di aver diretto i lavori di fusione, dichiarando di non aver mai preso parte agli affari politici. Solo nel 1854 gli fu concesso il passaporto per il ritorno e al 1868 moriva.

Il soggiorno a Malta gli era penoso non solo per il desiderio della sua città nativa quanto per l'invidia contro il Panebianco che, intanto occupava il suo posto ed aveva incarichi e lodi. Lavorava, aveva consensi, suscitava entusiasmi e nei giornali locali si dava pubblica referenza della sua operosità; ma era sempre scontento, acre, bilioso.

Nella «Gazzetta di Malta» del 1851, si facevano grandi lodi dell'ingegno di Letterio Subba, della sua versatilità nella pittura, nella scultura e nell'architettura, ricordando il disegno del teatro di Messina lodatissimo dall'architetto Piccolini, le molte statue di bronzo, il mausoleo del medico Giuseppe Bruni, ma soprattutto ricordando le opere eseguite a Malta, dandone un elenco che potrebbe servire nel caso si volesse seguire l'attività dei pittori siciliani oltre la Sicilia. L'opera più lodata è il proscenio del teatro «opera bella per l'invenzione e per l'esecuzione» e poi ancora, molte pitture «il naufragio di don Giovanni» tratto da Lord Byron, «la figlia del pirata Elleno», il «Poeta Filosseno nelle Latomie di Siracusa», «La notte di S. Martino», «L'episodio dei Vespri Siciliani», «La morte di Camiola Turinga», «La grotta di Calipso», altri vari paesaggi.

La sua attività era dunque ben segnalata, anzi egli stesso scriveva che «una volta il soprintendente delle opere pubbliche venne a vedere queste mie pitture e restò sorpreso, e mi invitava di portarmi in Londra perchè questo è paese ristretto». Ma egli era malcontento di tutti, nella stessa lettera scriveva «per affare d'arte qui non vi è niente da fare; i militari della guarnigione il più che possono acquistare e qualche costume mal fatto con pochi grani, qualche veduta di Malta litografata;... si potrebbe fare qualche cosa in fatto di santi, ma per questi, oltre ad esservi tanti pittori che dipingono a poco prezzo, or amano che i santi fossero dipinti dagli italiani e siciliani».

Ed anche questo non era vero perché quasi tutti i pittori neoclassici siciliani, Giuseppe Velasco, Giuseppe Patania, Dario Querci, ricevettero invito per opere religiose e, come i Manno, per i begli affreschi della chiesa di S. Giovanni. A ritrovarle e a studiarle quelle opere del Subba a Malta, si potrebbero avere dati più certi sulle qualità artistiche di questo inquieto messinese, elogiato «nello dipingere paesi e quadri come Raffaello di Sicilia» proclamato «immortale» nell'epigrafe funebre, elogiatissimo, ma in realtà artista più ricco di intuizioni che di qualità pittoriche, più eclettico che creatore di cui la vastissima opera si è distrutta in quel terremoto che travolse tanti ricordi di bellissima arte e quasi tutti i ricordi dell'ultimo ottocento. Forse per studiare il neoclassicismo romantico di Messina, l'isola di Malta potrà offrire indizi sicuri.

Di decennio in decennio a chi segue gli sviluppi del paesaggio siciliano per tutto '800 si rende chiara l'importanza che la scuola di Palermo ebbe nella affermazione di una corrente pittorica che dal paesaggio trasse ispirazione e modelli. A volerne seguire le origini si dovrà cominciare col ricordare che il figlio di Gioacchino Martorana, Pietro, attivo verso il 1790, decorò il palazzo Beneventano a Siracusa con delicatissimi affreschi paesistici e che lo stesso Pietro dipinse la «Pesca del tonno nel porto di Palermo» e la «Veduta generale di Messina» (Palazzo Reale di Caserta) stabilendosi a Napoli dopo aver studiato paesaggio alla scuola di Roma dall'Hachert e da quei pittori olandesi e francesi che diffondevano il naturalismo nordico. Vennero in Sicilia molti paesaggisti nordici: l'Hachert, viaggiò in Sicilia, occupandosi di paesaggio, nel 1822 Salvatore Pergola viaggiò e lavorò in Sicilia, dal '29 al '35 vennero Achille Vianelli e Giacinto Gigante al seguito di Ferdinando per fornire le illustrazioni per il viaggio pittorico del Reame delle Due Sicilie; nel 1840 Francesco Vervoloet dipingeva la piazza della Cattedrale a Palermo (Reggia di Napoli), nel 1848 Massimo D'Azeglio viaggiava, incantato dei paesaggi classicheggianti per Taormina, per Siracusa e Segesta. Per tante diverse influenze era naturale che il paesaggio siciliano dovesse ricongiungersi o prima o poi alla pittura di paesaggio napoletano. Iniziatosi l'esodo gli artisti siciliani si divisero in due schiere, quelli di Palermo, andavano a studiare paesaggio con Gigante e Palizzi, quelli della Sicilia Orientale studiavano la pittura etico-sociale con Domenico Morelli.

A metà del secolo partirono da Palermo i due più grandi maestri della pittura di paesaggio: Francesco Lo Jacono ed Antonio Leto. Era partito anche Filippo Liardo che si era fatto subito notare per certi suoi paesaggi fini, grigi e delicati, ma si era disperso seguendo a Parigi gli impressionisti francesi ed i galanti illustratori della vita parigina. Erano rimasti a lavorare a Palermo Andrea Sottile da Termini, il quale con somma cura dipingeva paesaggini rosei, lustri, amabili da far ripensare all'olandese Ptüleo ed a certi sciroppi di Camilla Deuclére; era rimasto Giuseppe Tripi che con amore fiammingo rappresentava la Conca d'Oro e vedutine di Palermo, Tommaso Riolo che con spirito borghese e familiare ritraeva i luoghi più popolari della vecchia Palermo ed era rimasto anche dopo l'impresa garibaldina, il più vecchio fra tutti ed il più bravo, fra questi, Luigi Lo Jacono, allievo prediletto di Salvatore Lo Forte che fu il nume tutelare di tutta la pittura siciliana dell'800. Ma con loro e con gli altri, ci fu soltanto ed unicamente il vedutismo, non l'abbandono lirico al paesaggio, non l'ardore palizziano di conquistarlo in ogni forma ed in ogni

colore, non il romantico spirito di Giacinto Gigante: il vero e proprio paesaggio siciliano passa con tutto il suo sole, con tutta la morbidezza del suo colore, con tutta l'infinita ricchezza dei suoi toni sulle tele di Francesco Lo Jacono e di Antonino Leto, di Michele Catti, di Ettore De Maria Bergler, di Gennaro Pardo.

Era il paesaggio di Sicilia il più difficile per una resa pittorica: una chiarezza di luce spietata in cui tutta la realtà si denuda di ombre, un'intensità solare che improvvisamente vivifica le rocce più aspre e le rende morbide come epidermide umana, una vegetazione straricca e mutevole che forma sulla terra stratificazioni multiple di colore con trasparenze innumerevoli ed irraggiungibili; in un brano di verde, tutti i verdi del mondo, in un cielo tutti i celesti e gli azzurri, in un giardino tutti i colori dal rosso delle arance, al giallo dei limoni, al biondo della spiga. L'aveva per primo dipinto Wolfgang Goethe: «una vaporosità intensa, diffusa uniformemente su tutto, di un effetto tanto più notevole quanto più gli oggetti a pochi passi l'un dall'altro spiccavano grazie ad un tono azzurro chiaro marcato, in modo che o il loro vero colore finiva col perdersi o si presentavano allo sguardo per lo meno intensamente colorati di azzurro... Quella che si vedeva non era più natura ma soltanto dei quadri distinti, quale il pittore più provetto avrebbe ottenuto staccandoli l'uno dall'altro, mediante una patina di vernice».

Francesco Lo Jacono realizzò il compito assegnatogli dal Goethe: staccò l'un dall'altro brani di quella natura e li riportò sulla tela.

Come Antonello da Messina riuscì ad obbiettivare in una spietata sintesi i valori sentimentali plastici e cromatici dell'uomo e del suo essere, così Francesco Lo Jacono riuscì ad obbiettare la terra ed il sole e le cento cose della vita naturale nel momento di massima potenzialità cromatica. Ogni cosa raggiunse il suo volume, il suo colore, la sua luce e tutto visse nell'universale gaudio solare, particella del cosmo, indispensabile ed eterna.

Era la prima volta che la terra di Sicilia passava sulla tela, conquistata zolla per zolla, per filo d'erba, per cespuglio in fiore, nel gesto di un ramo inclinato dal vento ed inerte dall'afa, di un tronco di ulivo gonfio di linfe, inguainato di seta luminosa, nel fusto di una colonna, a zona a zona, terra ampia e materna, colma di infiniti ardori germinativi, morbida nell'oro delle biade e nel verde delle erbe, arsa, dura, scottante, contro al mare dura e pietrigna, sotto al fiore ed alla spiga dolce e cedevole, irta di picchi e fiera, terra di ulivi e di templi, terra di sole.

Così Francesco Lo Jacono divenne il cantore della terra di Sicilia, cercando obbiettivarla all'estremo, guardandola con il suo classico spirito siciliano.

L'altro Michele Catti, fu invece il lirico della terra di Sicilia. Mai egli cercò di rendere obbiettivamente la realtà, mai egli dipinse sul posto guardando e copiando la natura. Dipingeva ricordando, dopo ore ed ore di estasi contemplative e nel ricor-

do avveniva la sintesi perfetta di tutte le visioni e, di più restava il sentimento di stupore e di gioia che lo aveva accompagnato, l'emozione avuta in quel bosco o in quella via, nel fremito delizioso di tutte le erbe e delle foglie vive, nel battito dell'aria tra schiume di mare e ciuffi di alberelli sbigottiti. Era pur sempre protagonista la terra di Sicilia, ma deuteragonista era l'animo, la commozione del pittore. Animo gioioso da fanciullo, poi triste e accorato e, allora, fu il rendimento attraverso la natura di una funebre angoscia che tutto trascolora in viola, in giallo, in oscuri toni tristi come rintocchi di funebre campana, fu un paesaggio elegiaco, proiezione di una triste e sconsolata vita che nella miseria si spense, dopo avere imprigionato sulla tela e fermatele in corsa, le cento foglie di magnolia, di via Libertà, staccate dal ramo, pazze di vento e di sole, poi a terra, macerate e distrutte. E ci fu poi Gennaro Pardo, allievo di Francesco Lo Jacono, anima dolce e triste tanto diverso dal suo maestro, baldo, espansivo, sicuro di se, quanto la natura intorno, a Castelvetro, infinita, inerte, mite nella luce e nel colore si differenziava dai giardini di Palermo, da quella terra dionisiaca, ricca, plastica, carnosa. Paesaggista tutto meravigliato dinanzi alle belle cose della natura che non vuole però e non sa procedere ad un suggerimento dell'universale, ma sul frammento indugia per possederlo nella sua interezza.

C'era Ettore De Maria Bergler, l'aristocratico e raffinato che componeva i suoi paesaggi con il gusto impeccabile con cui compose tra veli ed argentei i suoi nobili pastelli. Ma su tutto e su tutti c'era Antonino Leto. Diverso da tutti perché la natura trasfigurava mosso da un ardore quasi orientale fatto di sbigottimento e di paura dinanzi al mistero geologico e divino della terra e del mare. Troppo solare e magnifica era la natura per essere imprigionata nella rete sottile di un umano sentimento, troppo indifferente all'uomo per essere all'uomo compagna, troppo eterna per congiungersi alla mortalità dell'uomo. Allora la trasfigurò: prati e mari e rocce divennero fatti di smeraldi e malachiti, di turchesi e di topazi. Fino alla fine del secolo, e più oltre, ininterrottamente i pittori di Palermo trassero ispirazione e gioia dalla natura, l'un dietro l'altro, diversi nell'arte ma nell'entusiasmo concordi. Francesco Lo Jacono, il più grande della scuola di Palermo, a S. M. il Re che, benevolmente gli chiese, alla Mostra del 1898: «Lo Jacono che cosa hai portato?» Egli rispose «Tutta la Sicilia, Maestà».

2 giugno 1939 - IL TEATRO CAROLINO E I SUOI SCENOGRAFI.

IL ROMANTICISMO ARCHITETTONICO IN SICILIA – GIOVANNI LENTINI E I SUOI BOZZETTI – L'ARTE DELLA PROSPETTIVA – UNA PROPOSTA PER LA MOSTRA DELL'OTTOCENTO SICILIANO

Scenografi furono tutti nella prima metà dell'800, quasi come per un nostalgico desiderio di quella illusorietà prospettica ed immaginaria che tutti i pittori e gli architetti siciliani del '700 avevano attuato superbamente, sia nella decorazione delle chiese e dei palazzi sia nella architettura delle ville, in pieno accordo con la lussureggiante e mutevole e scenografica natura, che intorno sconfinava. Tutti si erano dati ormai a dipingere scene per i teatri dopo quelle immaginifiche di Filippo Iuvara e quelle di Fra Giacomo Amato, disputatissimo alla corte dei Viceré di Sicilia. I pittori, incapaci di creare sulle pareti i sontuosi effetti di prospettiva aerea, né più piacendo siffatta decorazione, davano sfogo alla fantasia che già cominciava ad essere imprigionata dalle leggi neoclassiche e condannata alle leggi della simmetria e del ritmo: sulle tele dipinte per «trasparenti» o in vere e proprie scenografie. Ma si trattava spesso di un mezzo più facile di guadagno, di rapido successo, e quindi di una pittura superficiale illusionistica, dipinta a guazzo, della quale naturalmente nulla, o quasi nulla, poteva salvarsi dopo le rappresentazioni. Così furono scenografi Giuseppe Patania, Gaetano Tasca (1751-1836), Emanuele La Iosa, palermitano, Giuseppe Politi e il Riolo, lodatissimo dalla critica contemporanea per i trionfi riportati nel R. Teatro di Messina per certe scene della Lucia, giudicate di effetto sorprendente e per ciò «padrone del teatro, possessore di tutte le risorse». Così non pareva il Morselli altro scenografo che aveva preparato per il teatro Carolino le scene per la «Teodosa» del Nicolai e la «Linda di Chamounix» di Donizzetti facendo nascere il dubbio se egli conosca o no l'effetto, ciò che costituisce l'illusorietà, lo che deve essere primo studio di chi dipinge per il teatro (Fata Galante, Palermo 30 ottobre 1844).

Al Carolino, il beniamino del pubblico era diventato un giovane: Giovanni Lentini, anche egli figlio di scenografo ed allievo del Morselli, scenografo ufficiale del teatro. La pratica egli l'apprese subito: la scienza della prospettiva, l'ottica, l'illusorietà, la pittura, furono ben presto conosciute in modo tale da superare il maestro – che a Messina, del resto non piaceva – e la fantasia, brillante e geniale, gli valse subito a conquistargli le simpatie del Conte Tasca che persuase la Soprintendenza a tentare una prima prova (Natoli). Fu da allora in poi, un trionfo continuo. Si era verso il 1833. Malgrado le opposizioni dei dotti neoclassici, di Agostino Gallo, di Tommaso Gargallo, che ritenevano forme di delirio le letture di drammi romantici

o di romanzi perché tutta la cultura siciliana doveva essere profondamente ispirata alla tradizione, cioè ai classici greci e latini, malgrado fosse stato messo alla Cattedra di eloquenza di Palermo il celebre professor Bonghi, gran purista e grecista, per far da baluardo ai sostenitori del romanticismo, giudicato realmente un pericolo pubblico, pure, drammi romantici venivano rappresentati, e poiché questi rievocavano tutti storici medioevali, era naturale che gli scenografi dovessero ispirarsi ad architetture gotiche, per stabilire quella illusorietà storica che cominciava ad essere di uso. Così avvenne che il romanticismo architettonico, in Sicilia, escluso quasi totalitarmente nella sua epoca – 1830-1860 – quando altrove, massime in Piemonte, si faceva strada, riuscì ad infiltrarsi nella scenografia seguendo la moda romantica dell'epoca e qui restando perché, né per il loro gusto, né per la loro cultura gli architetti siciliani scolari di Venanzio Marvuglia avrebbero mai pensato, in quell'epoca, una costruzione non dominata da classiche regole.

Prova ne sia che, al termine delle più violenti discussioni tra classicismo e romanticismo, al termine del periodo più agitato per contrasti di idee conservatrici e liberali, al termine di lunga serie di moti, di rivoluzioni nell'anno di grazia 1864 sorse il Teatro Massimo di Palermo, trionfo della cultura classica. Ma per le scene di un teatro, la cosa era ben diversa e gli artisti potevano presentare al pubblico archi gotici e guglie se questo valeva a conferire il colore storico al dramma. Così, Giovanni Lentini, sicilianissimo, progettò scene goticheggianti ma seppe farlo con quella sobrietà con cui anche gli architetti del periodo gotico siciliano, essi stessi, avevano elaborato i motivi d'oltr'Alpi, lasciando alla massa il suo dominio, mitigando l'altezza dell'arco misurando la decorazione in rapporto alla stesura.

Ne eseguì moltissime, e, mentre delle altre scene, nulla o quasi è rimasto, delle scene di Giovanni Lentini (1829-1913), i bozzetti venivano conservati dai collezionisti come geniali quadretti sia perché vivace e luminoso era il colore, sia perché risultava sempre piacevole quella pittura illusoria di palazzi e di giardini incantati.

Come ai Romani piacque nell'arte alternare l'aderenza più assoluta alla realtà con la pittura illusionistica, considerata come un gioco per la fantasia, così ai siciliani piacque sempre, nella decorazione, il predominio dell'elemento irreal e fiabesco. Così, l'illusorietà architettonica, bandita ormai dall'architettura neoclassica, passò sul palcoscenico e i goticismi, reietti nell'architettura, si nascosero fra le quinte, o trionfarono, quando una fantasia geniale di decoratore come quella di Giovanni Lentini sapeva mitigarli con classico gusto.

E quando Giovanni Lentini fu chiamato dalla fiducia di tutti gli aristocratici palermitani a decorare il soffitto del teatro Carolino, oggi il Bellini, allora egli si guardò bene dall'immaginare decorazione goticheggiante, ma sulla volta ideò un gioco di spazi curvilinei, circoscritti da fregi elegantissimi, ornati da quattro tondi con le raf-

figurazioni della poesia, della musica, della pittura, della scultura. Lo compì al 1855 e fu un trionfo per il giovane artista divenuto ormai il beniamino affrescante dei palazzi signorili (Palazzo San Cataldo, Palazzo Gangi, Palazzo S. Gabriele). Poi il soffitto venne restaurato da Giuseppe Cavallaro che ebbe l'obbligo di rispettare lo scomparto della decorazione equilibratissima alla quale si ispirò elaborandola come si conveniva, trattandosi di grande stesura, il figlio Rocco Lentini nella decorazione del soffitto del Teatro Massimo, opera improba e colma di responsabilità, ma superata con rara tecnica e con rara eleganza. Il soffitto del Teatro Carolino non resta più, quindi, nella originale sua bellezza e dell'attività di scenografo di Giovanni Lentini non restano che bozzetti. Ma riunirli nella Mostra dell'Ottocento siciliano sarà possibile con quelli di altri scenografi per testimoniare lo sviluppo che accanto all'architettura magnifica e regale ebbe anche la scenografia arte e scienza fatta di istinto e di volontà.

10 giugno 1939 - LA CITTÀ IDEALE DI LEONARDO

A chi giudicasse dalle pitture di Leonardo da Vinci, dove le figure di angeli e santi stanno in paesaggi indefiniti, colmi di lieve ombra, trapunti di guglie, di rocce e di stalagmiti, solcati da rivoli di acque stagnanti e pigre, che esalano un lieve respiro; o da alberi funebri disposti in malinconici scenari misteriosi; mai penserebbe tale fantastico creatore di paesaggi, dove, se una forma architettonica esiste, - e sia un muretto basso, come nell'«Annunciazione» del Louvre, o sia un castelletto montano come nella «Tempesta» della Galleria degli Uffizi, o sia la finestrella gemmata dalla «Madonna Benois» a Leningrado, o siano le scalinate aeree dell'«Adorazione dei Magi» alla Galleria degli Uffizi, - essa pare un semplice elemento decorativo o un pretesto per creare masse di ombra o sfondi chiaroscurati, mai penserebbe che lo stesso Leonardo avesse gran qualità di architetto oltre quelle di scultore e di scenografo, di inventore o di scienziato. Ne era anzi, talmente orgoglioso da profferirsi al Ludovico il Moro per ogni genere di edifici pubblici e privati e per aprire e condurre canali e per architettare del tutto una città ideale. Scriveva egli stesso a Ludovico il Moro «Dammi potenza... trarrai in dieci città, 5 mila case con 30 mila abitazioni, e disgregherai tanta congregazione di popolo che a similitudine di capre l'uno addosso all'altro stanno e, empiendo ogni parte di fetore, si fanno semenza di pestilenze morte». E infatti, sia per incarico realmente ricevuto da Ludovico il Moro, dopo la terribile pestilenza scoppiata in Lombardia tra il 1484 e il 1485 sia per personale volontà di progetto, fatto si è, che Leonardo da Vinci lasciò molti disegni di una invenzione accompagnati da note sopra una città ideale, disegni sui quali la cri-

tica moderna si è piegata allo studio aumentando sempre più il rispettoso sgomento e l'ammirazione mondiale per la genialità inventiva, per l'audacia scientifica, per l'ardito preannuncio di ogni più moderna conquista di questo divino pittore, artista e scienziato ad un tempo.

La città ideale di Leonardo da Vinci che precorre di 400 anni in audacia gli ideali dell'architetto futurista Sant'Elia era immaginata con vie larghe e belle e rettilinee, larghe tanto quanto l'altezza degli edifici, con bei palazzi a più ordini sovrapposti con porticati ad archi a tutto sesto e finestrelle a ghiera continua. Per queste vie eleganti, dovevano passeggiare i «gentili omini». Sotto le strade alte dovevano esservi le strade basse, le quali servivano «per i carri e per le altre some» e nelle quali si aprivano i cortili di servizio delle case. In questa città inferiore «L'una casa doveva volgere la schiena all'altra lasciando la strada bassa in mezzo».

Più sotto ancora doveva esservi nelle vie sotterranee, le stalle, le latrine, tutte le brutture della città che potessero facilmente essere portate via dalle acque del fiume presso cui doveva sorgere la città. E questo triplice ordine di strade così fatto, doveva essere tale da permettere che si potesse girare «per tutta la terra» per mezzo delle vie alte, o per mezzo delle vie basse, e cioè che fosse ben distinta la circolazione dei pedoni da quella del traffico.

Questa città ideale di Leonardo che da una parte, per il grande uso dei portici, ricorda gli ulteriori sviluppi di tale motivo nelle città nordiche, dall'altra parte per le vie sotterranee in cui si svolge il traffico dei veicoli, ricorda le grandi metropoli e per le strade silenziose ricorda le attuazioni mussoliniane romane, questa città ideale è dominata da un grande ideale estetico che subordina a se un ideale igienico che vi siano rapporti precisi tra l'ampiezza delle strade e l'altezza dei palazzi, e rapporti eleganti tra l'altezza e l'ampiezza dei cortili, dei portici e delle scale, che domina in tutto il ritmo, la simmetria, la proporzione, l'ideale classico dell'architettura del Rinascimento, tutto questo non basta e non dà bellezza se non è congiunto alla nettezza assoluta, se non si provvede a raccogliere le acque, a pulire le stalle, a togliere quanto offusca la dignità dell'uomo e della sua abitazione. Forse era soltanto un ideale estetico, più che un ideale politico sociale, una raffinatezza assoluta, che lo spingevano ad interessarsi tanto del modo di far stalle pulite e nette come, probabilmente su suo disegno furono fatte le stalle del castello di Vigevano, e dei modi di pulire le fogne, fu la volontà di creare intorno agli «omini gentili» l'ambiente cristallino, ritmico, perfetto, tutto il contrario di quanto vedevano i suoi occhi indagatori in quelle vie strette e brutte dove «tanta congregazione di popolo che a similitudine di capre, l'uno addosso all'altro stanno, empiendo ogni parte di fetore... semenza di pestilente morte».

E in questa ideazione urbanistica Leonardo non ebbe precedenti, suggerimenti, od esempi offerti dall'antichità o da altri artisti. Mai alcun popolo aveva pensato di

costruire a piani diversi con le case aventi un ingresso nobile, sopra una via e un ingresso di servizio sopra la via sottostante, adatta al traffico del popolo: bisogna arrivare credo, a Sant'Elia futurista italiano per avere il tipo dell'edificio con tre porte: sulla terrazza, alla sommità dell'edificio, per potere salire in aeroplano – a cui del resto lo stesso Leonardo pensava – sulla via, per i pedoni e sulla via sotterranea per i treni e per gli altri veicoli di comunicazione. Tutte le altre città del mondo si erano svolte in un unico piano e ne era stata variata la forma, rettangolare, presso i Babilonesi, circolare presso gli Assiri, irregolare presso i Greci, regolarissima, con vie rettilinee per innovazione introdotta da Ippodamo di Mileto, nelle città ellenistiche, anguste, con fognature sotto i marciapiedi, nelle città etrusche, a forma geometrica e diversa ove si trattasse di centri urbani o di centri rurali, nelle città romane. Nel Medioevo, finalmente, (come informa Filippo Basile nel suo chiarissimo trattato sull'Urbanistica), si alternarono città a schema radiocentrico e quelle a sistema ortogonale, variandone gli sviluppi ma non alterando il costante uso del piano unico il che non fecero neanche gli architetti del Rinascimento i primi ad interessarsi teoricamente delle Città e della urbanistica. Ma il progetto della città stellare, fatto dall'architetto Filarete, o l'altro di Francesco Di Giorgio Martini, grande architetto militare, non hanno riscontro per nulla in questo progetto scientifico, corrispondente in tutto all'ideale estetico moderno, ideato da Leonardo, da questo genio Italianissimo in cui parve comporsi l'eterno dissidio tra scienza e arte, tra fantasia e ragione con preannunzi stupendi in ogni campo di ricerche scientifiche, plastiche, pittoriche. Uomo terribile, e tutto vide, e studiò e previde e poi, nel silenzio dello studio sostava a lungo, per creare il ricciolo biondo di un angelo estasiato, il tremulo sorriso di una bocca viva.

16 Giugno 1939 – MOSTRE DI PITTORI. RENATO NATALI AL TEATRO MASSIMO

Le pitture di Renato Natali hanno portato lembi di terra livornese sotto i cieli di Palermo, piazze e vie, scenette folkloristiche e tramonti, non col vieto e trito vedutismo ottocentesco che obiettiva la realtà in minuta analisi descrittiva, né con quella pennellata rapida e fluida dell'impressionismo boulevardière del genere Maupassant, prediletto nell'ultimo ottocento, ma con un compromesso spesse volte riuscito tra riflessione e spontaneità, tra macchia ed impressione tra fluidità cromatica e compattezza neoclassica, compromesso personalissimo, piacevole o no, ma indiscutibile. Certe sue stesure cromatiche hanno la solidità di lastrelle marmoree, certe sue nuvole sono intagliate nell'ardesia, certe sue case hanno una indistruttibile esistenza. La concretezza della sua visione si esprime con questa concretezza di

colore duro, compatto che pietrificandosi eternizza il rapido bagliore di un tramonto fiammante, una rifrangenza fiammante di una luce notturna, uno sflogorio di fiamme davanti una bettola, un chiarore lunare, una bianchezza lucente di drappo. Le espanse e larghe macchie nere, che contro luce formano figure e passanti di questo suo mondo ostinato e pietrigno, prendono risalto nel colore a controtono, ricercato il più contrastante perché nel risalto acquistino maggiore evidenza sicché una gamma cromatica violenta di gialli e verdi, di rossi e di neri risulta naturale ed inevitabile dato il suo largo uso di neri. In tutto, egli è certamente un bravo pittore, anche nel felice inquadro del frammento della realtà visiva sul quale l'occhio arguto si posò per un istante, richiamato da una vivacità pittoresca. Certo egli è soprattutto un colorista che del colore si serve per notare la realtà più coloristicamente interessante della sua terra, della sua città. Livornese, senza dubbio, arguto e romantico ad un tempo, commosso e commovente per l'amore di certe vecchie mura battute da una luce astrale, da cataclisma o cupa, di minaccia temporalesca, con un facile e spontaneo passaggio verso lo scenografico sostenuto pur sempre da una continua attenzione al colore che è mezzo nelle sue mani di creare una Livorno tutta sua, fatta di contrasti veementi, di ombre dense, di fiamme, di taverne; di Madonnine pregate da curve beghine, da fantini in corsa e da pagliacci, da butteri e da cipressi. Una Livorno che egli ha portato fuori Italia, nelle moltissime mostre estere alle quali ha partecipato, da quella di Brighton, a quella di Parigi a quella di Pittsburg, non lasciandosi smuovere da nessuna influenza perniciosa, per nulla pronto a sacrificare la concretezza della sua visione pittorica sincerissimamente legata alla realtà, ad esotismi moderni. Non per nulla, fra i primi esaminatori della sua giovanile pittura, ebbe il più grande dei macchiaioli italiani e dei pittori livornesi, Giovanni Fattori, italianissimo artista rimasto legato sempre alla sua terra e pur capace di stringere in pochi centimetri di tavolette, l'infinito dell'anima e della fantasia. Con quel sicuro battesimo, Renato Natali ha saputo resistere e vincere, mantenendo il valore di quell'esempio nella tecnica, nell'arte e nella vita.

22 giugno 1939 - L'ARCHITETTURA PRE-GOTICA NELL'ITALIA MERIDIONALE.
UN INTERESSANTE PROBLEMA PROPOSTO DA ENRICO CALANDRA: SORSE IN
FRANCIA IL "GOTICO" O IN ITALIA? IN SICILIA O IN CALABRIA? NUOVI
ORIENTAMENTI DELLA STORIA DELL'ARCHITETTURA

Ammirata dai romantici, dispregiata dai neoclassici antichi e moderni, fatto si è che l'architettura gotica ha avuto ed ha, anche in trionfale dominio di romanità, un persistente fascino sul nostro spirito italiano. O sia perché essa aderisce strettamente allo

spirito del secolo che a noi dette Dante e Giotto, pervaso da forti correnti mistiche, le quali, anche se non si rinnovano, pure favoriscono, sporadicamente germinazioni improvvise; o sia perché essa architettura, ha indubbi caratteri di bellezza e di genialità decorativa, riportando in pietra i nivei trafori, le guglie, i pinnacoli dei ghiacciai e quel senso di miracoloso che dà il paesaggio nordico invernale, sempre che si entri nel duomo di Milano o nella cattedrale di Parigi, nel duomo di Colonia o nelle cento e mila chiese e chiesette gotiche, sempre il fascino si rinnova.

E poiché questa arte gotica è stata, dopo l'arte bizantina, la forma d'arte più internazionale, – anche se mutata in alcuni o in molti elementi in ogni regione –, è naturale che lo studio delle sue origini interessi in modo particolare gli architetti italiani e stranieri.

Ma sulle origini dell'architettura gotica, non si avanzava alcun dubbio nel localizzarle nel Settentrione della Francia, regione pervasa da forze culturali notevolissime né alcun dubbio che la parola «origini» dovesse intendersi come una elaborazione intelligentissima dell'architettura romanica italiana, la quale aveva risolto alcuni problemi costruttivi di grande interesse – come le volti a costoloni – senza trarne tutte le sequenze che riuscì a trarne il gotico. E tale opinione generalmente accolta dai critici anche dai più dotti e di spirito italiano, come il Venturi e il Toesca, trovava riprova nella priorità del pregotico in Francia.

Ma ecco, che, da un ventennio a questa parte, alcuni ritrovamenti insperati nell'Italia meridionale, qualche studio di Paolo Orsi, il più grande benemerito dell'arte di Sicilia, qualche restauro, qualche rilievo, hanno fornito elementi nuovi per sospettare che in Sicilia, l'isola in cui dal 1000 al 1200 si elaborarono le correnti artistiche più diverse cementandole nel modo più serrato e geniale, l'arte gotica sia stata preannunciata in almeno due elementi, uno di ordine tecnico, l'arco appuntito, l'altro di ordine spirituale: il verticalismo.

E, per conto nostro, ad entrare nel duomo di Cefalù o a contemplare l'ascesa superba della chiesa di Forza d'Agrò, sempre si rinnovava la curiosità di uno studio più esauriente sull'arte siciliana, per trarne sequenze più certe di quelle fino ad oggi ritratte. E, mentre si gioiva, che, a poco a poco si chiarisse l'originalità dell'architettura siciliana ascoltando or sono due anni con molto interesse sul proposito, le opinioni del professore Chierici, Soprintendente all'arte della Lombardia, il quale avendo compiuto importanti lavori a Caserta aveva avuto la possibilità di conoscere l'arte dell'Italia meridionale, ecco che, or sono pochi giorni fa, una conferenza, nella stessa Facoltà di Ingegneria a Palermo, veramente eccezionale per qualità (anche per durata, essendo stata di cinque ore, in due riprese), tenuta dal professore Enrico Calandra, siciliano, professore alla R. Università di Roma ha riportato in primo piano la quistione del «pregotico nell'Italia meridionale» genialmente intui-

ta dal Professore Giovannoni magnate degli studi di architettura in Italia, dimostrandone i vari elementi, i vari dati, documentandola con una serie rara, interessantissima di proiezioni, esponendola con un fervore lucido e convincente tanto da mantenere desta l'attenzione non soltanto degli studiosi ma anche del pubblico affascinato dalla novità delle tesi.

Il professore Calandra ha voluto guardare la storia dell'architettura siciliana di quel periodo così misterioso che va dal VI secolo al 1000, non da Palermo, ma da Messina e da quella città, specola sull'Isola e sul continente, ha fermato lo studio sugli ultimi edifici tardo romani come in S. Salvatore di Rometta, e in S. Domenica di Castiglione e sulla prima chiesa di epoca normanna cioè S. Giovanni dei Lebbrosi eretta nel 1071.

Tra quelle chiese, e questa, vi sono notevoli diversità, soprattutto non appare visibile alcun legame di scuola locale, alcuna elaborazione, alcune deduzioni in conclusione, della Chiesa di San Giovanni dei Lebbrosi a Palermo, non si trovano in altri edifici di Palermo i precedenti. (Ma non c'erano o furono distrutti?). I precedenti, invece, si trovano al di là dello stretto, nella Calabria e nell'Italia meridionale, là dove esularono i Siciliani per sfuggire il dominio degli infedeli. Là si rifugiarono, infatti, i siciliani che le vite dei Santi dicono attivissimi come S. Elia, S. Leo Luca, S. Saba, S. Giovanni il mietitore, i quali vennero favoriti dai monasteri basiliani di cui essi stessi ne fondarono parecchi altri, risalendo sempre più per sfuggire le incursioni continue dei saraceni che avevano già messo radici sulle coste della Calabria e delle Puglie. Queste chiesette della Calabria e dell'Italia meridionale, già esaminate diligentemente e con dottrina pari all'acume, da Paolo Orsi, rappresenterebbero quindi la continuazione dell'attività delle maestranze di Sicilia fuori di Sicilia stessa accanto a quella svoltasi per opera dello stesso ordine dei Basiliani in Sicilia e precisamente in val Demone, come S. Filippo di Fragalà, S. Maria di Mili, S. Pietro d'Italia, e S. Pietro e Paolo d'Agrò, bellissima e fiera. Il raffronto, tra queste chiese amorosamente esaminate da Stefano Bottari e rilevate magistralmente da Francesco Basile, e le altre della Calabria cioè con la Cattolica di Stilo, S. Maria del Patir presso Rossano, S. Maria dei Tridetti e S. Giovanni vecchio di Stilo, è pieno di sorprese sensazionali ma convincenti. Stringendo le argomentazioni, assommando simiglianze e divergenze e poi ritornando a San Giovanni dei Lebbrosi, prima chiesa dei normanni a Palermo, ne scaturisce un risultato eccezionale che può avere risonanze notevolissime della storia dell'architettura europea. Un risultato che investe due campi: investe le origini dell'architettura siciliana che, secondo il Calandra dovrebbero porsi in Calabria perchè là si trovano e precisamente nella Cattedrale di Geraci e nella Roccelletta di Squillace gli antecedenti costruttivi degli schemi delle grandi Cattedrali usati in Sicilia sotto i Normanni, cioè dello schema più semplice

arioso e spazioso, come quello di S. Trinità di Delia, con nitidi profili ed equilibratissimi giochi di volumi e di quello di tipo rettangolare, riccamente policromo, latinamente basilicale, come la Cattedrale di Monreale e di Cefalù; investe anche le origini dell'arte gotica perché, quegli elementi di pregotico che vi appaiono evidenti, non sarebbero stati importati dai normanni nel periodo di loro dominio, ma sarebbero stati trovati, già maturi, dai normanni, nelle costruzioni della Calabria e della provincia di Messina dove si sarebbero svolti, in piena indipendenza di quanto avveniva nella Francia Settentrionale e, certo, antecedentemente.

Contributo, quindi, realmente eccezionale nel campo degli studi e che, guardato nella sua essenza spirituale, meritava e merita di passare dal campo strettamente scientifico a quello più ampio voluto dagli ideali della cultura fascista perché, ogni difesa del patrimonio artistico della Nazione, ogni contributo culturale, ogni affermazione di priorità italiana nell'arte o nella scienza deve contribuire ad educare il pubblico a slanciarlo verso i trionfali domini dello spirito così come la chiesa di Forza d'Agrò, slancia sull'immacolato cielo azzurro di Sicilia l'inerte materia e l'amantissima di gioiosa e variopinta cromia.

1 luglio 1939 - L'INCOMPIUTA DI GIUSEPPE VELASCO.

UN BINOMIO ECCEZIONALE: MARVUGLIA E VELASCO – LA RAPPRESENTAZIONE DEL “GIUDIZIO FINALE” PROGETTATA PER IL SOFFITTO DELLA CATTEDRALE DI PALERMO

Avesse potuto compiere quell'opera, Giuseppe Velasco sarebbe stato proprio felice. Si trattava di decorare ad affresco tutto il soffitto della navata della cattedrale di Palermo rimodernata, secondo la moda corrente, da Ferdinando Fuga e da Venanzio Marvuglia. I rapporti con Venanzio Marvuglia, erano stati sempre assai intimi per eguali qualità dello stile, per eguale atteggiamento reazionario contro i furori del manierismo del barocchetto, per eguale ardore verso l'antichità classica. L'uno nell'architettura, accogliendo la magnificenza scenografica del barocchetto la mitigava con solennità classicheggiante, lentamente e prudentemente innestando la rettilinea alla curvilinea e disciplinando i capricci delle stesure architettoniche, non senza concedersi anch'egli di tanto in tanto, qualche oraziana insania come nella Casina Reale della Favorita, l'altro, innamorato del disegno, lo disciplinava e innamorato dei colori teneri e gentili, andava spegnendo l'accesa cromia dei manieristi, restando tutta la vita indeciso tra le grazie del settecento e la sobrietà del neo classicismo.

Furono il Marvuglia e il Velasco un binomio eccezionale ragione per cui le opere alle quali ambedue lavorarono l'uno come architetto, l'altro come pittore, sono tutti capolavori. Palazzo Riso, Palazzo Geraci, Villa Belmonte, La Casina Reale.

Era dunque ben naturale che, quando nel 1781 Venanzio e Salvatore Attinelli, vennero scelti, il primo come architetto e l'altro come ingegnere, per eseguire il progetto del Fuga redatto nel 1767, riguardante la nuova cupola e la trasformazione della chiesa, era naturale, dato i rapporti tra il Marvuglia e il Velasco che si pensasse di affidare al Velasco la decorazione della gelida cattedrale rinnovata.

Certo si è che – a dire dei biografi del Gallo, del Bozzo – Giuseppe Velasco lavorò a lungo ad un bozzetto rappresentante il Giudizio Universale e non si stancava mai di finirlo e di rifinirlo; tutti lo descrivono con grandi parole di lode ora elogiando, ora criticando l'artista per il suo orgoglioso proposito di gareggiare con Michelangelo. Il Bozzo, in realtà, ne scrive con soverchia enfasi: *Non mai tanti nudi e tanto puri e corretti quali di Leonardo o di Michelangelo o di Raffaello di tutti insieme i maestri; chè in tutti si erudì il Velasquez per eseguire la sua idea. Maraviglioso è lo scompiglio dei malvagi che piovano riversi nei letti infernali ed in tanta folla ed in trepidante disturbo ed in sì varia e commossa ed infinita moltitudine e per tal modo disposta ogni cosa che, come nei giganti di Giulio, è conservato l'ordine nello stesso disordine. Ma lieto è l'aspetto dei buoni i cui corpi rilucono di inusitato splendore, ed è bella ed insieme terribile la figura dell'uomo Dio che maledice a coloro che ritornano al castigo.*

Solo nuoce, continua il Bozzo, che di talune figure non siano fatti maggiori staccamenti e ciò più si vede per la grande moltitudine, dacché il Velasco fece come il Tintoretto, nel Paradiso, il quadro non già pieno, ma zeppo, quando un qualche angolo vuoto gli avrebbe dato più effetto.

Era dunque, un'opera magistrale. L'artista vi aveva lavorato quattro anni al solo bozzetto ma poi, non sappiamo per quale ragione, l'affresco non fu eseguito; il bozzetto è andato smarrito (fino ad oggi, almeno). Alla decorazione dell'abside della cattedrale era stato chiamato nel 1801 Mariano Rossi, il grande artista di Sciacca che ad ottanta anni, cieco di un occhio, compì la decorazione assai mediocre, anche se alcuni particolari rivelano ancora il magistrale impegno decorativo attuato dall'artista sul soffitto del Palazzo Borghese a Roma e se altri particolari dipinti con gentilezza cromatica richiamano certe sue deliziose pitture su vetro di Casa Vaccaro (Palermo).

Ma se l'incarico di preparare il bozzetto della decorazione di tutto il soffitto venne dato al Velasco, appunto per lo scontento del pubblico per questo affresco di Mariano Rossi, o perché il Marvuglia, direttore dei lavori, preferì l'amico Velasco, già rappresentante della nuova pittura neoclassica mentre il Rossi, ormai vecchio e stanco declinava, e per quali ragioni, poi, il Velasco non eseguì la grandiosa opera, ci è ancora ignoto. Sul bozzetto dell'affresco, che il Velasco aveva determinato come

opera compiuta, nel periodo di sua attività posteriore al 1800 – dopo quell'opera fallita che è il soffitto del palazzo Reale di Palermo e quel capolavoro decorativo che è la Villa Belmonte all'Acquasanta – venne fatta una diligente incisione in rame da *Antonino Naccari* incisione che non ha di per sé molti pregi ma che – cortesemente segnalatami dal professor Caracciolo, che la conserva accanto ad altri ricordi appartenenti ad Agostino Gallo (di cui altra parte, prestata all'Avvocato Alfano ed ereditata dalla figlia, non si riesce ad assicurarla alla Biblioteca Comunale, come dovrebbe esser fatto dato la sua grande importanza per la storia della pittura siciliana, constando di manoscritti inediti sui grandi artisti del settecento) – permette di farsi una sommaria idea di questa rappresentazione del «Giudizio finale» che il Velasco progettò, come si è detto, per il soffitto della cattedrale di Palermo.

Intorno alla figura di Cristo, che sta in alto, con la mano destra alzata in atteggiamento più triste che minaccioso, non vi è la Madre e il discepolo Giovanni. Egli è al centro di un semicerchio formato dalle figure dei Santi che ora Lo riguardano estasiati, ora riguardano, con sguardo crucciato la Valle dell'Inferno ed hanno in mano i simboli del loro martirio, ma non per suggerirgli giustizia. Uno di essi S. Bartolomeo porta fra le mani una pelle, a ricordare la propria, martirizzata ed anche su questa, come su quella di S. Bartolomeo della Cappella Sistina, vi è sommariamente tracciato un profilo finale dipinto da Giuseppe Salerno, detto lo «zoppo di Gangi», nella Cattedrale di Gangi, da noi, altra volta illustrato. Tutto qui dunque appare nei sentimenti, meno tragico, violento, inesorabile: gli angeli, non i demoni maligni respingono i reietti a capofitto; molti sono gli eletti che ascendono in un tripudio verso il cielo, mentre sulla terra si divincolano dal lungo sonno, i resuscitati. E tutti, questi nudi che stanno sulla terra gli altri che ascendono, gli altri che discendono, tutti formano una marea enorme e discendente senza quelle pietrificazioni formidabili e tragiche di alcune figure della Cappella Sistina, senza la parossistica brutalità corporea di quei dannati. Spirito mite, timido, quieto, scontroso, Giuseppe Velasco era ben lontano da Michelangelo titano perennemente agitato da passioni indomabili e non poteva, di certo, emularlo, né imitò il Salerno, condannando all'inferno i medici e gli speciali, e riducendo il Giudizio michelangiolesco ad un originalissimo pettegolezzo paesano; ma tutto rabbonì e quietò, più desiderando descrivere gli eletti che i reietti. E qui certo dovevano trionfare le sue magnifiche doti di disegnatore, educatosi sugli esemplari classici e su incisioni, stampe, statue che con infinito ardore andava raccogliendo nel suo studio, qui dovevano trionfare, in quelle figure angeliche che stanno in alto, quei colori delicatissimi, irreali, che formano il fascino della parte superiore dell'affresco nel Palazzo Geraci. Ma l'affresco non venne eseguito e l'incisione ritrovata non vale che ad accrescere il rimpianto per questa opera, per questa «incompiuta di Giuseppe Velasco».

15 luglio 1939 - PICCOLE AGGIUNTE AL GRANDE NOVELLI.

GLI IMPORTANTI LAVORI ALLO "SBARCATORE" - IL MAGNIFICO ARCO TRIONFALE IN ONORE DELL'ALMIRANTE VINCITORE SUI FRANCESI

Dispersi, inediti, ma deliziosi, i disegni di Pietro Novelli, pittore Monrealese, aiutano a ricomporre non soltanto la sua bella attività pittorica, rivelano in lui un disegnatore genialissimo, irrequieto, frammentario ma dalla frammentarietà ben capace di passare a sintesi rapidissime, ma anche la sua attività di uomo di gusto chiamato ad imprimere su tutta l'arte di Sicilia un deciso suggello, sulla architettura, sull'oreficeria, sulla scenografia, sulla decorazione, su tutte, insomma le forme d'arte già sicuramente barocche. Un barocco però, tipicamente palermitano, composto, garbatissimo, classico ad oltranza, ravvivato da genialità decorative non mai eccedenti ed arbitrarie, elegante, senza provincialismi, dignitosamente capace di esprimere l'alta vita religiosa e civile di quel primo cinquantennio del seicento fertile di opere e di intenti. E se non fossero divenuti così scarsi, questi disegni, in piccola parte raccolti da Agostino Gallo e poi passati un po' nella collezione Alfano e quindi nella collezione Sgadari Lo Monaco un po' nella collezione Bordonaro, se si potessero studiare tranquillamente in rapporto alle opere e, intanto, se si potessero esporre tutti nella Mostra di Pietro Novelli, se si farà qualche sicuro indizio potrebbe balenare, per ricostruire quella sua attività di architetto che è per conto nostro sommamente suggestiva.

Suggestiva, quanto misteriosa sicché, quando ci capita un disegno firmato da Pietro Novelli raffigurante o un altare – come quello interessante, in casa Agnello a Palermo – o altre forme architettoniche l'attenzione si fa più grande, per riuscire a intendere il suo linguaggio architettonico.

Per questo, e per le deduzioni che potranno essere tratte, in secondo momento, ci sembra di gran pregio l'incisione tratta da Pietro del Po su un disegno di Pietro Novelli per onorare un libro edito dallo stampatore siciliano Decio Cirillo, uno fra i migliori in quella fioritura di stamperia locale, che sarà a giorni dottamente e amorosamente illustrata dall'Evola.

Il libro è intitolato «Mercurio Panormeo ovvero l'Almirante in Palermo ricevuto quando egli nell'1 di giugno del 1641 prese primieramente il regno di Sicilia». Libro interessantissimo che contiene le descrizioni minute e chiarissime di un superbo arco trionfale eretto da Pietro Novelli in occasione dell'arrivo in Palermo di Giovanni Alfonso Henriquez di Cabrera, arco trionfale di cui egli stesso dette all'incisore il disegno.

Al primo sguardo si impose il gusto spiccatissimo verso la classicità, il memore ricordo degli archi trionfali romani, il felicissimo innesto dell'elemento plastico

sulla stesura architettonica. E nell'osservare la piccola balaustrata che adorna il coronamento alla base dell'attico, ad osservare il movimento delle cornici, le pieghe ornamentali, l'alta base su cui si puntano le colonne, si pensa subito, involontariamente, a Porta Felice.

Come negli antichi archi trionfali, anche in quest'arco purtroppo eseguito per effimero trionfo, in effimera materia, venivano esaltate le imprese gloriose dell'Almirante e dei suoi avi, per mezzo di sculture e di pitture.

Le pitture, che ne decoravano la parte superiore rappresentavano storie riguardanti la persona dell'Almirante: sul prospetto, la disordinata fuga delle truppe francesi che avevano cercato di occupare Fonteravia; sulla parte opposta, l'ingresso trionfale dell'Almirante in Madrid sul lato di ponente, era ricordata l'impresa del '36, gloriosissima per l'Almirante che difese altra regione occupata dagli spagnoli e contrastata dalle armi francesi; sull'ultimo lato, alla fine, era rappresentato la presa di possesso da parte dell'Almirante della Regia armata. Pitture storiche, dunque, su questi quattro cartelloni che cadevano sopra il vano degli archi, le quali, anche se fatte frettolosamente e per la durata di giorni rivelavano le belle qualità cromatiche dell'artista.

Figurette mitologiche ornavano il fornice dei quattro archi e la cupoletta centrale dell'arco trionfale rappresentando Giove, il Sole, Marte e Mercurio e, al centro la gloria stessa, mentre, la pittura, nel giro della volta, sul muro, erano rappresentate la Giustizia, Minerva, Ercole, Atlante. Ricca e superba era anche la decorazione delle statue, dei fregi, dei cartocci sicché tale arco trionfale di Pietro Novelli, sarebbe stato, se fosse la più sontuosa opera di architettura barocca di più intima derivazione romana, il complesso più significativo della triplice attività dell'artista che celebrava l'Almirante di Spagna come celebrava i suoi eroi.

Per tale arco egli aveva fatto concorso con altri, ed il Senato scelse il suo progetto. Siamo, infatti al 1641: solo nel 1643 sarà l'architetto ufficiale del Senato ma intanto, egli è già celebrato insigne tanto nella pittura che nell'architettura. E il Ciaccone, che descrive con molta ammirazione tale arco trionfale, aggiunge quest'altra notizia interessante sull'attività di Pietro Novelli architetto: «in quel braccio di molo, che dalla Garita stendendosi in mare verso Ponente, resta come penisola bagnata dalla testa e dai fianchi dalle acque della Cala, aveva già architetto ordinato lo sbarcatore e appunto per questo fine medesimo era stato da principio fabbricato. Qui dunque, rinnovati gli ornamenti, rivestita di stucco la balaustrata di pietra che l'uno e l'altro recinge, furono aggiunte dall'inventore, sopra quattro grandi piastroni marmorei alla sembianza, quattro grandi statue».

E poco più oltre, si parla anche di Porta Felice: poco più in là dell'arco si veniva alla porta onda respinta in mare la lunga e dritta del Cassaro. Ella ha avuto il nome e la

forma da D. Felice, Avola materna dell'Almirante: ora, alla propria bellezza e maestà aggiungendo nuovi ornamenti di statue e di piramidi e dalle sue gran pine mandano più lunghe strisce di seta all'arbitrio dell'aure giovani godeva di essere nella prima entrata onorata dal gran nipote di così nobile fondatrice.

Riassumendo le notizie si ha dunque 1) che Pietro Novelli, nel 1641 ordinò lo sbarcatore di Palermo a questo scopo costruito: 2) che egli architetto architettò l'arco trionfale di cui diamo il disegno: 3) che nello stesso anno 1641 vennero aggiunti nuovi ornamenti di statue e di piramidi alla esistente Porta Felice. Elementi di simbianza tra l'arco trionfale architettato da Pietro Novelli e la Porta Felice, sono facilmente visibili specialmente in quelle aggiunte di marmi, di colonne, di balconi, di altri fregi che vennero eseguiti nel 1637. Fu Pietro Novelli ad ispirarsi ai classici ritmi della Porta Felice che già aveva trasformato la sua severa mole cinquecentesca con aggiunte barocche o fu lo stesso architetto Novelli che nel 1641 ordina lo sbarcatore, ordina l'arco trionfale, a dirigere i lavori di decorazione di Porta Felice? e chi nel 1637 governando Don Luigi Moncada completò la Porta Felice? Era stato chiamato lo stesso architetto e chi altri? Nel 1641 egli riceve già tutti gli incarti del Senato si può pensare che la somiglianza tra l'arco trionfale di Porta Felice, purtroppo rievocato da un semplice disegno e la stessa Porta Felice sia dovuta al fatto che lo stesso architetto lavorò alla costruzione dell'uno e all'ingrandimento dell'altra?

Comunque, a non volere estendere in supposizioni mal certe l'indagine ci basta aver segnalato un disegno estremamente interessante dell'architetto Novelli ed una valida testimonianza della sua attività nella sistemazione dello sbarcatore. Piccole aggiunte al grande Novelli.

21 Luglio 1939 – PISANELLO PITTORE E MEDAGLISTA

Tutto incerto nella sua vita a cominciare dal nome: ora chiamato Vittore, ora Antonio per la confusione avvenuta col grande e celebre ammiraglio della Serenissima, Vittore Pisano: nativo ora a Verona, ora a Pisa; nomade, inquieto, irrequieto e ribelle processato per parole offensive contro Ludovico Gonzaga, nel 1420; minacciato di aver tagliato la lingua, a piazza S. Marco, tra due colonne, per avere sparato della repubblica veneziana, con parole turpi e disoneste; protetto da Gian Francesco Gonzaga, ammirato ed aiutato da Alfonso d'Aragona, elogiato e disputatissimo per le sue medaglie. Ora si è fatto ordine sulla sua vita e sulla sua opera, per un libro elegantissimo, edito dai Fratelli Palombi ad opera di Adolfo Venturi, venerando Maestro; libro architettato con semplicità estrema, la più adat-

ta per cementare saldamente quanto si è scritto nel passato e nel presente; poche pagine sulla vita tratta dalla diretta e intelligentissima osservazione dei documenti; registi, accuratissimi, commento a centoventuno opere del grande tra pitture, medaglie, disegni, in quella prosa colorita, poetica, che esalta il valore e il significato più ascoso rivela, piccolo o grande che sia; un catalogo di tutte le opere, una bibliografia diligentissima.

Chi sa e chi non sa, su questo pittore e medaglista famoso, non può sfuggire all'incanto di sfogliare le belle illustrazioni e sentire il commento che esprime e chiarifica a noi stessi l'incanto che si prova. Un incanto che nasce e si rinnova ad ogni opera, tanto è, questo artista, di una inquietante mobilità spirituale che non concede soste, né a se stesso, né ad altrui, tanto è la dinamica vivacità della sua osservazione dinanzi alle mille forme del naturale, tanto il potere di cogliere con infallibile arguzia il significato di un gesto e di uno sguardo. Incanta e conturba quella sua diligenza vivacissima ed eguale sta per ritrarre il volto della Vergine e la piccola quaglia, nel volo o nella sosta (Verona, Madonna della quaglia) o la nobiltà dell'arcangelo Michele (Verona, S. Fermo), e il realismo sconcertante degli impiccati (Londra, Museo Britannico), il profilo gentilissimo di Ginevra d'Este (Parigi, Louvre) e il pizzicarsi delle scimmiette impulciate (Parigi, Louvre) alternando il classico ritmo delle medaglie alla caotica fragilità delle pitture, la forza incisiva di certi disegni che rievocano la plastica efficienza della massa e la levità di certi chiaroscuri che fermano il tremito di un petalo e il battito di un ciglio. Nel mondo inquieto delle bestie, dei fiori, tra i ramazzi rapidissimi e le testuggini lente, tra i gufi e i pavoni, tra i galli e le aquile, tra gli isterici e i dromedari, tra i cammelli e le cicogne, tra i cervi e le galline, il suo occhio è instancabile non per coglierne soltanto la forma e l'andamento sia per significare la vita, espressa nelle pupille, nel gesto; vita audace o timida o burlesca o mansueta come se ascoltasse di ogni bestia le più intime parole e confidenze e di tutti riuscisse a determinare il carattere ora intensificando ora illanguidendo il disegno ora spezzettando la linea ora ombrandola, qui usando una macchia per rendere la fissità paurosa di una pupilla, là ombrando lievemente per rendere la lugubre tristezza del gufo notturno.

In tali disegni di animali egli è inarrivabile, insuperabile e insuperato malgrado così lunga serie di genialissimi artisti; Leonardo stesso e poi i grandi naturalisti dell'ottocento potranno fare diversamente ma non in modo superiore e più eletto. Ma egli fu ammirato ed elogiato soprattutto per le medaglie, anzi si può dire che i fasti della medaglia italiana sono legati al nome del Pisanello così come i fasti della medaglia greca sono legati al nome di Eveneto. Non si sa invero in tutta la magnifica storia della medaglistica italiana che ancora oggi è presente e viva, - freschis-

sima anzi in Sicilia stessa per opera di Filippo Sgarlata -, non si sa con maggiore concordia universale puntualizzare entusiasmo e plauso su altro artista che non sia Pisanello, inesauribile nel creare un ritmo diverso per ogni diversa persona celebrata nella medaglia, fantastico e geniale nel trovare l'insegna, il simbolo più adatto per ogni rovescio.

Isolare un profilo nello spazio per crearvi intorno l'atmosfera di serena quiete, distribuire le lettere delle iscrizioni nel modo più vario e pittoresco ma soprattutto, modellare con quella gentilezza di tocco per cui il ritratto, anche se veristicamente reso, assurge ad una poetica trasfigurazione classica, quel felice commisuratore di analisi, di sintesi, quella eleganza fondamentale che sistema ogni forma nello spazio nel modo più ovvio e piacevole, tutto questo lodarono gli antichi e lodiamo ancora oggi. «È un crescendo – dice il Venturi – di esperienza di finezza e di perfezione come se l'arte sensitiva del Pisanello sempre più approfondisse le sue forme e affilasse i suoi strumenti tanto da sfuggire le gotiche acutezze ed ottenere piene squadrate le forme del rinascimento».

E fu chiamato, con molta giustizia «principe della medaglia» e s'intende come, malgrado le sue colpe e i suoi difetti egli fosse amato dai principi come «distributore di eternità». Si eternano infatti nelle sue medaglie, Lionello d'Este, Giovanni Paleologo, Niccolò Piccinino, Sigismondo Pandolfo Malatesta, Gianfrancesco Gonzaga, Cecilia Conzaga, Alfonso d'Aragona, Inigo d'Avalos: nel brevissimo circuito di un periodo plastico sono dette le parole uniche e incancellabili sulla vita, sul carattere, sulle ambizioni, orgogli, speranze, sulla esigua superficie della moneta, sorgono monumenti incommensurabili agli uomini del tempo. Non ha simiglianza e non trova riscontro in alcun carme, né in archi trionfali, quella medaglia dedicata ad Alfonso d'Aragona, triumphator et magnificus, in cui la sola immagine prescelta, nel rovescio, l'aquila che sovrasta su altre aquile, sopra cerbiatti uccisi, sugli sparvieri, sugli avvoltoi, così come, nel dritto, il busto di Alfonso, con il profilo rapace degli aragonesi, indietreggia come gonfio di orgoglio, innalzandosi tra i segni della regalità, compendia con eschilea efficacia, l'invitta forza del grande re umanista. Arguta intelligenza del carattere, si congiunge a poetico spirito, delicatezza pittorica a gagliarda incisività lineare. L'interprete geniale della vita animale, di scimmiesche, ridicolaggini e di agguati aquilini, penetrava nella vita delle corti e degli uomini per strapparne l'essenza e comporne i filtri magici delle sue medaglie.

15 Agosto 1939 – ITINERARI SICILIANI. IL SANTUARIO DI GIBILMANNA.
TRA L'AZZURRO E IL VERDE – DIETRO LA CANCELLATA, UN CAPPUCCINO
BIASCICAVA... - UN'AQUILA E UNA PECORA NEL MARMO VARIOPINTO –
UN'OPERA DI FEDE – COME IL SANTO DI ASSISI

Di salita in salita, la rocca di Cefalù, rotava intorno tra l'azzurro e il verde, a giocotondo; si appiattiva, sveltava più alta, scompariva, riappariva come emersa dalle onde pallide e celesti come un manto di Madonna stinto dal tempo. Poi, finalmente, scomparve e la campagna, nel verde impolverato dell'implacabile arsura, offrì sogni di recessi verdi, gioiosi anfratti di intricate chiome, un gorgoglio inatteso di acqua che scivola lesta, fra un cannello improvvisato, sconfinando nella sua immensità, in ombra cerulea e lieve. Il santuario apparve improvviso sullo sfondo del bosco dietro Santo Francesco eretto sulla piazza al giusto posto, tra voli di uccelletti e zirlii sommessi di grilli, aprendo nella grande luce, l'ombra di un portico e nel portico, l'ombra misteriosa della chiesa. Piccola e chiara e linda con altari adorni di fiori freschi essa offrì subito, sulla parete destra, il richiamo di belle lampade d'argento sospese, come dinanzi all'altare maggiore. Dietro la cancellata, un cappuccino, biascicava, assorto. Immenso, l'altare della Madonna, spezzò l'incanto di quell'alta austerità montanina: a marmi mischi, a cartoccio, a svolazzi, a volute, a colonne tortili, di gradino in gradino, fino al timpano altissimo, un gorgo era, di colori, di forme, una irruenta gazzarra decorativa a cui davano mano i bimbi di marmo, irrequieti, vivaci, chi su e chi giù a muover braccia, a scagliar drappi, a sostenere ghirlande, grasse, paffuti, irruenti.

Ronzavano, brulicavano bimbi ed ornati, alla base delle colonne tortili, su fastigio del timpano: faccette sbigottite spuntavano fuori come paurose del chiasso, ai pilastri laterali, in basso, due tormentate anime tra le fiamme del purgatorio, parevano si rivoltassero contro; nel marmo variopinto, un'aquila e una pecora, facevan da mensola alle statue di S. Elena e di S. Giovanni, essi soli quieti in tanto orgasmo. A riguardar più accorti, sulla stesura dei marmi stessi, il tramischio perpetuava, con altre tecniche, quegli ornati, quel fasto: dal paliotto mirabile, alla nicchia, ad ogni più nascosto anfratto, l'anonimo o gli anonimi marmorari, senza riposo avevano intagliato a fiori, frutta, rami, i marmi di Taormina o di Segesta, forse su disegno di Fra Paolo o Fra Giacomo Amato, ideatore quest'ultimo, immaginifico, di paliotti e di altari, di torceri e di tabernacoli, di mobili, di macchine, di giochi. Come si era spinto lassù il barocco orgiastico della città, così prepotente da riempir di sè tutta la cappella, così audace da parlar forte, in tanto silenzio montanino? Chi pensò di comprarlo dalla Cattedrale di Palermo, e trasportarlo, lassù, quando la bella strada ancora non si snodava facile e calma, per l'erto monte, seguì l'esempio dell'altro

coraggioso fraticello che comprò la statua della Vergine sulla spiaggia della Roccella e spostatala sui muli la spinse per la stradella impervia. Ora essa è là, questa statua miracolosa, sola e astratta, sdegnosetta e fiera con largo viso forte e quieto delle donne di Sicilia un po' inclinato verso il Bimbetto che sostiene fra le braccia, il corpo basso e grave sulle ginocchia piegate, il mento grave modellato in fretta. Il fraticello che la comprò, forse da quel Giuliano Mancino, marmoraro, che lavorò moltissimo per tutte le chiese delle vicine Madonie, in gara con Antonello Gagini, per operosità non certo per merito, si ricordò ai piedi della statua, sulla basetta, nei rilievi che l'adornano, inginocchiati, in abito da romito e nelle iscrizioni: Iulianus de Placia, de Terrae Musulmeri, fieri fecit 1537.

Il Di Marzo non vide bene, nè lo stile, né la data e brontolò parecchio, in sovrappiù, contro i frati che nascondevano immaginari documenti. E questi erano, si sa, tutto il suo bene e quando non c'erano, erano guai. Giuliano de Placia, dunque, il fraticello generoso, non aveva all'ora che una chiesetta piccola, rimasta dopo l'abbandono dei Benedettini che là ebbero stanza e per sé non aveva che un tronco di castagna ed una celletta quivi scavata a scarso riparo al gelo e al caldo. Ma in virtù di quel marmo e più, di quella fede, il convento poi sorse, a sei cellette anguste, con pietra e creta costruita miseramente e poi fu rifatto e ingrandito, e annobilito: ebbe dormitori, refettori, stanze per ospitalità e la chiesetta ebbe quadri, altari, offerte e voti. Generosità e fede si unirono a far sorgere sul declivio boscoso di Pizzo S. Angelo, al cospetto di una vallata infinita che scende nell'infinito del mare il Santuario, centro vitale di tutto il paesello formata da casette sparse qua e là e recinte di verde e di silenzio. Vigila, su quel silenzio, Frate Francesco su cui, a sera, qualche uccelletto sosta un attimo come nell'affresco di Giotto, sulla spalla amorosamente parlando; su quella fede, vigila la Madonna di marmo che il fraticello lasciò anonima, perché il miracoloso del suo trasporto sulla nave proveniente da lontani lidi, prendesse forza e divampasse nelle ingenuie fantasie. Anche sulle altre opere d'arte, nessun nome è scritto ma i quadri raffiguranti la Morte del Giusto e la morte del peccatore, S. Bonaventura e S. Francesco li riconosci subito per opera di Fra Felice da Sambuca, il fraticello pietoso, che dipingeva con pietistica pittura volti consunti nel mistico languore, forme vacillanti, bimbetti di cera, instancabili ma di scarsa fantasia sicché una vera iconografia si era formata, immutevole ma ben adatta a dargli tra i devoti confrati.

Come avvenne, nell'ottocento, a Padre Sarullo, affreschista che gareggiò con Paolo Vetri nella Chiesa di S. Francesco e la vinse, nel cuore del giudizio dei fedeli perché egli dipingeva con tenui e dolci colori, con belle e mansuete forme ed era riuscito studiando ad una pittura eclettica a tutti piacevole, come quella che qui si vede nel quadro di «S. Michele Arcangelo». I frati dipingono col cuore: fraticello solo,

riuscì a dipingere col cuore e con i colori e fu Beato. Ma qui, in questo santuario non è l'opera d'arte che conta: conta l'opera di fede che di una solitaria plaga ha fatto un centro di vita gentilissima e sana, qui spingendo pochi solitari a costruire ville e casette nel bosco a contatto della terra madre e maestra, dell'acqua pura e preziosa e casta, dell'aere e del sole. Se Frate Francesco li benedice, all'alba non usciranno, dalle finestre aperte, i demoni irsuti, come dipinto è nell'affresco ad Assisi, ma i sogni azzurrini degli uomini che in quella pace sognano di fede.

30 Agosto 1939- VISITA A CEFALÙ E AL MUSEO MANDRALISCA.

FRA CERAMICHETTE GRECHE E SICELIOTE - IL RITRATTO DI ANTONELLO,
MISTERIOSO NELLA DATA E NELLA PERSONA - DA ERONDA A PIRANDELLO:
SPIRITO SICILIANO

Grande odore di sardella, in quel di Cefalù, diffuso nell'aria e dappertutto, dalla rocca grifagna posta sul mare celestino, al Santuario di Gibilmanna, che svetta in alto tra i cipressi salmodianti, dalle piazze assolate, ai vicoli angusti; e sempre, dall'alba che imbianca le ultime luci delle barche pescherecce, al tramonto che ruba il sole, in silenzio, fra nubi indifferenti. Acre e diffuso, per via di una pesca biblica che da mesi dura, è riuscito a penetrare ovunque, anche nel piccolo Museo Mandralisca sicchè, quando sostì dinanzi alla ceramichetta celeberrima, in cui è rappresentata la vendita del tonno, con gran vociare tra il venditore astuto e un po' sborniato e il compratore guardingo, olfatto e vista vanno d'accordo ed annullando i secoli la verità di ieri e la verità dell'oggi appaiono unificate nell'arte del piccolo artista ceramografo che non amò ritrarre, dee rugiadose, ma pingue tonno, né armati eroi ma un bel bancone e il coltellaccio affilato, per i tagli recisi, e non mitiche imprese, ma la sua scena vera, le mille volte vista, forse in quella medesima spiaggia famosa per tonno, se Archestrato buongustaio consigliava sì il tonno di Samo «*se a numi cena imbandisci e ti convien comprar senza tardare, senza far lite al pranzo*» ed aggiungeva: «*in Caristo e Bisanzio e poi gustoso ma molto miglior di questo è quello che nutre nell'isola famosa dei Sicani in Tindero la spiaggia di Cefaledi*».

Umile verità questa ritratta dall'ignoto ceramografo, eppure così schietta e viva essenza ha il suo fascino eterno qui, fra ceramichette greche e siceliote raccolte con diligente amore da quel Mandralisca, tipico esempio di umanista siciliano che dallo scavo passava alla ricerca della preziosa erba, dall'erba alla moneta, al bronzo, al cammeo, al manoscritto, e tutto studiava, con eguale commozione ardente e tutto donava, per educare i giovani della sua terra. Anguste sono le sale del museo e piene anche di cose diverse e varie, ma re e padrone di tutto è, lì, il quadro di Antonello

da Messina raffigurante un vecchietto ridente. Là, sempre, con una sua giovinezza ferma nel tempo, con gli occhi ammiccanti e l'umida sclerotica e la bocca stirata nell'arguzia e nel sorriso, là sulla pedana, circondato dal cordone rosso, come una autorità di epoca umbertina. Ma a sera certo, sarà ben disposto a far chiacchiere col venditore di tonno sulla ceramica siceliota, forse fatta - chissà nella vicina Lipari - oppure andrà a riguardare le monetine lipariote, collezione unica al mondo, dove emblemi di agrachi e di pesci indicano ancor là, in quei lontani tempi, la magnifica efficienza della pescagione, oppure andrà a vedere, nella vicina sala, se per caso sono stati ordinati quel centinaio di quadri donati al Museo e rimasti in buona parte, chissà perché fuori sede, in una sala cadente, abbandonati e polverosi.

Certo è, che, a vederlo, quel ritratto di Antonello, così misterioso nella data, nella persona ritratta, a vederlo, in quel pomeriggio afoso, con quell'acre odore nell'aria, che ti richiama a trattorie festose e a sardelle salate, accanto a quell'altra ceramichetta che non sai dove sia stata fatta, a Lipari o a Cefalù, ma certo con squisito sicelioto realistico ed espressivo, a vederlo ancora accanto a quelle monetine, non riesci più a considerarlo come comanda la critica moderna, involuta architettura cromatica, ma creatura viva ed eterna per un potenziamento massimo di creatività che sovrasta ed annulla i limiti del tempo e il suo potere corrosivo e fatale sulla natura e la creazione ripone nei mondi immortali. E ci spinge avanti, nella sua umanità, così spesso obliata, Maestro Antonello sicilianissimo ed esaltatore di Sicilianità, pittore egregio e chiaro «*pictor egregius veras rerum, qui vivasque animalium reddebat effigies*», gran pittore di verità che a sfondo dei suoi quadri, evocava il passaggio messinese, così vero, che lo riconosce fra mille (Crocefissione della Pinacoteca di Gibiù) e nei suoi santi il patetico sguardo implorante triste e languido tra chiome zazzerrute (S. Sebastiano Bergamo, Accademia di Carrara) e nelle sue Madonne, le donne di Sicilia, dal viso squadrato e forte, austere e languide. E tutto gli piacque dipingere che fosse vero e mari e monti e il sole e lo spazio, e il collarino candido e i capelli e le mani e l'uccellino e il fagiano e l'asciugamano appeso al chiodo, l'occhio e il gioiello, il ciuffettino di peli e il berrettino di velluto, il gesto, il silenzio, l'attesa. Verità, verità, da Eronda a Pirandello, non fu forse questa e non è questa, l'eterna forza dello spirito siciliano a cominciare da quell'oscuro artista che sulle metope del tempio selinuntino i cani della dea plasmò sui modelli dei cani che fanno la guardia ai covoni, all'altro che l'efebo selinuntino modellò, un tanto verismo ispirandosi al figlio, forse smagrito e ossuto, o ad altro giovinetto come i cento che ancora sulla spiaggia tormentata dalla sabbia e dal sole si tuffano tra scoglio e scoglio a cercare molluschi?

Da Teocrito a Verga, non fu sempre la verità, la gioia più grande degli artisti nostri, dei sicilioti, degli etruschi, dei romani ?

Certo, a riportarla sulla tela, quella verità così schietta, ombreggiando il colore, sfumando le tinte, disegnando in prospettiva, modellando tinte, con tanta accorta sapienza, insegnavano i maestri catalani e i maestri fiamminghi specialmente, che stupivano tutti con quella loro abilità di far vetro il vetro e piuma la piuma e il bello bello e il brutto brutto, e glielo insegnavano tutti in Sicilia che allora eran tanti gli artisti stranieri, a Palermo, come a Messina, come altrove. Nè troppo da Maestro Calantonio, il napoletano, poteva trarre profitto, come scrisse il Summonte, che tutto se mai, il Calantonio aveva da apprendere da lui, non lui da altri: se giova paragonare le opere dell'uno con le opere dell'altra. Ma quelli, sì, i fiamminghi, erano grandi maestri di tecnica ed espertissimi a dipingere «cose vere», mentre a poco a poco, Antonello riuscì a dipingere «il vero», l'idea eterna, la platonica idea matrice di tutte le cose. Tutto fu semplificato, scartato scelto, tutto fu ridotto all'essenziale: quella testina di bimbo nella pala di S. Cassiano, a Vienna, con la boccuccia aperta e lo sguardo pensoso e i pochi riccioli sulla fronte, come è diverso da tutti i bimbetti riccioluti, a capello a capello, dipinti che appaiono nei quadri fiamminghi e che alta sovranità non acquista quella Vergine leggente del Museo di Palermo dalla semplificazione estrema a cui è ridotta la forma e l'architettura e il colore.

Ma in quella semplificazione, non si annullò mai la vita, fu anzi, un completarla, intensificando la potenza vitale. Diverso da Pietro della Francesca, il maestro Licilino non si immergeva nei regni della pura geometria ma aderendo alla vita, la vita eterna. La tecnica non fu mai di per se stante, ma mezzo a rendere la bella verità e il sorriso, lo sguardo e l'espressione e il gesto e il sospiro e il grido, la nobiltà, la fierrezza, quei valori espressivi a cui la critica moderna guarda con disdegno fino a che spinse i pittori a rappresentare solo ebeti e tonti. Questo vecchietto qui fatto di colori rossi e bruni e bianchi, chi venga a Cefalù e lo riguardi, non riuscirà a dimenticarlo e posto lì davanti a quel sorriso tra scherzo ironia, che ti segue ovunque tu guardi, ti diventa come un incubo e perché ride, vuoi saperlo, se di tutto, di te stesso e degli altri. Ritratto di marinaio, lo dicono sul luogo e certo in questo pomeriggio afoso, fra odori di sardelle annidate sotto la rocca arsa, questo vecchietto somiglia assai a quei marinai cefalutensi che sovrastano al tiro delle reti dopo la pesca notturna che, con i lumi delle barche, fa del mare un capovolto cielo stellato, con vie lunghe e infinite.

12 ottobre 1939 – LE MOSTRE D'ARTE AL TEATRO MASSIMO. CHIARIMENTI GENERALI

Due novità conviene subito far notare al pubblico in questo complesso di mostre ordinate al Teatro Massimo di Palermo: prima è che accanto alla mostra sindacale

di arte ha preso posto la sindacale di architettura tradizionale. Da una parte dunque possibilità di considerare l'architettura come facente parte delle «Belle Arti» e, d'altra parte, possibilità di considerare in qual modo, per l'architettura, le opere dell'oggi continuano oppur no quelle di ieri.

Questo accostamento qui puramente pratico dell'architettura alla pittura e scultura coincide con le più moderne e vive correnti italiane del momento, quelle che ostinatamente difendono, con risultati sempre più efficienti, il tradizionale concetto dell'architettura madre di tutte le arti, opera di fantasia più che di ragione, di arte più che di scienza.

Come fosse imperversato infatti, anche in Italia il razionalismo internazionale, come si tentasse di staccare l'architettura dall'aderenza ai valori spirituali del popolo in ubbidienza ai soli valori pratici, come insomma l'architettura, per dirla poeticamente, avesse abbandonato l'Olimpo e la compagnia delle Muse per scendere nelle officine accanto al cemento e al ferro, tutto questo si sa, ma che ormai tutto questo è stato superato per opera dell'incalzante espansione dello spirito che pretende trovare espressione artistica eterna ed universale e per opera di teorici sensibilissimi a ricevere le più immediate esigenze dello spirito nazionale per farsene bandizzatori, questo non tutti sanno. E che il concetto di un'architettura assolutamente priva di decorazione secondo i postulati intransigenti del razionalismo, sia già superato, e che quindi si chiede alla scultura e alla pittura di affiancarsi all'architettura e di rendersi aderente al rinnovato spirito dei tempi, tutto ciò è noto ma occorre ribadirlo perché non si cada nell'equivoco di considerare «novità» quanto è ormai superato da qualche anno massime per la volontà del fascismo che, con concorsi a temi prefissi per decorazioni pittoriche e plastiche monumentali ha inteso richiamare l'una e l'altra ai compiti tradizionalmente avuti. E poiché appunto il concetto di tradizione si va purificando da quell'equivoco di «passatismo» o di «imitazione» che pareva stesse formandosi nel pubblico, ecco che, a persuadere gli artisti moderni della necessità di guardare continuamente il passato per l'indispensabile formazione culturale ed estetica, lo Stato interviene con l'organizzazione di quelle retrospettive bellissime, spesse volte affiancate alla Biennale di Venezia. Cosicché, questa mostra sindacale di architettura che si affianca ad una Retrospettiva di architettura, orgogliosamente e umilmente ponendo accanto artisti e architetti di oggi, con i gloriosi architetti di ieri o con quelli troppo presto dimenticati come il grande Damiani, come gli Amato spodestati (come mai sono stati tolti dall'elenco ufficiale dei celebrandi? Per colpa forse di G. Vaccarini?) come Matteo Carnelivari, questa mostra nel mentre afferma l'efficienza della scuola palermitana di architettura s'inquadra perfettamente con il suo aderire all'arte e alla tradizione nelle più fresche e vive correnti dell'arte moderna.

Questo non hanno fatto i pittori e gli scultori. Visto che la mostra dell'ottocento siciliano, ancora una volta si è naufragata, malgrado l'interessamento della Confederazione dei Professionisti ed Artisti, e visto che di tutti gli artisti del '700 e dell'800 che formano una catena interrotta di valori, non si celebrò che Sciuti, di Catania, di cui purtroppo l'opera più importante è andata a finire nei magazzini della Galleria Nazionale di Roma e visto che è stato per necessità di cose trascurato anche il grande, il lodatissimo Francesco Lo Iacono, l'esaltatore e il cantore più siciliano e universale della terra di Sicilia, visto che anche Salvatore Lo Forte, è rimasto in ombra, come lo fu per tutta la vita, pur essendo il più grande pittore di ritratti dell'Italia meridionale maestro di tutti i maestri di questi giovani artisti, visto che gli architetti con tanto amore e fatica hanno organizzato la mostra di Damiani, di Marvuglia, degli Amato, dei Gagini non celebrati, accanto alla mostra del Basile e del Carnelivari celebrati e che quindi, sono stati spinti, non da ragione di opportunità ma dal puro amore verso i loro maestri e verso la tradizione a presentare questo interessante complesso di disegni e di fotografie e di rilievi, visto questo, e mi pare che basti, anche gli scultori e i pittori avrebbero potuto ricordarsi di qualche grande artista di ieri come Francesco Lo Iacono, come Salvatore Lo Forte, come Valerio Villareale.

In cambio, però, essi hanno avuto due ottime iniziative: hanno invitato gli artisti siciliani residenti in Italia, anche se iscritti in altri sindacati e hanno invitato i loro maestri a essere presenti alla mostra. Senza ingiustificate ostinazioni, avremmo avuto, desideratissima dal pubblico una «personale» di Archimede Campini. Così, la sindacale è più ricca e varia che negli anni scorsi, non presenta interruzioni e, soprattutto, non presenta opera in cui non debba notarsi il minimo di interesse artistico. Tanto non vi è interruzione, che si può notare fra le ultime opere di vecchi maestri e le giovanissime opere di giovani pittori, assai punti di contatto come se, alla fine, dopo tante contese, si fossero accorti gli uni e gli altri, che la verità, come al solito sta nel giusto mezzo degli estremi.

Ancora un'altra generale osservazione va fatta circa gli indirizzi generali: come gli architetti dimostrano di lasciare i tecnicismi, per lasciare permeare la loro anima dall'afflato epico o lirico della spiritualità presente, considerando l'arte aderente alla vita e ai suoi fondamentali valori, così la pittura e la scultura siciliana mostrano anch'esse, nella loro totalità, un ritorno alla realtà, alla schietta natura, al paesaggio, al ritratto, ad alcuni tra i più eterni valori dell'arte. E mostrano anche di abbandonare i vuoti e sterili tecnicismi per una più modesta e sentita attenzione alla natura, mostrano di intendere la serietà del loro assunto, la serietà del loro compito. La loro volontà, almeno, è protesa verso il meglio, assai spesso raggiunge il segno.

In questo difficile procedere gli artisti sono sostenuti con ogni amore dallo Stato

ma non con eguale amore dal pubblico che permane negli atteggiamenti spirituali ostili, giustificatissimi quando da parte degli artisti corrispondeva una somma di equivoci e di presunzioni, ingiustificati oggi che da parte degli artisti si mostra così schietta volontà di esprimersi e di esprimere.

Questa bella mostra d'arte, non sia accolta quindi con la solita indifferenza palermitana che sta per diventare insensibilità, le opere non siano guardate con l'ironico sospiro dei malcontenti, né lodate con ambiguità solo per mostrarsi fini intenditori di astruserie artistiche. Il concetto che l'opera d'arte debba essere perfettamente individuale e debba essere compresa soltanto dall'artista e dal critico sta per essere superato.

La presunzione che la critica detenga le chiavi di un mondo misterioso artistico costituito da artisti surrealisti è, anche questo concetto superato. Gli artisti scendono dalle aeree stratosfere verso il pubblico, perché scendono verso la realtà eterna: il pubblico non resti nella consueta credenza di una negatività artistica immutabile, vada incontro agli artisti con il calore di un sincero interessamento per la loro vita, per la loro opera; pronunzi, appena lo può una affettuosa parola di lode, acquisti quando può una tela, una scultura, giustifichi, più di accusare, ma si renda conto, soprattutto che, come la semente non germoglia nella terra abbandonata così l'opera d'arte non si forma senza collettive aspirazioni all'ideale.

17 ottobre 1939 – SICILIA ROMANA

L'esaltazione delle proprie origini coincide sempre nell'uomo come nel popolo con i periodi storici di fermentazione, di slancio, di desiderio di gloria, di responsabilità politica e morale. Come un bisogno di ritrovare la salda gomina che avviò e sostenne nel lungo procedere: mito o leggenda o storia la si crea o la si studia in corrispondenza di uno stato d'animo, di una politica, di una necessità: lo dimostra per tutti la leggenda delle origini di Roma ben diversa di secolo in secolo, svolgendosi e amplificandosi a secondo gli orientamenti politici dell'uno o dell'altro imperatore.

In Sicilia, questa passione per le origini sorse e divampò – come certi incendi nelle vallate colme di restoppie – nel periodo di massima effervescenza spirituale, di indistinto e poi distinto orgoglio, di sotterranei aneliti di libertà, cioè nel primo trentennio dell'Ottocento, nel periodo in cui mentre dalla terra risorgevano statue e templi, i moti politici, costante lampadoforia della passione siciliana, punteggiavano il cielo di fiamme. Allora furono ricercate e narrate le origini mitiche e storiche dell'isola; fu vanto, per ogni paese, avere origini dai popoli indigeni, dai Siculi, dai

Sicani, dagli Elleni, si vantò e si discusse la straordinaria civiltà e i fasti della corte di Siracusa, di Agrigento, allora, per opera di Domenico Scinà si cominciò a stabilire l'apporto del tutto originale che il genio dei Greci di Sicilia aveva dato alla stessa cultura greca, il valore e il significato di certe guerre nell'equilibrio totalitario del mediterraneo.

Appassionava soprattutto il problema dei Siculi e dei Sicani e per il resto, non volendo negare la civiltà ellenica di Sicilia, s'insisteva a determinare le qualità rimaste vive attraverso la ellenizzazione. Fu proprio il neoclassicismo siciliano che, esaltando a dismisura la priorità della cultura e della civiltà greca in Sicilia anche nel periodo in cui la piccola Roma acerba iniziava la sua lotta di espansione, venne a determinare la generale opinione che soltanto e unicamente in quel periodo la Sicilia aveva affermato la sua straordinaria efficienza spirituale. Questa estrema valorizzazione del periodo di arte greca o meglio siceliota – con nome che i recenti studi di Pace, di Marconi e di Gabrici ribadiscono – a scapito del susseguente periodo di arte romana popolarmente compromesso da due o tre indimenticabili episodi di violenza e di abuso – non è stata determinata, quindi, da quelle correnti dottrinali nordiche le quali miravano ad una svalutazione totalitaria della civiltà romana, bensì da un movimento locale, appassionatamente romantico diretto dall'orgoglio di ritrovare almeno un periodo nella storia in cui essi, i Siciliani fossero stati soli e grandi, liberi ed eroici, indipendenti e artisti, in contrapposizione del lunghissimo e rodente alternarsi di dominazioni straniere e del tenace patimento dello spirito nella lunga prigionia.

Oggi, con eguale orgoglio dobbiamo parlare di una Sicilia romana e non per rinunciare all'apporto dei lunghi studi ottocenteschi e degli scavi più moderni sul periodo greco di Sicilia e diminuirne l'altissimo valore per riconoscere dai fatti, che la dominazione romana non fu sosta o distruzione per la provincia di Sicilia, ma fu una continuità ed un progresso nella civiltà siciliana. Gli scavi fatti ad Agrigento, a Catania, a Piazza Armerina, gli studi sulla permanenza del latino nella lingua parlata di oggi, la raccolta delle epigrafi, le indagini sull'urbanistica romana, sul diritto, hanno precisato infatti in qual modo avvenne la romanizzazione di Sicilia e quali sviluppi essa portò nella storia già gloriosa dell'isola che permise a Roma il trionfo sul Mediterraneo. Ma non basta.

Se altre statue, altre architetture venissero alla luce, o se segnalassimo come possibile fonte di altre deduzioni la cittadella di Erice in cui ancor oggi permane in modo realmente inatteso non soltanto il linguaggio romano ma anche l'architettura popolare, i modi costruttivi e decorativi delle porte e dei negozi, se insomma più larga messe di cognizione sulla civiltà romana noi giungessimo ad avere non faremmo che estendere in profondità la conoscenza del periodo della civiltà romana in Sicilia.

Ma a noi pare egualmente utile estendere la nostra conoscenza nel tempo, vale a dire indagare la permanenza dello spirito romano in Sicilia attraverso i secoli. Particolarmente utile è l'osservazione sulla coincidenza eventuale tra quelli che sono i caratteristici segni inconfondibili dello spirito siciliano e quelli che sono universalmente riconosciuti come tipici dell'arte romana. È in tale coincidenza che si può cogliere il reale valore del contributo romano in Sicilia il quale favorì, assorbendo prima e a sua volta restituendo accresciuto, il contributo schiettamente indigeno della Sicilia. In quanto il classico di Sicilia si differenzia dal classico di Grecia, in tanto esso poté filtrare perfettamente nell'arte romana. Riconosciamo infatti una schietta affinità non soltanto tra l'arte siceliota ma anche tra l'arte siciliana e l'arte romana nella preferenza per un'arte tutta aderente alla realtà e alla vita, prova ne sia il ritratto, forma d'arte prediletta ispirata all'uomo considerato come la più desiderabile realtà artistica da rendere, indagare, come dimostrano le sculture selinuntine, le terracotte di Centuripe, i ritratti di Antonello e via via di Pietro Novelli, di Giuseppe Patania e di Salvatore Lo Forte, di tutti i catanesi dell'800; la riconosciamo nel gusto della narrazione plastica che, documentata oggi in tempi anteriori a Roma dalla colonna onoraria di Catania, si mostra gagliardamente ribadita in Sicilia nella scultura romanica come anche nella pittura, le quali hanno spesso carattere continuativo storico ben diverso dalla analitica frammentarietà dogmatica preferita dai bizantini carattere passato in traduzione popolaresca nella decorazione dei cartelloni teatrali e nei carretti popolari siciliani; la riconosciamo soprattutto nell'architettura, in cui sia la magnificenza scenografica, sia la perfetta aderenza tra costruzione e decorazione sia il funzionalismo di alcuni elementi, sia la geniale interpretazione di un elemento schiettamente orientale quale la cupola, sono caratteri di indubbia somiglianza che si perpetuano nel tempo.

Ma anche altri fatti sono segnalabili, la simiglianza ad esempio che la romanizzazione di Sicilia presenta con la neoromanizzazione di oggi, Roma impadronitasi della Sicilia cercò anzitutto di unificare le diversità etniche persistenti e fra di loro nemiche e riassorbendo in sé gli elementi siculi italici, solidificò la resistenza contro la ellenizzazione che non era mai fundamentalmente abolita in Sicilia (Pace); oggi la romanizzazione di Sicilia toglie con la parola e con l'esempio la malinconica deprimente e persistente convinzione che esistano nella compagine dello Stato preferenze ed efficienze di una regione sull'altra e ribadisce con i fatti oltre che con le parole la completa unificazione tra il Sud e il Nord d'Italia restituendo alla Sicilia il posto di primordine sia per la conquista del Mediterraneo sia quale centro dell'Impero. Questa unificazione spirituale sembra la risonanza di quell'altra etnica unificazione voluta dagli imperatori romani e ad essa la Sicilia aderisce come all'altra ubbidi, con lo stesso spirito di disciplina o con la stessa spontaneità.

E nello stesso modo con cui la romanizzazione di Sicilia portò al frazionamento della popolazione e alla costituzione di centri rurali e alla costruzione di ville e masserie così con la Sicilia romana di oggi l'abolizione dei latifondi, la costruzione di case rurali che consentano al contadino siciliano una vita più aderente alla terra che egli ara ed ama, mostra come attraverso i tempi si rinnova dall'una e dall'altra parte la stessa volontà e la stessa ubbidienza.

Non si consideri la «romanità» di Sicilia come una frase culturale portata da opportunismo politico né si consideri in opposizione a quella Sicilia dei Siciloti che ebbe la più meravigliosa civiltà del passato, né si consideri come suggerimento a solitari e melanconici studi archeologici, ma si consideri come una realtà continuamente in atto, non puntualizzata nel tempo, realtà politica, etica, artistica meravigliosamente efficiente oggi più di ieri.

26 ottobre 1939 – LA MOSTRA RETROSPETTIVA DELLA PITTURA CATANESE NELLE SALE DI CASTELLO URSINO

Alla Mostra retrospettiva della pittura catanese andammo dopo la celebrazione di Giovanni Verga fatta da Marinetti ad Acitrezza portando con noi il tremolio brillante di quel mare, la tintinnante gaiezza di quelle cento e mille bandierette agitate al sole sopra le mani dei fanciulli innamorati, il calore di quella passione cementante folla e poeta nella rievocazione del grande siciliano: portando le immagini di quei volti protesi ad ascoltare, duri e dolci ad un tempo, con occhi brucianti e fieri. Sulle tele dei pittori catanesi riuniti a Castello Ursino con signorile eleganza, per volontà organizzativa del «Popolo di Sicilia» le ritrovammo quelle immagini: una sfilata di tipi, marinai, maestrine, girovagli vecchi, giovani donne: gente semplice e sana, sobria con occhi tristi o arguti, con il cuore serrato da pena contenuta. Era lo stesso popolo, ma senza più quel fiammeggiante calore di entusiasmo che avevamo visto ed amato nella piazza di Acitrezza, tra i gagliardetti festanti e gli inni, tra Marinetti ed il Duce nel granitico scoglio dei Ciclopi effigiato. Quello delle tele era il popolo di Malavoglia, il popolo di Verga, il popolo reso triste per una totalitaria incomprensione. La pittura è sincerissima, senza bravate pittoriche, senza abbandoni gioiosi al colore, umile, adatta a quell'umile popolo, dominata da una tragica unità spirituale: l'interesse all'uomo, alla sua pena; al suo pensiero. Niente passaggio, lieto effondersi dell'anima nell'incantevole natura, niente pittura mitica, pittura religiosa, pittura salottiera: ritratti e ritratti non come mezzo di bella pittura, di bei colori, di belle e salde forme, come a Venezia, come a Genova, come a Palermo, ma per ritrarre e per riconfermare sulla tela con naturalistica evidenza il volto umano e la sua espressione di tristezza o di pensiero.

A girare per quelle sale di Castello Ursino, il secolo, con tutto il corteo di teorie neoclassiche e romantiche, realistiche e veristiche, scompariva; si annullavano scuole e precetti, restava una pittura perfettamente coerente, prima come un anticipo, poi come una risonanza, poi come una sequenza, una pittura tutta coerente alla letteratura catanese a Verga, a Capuana. Ma questi pervennero alle grandi sintesi, all'universalità dell'arte, quelli invece, i pittori coevi catanesi, sono rimasti alle analisi, agli studi particolaristici dell'uomo, inteso più come organismo naturale che come organismo artistico formale o cromatico che sia. Intuizioni, lampeggiamenti, preparativi per ulteriori trasformazioni, a volte attuate, altre volte no ma pur sempre condotti con incessante sincerità e onestà di studio, degnissimi sempre di essere conosciuti dal pubblico e dagli studiosi se non per altro, per dimostrare la resistenza del realismo artistico siciliano rimasto illeso per tanti secoli dall'urlo di tante e diverse correnti internazionali, la vincitrice vigoria delle qualità etniche della razza sulle infiltrazioni esotiche e malsane.

Signore fra tutti si rivela Giuseppe Gandolfo educatosi a Firenze col Benvenuti, garbato, signorile nella scelta del colore; più ricco di forme, più inquieto, Antonino Gandolfo di cui la mostra presenta ben sessanta quadri, ritratti in massima parte oppure pittura sociale convinta, triste in cui ben adatto è l'uso delle ombre fluide; capace a volte di improvvisate altezze cromatiche come nel ritratto di vecchia signora pittoricamente perfetto.

Più degli altri legato al modello, senza alcuna pretesa pittorica, con una semplicità scarna di mezzi disegnativi e cromatici, si presenta Giuseppe Paladino di Piazza Armerina, morelliano come tutti i catanesi, e poi studioso solitario ed onesto; buon ritrattista, tutto impegnato a rendere l'istantanea al modello anch'egli riuscendo, qualche rara volta, a far opera d'arte cioè a trasfigurare cromaticamente la realtà come nel «Ritratto della madre» sensibilissimo nel tono. Personalità del tutto ignota questa di Giuseppe Paladino – studiata con amore da Enzo Maganuco, indagatore entusiasta della pittura catanese – meritava tale efficace mostra dimostrativa come la meritava l'attività di Zenone Lavagna altro ignoto di cui la «Testa di arabo» presenta indubbie qualità di disegno. Negli altri pittori catanesi Liotta, Michele e Giuseppe Rapisardi sono stati scelti alcuni quadri che rialzano improvvisamente l'opinione sul valore della loro attività mentre di Giuseppe Sciuti (di cui la Restaurazione Aerarii discesa nei magazzini della Galleria Nazionale di Roma potrebbe ben ornare una sala di Castello Ursino) il bellissimo quadro della collezione Libertini «Egloga» ci rivela qualità pittoriche di eccezione e di Filippo Liardo la «Nevicata» a cui si sarebbe potuto aggiungere «Il funerale del Garibaldino» il magnifico «Ritratto del padre» i disegni della raccolta Costanzo e della Storia Patria di Palermo mostra con evidenza il contrasto tra la pittura di provincia e la pittura

italiana anzi internazionale dell'epoca; altre opere «scoperte» ora in occasione della mostra sono i ritratti di Natale Attanasio «Donna siciliana», «Giovine Signora» che sobri e austeri di colore, accanto al «Ritratto in Rosa» della collezione Libertini tutto caldo morbido morelliano, rivelano possibilità di sintesi più sicura. Interessante è anche la mostra retrospettiva di Sebastiano Guzzone, pittore eclettico di cui qualche raro paesaggio disegnato minutamente con colori tersi rivela una sensibilità pittorica gentilissima.

La retrospettiva dell'ottocento è la parte più notevole e più interessante della mostra ed offre un panorama preciso della pittura dell'ottocento di Catania la quale se non ebbe personalità di primo piano come Giuseppe Velasquez, Giuseppe Errante, Giuseppe Patania, Salvatore Lo Forte, Francesco Lo Jacono, Antonino Leto, Ettore De Maria Bergler, se è circoscritta al ritratto riuscì a dare proprio per questo costante interesse all'uomo e per questa attenzione diligentissima ai valori etici più che ai pittorici, un suo contributo al pensiero e alla civiltà siciliana dell'ottocento.

Scarsa e addirittura inefficiente è invece la mostra del settecento catanese con poche tele sciupate e scolorite: una, più delicata e fresca di colore non è di Vito D'Anna ma è un bozzetto della «Natività di Pisa» di Corrado Giaquinto. A chi non conoscesse la grande pittura ad affresco della provincia di Catania risulterebbe antistorico l'entusiasmo per la famosa «Scuola acese» di cui nel catalogo pomposamente si parla, ma anche conoscendola, altre affermazioni sembrano strane. Vito D'Anna ad esempio è «pittore arioso e colorista leggiadro», fino a quando non abbandonò i canoni della scuola acese e poi invece, «dopo aver frequentato la scuola di Corrado Giaquinto si abbuiò e il disegno perse il predominio sul colore», affermazione questa che porterebbe in primo piano la scuola per togliere valore all'insegnamento di Corrado Giaquinto. Patania ad esempio, pittore palermitano, celebrato pittore di ritratti, vero e proprio fondatore di una «scuola» è presente nel catalogo e nella mostra non già per il suo intrinseco valore e perché alcuni artisti catanesi per esempio il Vaccaro frequentarono il suo studio, ma perché ben duecento anni prima, un suo ascendente Giacinto Patania fondò la «famosa scuola acese». Francesco Di Bartolo ad esempio, essendo catanese è il più grande incisore dell'ottocento, dimenticando tutti gli altri ed anche Tommaso Aloysio Iuvara artista di fama italiana, nativo della vicina Messina. Questo è dovuto ad un atteggiamento tipico degli studiosi catanesi i quali raramente considerano una forma d'arte catanese in rapporto a quelle di altre città di Sicilia, atteggiamento simpaticissimo se porta a studiare, a conoscere, a salvare le opere d'arte locale purchè non si estenda ad inesattezze storiche di valutazione.

Per celebrare usanze, non sarebbe desiderabile che Marco Colonna, direttore del «Popolo di Sicilia» il quale ha dato prova di sapere così fascisticamente unire tutti i

giovani studiosi catanesi nella organizzazione della bella ed utile mostra si proponesse attuarne un'altra per celebrare proprio a Catania un secolo, una forma d'arte non più «catanese» ma «siciliana»?

Collaborare per far conoscere la Sicilia ai siciliani non sarebbe anche un mezzo per pervenire a quella italianizzazione spirituale che è più schietta volontà del Fascismo?

2 Novembre 1939 – LA MOSTRA SINDACALE DI ARCHITETTURA.

NOBILTÀ DI ARCHITETTI SICILIANI. GLI ANZIANI ED I GIOVANI – NEL CAMPO DELL'EDILIZIA – UN CHIARO LINGUAGGIO ARCHITETTONICO

La Mostra Sindacale di architettura, organizzata dal Segretario del Sindacato Architetti, Emanuele Palazzotto, è ordinata nelle sale del Teatro Massimo di Palermo, in modo siffatto che, procedendo ordinatamente per le sale, si proceda ordinatamente nel tempo. Dopo la Mostra delle opere del grande Damiani, seguono le opere degli Architetti A. Zanca, L. Paterna Baldizi, G. Misuraca, e degli Architetti Salvatore Caronia e Salvatore Benfratello; poi quelle degli Architetti il cui esordio coincide con la crisi internazionale del dopo guerra, infine quelle dei giovanissimi cresciuti, educati nel clima attuale.

Un ordine, una chiarezza, che, se non fosse interrotta da studi e rilievi di opere d'arte retrospettiva e di architettura rustica, che, di per sé interessantissimi, pure disorientano la regolare sequenza espositiva, e se fosse sostenuta da ampie didascalie esplicative, da un catalogo meno telegrafico, da un maggior numero di archetipi, da piante non visibili da soli presbiteri, darebbe, in misura maggiore, la possibilità di individuare, apprezzandole, quelle che sono in atto le forze creative operanti e vive degli architetti di Sicilia.

Si vede subito come gli architetti siciliani – in massima parte palermitani perché né Fichera, né Leone, né Samonà hanno inviato opere – concordano in tutto con i più sani indirizzi nazionali odierni, si esprimono con lo stesso linguaggio architettonico, esiguo certo, dopo tanto terrore per gli archi, per le decorazioni, esiguo certo, dopo tanto internazionalismo livellatore e mortuario, dopo tanto «funzionalismo» preteso per giustificare i tempi di magro della fantasia, ma tuttavia da tutti accettato.

Per apprendere tale linguaggio, con quella tradizione bimillenaria, sotto gli occhi, tutta concordia dei volumi nello spazio, tutta decorazione plastica e pittorica, tutta sommersa e vibrante col colore e con la luce, anche questi architetti hanno dovuto superare un travaglio che fu isolato e perciò stesso, più tormentoso ed efficiente.

Tuttavia, gli sbandamenti, le disonestà, gli esotismi del più estremo razionalismo,

furono banditi, per quella istintiva difesa dello spirito isolano, contro il celebralismo nordico, per quella terribile efficienza etnica che si è difesa contro le inquinazioni di tutte le razze. Quanto è stato latino, italiano, questo è stato accettato, anzi mantenuto.

Se infatti, torniamo al concetto teorico di un'architettura schiettamente italiana, cioè che si adegui, anche oggi, al patrimonio ideale della nazione, che esprima la ricchezza ideale delle varie istituzioni politiche sociali odierne; e se già si passa dalla teoria alla attuazione, nell'Italia settentrionale e centrale, anche nell'Italia insulare, in sede teorica, come in sede pratica, tale orientamento estetico ha nobilissimi seguaci a prescindere che ebbe, proprio a Palermo, e già nel '26, il suo bandizzatore in Salvatore Cardella. Il pubblico può osservare come le opere di Salvatore Caronia, quelle di Giuseppe Spatrisano, quelle di Gino Epifanio, quelle di Salvatore Cardella concordano perfettamente in tale nuovo e tradizionale incitamento della più bella architettura italiana.

La più recente fra le opere di Salvatore Caronia: il progetto per il Palazzo di Giustizia di Palermo mostra che l'architetto, movendo da una iniziale preparazione culturale della tradizione, sia pervenuto a conquiste realmente personalissime, perché è riuscito a raggiungere nell'organismo costruttivo un'intima concordanza fra le forme plastiche e volumetriche spesso con accentuazioni di singolare vigoria, massime nel superbo portale la «Casa dei mutilati», costruita a Palermo e di cui, nella mostra l'architetto Giuseppe Spatrisano ha presentato progetto e fotografie, rivela come si possa ottenere pur con elementi architettonici estremamente semplificati, effetti di «monumentalità» qui derivanti dal felice includersi di un elemento circolare nell'andito quadrato del cortile di accesso, il quale, favorendo un alterno gioco di luci ed ombre conferisce una mistica espressione a tutto l'edificio. Per Gino Epifanio, anche se nessun nuovo progetto egli presenti, oltre quelli, di rara eleganza, che già ebbe a presentare alla precedente mostra e che, a rivederli, non fanno che rinnovare il desiderio di vederli attuati, basta guardare ai disegni, che egli presenta e i rilievi di cassette rustiche siciliane, per un volumetto fondamentale sulla «Architettura rustica». In questi semplici rievocazioni di esemplari minimi di architettura, vi è così spontaneamente attuato l'accordo fra certe ondulazioni lineari di incorniciature, con le ferme stesure delle pareti, tra stesure e vuoti, da potere dedurre le sue qualità artistiche di eccezione.

Diversa e tanto è la personalità di Salvatore Cardella di cui tutte le creazioni, le immediate e le remote, mostrano una continua permeazione nel fatto artistico di elementi culturali, prevalentemente filosofici i quali lo hanno reso il più pronto ad esprimere, avendoli profondamente vissuti, i valori etici spiritualissimi del Fascismo.

Il Palazzo del Fascio e il Palazzo degli Studi di Caltanissetta, non sono semplici edifici ma vere e proprie architetture, ricche di un caldo pensiero che domina la materia e la rende tangibile espressione dello spirito eroico dell'oggi.

Verso questa adeguazione del contenuto con la forma si avviano Ugo Perricone e Pippo Caronia il primo con un progetto per «Palazzo di Giustizia» ricco di nobili espressioni ambientali, il secondo con un progetto per Palazzo di ricevimento dell'Esposizione che è già il vantaggio di offrire una chiara indicazione del contenuto.

Se ancora, poi, dobbiamo considerare in sede di «Mostra d'Architettura» anche quelle forme di attività edilizia le quali mirino esclusivamente a soddisfare le esigenze pratiche di destinazione, – come magazzini di agrumi, case minime, stamberghe alpine, garitte ecc. allora dovremo riconoscere che nel campo della pura edilizia, anche gli ingegneri palermitani dimostrano una preparazione del tutto moderna, con risultati a volte felici. Citiamo Edoardo Caracciolo che presenta il progetto del piano regolatore di Erice, vincitore del concorso nazionale: Erice dovrebbe diventare il baricentro del turismo mediterraneo nautico (crociere) onde evitare la minaccia di spopolamento che incombe su questa aerea perla della Sicilia senza per nulla perdere, anzi rispettandolo con religiosa cura, il carattere locale che è, come lo stesso Caracciolo ha dimostrato in un volumetto «Edilizia Ericina» e come io stessa parecchie volte ho scritto su questo giornale, in particolar modo interessante. Egli presenta anche un progetto di quartiere operaio per 100 famiglie attuando tipi costruttivi di assoluta semplicità ma corrispondenti a quel bisogno di isolamento, di intima familiarità che è ancora nella razza, una chiesetta francescana in Sicilia in cui si vorrebbe esprimere il «concetto di povertà» francescana; un edificio per l'industria agrumaria – in collaborazione con l'architetto Averna, che ottenne nel suo progetto il secondo premio al concorso nazionale.

Citiamo anche Giuseppe Caronia nel progetto per un ufficio per la «Previdenza sociale» in cui meglio afferma con maggior convinzione che nelle altre opere la sua posizione che qui è di un funzionalismo intelligentissimo e, per la sua giovanile età, di una educazione tecnica serissima.

Infine citiamo Gaetano Averna che va migliorando e chiarendo il suo linguaggio architettonico e Pietro Villa che ha svolto una cospicua attività nel campo dell'edilizia palermitana con risultati segnalabili nella casa di abitazione in Piazza Virgilio. Quando poi l'edilizia affronta problemi di distribuzione di interni e quindi ampi movimenti di masse, può risolverli con tale felicità di mezzi da raggiungere a volte, una notevole nobiltà di forme. E lo dimostrano alcuni progetti dell'architetto Paolo Bonci.

Degli altri espositori, non è chiaro, l'atteggiamento: nei progetti del Palazzo di

Giustizia di Donato Mendolia, l'aspirazione al «monumentale» si attua con forme un po' scolastiche; compromessi, con risultati qualche volta felici, attua l'Architetto Nicotra; valori pittorici, più che valori architettonici, sembra perseguire il delicato spirito di Pietro Lisanti di cui più riccamente vorremmo documentata l'attività per chiarircela, mentre Giovanni Patti pare mitighi il razionalismo con serenità di composizione nel progetto «Biblioteca» e nell'altro «il Museo». Vittorio Lanza non documenta la sua attività di oggi e i progetti esposti di scuola possono valere a dimostrare la sua ottima preparazione.

Ma in tutti c'è e si può affermare, una serietà di intenti, e a volte, una tale concretezza di conquiste da dimostrare la perfetta concordia di tutti gli Italiani anche di questi del sud, nel campo teorico e nelle attuazioni, adeguamento e concordia raggiunti in condizioni non privilegiate se si considera che la soppressione della tradizionale scuola di architettura nella capitale dell'isola, spegnendo il vivaio degli spiriti, poteva causare uno sbandamento fatale e se si considerasse la scarsa possibilità di realizzazione costruttive avutasi fino ad oggi, in Sicilia.

8 novembre 1939 – XI MOSTRA SINDACALE D'ARTE. IL RITRATTO E LA SCULTURA.
GIOVANI SCULTORI E ANZIANI GAREGGIANO CON ENTUSIASMO PER
CONQUISTARE UN PRIMATO NELL'ARTE ITALIANA

Quelle belle statue romane, in piedi, nel gesto dell'orazione e del comando, paludate, armate, veggenti, vive sempre e sempre nell'azione, rivengono agli occhi girando per le sale della sindacale al Massimo e guardando le opere esposte. Le quali sono in massima parte ritratti di sano realismo romano per l'aderenza al modello, ma limitate alla sola superficie del volto, come una maschera, un calco e nulla più. Quelle etrusche, quelle romane puntualizzano l'attenzione alla testa, compendio della forza espressiva dell'uomo ma, oltre alla testa, rendono i corpi, i gesti, le mani, risolvono problemi diversi di modellazione, di ponderazione, di equilibrio, considerano insomma in egual misura tutta la realtà umana per trasformarla in realtà artistica. Ma in queste invece si accentua l'uso di mutilare la realtà per ridurla al frammento, l'uso di presentare studi per ritratti piuttosto che per ritratti interi. Il che farebbe temere una certa inerzia nel proporsi e superare problemi complessi di composizione, di ritmi tra volumi e spazio ed anche una certa inerzia di fantasia, una scarsa adesione spirituale alla bruciante atmosfera dell'oggi, che impone invece un potenziamento massimo di creatività per farne esprimere gli altissimi valori.

Strano ci sembra che, mentre gli scultori insistono affinché l'architettura dia posto alla decorazione plastica e pittorica, essi d'altra parte non presentano mai o quasi,

studi, bozzetti, particolari di decorazioni architettoniche, il che, se da una parte servirebbe a favorire l'apprendimento della tecnica e ad eccitare la fantasia un po' inerte verso problemi di espressività, di composizione, potrebbe anche servire a suggerire agli architetti possibilità per una utilizzazione conveniente del pannello celebrativo e decorativo.

Il rilievo, l'affresco che presentino un bozzetto o un particolare plastico o pittorico di una costruzione non finirebbero con l'interessare anche il pubblico che oggi desidera la casa, l'ufficio, la chiesa? Ma si dirà che un ritratto anche se limitatissimo alla sola testa può esprimere un mondo di umanità, ed è certamente vero; ora se il ritratto appare limitatissimo al solo rendimento simile della superficie facciale potrà compiacere il committente, non la collettività. E se l'opera d'arte perviene ad un interesse individualistico e non universale, non è opera d'arte.

Con questo non si vuole negare interesse alla Mostra, bensì esortare gli scultori a non indietreggiare nel cammino in cui anni or sono procedevano gagliardamente mantenendo le ottime tradizioni siciliane e ad esortare anche le sindacali e a potenziare l'efficienza delle Mostre in modo utile per gli artisti e per l'arte.

Di alcune personalità di artisti più note in Italia sarebbe opportuno, per il pubblico e per gli artisti stessi offrire, di tanto in tanto una presentazione più completa dell'attività artistica. Tipico esempio: Filippo Sgarlata, talento plastico di prim'ordine, medaglista di eccezione, premiato con medaglia d'oro al Concorso Principessa di Piemonte, vincitore del premio Mussolini alla Mostra Sindacale di Palermo, all'Internazionale di Napoli, autore premiato per due pannelli alla Biennale, ammesso alla gara di secondo grado al Concorso di San Remo con quella statua bellissima del «Legionario» che meriterebbe almeno essere innalzata a Termini, alta sul mare di Imera. Egli presenta alla mostra due ritratti buoni l'uno e l'altro, di quella bontà che proviene allo scultore dalla sicura conoscenza della tecnica o dalla possibilità di intuire subito il carattere della persona ma non rivelano per nulla lo scultore in quelle che sono le sue tipiche forme espressive, cioè le composizioni ritmate di volumi. Un po' di fretta, la necessità di partecipare alle Sindacali, ed ecco subito, un ritratto, anzi una testa. La partecipazione è assicurata, ma il pubblico non aggiunge nulla all'intelligenza e alla comprensione dell'attività dell'artista nelle sue ultime e più mature esperienze. Così, anche i giovanissimi che ieri, nella Mostra litorale apparivano come sicure speranze, appaiono, in questa Sindacale, dopo un anno circa di studio e di vita, non superiori, ma inferiori alle promesse come Messina. E, se si pensa all'intelligenza e alle possibilità di *Nino Franchina*, agli inizi, veramente rivelatori di *Coffaro* nel campo della «Composizione» non si dirà che essi superino le mete raggiunte. Ma *Coffaro* è tra i pochissimi che trattino il ritratto con una certa ampiezza di superficie, con una sicura padronanza della forma, tra i

pochissimi che non si limitino al semplice virismo, anche se con fosforescenze impressionistiche come usano Tino Perrotta (Ritratto di Musco), Giuseppe Pillitteri (Ragazzo Rurale) e altri, riuscendo a dare un bel ritratto, nobile e schietto ben costruito e architettato. Senza spilorcherie, con quella gagliardia di modellazione di cui dà esempio il maestro dei Maestri, Mario Rutelli (Ritratti di E. Alliata Villafranca e Duca di Salaparuta) hanno modellato ritratti *Antonio Bonfiglio*, che presenta una bella interpretazione spirituale della « Ragazza Siciliana». *Piero Carini*, bravissimo e geniale con il «Ragazzo Blasonato», *Giuseppe Pirrone* col «Ritratto Olindo», *Armando Tomaselli* coi «Ritratti di Sofia» e di «Di Stefano», Schilirò col «Ritratto della sorella», M. M. Lazzaro, che presenta accanto all'«Incantesimo» alla «Italiana del Nord», all'«Italiana del Sud», due ritratti, uno in terracotta, l'altro in marmo, di una modellazione così delicata, così vibrante, da far ricordare quella dei gentilissimi scultori della Rinascita.

Lazzaro ha eseguito per Aci Trezza, un rilievo celebrativo per Giovanni Verga, recentemente inauguratosi, tra scoppi di mortaretti e gridi di folla innamorata, un rilievo ispirato, con figure vibranti di ansia psicologica tra le migliori opere di questo nostro scultore, di indiscutibile talento artistico.

Rosone, attivo, serio, instancabile, si presenta alla Sindacale in modo complesso, con un rilievo (finalmente!) rappresentante «L'Annunciazione» un po' troppo riecheggiante ritmi quattrocenteschi toscani, due ritratti studiatissimi dal vero e infine una statua «Venere Nascente» che affronta problemi più complessi di statuaria, risolvendoli con sicurezza tecnica, ma in cui il dissidio che è nell'anima del giovane artista fra classico e anticlassico non riesce a comporsi nella modellazione del corpo, troppo «verista» per essere classica.

Vera e propria statuaria affronta anche *Benedetto De Lisi* con un ritratto in bronzo della «Contessa Calandra» ben modellato e una statua «La battaglia del grano» ellenisticamente ideata, per rendimento di moto e di slancio ma modellato un po' in fretta forse distrattamente senza che lo scultore sorvegli l'inquietudine spirituale dell'uomo. E l'inquietudine sorge per tutti i siciliani, dalle scarse possibilità di attuare nella realtà pratica il sogno di lavorare con certezza di esecuzione, come al buon tempo antico, quando non vi erano mostre, ma c'erano signori e prelati che commettevano all'artista l'opera per quell'altare, per quella cappella, e l'artista lavorava con una certezza e con un entusiasmo che tutta l'opera sosteneva e la vita. Non è questa forse la ragione per cui un altro bravissimo artista siciliano, Archimede Campini, si è ritirato nel suo studio e poco lavora e troppo pensa? Fino a quando anche in Scilla non si riprenderà la bella tradizione antica di stretti rapporti fra Chiesa e Arte, fra architettura e decorazione, fra capitalisti e arte come in Toscana, come nella Lombardia, le mostre restando prive della loro funzione più utilitaristi-

ca, non riescono ad impegnare gli artisti alla massima efficienza. E ritornando ai ritratti, che sono spesso come si è detto, la scappatoia degli scultori e degli organizzatori, diremo che altri ve ne sono, e da gran maestro come il «Ritratto della Madre» di *Nino Geraci* di cui invece non ci convince «Il genio del Fascismo» che è tale solo per il titolo e neanche il «San Giovannino», troppo legato a schemi tradizionali. Ben altro ci sarà stato nello studio di questo inquietissimo scultore capace di modellare in tutti i modi e perciò distratto dalla sua stessa felicità di prontezza e di tecnica, ben altro, forse, egli ha compiuto e compie ma, come molti, alla Sindacale il meglio non offre. E quanto alla Sindacale è sì giusto, che incoraggi i giovani purchè i loro giovanili saggi abbiano lampeggiamenti di arte come il «Busto di ragazza» di *Nino Maggio* e la testina di bimba della *Barbaro*, o «*Marinella*» d'*Adele Gloria* ma non siano semplici esercitazioni scolastiche di un misero realismo ed è giusto sì, continuare a far esporre gli iscritti ai Sindacati ma perché le opere abbiano un minimo di dignità o di forma.

E se no, come si potrà rimproverare ai migliori di non offrire il meglio delle opere se poi esse debbono vivere in un clima grigio, misero, colmo di esercitazioni scolastiche? Questo a chi tocca, e non tocca certamente a *Tommaso Bartolino* che presenta una «*Virgiliana*» poetica, elegantissima.

10 Novembre 1939 – ALLA MOSTRA SINDACALE DELLE BELLE ARTI. I NOSTRI PITTORI.

CHIARE AFFERMAZIONI DEGLI ARTISTI SICILIANI - TRADIZIONE E MODERNISMO
– ORIENTAMENTI ARTISTICI SUL PAESAGGIO

La prima segnalazione alla Sindacale di Belle Arti spetta in quanto a pittura, a *Lorenzo Scolari*, palermitano, educatosi a Milano. Alto, scravattato, facile sorriso, occhi luccicanti egli è la perfetta immagine concretata e vivente della pittura meridionale, espansiva, leggermente sognatrice e ironica, pepata e languida, ricca di trovate, di colori, raffinatissima e burlesca. Tutti e cinque i quadri che gli espone «*Finale di Don Giovanni*», «*Paesaggio*», «*Nudo*», «*La bella Marianna*», «*Natura Morta*» oltre i disegni originalissimi, affermano una notevole personalità artistica: niente tentativi, spilorcerie e magrezze, ma bella pittura in cui gentilezze, polposità di colori, sovrapposizioni, interruzioni brusche, accordi gentilissimi, bella efficienza plastica si mescolano tutte per creare forme vive, palpabili, realtà d'arte, più efficiente e viva della vera realtà.

Ora, appunto perché ci piace questa pittura di cui il colore non diventi cifra il contenuto non diventi spizzico, la tecnica non diventi legge come in altri quadri, ci pare

siano da segnalare come affermazioni di questa Sindacale Dixitdomino, Maria Grazia Di Giorgio, Gino Epifanio.

Il complesso delle opere presentate da *Dixitdomino* è tutto serio, meditato, ricco di spunti e attuazioni piacevolissime. Dalla «Raccolta delle olive» composto con classico gusto di equilibri e con una intuizione felicissima del paesaggio, alla rievocazione della «Cala» o del «Paesaggio», solare e siciliano, alla tempera raffinatissima «La lettura» ad «Emilietta», ai disegni perfetti – quali da tempo non vedevamo nelle mostre siciliane – si rivela un temperamento di artista di classica sicilianità, ormai maturo per entrare nel quadro della pittura italiana del Novecento. Anche *Maria Grazia Di Giorgio* è degnissima di più estesi riconoscimenti: la sua pittura salda, ricca di colore, con tenerezze idilliche negli acquarelli, cupo profondo nei quadri, la sua prospettiva tutta originale nel voluto arcaismo dei piani, sovrapposti senza volontà di rendimenti spaziali, la determinazione pittorica grafica con un segno sprezzante, tutto questo le serve per evocare un suo mondo a volte di una ingenuità natalizia come in «Presepe», a volte di una tragica semplicità come «Le tre Marie», a volte di una umiltà caricaturale come nel «Frantumatoio» ma schietto sempre e originalissimo. Così, va affermando una sua inconfondibile personalità di artista l'architetto *Gino Epifanio* rivelandoci in questa mostra sia negli acquarelli, sia nella pittura, sia e soprattutto, nei disegni di case rustiche siciliane, l'origine di quella sua estrema delicatezza lineare e pittorica che già in altre mostre di architettura ci avevano offerto la più serena gioia prima di passare all'esame analitico dell'opera che la riconfermava. Negli acquarelli come nei disegni, egli è ben lungi dal rendere questo o l'altro luogo con razionalistica evidenza: in realtà egli si costruisce artisticamente montagne e declivi di lastrelle di zaffiro e di marmi rosei, o architetture di sogno, tutto posando sulla carta con facilità certa e sicura. Felice temperamento di artista e di studioso. Gino Epifanio è tra le personalità artistiche più notevoli dell'Italia meridionale.

Poetico è anche il mondo di *Eustachio Catalano*, il quale, nel complesso delle opere che espone, fa rilevare come egli abbia straordinariamente arricchito il suo linguaggio rappresentativo, concretato in poesie più che in poemi, ma gentilissime sempre o evochino colombelle tubanti e sospirose, o paeselli aggruppati sul declivio del colle o conchiglie o barche o fossili, qualunque frammento della realtà, riuscendo sempre a individuare pittoricamente le sue intuizioni. Il che non sempre avviene nella pittura di *Leo Castro*, delicatissima negli accordi di verdi chiari e azzurri: le immagini vi restano a volte limpide e perfette, altre volte appena accennate, inconcrete senza permettere di intendere se si tratta di fretta, di impossibilità pratica di concludere, di quella preferenza dell'incompiuto comune a molti artisti, oppure di una reale impossibilità di mettere tutta a fuoco l'immagine. In un quadro stesso,

come «L'altalena» metà è perfetta, metà è incompiuta. Tanto egli è meditato e forse timido e inquieto, tanto spavaldo è Pippo Rizzo: stava per raggelarsi in un neo-classicismo pittorico con paesaggi compiti, equilibratissimi, quand'ecco, una virata e via nei mari della incisione con un entusiasmo da neofita con una tecnica già esperta, con intuizioni di genialità. Anche *Varvaro*, che fu con Pippo Rizzo tra i più ardenti futuristi siciliani, ha recitato il «mea culpa», dinanzi alla tradizione e si è impegnato in un «Ritratto» a far un prodigio di tecnica, quasi una sfida, per dimostrare come si disegna, come si colora, come si sappiano fare anche merletti e gioielli, tutte le raffinatezze della grande pittura del quattrocento o del neoclassicismo.

La pittura, facile, spontanea è quella di *Amorelli*, rapido e pronto nel concordare gioiosamente colori vividi e schietti; pittura piacevolissima è quella di *Peppino Piccoli* salda, luminosa, gradevolissima e sempre si riafferma la bella efficienza pittorica del maestro Antonio Guarino, che oltre un quadro «Ricamo» presenta una serie di acquarelli e disegni di inconfondibile eleganza, e di *Antonio De Caro* che espone acquarelli perfetti ben meritevoli ormai, di essere conosciuti ed apprezzati in mostre di più vasta partecipazione di pubblico.

Al paesaggio molti, forse troppi si dedicano: tutti i futuristi di ieri, gli espressionisti, i passatisti, i modernissimi. È come un orientamento generale verso la realtà, un appassionato ritorno verso la tradizione che fu sempre in Italia concretezza e in Sicilia più che mai e più che altrove. Paesaggi ve ne sono moltissimi: della Cavarretta (Covoni), della Ponte, di Adolfo Romano, di Amelia Rocca, di Nello Milluzzo, di Pippo Perricone, di Mauro Sernagiotto, di Elena Pirrone, di Benedetto Gambino, di Gaetano Scuderi, di Franco Monaco Zanca, di Giovanni Bonini. Ma il paesaggio è pieno di insidie: c'è il pericolo del vedutissimo, il pericolo di ripetere colori e forme già intuite e create da altri pittori, il pericolo del disformismo espressionistico, pericoli che formano una rete in cui molti, infatti, cadono, pittori giovani e anche maturi, mentre altri restano al bozzetto, allo studio e lo espongono ritenendo sia interessante mostrare al pubblico, attraverso quali tentativi si perverrà, se si perverrà all'opera d'arte. Paesaggi in cui colore, luce, tono, prospettiva, siano mezzi di una reale emozione artistica, sono ben rari. Tuttavia se si possono ricordare i paesaggi luminosi di Antonio Bavastrelli, quelli di Gaetano Corsini, geniali nel taglio e nella fusa cromia, gli studi della «Cala» di Federico Cilia, belli di intensità cromatica, i paesaggi di Nino Scandurra e quelli di Vaccaielli, un po' monocromi quelli di Vito Grita, raggelati per soverchio studio ma nobilissimi quelli di Renato Guttuso e infine tra quelli dei giovani paesaggi della Nantista e della Maria Giarrizzo, se i vecchi maestri Onofrio Tomaselli e Salvatore Maddalena riescono a trovare accordi di moderna sensibilità e se Sabatino Mirabella, Carlo Battaglia, riescono a piacere al pubblico per la loro pittura festosa

e luminosa, si deve concludere che, malgrado tutto il paesaggio interessa moltissimo gli artisti siciliani.

E quanto possa giovare lo studio e l'attenzione alla realtà a migliorare la tecnica pittorica, lo dimostrano i due quadri di Sacha Cucchetti: «Il cratere dell'Etna» e «Paesaggi verdi dell'Etna», sensibilissimi nel tono e nel colore ben diversi agli «Olivi» disegni colorati e ben adatti a dimostrare quanto cammino ha percorso la pittrice in pochi mesi.

Assai meno interessa il ritratto, che pur fu, nell'ottocento, la grande passione di tutti, palermitani, catanesi e trapanesi, come appare nella bella mostra di Castello Ursino a Catania. Ve ne sono tuttavia anche in questa sindacale, un po' ingenui ancora come quelli di Sestina Fatta, di Nino Garaio, più studiati come quelli di Maria Giarrizzo, di Andrea Pedone, di Antonio Cutino, moderni, di tecnica raffinata, sono il «Ritratto» di Lia Pasqualino Noto – anche se vi permangono accenti di nordico espressionismo in quel sottolineare il contorno di un grafico verde – e quello di Renato Guttuso di cui «Il ritratto doppio» per metà è a fuoco e per metà aggiunta senza alcun interesse. Questi pittori, a cui si aggiungerà anche Giovanni Becchina, dopo sbandamenti che sono stati utili per acquistare esperienze e per meglio comprendere se stessi finiranno coll'abbandonare l'internazionalismo pittorico e col ritornare alla sincerità espressiva, sincera e schietta, anche se dimessa è la pittura di Carlo Comes il quale nella «Madre col bambino» mostra una visione così diretta e attenta della realtà da far considerare una più vasta documentazione della sua opera per il prossimo anno. Per il quale anno, a conclusione, diremo che per conto nostro, sarebbe preferibile una pittura ed una scultura più alte di tono, più ricche e complesse, più legate all'architettura, più espressive di quei valori nuovi ed eroici che sono del tempo nostro con rilievi ed affreschi che si cementino nella composizione narrativa e storica, che riescano ad una espressione vibrante e gioiosa della vita nostra.

21 Novembre 1939 - MODULAZIONI AUTARTICHE. MERLETTI DI ARDENZA E TESSUTI SENZA MACCHINE

Ad Isnello, una nobildonna, accusata dal marito di non saper fare nulla di buono, non mosse querela: restò in casa per un anno, appartandosi nelle sue camere; alla fine, presentò al marito una cappella completa, ricamata tutta in seta e oro con piccoli coralli, una maraviglia di pazienza, di buon gusto, di esperienza. E per quella pianeta e per questa e altre opere di bene che ella fece, il suo ricordo è rimasto lì, nella sacrestia di Isnello, in un ritratto di finissima esecuzione fra i più belli del

Settecento. Un'opera fece, che non è di pittura, né poesia, né scultura, ma le assomma tutte perché è colore e poesia, plastico chiaro scuro, esperienza e fantasia, un'opera sola e la sua fama dopo due secoli, ancora oggi permane: Donna Anna Valguarnera, principessa di Isnello. Ma quante altre furono le donne siciliane, aristocratiche e artigiane che, inventando questo o quel punto, in modo diverso tramandando una seta sull'imbottitura o modificando una rete o un colore con una piccola inventività agevolarono l'industria e con l'industria il benessere di una famiglia, di un convento, di un paese? Tradizione antichissima del tessuto siciliano, elogiato da Cicerone, continuata dai Bizantini, dagli Arabi, e poi ancora ininterrotta per nove secoli, tradizione del ricamo e del merletto rinnovatesi per ogni secolo e per tanti secoli persistente, offrendo motivi ai pittori, agli scultori, agli architetti, di quante creazioni anonime, gentilissime e modeste si è dovute alimentare, per continuare senza ripetizioni con rinnovate forme e rinnovate eleganze?

Anche oggi ecco due esempi di inventività femminile che bisogna additare al pubblico: l'esempio di Maria Kauser Orlando e di Anita Pittone. La prima si è interessata allo sviluppo della lavorazione dei merletti di Ardenza (prov. di Livorno), la seconda ha inventato nuovi tessuti a mano senza l'ausilio delle macchine.

I merletti di origine veneziana che, trasportati in Spagna, si erano appesantiti con l'introduzione del merletto, sono stati rielaborati dalla Kauser, la quale riuscì ad alleggerire la fusione ad immettervi il punto a rete veneziano pervenendo a una simpatica combinazione di pieni e vuoti che farebbe entusiasmare un architetto gotico. E quando ad esempio il pieno rievoca un polipo tra i pesci formate dalla trama a fuselli e dal punto a rete e i vuoti sono formati dalla tipica rete o punto in aria, veneziana, ecco che una piccola opera d'arte si forma di gusto schiettamente italiana. Variando il filo, dal più tenue al più forte, variando il colore della treccia eseguita a fuselli, rispetto al colore del punto in aria e del colore, si possono ottenere variazioni infinite, ed una grande leggerezza per servire ad ornare la biancheria personale ed una grande resistenza per farne adornare tovaglie da tavola. Piccola invenzione femminile che pur si trasforma in un contributo notevole per gli sviluppi dei laboratori di Ardenza dove le artigiane trovano lavoro e con il lavoro il benessere.

Ed ecco l'altra invenzione di Anita Pittone: essa propone con l'esempio, già apprezzatissimo, tessuti non fatti a macchina ma tessuti a mano ma non con il tradizionale modo del filo teso secondo la tradizione durata da Penelope ad oggi ma con una aggangiatura ad anello originalissima che consente di ottenere stoffe morbidissime e cascanti.

L'altra novità è data dal filo adoperato, rude, grezzo, lo stesso adoperato per le reti dei pescatori, per i sacchi e per le tele da imballaggio. Con questi filati e con questa tecnica la Pittone, dopo aver preparato il tessuto passa alla confezione dell'abi-

to. Il primo venne presentato alla Mostra della Moda a Torino nel 1932 e fu acquistato, ma non fu notata tutta la novità e il vantaggio che si poteva trarre dall'uso della canapa, poi, a poco a poco, mentre in Italia si alimentava l'interesse per la canapa anche le stoffe della Pittone vennero maggiormente segnalate ed essa poté formarsi un vero laboratorio sperimentale dove si eseguono confezioni apprezzatissime. Ora essa propone, in un recente articolo pubblicato nella bella «Rassegna dell'Ente Nazionale della Moda», un'industria grande e senza macchinari: quanto si verrebbe ad economizzare nelle spese d'impianto e nel mantenimento delle macchine sarebbe assorbito dal maggior costo di una più vasta mano d'opera in lunghi anni di lavoro.

Esempi da seguire. Dalla tradizione dei ricami, dei merletti siciliani, dalle stoffe, dai ricami delle maioliche, dai mille e mille suggerimenti di una tradizione decorativa persistente e tenace non sarà possibile alle nostre signore, alle giovani pittrici, alle già mature scultrici, alle donne interessate al fatto artistico o alle trine, ai ricami di trarre ispirazione, esempi, per rendere più moderno più adatto al nostro gusto e alle moderne esigenze il ricamo siciliano, il tipico quattrocento di fama mondiale, o, sfruttando la permanenza delle consuetudini tessili, inventare altri tipi, altre fogge di tessuti agevolando l'opera artigiana, con spunti nuovi di creatività. Tra una «natura morta» e un bel merletto originale, tra una delle tante sculture mediocri e un'originale creazione tessile, tra una partita di «Ponte» e un potenziamento di una industria femminile, tra una chiacchera inutile ed una utile operosità, anche la donna siciliana non potrà che scegliere le seconde se pensa che la Patria si ama in molti modi, ma solo quando tale amore si concreta nel lavoro e si alimenta di fede.

FASTI E NIEFASTI DELLA TIPOGRAFIA SICILIANA

Dal periodo umanistico al Settecento - Un maestro dell'incisione: T. A. Juvara - Le prime botteghe tipografiche - Palermo e Messina all'avanguardia - La "stirpe" degli Epiro.

La vecchia frase « colmare una lacuna » ricorre con tanta spontaneità sulle labbra a proposito del libro recentemente apparso di N. D. Evola, sulla Tipografia Siciliana (Firenze, Leo Olschki) da non rendere possibile altre parole. Mancava del tutto una storia della tipografia siciliana, così come manca la storia della incisione e della xilografia; se alcuni incunabili o alcune personalità di tipografi sono stati chiariti, mancava del tutto la possibilità di seguire, nei suoi molteplici sviluppi, l'attività tipografica, così strettamente congiunta con l'attività culturale di un popolo e di una regione. Anche se, a priori, si poteva argomentare una inferiorità della produzione tipografica dell'Italia insulare rispetto a quella dell'Italia settentrionale, massime nel periodo umanistico, era pur sempre desiderabile una ricerca diligente per accertarsi della verità dei presupposti e, soprattutto per vedere se, attraverso i secoli non fosse stata superata questa iniziale inferiorità e se nei secoli di massimo sviluppo artistico, il Settecento ad esempio, la tipografia siciliana non avesse cercato di aderire nel modo più esauriente alle esigenze dell'isola. Fatta tale ricerca da un bibliofilo diligentissimo come Evola, essa è risultata esauriente sia per le innumerevoli notizie sui vari tipografi che operarono nelle varie città della Sicilia, sia per le molte e belle riproduzioni fotografiche degli esemplari più notevoli, sia per l'apparato critico di prim'ordine. Così è

Giorgio e Petruccio Spira acquistavano favore con edizioni di lusso a carattere lucidi e precisi. Ma un secolo dopo, nel Seicento, i nomi dei tipografi siciliani sono già innume-

lermo, l'attività tipografica più remota, anche nel seicento mantiene alte le sue tradizioni per opera di un bravo artigiano, Pietro Brea al quale si deve la prima edizione 1598, del Lessico medico di Bartolomeo Castelli ristampato poi a Venezia, a Basilea, a Norimberga, oltre a numerose edizioni di poemetti siciliani, dando un esempio ben seguito dagli eredi che stamparono con elegante frontespizio la tragedia « Il Bartolomeo » di Tommaso Aversa, celebratissima.

Ma il gran secolo fu il Settecento e l'attività più gloriosa a Palermo, capitale del Regno, centro di cultura e di arte, sede delle accademie più insigni, di biblioteche private e pubbliche curiosa di sapere, avida di conoscere quanto in Italia, in Spagna, si pensava e si concretava. Qui si svolge l'attività di Agostino Epiro che, da solo, o associandosi ad altri, fondò una impresa tipografica che, assunta poi da Antonino e Giacomo Epiro e poi da Giuseppe, continuò fino alla fine del secolo, qui l'attività dei Gramignani di cui Giuseppe ebbe bottega nella strada del Cassero, di Francesco Cichè, di Angelo Felicella, degli Amato, dei Valenza, di altri moltissimi.

Seguendone l'operosità, si segue, come fa l'Evola dottamente, tutta la storia della cultura siciliana nel Settecento, nel secolo che lasciò a seguente tale glorioso retaggio spirituale da pervenire al superamento di ogni ambizione regionalistica, si segue il contributo che questi ocu-



Palermo - Pietro Coppola 1651. (O. Paruta, Relazione delle feste fatte in Palermo nel MDCXXV)

revoli mentre una notevole quantità di libri ci testimoniano, nelle belle lettere iniziali, nei bei caratteri spaziosi e limpidi, nelle belle incisioni che spesso formano il frontespizio, una fervida operosità tipografica che trova il suo massimo sviluppo nel settecento, il gran secolo della vita siciliana. Anche se la censura, già fin dal 1520 cominciava a limitare la pubblicazione di opere pregiudizievoli, e se tale limitazione, con l'avvento gesuitico divenne preoccupante, essa non riuscì a frenare quel gusto alla stampa cioè alla diffusione della cultura che fu tipica nel periodo barocco delle regioni mediterranee. Ed in Sicilia, mentre l'arte rifioriva, anche la tipografia si perfezionava per opera di tipografi attivissimi e intelligenti. Tale ci appare quell'Antonio de Francischi che stampava di tutto, dai madrigali bellissimi di Pietro Vinci, « Siciliano della città di Nicosia », alla grammatica in volgare siciliano per la lingua latina, dall'opera di medicina legale, al poemetto « La surci giurania »; tale ci appare G. B. Maringo, stampatore camerale, tipografo che ebbe la



1940

10 gennaio 1940 - FASTI E NEFASTI DELLA TIPOGRAFIA SICILIANA.

DAL PERIODO UMANISTICO AL SETTECENTO - UN MAESTRO DELL'INCISIONE: T.

A. JUVARA - LE PRIME BOTTEGHE TIPOGRAFICHE - PALERMO E MESSINA

ALL'AVANGUARDIA - LA "STIRPE" DEGLI EPIRO

La vecchia frase «colmare una lacuna» ricorre con tanta spontaneità sulle labbra a proposito del libro recentemente apparso di N. D. Evola, sulla Tipografia Siciliana (Firenze, Léo Olschki) da non rendere possibile altre parole. Mancava del tutto una storia della tipografia siciliana, così come manca la storia della incisione e della xilografia; se alcuni incunaboli o alcune personalità di tipografi sono stati chiariti, mancava del tutto la possibilità di seguire, nei suoi molteplici sviluppi, l'attività tipografica, così strettamente congiunta con l'attività culturale di un popolo e di una regione. Anche se, a priori, si poteva argomentare una inferiorità della produzione tipografica dell'Italia insulare rispetto a quella dell'Italia settentrionale, massime nel periodo umanistico, era pur sempre desiderabile una ricerca diligente per accertarsi della verità dei presupposti e, soprattutto per vedere se, attraverso i secoli non fosse stata superata questa iniziale inferiorità e se nei secoli di massimo sviluppo artistico, il Settecento ad esempio, la tipografia siciliana non avesse cercato di aderire nel modo più esauriente alle esigenze dell'isola. Fatta tale ricerca da un bibliofilo diligentissimo come Evola, essa è risultata esauriente sia per le innumerevoli notizie sui vari tipografi che operarono nelle varie città della Sicilia, sia per le molte e belle riproduzioni fotografiche degli esemplari più notevoli, sia per l'apparato critico di prim'ordine. Così è possibile seguire la storia dell'attività tipografica siciliana, dai suoi inizi che cadono nel 1478, alle sue sequenze ininterrotte fino all'ottocento, dai tentativi, isolati ed exogeni, alle affermazioni molteplici e indigene. E poiché, necessariamente, la storia della tipografia è congiunta con la storia della incisione, il libro offre spunti utilissimi allo studioso che eventualmente volesse approfondire questa attività artistica che ebbe assai cultori in Sicilia ed un artista di eccezione, maestro alla R. Calcografia di Roma: Tommaso Aloysio Juvara. Né si può trascurare il contributo che la conoscenza degli sviluppi della tipografia locale apporta alla conoscenza della cultura generale dell'isola che le vicende politiche isolarono assai più dell'azzurrità marina senza mai spegnere la nativa vivacità intelligente anzi, ai contatti diversi, vivificandola. Se tardivi sono gli incunaboli e se essi, fino al primo ventennio del '500, non mostrano l'entusiasmo umanistico così fervido nelle tipografie di Venezia e di Padova, se le opere stampate sono quasi tutte di

autori siciliani e sono in massima parte di argomento religioso come la «Vita e il transito e miracula del beatissimo Hieronimo» (1478) o «La battaglia celeste tra Michele Lucifero», o di argomento politico come le consuetudini della felice città di Palermo, tutto questo, ad esempio, non interessa soltanto gli studiosi della storia della tipografia, ma interessa anche per la storia della cultura e dell'arte. Così, infatti nel Quattrocento siciliano, assai tardivamente appaiono motivi classici e le maestranze indigene restano fedelissime ai motivi tradizionali.

La più antica data di attività tipografica in Sicilia pare sia stata il 1478 anno in cui a Messina, pervasa da correnti culturali diverse, e a Palermo, appaiono i primi libri. Furono operai tedeschi ad aprire a Messina e a Palermo, botteghe tipografiche favorendo ai primi del Cinquecento l'opera indigena non del tutto indegna, come quella tenuta a Palermo da Mastro Giorgio di Berto «citadino di la fillenchità di Palermo» o da Antonio Mayda e Giovanni Pasta mentre a Messina Giorgio e Petruccio Spira acquistavano favore con edizioni di lusso a carattere lucidi e precisi. Ma un secolo dopo, nel Seicento, i nomi dei tipografi siciliani sono già innumerevoli mentre una notevole quantità di libri ci testimoniano, nelle belle lettere iniziali, nei bei caratteri spaziati e limpidi, nelle belle incisioni che spesso formano il frontespizio, una fervida operosità tipografica che trova il suo massimo sviluppo nel settecento, il gran secolo della vita siciliana. Anche se la censura, già fin dal 1520 cominciava a limitare la pubblicazione di opere pregiudizievoli, e se tale limitazione, con l'avvento gesuitico divenne preoccupante, essa non riuscì a frenare quel gusto alla stampa cioè alla diffusione della cultura che fu tipica nel periodo barocco delle regioni mediterranee. Ed in Sicilia, mentre l'arte rifioriva, anche la tipografia si perfezionava per opera di tipografi attivissimi e intelligenti. Tale ci appare quell'Antonio de Francischi che stampava di tutto, dai madrigali bellissimi di Pietro Vinci, «Siciliano della città di Nicosia», alla grammatica in volgare siciliano per la lingua latina, dall'opera di medicina legale, al poemetto «La surci giurania»; tale ci appare G. B. Maringo, stampatore camerale, tipografo che ebbe la fortuna di stampare, e degnamente le opere più interessanti dal punto di vista storico ed erudito come l'opera di Filippo Paruta «La Sicilia descritta dalle medaglie» e la «Sicilia Sacra del Pirri» tale infine Decio Cirillo, che per un trentennio diede alle stampe prose e poesie di letterati siciliani le «Deche dell'istoria di Sicilia di Tommaso Fazello» prima traduzione siciliana di quest'opera fondamentale per la conoscenza della storia di Sicilia. Ma accanto a questi, altri ve ne furono e quando i tipografi si servono per il frontespizio di disegni di Pietro Novelli, di Pietro dell'Aquila, si intende come l'interesse delle edizioni, tipograficamente corrette e piacevoli, si muti in un reale interesse d'arte.

Né tale attività tipografica fu nel Seicento limitata a Palermo: ora per volontà del

Senato come a Catania, ora per volontà dell'Arcivescovo come a Monreale, ora per interessamento diretto di aristocratici come a Militello, ora per mecenatismo di un principe, come a Mazarino, o per volontà di giurati come a Polizzi, si aprivano in molti paesi, stamperie locali giovandosi di tipografi palermitani o messinesi. Messina, infatti, che ebbe con Palermo, l'attività tipografica più remota, anche nel seicento mantiene alte le sue tradizioni per opera di un bravo artigiano, Pietro Brea al quale si deve la prima edizione 1598 del Lessico medico di Bartolomeo Castelli ristampato poi a Venezia, a Basilea, a Norimberga, oltre a numerose edizioni di poemi siciliani, dando un esempio ben seguito dagli eredi che stamparono con elegante frontespizio la tragedia «II Bartolomeo» di Tommaso Aversa, celebratissima. Ma il gran secolo fu il Settecento e l'attività più gloriosa a Palermo, capitale del Regno, centro di cultura e di arte, sede delle accademie più insigni, di biblioteche private e pubbliche, curiosa di sapere, avida di conoscere quanto in Italia, in Ispagna, si pensava e si concretava. Qui si svolge l'attività di Agostino Epiro che, da solo, o associandosi ad altri, fondò una impresa tipografica che, assunta poi da Antonino e Giacomo Epiro e poi da Giuseppe, continuò fino alla fine del secolo, qui l'attività dei Gramignani di cui Giuseppe ebbe bottega nella strada del Cassero, di Francesco Cichè, di Angelo Felicella, degli Amato, dei Valenza, di altri moltissimi. Seguendone l'operosità, si segue, come fa l'Evola dottamente, tutta la storia della cultura siciliana nel Settecento, nel secolo che lasciò a seguente tale glorioso retaggio spirituale da pervenire al superamento di ogni ambizione regionalistica, si segue il contributo che questi oscuri e dimenticati artigiani, affrontando la pubblicazione di opere importantissime di scienziati, di filosofi, di poeti, di storici, dettero alla diffusione delle idee, si intende come, anche in questo campo meriti conto non disperde la tradizione assistendo l'artigianato locale perché l'eguali e la superi.

20 gennaio 1940 - L'ARCHITETTURA ITALIANA ALL'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI ROMA.

UN NUOVO QUARTIERE MONUMENTALE NELL'URBE - UNA VENTENNALE CONTESA CHE SI CHIUDE - ORIENTAMENTO MEDITERRANEO - ARCHITETTURA SACRA E CIVILE

L'architettura italiana non parteciperà all'E. 42 con effimere costruzioni ad istantanea illusorietà, ma con costruzioni destinate a divenire il nuovo quartiere monumentale di Roma, compagne, nel tempo e nello spazio con le mura eterne di Roma, con i suoi archi trionfali e le sue chiese trionfanti con piazze, portici, laghi, giardi-

ni, fontane, scalse per il popolo di oggi e per il popolo di domani. L'architettura italiana è chiamata quindi a compiti altissimi: esprimere l'eternità di Roma, la sua eternità fino ad oggi immanente, esprimere la rinnovata coscienza di questi valori nel popolo di oggi che vuole mantenerli e moltiplicarli nell'avvenire, ed oltre a questo, lo spirito tutto odierno, diversificatosi per le conquiste innumerevoli della scienza, reso dinamico anche nelle attuazioni dei sogni, per il sigillo impressovi di un uomo di terribile genialità costruttiva. Le architetture dell'E. 42, non serviranno per la vita mortale dell'uomo, ma per l'eternità della sua vita immortale.

Dopo un trentennio di reazioni, isolate dapprima per il genio di Sant'Elia, collettive poi, dopo ribellioni spietate contro la tradizione, fortunate o sfortunate evasioni nell'internazionalismo, dopo eccedenze nel decorativo e nell'antidecorativismo, dopo equivoci e malintesi tra architettura fantasia e architettura ragione, quest'architettura dell'E. 42, per il posto stesso in cui attuerà le sue opere, dinanzi al mare di Roma, per la finalità stessa, per il momento storico di eccezionale valore, dove fatalmente conclude con parole di pietra la ventennale contesa.

In qual modo? In qual modo saranno risolti e chiarificati i problemi e sarà espressa l'anima del popolo italiano? Ora ecco apparire in un bel fascicolo della rassegna «Architettura» (Fratelli Treves, editori, Roma) la raccolta completa di tutti i progetti, i premiati ai quattro concorsi banditi e gli altri presentati e segnalati, un fascicolo che consente di formarsi una chiara idea della sistemazione urbanistica dell'esposizione ed anche di tutti i progetti che verranno attuati o già in attuazione.

E se è vero che le opere architettoniche non possono essere comprese se non quando già costruite per i rapporti tra volumi e spazi continuamente suscettibili a trasformazione e per quelle concordie con l'ambiente, visibili solo se attuate, è però vero che attraverso belle fotografie e rilievi e piante sia possibile riconoscere quali orientamenti presenti l'architettura dell'E. 42.

È, anzitutto, un orientamento che diremo «mediterraneo» in quanto che i palazzi adibiti a molteplici usi, seguono più una distensione orizzontale riposante e serena che uno slancio nordico al verticalismo eccessivo. Trionfa la rettilinea, suggeritrice di infinità spaziali; l'arco vi sta, immenso, all'ingresso, sulla Via Imperiale, e riecheggia qua e là in singole costruzioni, cadenze monoritmiche tra stesure e vuoti, tra nudi pilastri, tra lisce colonne senza capitelli, tra rettilinee e curvilinee, tutto in una estrema chiarezza e semplicità espressiva. Il classico domina non come forma né come ornati, ma come strutture o come ordine, cioè come legge di semplificazione e di chiarezza non come imitazione, ma come indispensabilità espressiva dell'essenziale. Solo chi non abbia occhi adusi ad intendere tali ritmi può giudicare uniformi queste architetture o tradizionaliste, così come si potrebbero giudicare simili i templi greci costruiti nello stesso ordine, i quali inve-

ce risultano diversi l'uno dall'altro per i percettibili rapporti numerici tra i vari elementi costitutivi.

Si guardi ad esempio il «Palazzo delle feste» dell'architetto Adalberto Libera. Vi sta alla base una sensibilità classica raffinatissima, ma le colonne hanno ritmi diversi e funzione diversa e la trabeazione, piegata lateralmente a concludere la sequenza delle colonne, a riportarla nel finito più che nell'infinito lineare greco; là dove era posto il frontone, appare una stesura limpidissima su cui una grande lunetta si adagia come un arcobaleno. Più ancora si afferma l'amore alla tradizione classica nella «Piazza Imperiale», recinta da porticati rettilinei (architetti Fariello, Muratori, Quaroni) e più ancora nel «Palazzo della Civiltà italiana» costruito a più ordini di archi, come se si volesse martellare nel pensiero quella conquista gloriosamente italica che fu l'arco, recinsione armoniosa dello spazio per suggerirne l'infinito (Architetti Guerrini, Padula, Romano).

Ma quanto lo studio della tradizione fatto da uno spirito moderno si differenzi completamente da quello avvenuto attraverso spiriti profondamente diversi dal nostro, testimonia una delle più belle costruzioni dell'E. 42: la «Chiesa dei SS. Pietro e Paolo» dell'architetto Arnaldo Foschini. Questa Chiesa, che sarà una delle più grandi di Roma sopra un'area di mq. 2082 e un'altezza di m. 71, rievoca senza dubbio all'esterno esemplari celebri dell'architettura del Rinascimento per la sovrana impostazione della cupola su parallelepipedo di base, ma quale diversa e geniale profilazione delle masse plastiche, quale rigore di decorazione per non turbare la serena religiosità dell'ambiente!

Nell'architettura moderna, la sacra, come la civile, non è già l'esterno che esaurisce il suo compito espressivo come nell'architettura greca ma vi concorre efficacemente l'interno come nella tradizione romana bizantina, aggiungendovi un elemento divenuto di massima importanza cioè l'elemento luce, che viene ad assumere una funzione decorativa di prim'ordine.

A giudicare dalle fotografie, pare che proprio la luce dovrà avere una funzione eccezionale nel «Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi» progettato da Adalberto Libera e premiato col primo premio al concorso, uno dei quattro banditi.

La pianta originalissima aderisce alle esigenze significate dal concorso stesso, esigenze le quali erano, una sala per tremila posti a sedere, un salone per ricevimenti di 1300 mq, sale per riunioni, biblioteche, sale di lettura, gallerie. Altri progetti sono stati segnalati e premiati ed è interessante vedere nel progetto degli architetti Franzi e Lombardi una diretta ispirazione al Colosseo, con risultati simili a quelli attuati nel progetto per il Palazzo della Civiltà italiana già accennato, il che dimostra come la suggestione dell'arte romana sia profondamente sentita da quasi tutti gli architetti moderni.

Al concorso per la «Piazza e gli edifici delle Forze Armate», al quale hanno partecipato degnamente altri architetti fra cui Plinio Marconi, due progetti al concorso di secondo grado, sono risultati vincitori ex aequo: il progetto dell'architetto Mario de Renzi con costruzioni squadrate ermetiche e il progetto degli architetti Pollini e Figgini; in ambedue, cadenze di volumi, sobrietà di decorazioni valgono ad esprimere degnamente l'austerità marziale delle «Forze Armate».

In questi, come in tutti gli altri progetti presentati, tutti obbedienti alle necessità autarchiche di valorizzazione materiale costruttivo locale e scarsamente servirsi del ferro, un fatto risulta evidente e cioè che l'architettura italiana come è stato detto giustamente da Marcello Piacentini, soprintendente all'architettura dell'E. 42, procede senza più dommi di qualsiasi genere verso una espressione spontanea e vigorosa di una profonda, sentita e orgogliosa italianità.

4 febbraio 1940 - PROGETTI DEI BORGHII NELLA MOSTRA RURALE DI PALERMO

C'è stata in Sicilia ogni forma di architettura, in due millenni di storia: religiosa, civile, militare, conventuale, feudale, aristocratica, borghese, ma l'architettura rurale, sorge ora, nell'anno di grazia dell'abolizione del latifondo. Architettura e non edilizia, suggerita da una reale ispirazione alla *ruralità siciliana*, in aderenza ai bisogni spirituali e materiali del contadino siciliano che vive nella terra più ricca, col cuore più semplice e austero, suggerita dalle forme stesse che egli si è venuto creando da sé, quando ha potuto, ma anche dalla conoscenza del suo animo umbratile e generoso e fiero. Questa mostra dei progetti dei borghi in costruzione per opera dell'Ente nazionale di colonizzazione, mostra che fa parte della Mostra rurale inaugurata stamane da S. E. il ministro Bottai, al Teatro Massimo, è sommamente interessante non soltanto per gli altissimi significati fascisti ma per questa affermazione di «arte» squisitamente italiana, cioè in tutto aderente alla terra e all'uomo, ma di quella terra, di quel sole, di quella tradizione di una determinata regione della Patria di tante varietà ma unica e bella, e qui aderente alla terra di Sicilia, terra aspra e feconda, ricca di infiniti ardori germinativi, terra di biblica opulenza e di ciclopico ardore.

Un gruppo di giovani architetti palermitani pur vivendo in piena modernità di correnti architettoniche, si erano già da alcuni anni, particolarmente interessati all'edilizia siciliana nelle sue forme paesane e rurali e si pensava e si desiderava da tempo che, se un'architettura rurale, un giorno o l'altro fosse sorta in Sicilia, questa non poteva che essere *siciliana*, cioè pittoresca, chiusa, sobria, tipica, e non internazionale o nordica.

Si guardava con ansia l'opera dell'Ente di colonizzazione per seguirne gli orientamenti e quando il Commentatore Mazzocchi Alamanni, che ne è il direttore competentissimo, chiamò per costruire tali borghi, non ingegneri, non capi mastri, ma architetti e quando egli stesso manifestò agli architetti che tali borghi non dovevano avere stile novecento ma uno stile italiano e una espressione di *sicilianità* e quando vennero affidate le progettazioni proprio agli architetti più interessati agli studi di architettura siciliana, pensammo in cuor nostro che il pericolo di vedere sulle nostre terre di Sicilia la finestra oblunga a larghe vetrate, la casa standardizzata senza colore e sapore, la chiesetta spaesata, la scuola a parallelopede, il pilastro, il cemento, lo sbadiglio era proprio scomparso. Bisogna esprimerne pubblico ringraziamento al Commendator Mazzocchi che ha così felicemente interpretato a vantaggio dell'arte un compito delicatissimo affidatogli dal Duce. La ruralità è *uno stato d'animo* che può suggerire forme d'arte elettissime, senza cadere nei pericoli dell'arcadia e le ha suggerite e nella rapidità stessa con cui sono state ideate e già si attua-
no è la prova evidente che questo stato d'animo si era formato fra gli studiosi siciliani in Sicilia, sensibilissima, al suggello che si imprime.

Il primo architetto chiamato dall'Ente, è stato Gino Epifanio di cui il recente e preziosissimo volume sull'architettura rustica (Frat. Palumbo, Palermo, 1939) già dimostrava la profonda simpatia che egli sentiva per l'edilizia rustica. Egli ha architettato il borgo Americo Fazio nella provincia di Trapani disponendo gli edifici che lo formano in linea sulla strada, secondo una sistemazione tipicamente nostrana (al Pioppo, a Villabate ecc.), ma movimentando le masse plastiche specialmente intorno alla chiesa, in modo tale da generare spazi aperti sulla campagna intorno ma «leganti» l'uno all'altro edificio. I quali sono diversi l'uno dall'altro: alcuni deliziosamente ispirati a costruzioni paesane come la chiesa che par ispirata a quella di S. Trinità di Petralia, ma con questa sensibilità moderna tradotta, altri introduce qualche nota moderna, quando essa è compatibile con le esigenze stesse dell'edificio e con il contenuto che essi affermano. Domina il pittoresco, ottenuto però in modo siciliano, con la varietà del ritmo fra pieni, più frequenti, e vuoti, più rari con il movimento delle masse plastiche pur sempre armonioso nella sua felice spontaneità e tipicamente siciliano, meno espansivo, più trattenuto, più vigilato di quello che hanno le costruzioni di Capri e del Napolitano. A volte un semplice arco, una finestrella smarrita sulla stesura della parete, un incrocio di volumi una scaletta esterna, al giusto posto e la piccola stroffe poetica è scritta. Bisognerebbe che anche la chiesa avesse immagini di tale religiosa semplicità.

Eguale preparazione se non eguale temperamento ha anche l'architetto Caracciolo che già nel '36 organizzò una mostra di architetture rurali siciliane rilevate dai giovani Airoidi, Indovina e Lanza, Rini e Marino per partecipare alla Triennale di

Milano, mostra in cui apparvero per la prima volta rilievi di case della provincia di Palermo che pur nella loro estrema semplicità presentavano suggerimenti interessanti una necessità di rifarsi ad una meditazione sui problemi dell'architettura popolare.

Dopo la mostra del '36, seguì altra mostra alla galleria Mediterranea con rilievi degli architetti Airoidi, Caracciolo, Lanza presi da alcune forme dell'edilizia minore ericina e di altre forme dell'Isola delle Femine e di altri centri della provincia di Palermo.

Ma questa ricerca gioiosa di forme tiepide dell'edilizia siciliana rurale venne favorita la preparazione più adatta per la soluzione dei moderni quesiti, il che si rivela anche nel borgo architettato dal Caracciolo nella provincia di Caltanissetta, sul pendio di una collina digradante verso la stazione di Caltanissetta Xirbi sopra una terra fiorita di mandorli. Il borgo si è adagiato, girando a nastro, alla terra e ai mandorli, sicché l'occhio può scoprirne tutti gli edifici serenamente attirato da una serie di archi semplicemente intagliati nelle stesure e da una massa verticale isolata, che è costituita dalla chiesa a pianta centrale. Le case degli artigiani e la trattoria accolgono all'ingresso con un ritmo di semplicissima armonia fra archi e piani; la caserma dei carabinieri e le Poste raccolte in un angolo, appartate dal traffico, la Scuola e la Casa del Fascio recingenti un più ampio spazio aperto verso la valle, vanno trasfigurati in più complesse forme come aderendo ai mutati e crescenti valori spirituali, il Santuario segna il culmine spirituale architettonico del piccolo borgo. Il quale mostra una serena e spontanea felicità di ideazione ed un innesto felice di apporti culturali sulle forme stesse popolari felicemente interpretate per una diretta conoscenza della vita del popolo.

Al quale bisognava appunto accostarsi, per conoscerne le consuetudini, le debolezze, le tradizionali abitudini, onde evitare che essi, i rurali, non vengano a trovarsi «spaesati» nella loro terra, costringendoli tra forme architettoniche non familiari e quindi a contrarre abitudini a loro diverse. Questo è forse l'unica lacuna del progetto presentato dal G. U. F. e cioè da Giuseppe Caronia e da Guido Puleo del borgo Borzellino per la bonifica dell'alto Belice, sopra un poggio in pieno latifondo, progetto che pur ha il grande pregio di offrire «un borgo» cioè un complesso unitario di cui tutti gli edifici sono cellule indispensabili. Nota insistente e coesiva è quella dell'arco che adorna gli edifici, e forma un porticato continuo per tutti gli edifici. Ove si escluda la difficoltà dell'ingresso subito fermato dalla torre, le solitudini sono del tutto felici e concordi ma il borgo potrebbe egualmente sorgere nelle provincie emiliane o in altre mancando d'ogni accentuazione di sicilianità. Epperò se i portici che costituiscono il principale elemento escogeno, si trasferiscono dal nord al sud, non è da escludere che, per l'ombra che essi offrono nell'ora dell'arsura meridiana e

per il riparo nelle intemperie e nelle piogge frequenti e spesso irruenti, essi non possono riuscire ben accetti anche in Sicilia.

Se piace infatti l'aderenza al repertorio tipico della Sicilia, può anche essere ritenuto utile un rinnovare, in meglio s'intende, tale repertorio specialmente il rinnovamento vien fatto con tanto buon gusto. Anzi, l'architetto Spatrisano ha voluto dimostrare come non solo si possa ma si debba, quando si tratta di edifici di contenuto spiritualissimo come la chiesa o la casa del Fascio ecc., pervenire ad espressioni d'arte più raffinata, più nazionale, meno regionale parlando un linguaggio che, se a principio può sembrare diverso, sarà accettato egualmente traendone un insegnamento di gusto. Né del resto tutti i borghi sorgono in eguali condizioni e, tra latifondo e latifondo vi sono anche differenze di clima e di vicinanza a centri più evoluti che giustificano il fatto che alcuni di essi come questo architettato dall'architetto Spatrisano, siano più complessi e quindi con edifici che possano presentare non un'aspirazione, ma una affermazione di forme architettoniche più complesse, quasi cittadine. Ma il risultato di questo presupposto risulta tutto al contrario del presupposto stesso è che soltanto negli edifici secondari, come nella chiesetta minore egli riesce a far opera d'arte e cioè quando l'architetto, libero da ogni volontà culturale, egli opera in serena creatività. Ottima è del borgo la sistemazione ambientale, l'agile articolazione dei vari edifici in cui anche l'apporto culturale, si innesta spesso, con felice sviluppo.

In altre progettazioni come quella dell'ingegnere Marino, del Borgo Pietro Rufolo presso Caltagirone, quello dell'architetto Mendolia presso Agrigento presentano in assai minor grado questa preoccupazione di far arte e non edilizia risoluzioni felici nel campo tecnico mentre nel progetto del Borgo che sorgerà nella provincia di Enna, architettato dall'architetto Marletta, alcuni edifici come la chiesa, mostrano come si possa parlare al popolo con semplicità eletta se l'opera ideata è sostenuta da un afflato spirituale.

La mostra presenta anche numerosi progetti di case coloniche sotto la direzione dell'architetto Giuseppe Guercio, i quali rappresenterebbero i progetti «tipo» che l'Ente consiglia ai latifondisti che hanno l'obbligo della costruzione. Di questi progetti alcuni sono stati suggeriti da scopi puramente economici, sicché essi presentano le soluzioni più semplici, pur offrendo sempre al contadino una casa con tre camere, una per i genitori, una per i figli maschi, altra per le figlie femine, la cucina, la stalla annessa alla casa, il piccolo gabinetto. A volte, in alcuni di questi tipi la stanza per il bestiame è isolata e anche il gabinetto di decenza perché possano essere utilizzati dai rurali di altre casette vicinissime le quali potranno essere occupate eventualmente da altri membri della stessa famiglia potendosi realizzare in tal modo una certa economia, altre volte invece appartengono allo stesso edificio, un

po' più comodo, con vaste e sicure stanze per gli armenti. Quando poi l'architetto Guercio è stato liberato dalle preoccupazioni economiche ed ha potuto fare la casa rurale, secondo il suo gusto, e secondo il gusto del Commendatore Mazzocchi che ha, come si è detto, sentito tutto il fascino dell'arte edilizia siciliana, ed ha voluto che le consuetudini del popolo fossero rispettate, allora sorgono altri tipi di case di evidente «sicilianità» con la scaletta esterna, il ritmo più agitato dei volumi, la pittorescità raggiunta attraverso il movimento simpatico delle masse plastiche.

In tutti, quindi, progettisti e progetti, la parola del Duce «*Andare verso il popolo*», è scritta, come un comando a cui il cuore aderisce alla mente, e perciò tutto fervido e caldo è l'ubbidienza, tutta gioiosa e pronta, festante e grata. Ne sono scaturite, da questo stato d'animo, opere gentilissime; si sono risolti, spontaneamente, questioni ormai, vecchie: un'architettura rurale è sorta anche qui, in questa Sicilia, che sa attendere, pensosa e fedele.

13 febbraio 1940 - UN ARTISTA D'ECCEZIONE: ADOLFO DE CAROLIS.

INCONFONDIBILE CARATTERE STILISTICO - UN'IMPAREGGIABILE XILOGRAFIA -
UN GIUDIZIO DI D'ANNUNZIO: "È VERAMENTE QUALE IO LO VOLEVO"

A celebrare oggi, come è stata volontà del Duce, Adolfo de Carolis, pittore (1874-1928), basta la meditazione di due elementi: la sua opera ed il tempo in cui essa si svolse.

La sua opera si svolse con carattere stilistico inconfondibile di precisione disegnativa e di categorica definizione formale, come per una istintiva celebrazione dei valori del disegno, aulica espressione dello spirito italiano, contro gli attacchi dell'impressionismo dispersivo impreciso e del divisionismo sillabante e balzubiente, di celebrazione del «contenuto» umanistico, religioso, simbolico, contro la rivolta del surrealismo limitato a sconvolgere gli aspetti epidermici della natura e solo nel campo diviso più che nel concettuale.

Istintiva riaffermazione fu la sua, dei valori eterni della pittura italiana ispirata direttamente alla realtà e pur sempre toccata dalle dita invisibili della grazia per cui ogni realtà si tramuta, di un contenuto altamente umanistico oppure religioso e simbolico ma reso sempre comunicativo in virtù di un linguaggio facile e piano. Questa opera del De Carolis - pitture, incisioni, disegni - in una serie di superbe illustrazioni si vede e forma la parte fondamentale del bel libro che la Confederazione fascista dei professionisti e artisti ha dedicato ad Adolfo De Carolis, fiancheggiata da una prefazione di Paolo Orano e da una conclusione di Cornelio Di Marzio.

Le tavole richiamo agli occhi opere del periodo giovanile, come il ritratto della moglie e la donna alla fontana (1898), modellato di ombra e di luce, ideale traduzione della stessa modella che ancora una volta riappare nella «Madonnina» ricinta di ali espanse su gotici ritmi; opere più mature che mostrano uno improvviso accostarsi della tecnica macchiaiola per un colore più espanso e grasso che ben si adatta ad esprimere «L'autunno», «La mietitura», «La foce»; affreschi polifonici come quelli che decorano la sala della provincia di Ascoli Piceno e più ancora quelli dell'Università di Pisa o dell'aula provinciale di Arezzo o della Basilica di S. Antonio a Padova o del Palazzo del Podestà a Bologna.

Da tutte si vede che non c'è abilità pari alla sua nell'equilibrare ideazioni ed attuazioni, nell'esaltare le grandi idee con mezzi tipicamente pittorici: spazialità e ritmo per le grandi idee religiose, agitato procedere delle linee o rapporti alterni di colori per le dinamiche espressioni, né c'è comprensione pari alla sua del divino disegno di Michelangelo se in modo totalitario definisce le immagini nello spazio, siano esse «La terra» (Palazzo del Podestà di Bologna), o «Il mondo umano» o «Il Santo Ginesio» (Palazzo del Podestà di Bologna).

Tutto ubbidisce in lui alla volontà di esprimere cose nobili ed alte, no della tecnica succube, ma invincibile despota per cui linea o macchia, incisività lineare o fluidità chiaroscurale, tutto si alterna perché concreti la forma bella che nel pensiero vive e nel colore. Padrone di tutte le esperienze lo dimostrano il libro, i disegni bellissimi: certi studi di pieghe aggrovigliate e biaccose, con fare risoluto, certi profili di bimbi toccati da un segno lieve, certe macchiette di alberi e di piante accorte e diligenti come quelle che Leonardo amava.

Che gli mancava per divenire lo incisore «tipo», il bulinatore infallibile che con disegno ineluttabile concreta sul legno o sulla lamina l'idea?

Quante opere possono stare a pari a quella sua xilografia rappresentante la «Deposizione» che certo Tintoretto gli invidia per quella tragica e gocciolante luce sul corpo del Cristo che si imbuia tra gli apostoli sgomenti?

E, qui giunto, il lettore si attenderebbe la teoria delle bellissime incisioni fatte dal De Carolis per le opere di Gabriele d'Annunzio o per quelle di Giovanni Pascoli. E ne trova infatti alcune, a commentare un epistolario dei due poeti al De Carolis sintetizzato e contrappuntato da Cornelio Di Marzio che bene ha ideato di presentare la figura del De Carolis «illustratore», facendo parlare i grandi poeti che nell'illustrazione chiedevano prima come un comando poi come una preghiera, prima con indicazioni precise, poi con una semplice parola, prima contenti poi entusiasti della rapidità con cui il pittore sapeva far sua l'immagine poetica e restituirli trasfigurata.

Come meglio potevano presentarsi le incisioni della *Francesca da Rimini*, della

Figlia di Iorio, della *Piccola sotto il moggio*, del *Notturmo*, se non con il plauso del poeta stesso, l'esigentissimo umanista, l'immaginifico?

Se questi afferma «è bellissimo, è veramente quale io lo volevo», quale altra parola più efficace?

L'incisione resta in ombra attraverso le pagine intelligentissime di Cornelio Di Marzio, ma le incisioni vanno rapidamente agli occhi dei poeti e la loro gioia nel vedere passa agli occhi del pubblico.

Con l'ammirazione di Gabriele d'Annunzio e di Giovanni Pascoli, Cornelio Di Marzio sancisce pure la prefazione di Paolo Orano che non tanto insiste per definire il valore delle singole opere del grande pittore piceno, quanto nel definirne l'alto valore di italianità.

Italianissimo gli appare perché egli «veniva da un'antica italianità di maestri ciascuno solitario e silenzioso nella sua ascoltata preghiera di artefice e procedeva attraverso a ricerche, sempre più convinto e quindi trionfalmente certo che dipingere sia prima e durante e poi disegnare e per chi voglia ritrovarsi e superarsi nella composizione e nella esecuzione senza pregiudiziali e partiti presi e non per chi non voglia mai risolversi e nel disperdersi ed in un perenne abolirsi pretenda affidare la prova del valore, artista senza preghiera, mefistofele della fede artistica».

Italiano fu veramente Adolfo De Carolis, soprattutto per la difesa del valore della bellezza, sicché par giusto a Paolo Orano e a tutti gli italiani di oggi che in questa età «dalle visioni possenti, delle ondate umane, degli ardimenti, del gesto eroico delle forme ignude, dell'atletismo, dell'ansia solare, della vita robusta ed imperiale degli ordini sociali, delle gerarchie, delle immense teorie di gente in marcia» si esalti il pittore anelante alle forme belle, il pittore poeta.

E se un calore di soffocata polemica contro «l'indecifrabile clandestinismo della pittura, della decorazione, della plastica in tutte le materie» e contro «l'arte che non si capisce» appare essa inevitabile, anzi è stata garbatamente vincolata se si pensa che con il dispregiativo di «decoratore o di letterario» si è offeso questo autentico artista che concepì decorazione e letteratura come seppero fare i grandi d'Italia, dalla Cappella degli Scrovegni alla Sistina.

9 marzo 1940 - POSTILLA ALLA MOSTRA DAMIANI

La mostra dei progetti, dei disegni e degli acquarelli dell'architetto Giuseppe Damiani de Almeyda (1834 - 1911) organizzata dal Professore Zanca che ne fu degnissimo allievo e da Ugo Perricone in una sala del Massimo di Palermo, quando, durante le Celebrazioni siciliane a cura della Confederazione Professionisti e

Artisti, si affiancò la Sindacale di Architettura ad un gruppo considerevole di «Mostre Retrospective», non fu senza utilità per il pubblico e per gli studiosi.

Due risultati furono eminenti: la riconferma delle eccezionali doti del Damiani come acquarellista, la riconferma nel posto di capolavoro dell'architettura al teatro Politeama di Palermo.

Acquarelli, infatti, ve ne erano moltissimi, e belli, non soltanto per la vivace cromia dei colori ma per la sicurezza disegnativa infallibile, come si conveniva a chi, per decenni e decenni, con l'opera, con l'esempio esaltò il disegno come indispensabile acquisizione dello spirito, come necessità assoluta per la comprensione del bello esortando perché negli istituti tecnici, nelle scuole di Belle Arti, nella scuola stessa d'ingegneria prendesse primo posto fra le varie scienze. O rievochino progetti di opere già eseguite o rimaste come pura esercitazione di fantasia, con funzione di preparazione o con vera funzione didascalica, sempre è la sua mirabile certezza nella forma e nel colore, sempre, la sua vivacità che non conobbe mai sosta di vecchiezza.

Venti tavole delle sue *Istituzioni Ornamentali*, pubblicate in sessanta tavole, oltre 52 delle sue *Istituzioni architettoniche* purtroppo non pubblicate, oltre le venti tavole del Politeama e le altre per il concorso per il Teatro Massimo oltre la serie dei progetti per cappelle commemorative, per monumenti funerari per chiese, per decorazioni, formavano una documentazione eccezionale di questo sicuro temperamento di artista meridionale per cui architettura, colore, ornato erano elementi imprescindibili di una sintesi formale che scaturiva nella sua interezza, felice. Era nato a Capua, aveva studiato a Napoli, ma era figlio di padre palermitano e a Palermo visse tutta la sua vita di studio e di arte; quanto di classico era possibile vedere e studiare in queste terre, egli vide e studiò ma non come semplice atteggiamento spirituale per aderire ad una corrente di moda, ma come naturale e spontanea adesione del proprio spirito espansivo, gioioso, umano verso la sobria costruttività delle opere siciliane e romane, che pur consentivano una ricca guaina di colore. Al gotico si volse spesso, massime per le cappelle funerarie ritenendo che, alla espressione di un mistico slancio dell'anima verso Dio, quelle strutture fossero le più adatte e che il «romanticismo» che le aveva rinnovate, fosse quindi da continuarsi; ma la mostra di tutte queste progettazioni «romantiche» ha documentato in qual modo egli interpretasse il gotico: non già nelle nervosità delle profilazioni e delle strutture, ma nella sua ricchezza decorativa; non nella sobrietà del gotico siciliano, ma nel pittoricismo scenografico tardivo. Restava, il gotico, un fatto di cultura, per lui, anche se cercasse di rielaborarlo conformemente al suo spirito. Ma quando invece, progettava in stile classico, era tutt'altro il risultato. Ed altro poi, se il contenuto stesso dell'opera, contenuto di profano gaudio ad esempio, corrispondeva in pieno alle sue quali-

tà spirituali comunicative, espansive: allora si trattò dell'opera perfetta, della sintesi compatta, severa, felice, alata come le creature dell'Olimpo. Così fu il Teatro Politeama. Le conquiste più eccelse dell'arte greca e dell'arte romana, vi sono fuse, in un accordo perfetto: dall'arte greca è tratto il colonnato esteriore che commenta la struttura interna dell'edificio, colonnato con trabeazione impostate direttamente sui capitelli; dall'arte romana la forma circolare dell'edificio, il duplice ordine di colonne; la statica bellezza classica vi è raggiunta, ma vi è raggiunta anche una singolare articolazione delle strutture che rende vivo e nella luce vibrante, l'edificio. Il colore nasce dagli elementi architettonici nell'identico modo con cui la decorazione fittile siciliota sorgeva sulle cornici e sulle trabeazioni: spesso è un semplice chiaro scuro cromatico per segnare in modo suggestivo il plastico rilievo, delle membrature, le impareggiabili audacie dei capitelli. Il felicissimo portico esterno a doppio ordine venne decorato da Carmelo Giarrizzo, da Nicolò Giannone, da Francesco Padovano con grandi stesure di colore compatto al modo pompeiano, azzurro nel primo ordine, giallo nel secondo, nel centro decorato da figurine e sormontate da fasce rosse sulle quali si svolge un fregio di cavalieri, di corridori, di agili fanciulle. Nel vestibolo, il soffitto a lacunari ornato da maschere e simboli a rilievo, la decorazione a ovuli scorniciati, il fregio magnifico che gira intorno e pare ispirato ai mosaici romani da poco scoperti a piazza Vittoria, formano un complesso di gusto, di vivacità, di gaiezza inventiva in tutto degno come si voleva, della tradizione Selinuntina. All'interno, il pittoresco è raggiunto dalla disposizione stessa dell'anfiteatro dei palchi, dall'ampia apertura della curvilinea su cui sta il grande soffitto in ferro primissima audacia costruttiva ideata in Sicilia. Alla sommità della parete circolare gira il fregio con la rappresentazione delle feste eleuterie ideato da Gustavo Mancinelli nel gusto pompeiano; per tutte le sale la stessa decorazione a grande stesura di colore con fregi turchini fu opera di Giuseppe Enea, Rocco Lentini, il Cavallaro rinnovando la gaia policromia dell'esterno. Ma se tutta la decorazione fu così aderente all'edificio questo si deve alla fantasia coesiva dell'architetto creatore. Alcune tavole esposte, con frammenti di capitelli e di trabeazioni in colore azzurro graduato, sovrapposti con ardore compositivo degno del Piranesi, permettevano di particolarmente gioire della rara sensibilità cromatica del grande architetto. Il quale sempre, per quegli edifizii che dovevano sorgere nell'azzurrità sconfinata e per pubblico gaudio, preferì tinte audaci di azzurro e di rosso che i dotti archeologi venivano sempre più riconoscendo come tipiche dell'architettura siciliana. Così furono immaginati in lieta policromia i nicchioni della Villa Giulia a Palermo (1875), così in tinta rossa pompeiana fu accentuato il risalto del bugnato nel potente e raro edificio dell'Archivio Municipale a Palermo, geniale ripresa del Rinascimento interpretato con plastico risalto di superfici e con forti, drammatici

effetti chiaroscurali, così di colore vennero rivestite le sobrie strutture della scuola Nicolò Turrisi di Palermo. Quando il colore non si sovrapponeva alle stesure erano queste stesse che generavano scenografici effetti chiaroscurali come nel prospetto dell'albergo delle Terme di Termini, superbo edificio che pare ispirato al più scenografico barocchetto netense per il ritmo ascendente dei volumi architettonici. Opere, tutte, di grande interesse, alle quali, aggiungendo il Castello di Favignana, il Teatro di Siracusa, il Prospetto della Fonderia Oretea e le tante edicole funebri, e cappelle, e il lungo insegnamento, a cominciare dal 1879 nell'Ateneo di Palermo, e le meditazioni sui problemi più urgenti dell'insegnamento che si concretavano in opuscoli o in veri e propri suggerimenti per una riforma degli studi architettonici in Italia, antiveggendo l'attuale, che separa la facoltà di architettura da quella d'ingegneria, formano una testimonianza solidissima della nobiltà di quest'architetto meridionale che nel secolo dell'ibridismo architettonico, vero continuatore spirituale dell'opera del grande Basile, riportava l'architettura alla nobiltà dell'Olimpo.

29 marzo 1940 – GIUSEPPE BOTTAI E LE ARTI

Il volume di Giuseppe Bottai recentemente edito che si intitola «Politica Fascista delle Arti» non è un trattato di organica esposizione di concetti relativi alla situazione delle Arti nello Stato fascista: è la raccolta di discorsi e interviste suggeriti dalla casualità stessa degli eventi o di articoli già apparsi in altre riviste, o radioconversazioni, seguiti da un'appendice la quale comprende le relazioni di leggi e le leggi stesse emanate a favore delle Arti.

Parole e fatti, aspirazione e concretezza, enunciazione di problemi di altissima importanza e immediata soluzione legislativa, felicità di intuizioni che si amplificano di attimo in attimo e vigilata, controllata esposizione legislativa.

Così Giuseppe Bottai viene affrontando il problema delle arti, da lavoratore e sognatore, da spettatore e da attore; ne parla, ne scrive con una prosa animata ed animatrice, vera «prosa di stato» continuo tradursi di meditazione in azione inserendosi nella vita dello Stato. Anche come prosa essa è azione: un continuo passare da un periodo informativo di base solido e largo al periodo costruttivo agitato e vibrante di superate e vinte controversie precise battute e controbattute, stringente e coesivo nelle conclusioni. Né si pensi che, celebrando il Pordenone e il Michetti, lo scrittore si distraiga nella contemplazione estetica di un ciclo e di un'opera d'arte. Se l'opera d'arte parla sensibilmente al cuore e lo commuove, è da quella commozione, da quel riconoscersi partecipe ad un'azione esplicitasi nel tempo lontano che egli trae vantaggio per riconoscere il valore educativo dell'arte e per riconosce-

re in questo valore la causa necessaria di una inclusione dell'arte nella vita politica dello Stato.

Più che una prosa, questa di Giuseppe Bottai è continuamente un'azione che comanda e suscita altre azioni protese a meta incalzante costituita dall'interesse dello Stato, influsso o riflusso di vita.

Il problema delle Arti

Anzitutto il Ministro Bottai ha sostituito alla parola *Arte* la parola *Arti* cioè ad una denominazione più indicativa del valore astratto dell'Arte, una denominazione più concreta e precisa che indica gli stretti rapporti di consanguineità che tra la poesia, l'architettura, la scultura, la pittura, la musica interferiscono. Stretta consanguineità che specifica per quali ragioni la musica e la Storia della musica sono entrati a far parte anche dell'insegnamento classico e perché si voglia, per mezzo di mostre richiamare il più che sia possibile l'attenzione sulle arti figurative. Che siano da considerare tutte le arti come espressioni dello spirito, tutte, compreso l'architettura, e che alla comprensione di tale polifonia dello spirito umano si debba educare lo spirito del popolo e non soltanto per trarre, dall'arricchita ragione di gaudio, ma per trarre dall'arricchita conoscenza volontà di potenziamento e di superamento è quanto di meglio si possa desiderare in una istruzione umanistica cioè in una istruzione che tenda ad esaltare tutti i valori dell'uomo e a fare «esperienza» di questi valori.

E poiché essi valori, nel tempo trascorso e nell'attuale, sono sostanzialmente eguali si desume che si tratti di bronsetto italico e di un quadro del Pordenone e di una scultura del Crocetti, di un affresco di Giotto o di Carrà, non può essere fatta differenza di valutazione rispetto ad opere di «arte antica» e di opere di «arte moderna» fra tradizione e modernismo. Per tali ragioni, ecco sorgere, accanto alle soprintendenze per la tutela e lo studio dell'arte antica, un nuovo «ufficio per l'arte contemporanea» ufficio col quale «lo Stato si propone di tutelare il patrimonio artistico dell'arte contemporanea e di esprimere tutto il contenuto utile alla Nazione». E accanto a questo, un progetto di legge per la creazione del R. Istituto centrale di Restauro, auspicato istituto che porrà termine, con la educazione scientifica dei restauratori alle perplessità attuali circa i metodi abusivamente adottati per il restauro dei monumenti a volte travestiti all'antica, a volte alla moderna e, qualche volta, quando si tratta di quadri, compromessi nel loro valore. E poiché l'interesse dello Stato si appunta così alla Cattedrale della grande città, come alla piccola pieve, all'opera dell'artista aulico come a quello vissuto in «provincia», si desume quanta certezza ora si possa avere che il patrimonio artistico di talune regioni di periferia, fino ad ieri condannato a far parte del fratellino povero, venga, in un immediato avvenire, catalogato, restaurato, ordinato nei musei resi luminosi, accoglienti se già costruiti o tutti moderni; opere d'arte essi stessi, d'arte nostra, in accordo con la

nostra concezione del museo e non goticheggianti o eclettici, se sono da costruire. Sulla difesa dell'arte attuale, assolutamente moderna accanto all'antica le parole del Ministro sono ben chiare. Tra gli artisti non vi stanno i «rifacitori e i ricopiatori» vi stanno i *creatori*. L'arte di ieri deve essere, conosciuta, custodita, amata, difesa, ma non mai rifatta per «finire in un colossale ritorno alla migliore tradizione del pompierismo internazionale».

L'Arte e la libertà

A leggere tutto con attenzione, discorsi, interviste e leggi, una cosa par certa: che mai all'arte o alle arti è stato dato un posto, un posto, così alto che non è nell'Olimpo ideale, tra nevi eterne, o tra le gerarchie del cielo e della terra, o nella raffinata corte del principe magnate o nel seducente palazzo della favorita reale, e tanto meno nel cenacolo o nello studio isolato e malinconico.

Il posto assegnato all'arte è nella più intima vita dello Stato, partecipe alla sua azione politica, partecipe della sua volontà di primato, compagna nell'opera educativa ma nel tempo stesso libera di spaziare in tutti i cieli, di parlare in tutti i modi, purchè italiano sia il linguaggio e italiano sia il cielo.

Bottai precisa spesso questa libertà dell'artista che non è oppressa, limitata dallo Stato fascista, ma anzi, esaltata e garantita.

Che l'artista dipinga quello che vuole, paesaggio, ritratti, composizioni, che adoperi le tecniche più immediate per la traduzione della sua intuizione, che dipinga fatti sociali e politici, questo allo Stato non interessa ma interessa che paesaggio, ritratto, fatti, suscitano interessi umani, parlino all'uomo con una chiarezza definita, inequivocabile quale risulta da una sincera adesione dello spirito alla pittura stessa da una selezione vigilata e pensata.

Scrive il Ministro: «un'arte manovrata dal governo si esaurisce nell'illustrazione e nel documentario» come «un'arte non vigilata dallo Stato diventa schiava dei mercanti e degli speculatori». Lo Stato non impone programmi e, tanto meno un'estetica; lo Stato determina un piano ideale sul quale l'arte non può agire con le più valide energie nazionali. Indimenticabili, a tal riguardo, le parole che il Ministro pronunciò nel discorso della Biennale del 1938, in un momento politico di eccezionale gravità, al cospetto di tutto il mondo, al cospetto, soprattutto, di quel cielo di Venezia a cui lo sguardo si appuntò dei Bellini o di Giorgione. Disse: «Per lo Stato Fascista l'artista è, anzitutto, un lavoratore. Lo Stato vuole che l'artista gode di tutti i suoi diritti e adempie tutti i doveri del cittadino; vuole che la sua opera sia seria, utile, compresa, compensata. Le tendenze di cui tanto si parla, possono essere sature di ideale o gonfie di vana ambizione, ma rimangono sempre nell'astratto finché l'onesta fatica, il lavoro di ogni giorno, la serietà raccolta nella ricerca non li traducono in fatti inconfutabilmente presenti alla storia del nostro spirito».

Parole che si sono tradotte subito in azione con la più intensificata organizzazione dei premi, con la più assidua assistenza degli artisti e, infine, con la istituzione dell'ufficio per l'arte contemporanea.

Artisti di ieri e artisti di oggi tutti sono, in egual modo presenti e vivi allo spirito dello scrittore e del Ministro. Anche per gli storici dell'arte alcune parole di Giuseppe Bottai possono essere sommamente utili perché si procede ad una revisione di metodi critici – meno dispersivi e polemici o nebulosi ma più costruttivi e soprattutto più italiani – più concordi alle volontà educative dello Stato italiano; anche per i soprintendenti, per i direttori dei musei le direttive tracciate da Giuseppe Bottai sono di valido aiuto per la comprensione del loro stesso ufficio di «conservatori» ma anche di «studiosi» ai quali la parola del Duce «andare verso il popolo» deve essere costantemente viva, perché il risultato di una ricerca, di un restauro, di un ordinamento, di una valutazione critica entri a far parte della cultura nazionale, sia concrete e attivanti energie ed interessi.

Libro tutto utile, questo di Giuseppe Bottai, non esaurisce la sua utilità nell'informare e nel ricordare il già fatto, ma nell'additare problemi nuovi, vie maestre, ansie eroiche perché l'Arte italiana sia costantemente «un primato» nello Stato Italiano e nel mondo.

2 aprile 1940 - PRELITTORIALI DELL'ARTE DELL'ANNO XVIII

Non sarà da dimenticare, visitando la Mostra d'arte prelittoriale nella R. Università di Palermo un giudizio espresso dal Ministro dell'Educazione Nazionale circa l'essere dell'artista nello Stato fascista: come egli sia soprattutto «*lavoratore*» e come *soltanto la serietà raccolta della ricerca, l'onesta fatica possono valere alla traduzione delle aspirazioni artistiche senza di che l'opera riesce inutile alla collettività*. Perché questo, se è opportuno ricordarlo a proposito degli artisti, è ancora più giusto ricordarlo se si tratta di giovani studenti i quali espongono il frutto dei loro studi, non già il risultato di una azione creativa. E li espongono per un primo contatto con il pubblico al quale sarà pur sempre diretta, in avvenire la loro opera, per trarre da questo primo contatto speranza o certezza che il lavoro sia compreso e valga come espressione di valori umani, come voce della collettività. Se questa serietà di controllo viene a mancare da parte del pubblico, sarà da temere che il pubblico non intenda ancora tutto l'intimo valore spirituale del fatto dell'arte in se, oppure che egli sia respinto dalla stessa Mostra in quanto non vi appaia serietà di indagine e di studio.

Per questa Mostra dei prelittorali dell'anno XVIII, s'è trattato dell'una cosa e dell'altra: la persistente diffidenza nell'accostarsi alle espressioni attuali che esigono,

per la loro novità stessa, un maggiore sforzo di comprensione e di valutazione critica, ha richiamato pochi visitatori mentre si pensa da parte di alcuni che l'improntitudine sia sufficiente per una Mostra d'arte prelittoriale e che l'arte sia il frutto estemporaneo che non ha bisogno di terra e di lavoro e più sia immediato e meglio sia. Forse per questa Mostra non vi è stata quella cordialità espansiva e generosa che si deve stabilire tra giovani e pubblico e, a giudicare dai responsi della Commissione, che ha dichiarato nullo il concorso maschile per la pittura ad affresco (proprio qui, in Sicilia in cui la decorazione ad affresco è l'unica geniale forma di continuata, tradizionale espressività pittorica, da Tommaso de Vigilia, gentilissimo a Pietro Novelli, da Vito D'Anna a Giuseppe Velasco, ininterrottamente per parecchi secoli) nullo il concorso per il «bianco e nero», nullo il concorso per il manifesto, nullo il concorso per l'abbigliamento.

Vi sarebbe da trarre conclusioni malinconiche. Ma in realtà bisogna abituarsi sempre a vedere quello che si è fatto e non tutto quello che si spererebbe fosse fatto perché le speranze, le ansie, hanno sempre il passo più lungo, il volo più ampio dell'opera concreta e, nell'epoca nostra la «crisi» di cui tanto ingiustamente si parla, è una crisi derivante proprio dall'impossibilità di mettere sempre in accordo il fatto, con il desiderio di fare ancor di più e meglio, il compiuto con l'ansia di compimento più vasto, l'espresso con le moltissime voci da esprimere.

Che, in questa Mostra, scarso sia il numero dei partecipanti, frettolosi molti lavori lo si vede chiaramente e non occorre segnalarlo appunto perché questa segnalazione nasce dall'opinione continuamente diversa che noi ci veniamo formando delle Mostre prelittoriali, che vorremmo ricche di opere, massime dei «provinciali» di tutta Sicilia, con opere meditate, serie, studiatissime e poi ben disposte, nelle sale, e poi ammirate, e che alla fine si potesse dire soddisfatti: ecco l'arte nuova, per ora acerba, ma domani frutto maturo e splendente.

Ma se noi abbiamo questo sogno, bisognerà pur confessarlo, che l'abbiamo in quanto le Mostre prelittoriali e littoriali vi sono, cioè in quanto vi sono queste gare, questi agonali che servono a richiamare il pubblico al fatto dell'educazione artistica dei giovani. E se vi sono, è perché sta a cuore allo Stato fascista, ad uno Stato cioè, che a sé evoca il diritto di formare il linguaggio artistico più efficiente. E se vi sono, è naturale che oggi il nostro desiderio è ben diverso da quello di ieri ma tra l'oggi e l'ieri, l'arte non si forma, d'un tratto, né la dignità, la serietà e il resto perché tutto è come la mela sul ramo che non risponde subito alla volontà che ha l'occhio ingordo di chi la guarda per mangiarla. Ma l'interesse è che almeno due, tre opere vi siano, già rosse e mature (rosee anzi, ve ne sono diverse, perché quel colorino di eredità rizziana è come un vestitino di collegio che hanno quasi tutti i giovani pittori) e che, dalla loro santità si possa desumere la sanità di tutto l'albero: queste vi sono

per grazia di Dio, ed allora, segnaliamole con gioia e, per il resto, cerchiamo di aver pazienza desiderando sempre il meglio. Perché, in fondo, se scarsa la scultura e se scolastiche le opere, ci consolano assai le opere di Francesco Messina; «Il Minatore» e il rilievo «Il Lavoro», per quello che vi è già raggiunto di serietà espressiva, di salda e sicura tecnica, di dignitoso e meditato plasmare mentre c'incoraggiano a ben spezzare il «Contadino in riposo» di Giuseppe de Caro e la sua «Natività». D'altra parte, bisognerà pur pensare che Antonino Alagna è, per la scultura ai suoi primi studi, e così D'Angelo e La Bruna. Studiare significa lavorare, e, per il lavoro, massime per il lavoro artistico, l'impegno delle proprie forze e della propria vita deve essere totalitario. Si vede chiaramente nella pittura di Bilo, la differenza tra quella «scena pastorale» buttata giù alla men peggio, e i due ritratti più accorti, più originali nella volontà di individuare caratteri non trascurando gentilezza di accordi cromatici, più studiati quindi, come potevano essere anche i quadri di Campanella, Garaio, Guida, Zangara, e Sclafani.

Tanto vero che il lavoro, l'assiduità, l'impegno possono giovare che le donne, fierissime, si sono fatte onore. C'è pericolo anzi, che la pittura siciliana diventi per il futuro privilegio delle donne? A Roma si sono fatte onore e sono state particolarmente segnalate anche dal Ministro Pavolini, la Pasqualino, la Nantista, la Maria Grazia Di Giorgio, qui la Carnesi, che ha dipinto molto con gagliarda esuberanza giovanile ed è capace d'impiantare una composizione solida e schietta ed anche, se ci si mette, di «sentire» con sensibilità un pezzo di cielo e di verde, si può indicare la migliore fra tutti; e segue la Palamara ed hanno esposto, con buona volontà la Mancuso, la Crapanzano, la Gorgone, la Salina. È giunto forse il momento in cui le donne di Sicilia si rivalgono di avere avuto l'ingegno tarpato da una educazione borghese di «signorine di buona famiglia»?

Attenti dunque, ad un altro anno!

10 aprile 1940 - LA TRIENNALE DI MILANO.

COINCIDENZE IDEALI - AUTARCHIA DI MATERIA E DI SPIRITO. POTENTE
AFFERMAZIONE DELLA GENIALITÀ ITALIANA

(dal nostro inviato speciale)

Milano, aprile

Se piace ricercare i motivi ideali che suscitano, legano, esaltano gli eventi, potrà risultare interessante, per le deduzioni da trarne, il fatto che proprio Milano sia la città scelta per questo triennale convegno di architettura e di arti decorative, Milano che ha sempre costruito per l'uomo, per la sua vita alacre e civile, difendendola sem-

pre da inquinazioni straniere, Milano che ha esaltato il lavoro, l'azione, l'operosità dando per ricompensa la gioiosità delle arti, in misura eguale a tutti, se non fossero stati tutti partecipi, Milano che fortificò solidificandolo il cristianesimo, che cementò la forza dei comuni se la marcia incombeva, che alla terra feconda chiese sempre la sua forza e al popolo. Città di costruzione, essa che costruì il primo sacello del tempio fascista cementandone pietra a pietra, con il sangue vivo, è giusto che essa sia scelta ad ideale convegno dell'architettura – che è l'arte e la scienza di costruire per l'uomo e a vantaggio dell'uomo – e della decorazione che è la gioia e la gentilezza data dalle arti alla materia, architettura e decorazione che sono dell'artista, ma anche del popolo, delle maestranze, degli artigiani, degli operai. Qui a Milano, si fa il controllo triennale dei progressi dello spirito italiano nell'arte e nella tecnica, nella fantasia e nell'industria, attraverso tutte le materie, dalla pietra all'oro, dalla paglia al vetro, dalla porcellana alla seta, dal velo alla pietra dura, dalla canapa all'alluminio, dalla lana alla ceralacca, qui, attraverso una forma, un colore, una ondulazione di linea, qualunque la materia, si vuol far arte, si vuole esprimere affidandolo alla materia un pensiero, un po' ideale, una speranza.

Quella che più si afferma, a chiare parole, in questa VII Triennale, presieduta dal senatore Bianchini, è la speranza del ritorno al buon gusto, qualità che non ebbe seggio nell'Olimpo ma l'ebbe sempre nei cieli dell'arte italiana, né ebbe cattedre e teorie ma sorse sempre spontanea allo spirito nostro sicché pareva che, qualunque oggetto o materia passando da ditte italiane, acquistasse un garbo da non si dire, una gentilezza, un incanto. L'avevano compromesso molti discorsi esotici, molti equivoci, molti razionalismi male intesi e soprattutto un feticismo per la materia, cemento, ferro, alluminio, che pareva fossero divenuti essi, i padroni, non già padrone lo spirito dell'uomo che la materia vince e modula in libertà; e si diceva che dettassero leggi fatali a cui l'uomo doveva piegare tutte le sue necessità spirituali di armonia, di concordia, di grazia. E poiché il buon gusto era la dote continua della tradizione italiana, si faceva la guerra alla tradizione in nome del modernismo tuffandosi nella barbarie. Ma a furia di riportarla sempre sotto gli occhi, questa tradizione, con mostre d'arte, con libri, con musei, con scavi, anche il buon gusto va rientrando in onore e te ne accorgi subito appena entri, nella luce stessa degli ambienti nei colori delle pareti, delle stoffe, tutto più accogliente e garbato, più cordiale, più espansivo. E raggiungere questo, in questo momento storico è veramente dare una lezione di equilibrio spirituale degna dell'Italia e della sua tradizione anche in fatto di lezioni.

Autarchia spirituale

Aver già liberato gli artisti italiani dalle reti sottili, capillari aeree formate dal grosso ragno dell'internazionalismo ebraico, aver difeso strenuamente la volontà di estendere anche nelle arti, l'autarchia, il potenziamento cioè dello spirito italiano

nella sua genuina creatività è stato il mezzo buono per liberare la via da moltissimi inciampi.

I risultati, col tempo saranno maggiori e saranno raccolti in tutti i campi, anche nella pittura decorativa, anche nell'architettura, troppo compromesse dalle polemiche reazionarie. Per ora, l'affermazione piena ce l'offrono i molti oggetti presentati dall'E. N. A. P. I., affermazione di Italianità spirituale per la novità creata concorde alla tecnica perfetta, per la forma armoniosa e per la grazia: mobili ad intarsio con una tecnica che i maestri del rinascimento veneziano ci invidierebbero, lavori in paglia di una piacevolissima varietà di colori e di intrecci, figure ed oggetti in panno ritagliato come divertono e stupiscono per la semplicità e per gli effetti e poi i vetri, oreficerie, stoffe e ricami, tappeti e veli eseguiti tutti da artigiani su disegni offerti dagli artisti. La grande e bella sala, preparata da Giovanni Guerrini, è una presentazione efficace dei risultati della rieducazione completa dell'artigianato italiano.

Ma la documentano anche molti esemplari offerti da ditte italiane di lunga e sostenuta tradizione artistica: i vetri della ditta Venini, le porcellane della Richard Ginori, gli oggetti della Fontana Arte sono così preziosi nella materia ma più nell'arte che l'ha resa modulista e piacevole da costringere a dichiarare che in un museo delle più raffinate opere di arte decorativa non si potrebbe trovare più e meglio. Ma ne parleremo in appresso, fattane la prima segnalazione che è anche un dovere oltre che un giusto omaggio, per la sezione del ricamo antico e moderno. Qui dovrebbero darsi convegno artigiane ed artiste del nord e del sud d'Italia per trarre compiacimento ed esempio per l'opera eccezionale che si va compiendo a favore dell'industria e dell'arte più tipicamente femminile ed italiana: certi veli ricamati che sembrano una trama di rugiade. Certi trapunti così lievi che paiono toccati appena dal respiro delle fate, certi tessuti così ingenui e belli o così raffinati e piacevoli da sembrare composti su esemplari di fiori e di foglie tanto la trama vi appare fantastica e naturale.

E se al di là del ricamo e della stoffa il pensiero va alle migliaia e migliaia di donne italiane che dal progresso di quest'arte, tra le più spirituali, tessuta di fili e di sogni, traggono vita e lavoro, a Burano come nel Biellese in Sicilia come a Firenze come a Torino e alla nobiltà di questo lavoro che non separa la donna dalla casa e dai bimbi e all'utilità di questo contributo del tutto femminile per il rifiorire delle industrie autarchiche, allora quelle trine, quegli sfilati, quelle reti, assumono un valore ideale confortevole e gioioso e danno certezza di questa sbalorditiva genialità italiana che anche con il refe e un'idea sa giungere a forme di indiscutibile primato.

L'impegno della Triennale in questa coordinazione di volontà operose per la rinascita di un ricamo e di un tessuto italiano che stiano a pari degli esemplari antichi e rari qui richiamati senza temere i raffronti, è veramente elogiabile ed esemplare.

Senza offesa, tra una pittura e un merletto si sceglie sempre il secondo, anziché la prima anche se porti la firma di eminenti personalità, di Campigli, ad esempio.

Anche nel salone dell'arredamento l'indecisione nasce dalla quantità di oggetti solidi e belli accanto ad altri, pochi per fortuna, in cui il razionalismo eccessivo o l'acre volontà di reagire al piacevole e al grazioso, suggeriscono quelle soluzioni che al pubblico fundamentalmente concorde alla tradizionale eleganza, sono state sempre malviste.

Sicché, mentre estasiato tu guardi in un ambiente i tendaggi o i tappeti o un tavolo o una poltrona quelli per colore, questi per solidità ed armonia, piacevolissimi, ecco che spunta fuori un mobile un oggetto qualsiasi sgarbato, gelido a farti notare per il contrasto quanto sia preferibile anche nell'arredamento farsi guidare dalla spontaneità artistica tradizionale piuttosto che da teorie e da esemplari nordici. E quanto ieri riusciva ad avere valore come «tentativo» o come reazione oggi ha valore soltanto di documentazione storica come esempio di una crisi benefica per gli effetti risultati. Là insomma, dove l'artista è stato costretto a ritrovare le voci del popolo – nelle piccole industrie artistiche paesane – oppure le voci della tradizione – nelle oreficerie, nei vetri, nelle porcellane – il progresso è evidente come se da questi contatti abbia tratto una forza, una gagliarda creativa giovane e sana là invece, dove egli agisce da sola con il suo orgoglio di ribelle o con le sue passioni nefaste per l'esotico, si determina un collasso di energie, un impoverimento di immaginazione da generare l'infermità creativa. Ma di quella forza, di quella gagliarda, più sono gli esempi e belli.

Per l'architettura, «dulcis in fundo», il fenomeno è pari. Là dove, per ubbidienza ad un tema prefisso, gli architetti sono stati costretti o a rispettare – in una soluzione urbanistica come quella della zona di San Pietro o della piazza del Duomo – opere preesistenti di indiscutibile bellezza, o a concordare i nuovi edifici dell'E 42 con la maestà imperiale di Roma classica oppure a svolgere temi di pura edilizia utilitaria, allora si vedono, nella sezione dell'architettura moderna ordinata da Marcello Piacentini, opere di largo dignitoso respiro, di moderna e nobile dignità artistica, di chiara e semplice espressività. Là dove bisognava rivivere processi spirituali, unificare nel proprio sentimento i valori diversi per una «Casa del Popolo» o per un «Palazzo del Popolo d'Italia» il risultato è stato compromesso dall'uso di quei modi verbali internazionali inefficaci e inespressivi. Nella Piazza Imperiale dell'E. 42, diciamolo subito, ogni Italiano si esalta di se stesso e del suo passato vede come da un reale assorbimento dei succhi della tradizione ne è scaturita l'opera d'arte tutta nuova nei movimenti plastici delle masse tutta concorde all'epica nostra in potenza e in atto. Se altro non avessero creato gli architetti italiani – ma hanno creato città come Aprilia, fra le più belle sue le «Nuove città del Regime» di cui si vedono qui

i plastici – e la bella serie di edifici dell'E. 42, e la sistemazione della Piazza di S. Pietro con una introduzione prospettica, affiancata da sereni edifici in un crescendo di valori che prepara al trionfante empito della cupola di Michelangelo – se altro non avessero creato oltre questa piazza – e strade e teatri e stadi e scuole – si potrebbe essere certi che nel futuro e nell'eterno Roma di Mussolini vi resta.

Ma sarà tutto in questa Triennale che ospita sezioni straniere, mostre varie ed originali, sarà tutto da rivedere, da riguardare nelle ore di silenziosa meditazione, non oggi che un cielo di primaverile gaudio solare ha voluto festeggiare con tutti i cuori dei milanesi, la Maestà del Re Imperatore venuto a inaugurare la Triennale, spingendo in queste sale la folla più commossa e ardente nel commentare e nel plauso. Oggi sui rami grigi metallici degli alberi del Parco le foglie nuove così piccole e tante sono la speranza che si concreta, tutta verde e lucente.

16 aprile 1940 – LA SETTIMA TRIENNALE DI MILANO. L'ARTE SACRA E IL SACRO NELL'ARTE.

UN MERITO INDISCUSSO E INDISCUTIBILE – VARIETÀ DI SOLUZIONI DI UN PROBLEMA ARTISTICO – SINTESI E FUNZIONE DELL'ARTE SACRA – FIEREZZA DEL NOSTRO SPIRITO, ORGOGLIO DEI NOSTRI SUPERAMENTI

(Dal nostro inviato speciale)

Milano, aprile

Un merito ha, la Triennale indiscusso e indiscutibile: quello di orientare artisti e pubblico verso una rinnovata aderenza dell'arte allo spirito moderno anche per quelle forme in cui parrebbe fosse possibile la remora nelle consuetudini iconografiche tradizionali o fosse giustificato il rispetto ai gusti del popolo anche se non eletti o sinceri. Per l'arte sacra, ad esempio. Non provi oggi, una sincerissima repulsione al vedere le nostre chiese di provincia e di città, contaminate dalla presenza di statue, statuette di gesso colorate, eseguite in serie, patetiche, romantiche o di un verismo dolcificato da un pizzico di misticismo, sempre di una gran volgarità di materia e di forma che mal si adatta ad esprimere il nostro sentimento del «sacro» rinsaldato e illimpidito dal rinnovamento etico fascista? E l'oleografia della Madonna del Rosario, posta lì a nascondere la parte centrale del bel quadro secentesco o della bella e rara icona di marmo; la scarabattola col bambino Gesù o con un dolcissimo S. Antonio cifrato, e le ricostruzioni melodrammatiche dell'apparizione della Madonna di Lourdes, proprio lì, accanto alla colonna preziosa o nella cappella più santamente ornata?

Quelli, gli antichi, hanno lasciato un'eredità di marmi, e di ori, di alabastri e di porfidi, nella materia più eletta foggiando le forme più elette, questi, invece, lasciano una eredità di paccottiglie che vorrebbe farsi giustificare da una pretesa aderenza al gusto del popolo che, essi dicono, solo in quelle forme si ritrova, e perciò largheggia l'obolo che servirà a comprare l'altra oleografia, l'altra scarabattola, sì da trasformare le belle e austere chiese in botteghe per rigattiere bigotto! Andare verso il popolo, occorre e si deve, non già piegando al suo errore come chi volesse costruirgli le case, eguali a quelle anguste e incomode che ha, col pretesto di rispettare il suo gusto, ma sorreggendolo e nobilitandolo per via dell'arte, cominciando col dargli le immagini sacre al culto dei padri riviste con dignità e con gusto moderno, e sculture e pitture che siano sacre, per slancio mistico, per nobiltà e per preziosità di lavoro. La Triennale offre anche per questo problema, varietà di soluzioni e le offre al solito modo efficacissimo; esempi del passato ed esempi attuali. Ricordiamo ancora la bellissima mostra dell'oreficeria antica alla sesta Triennale: in questa settimana, vi è senz'altro un padiglione per l'arte sacra, un padiglione costruito a forma di chiesa semplicissima e luminosa e in cui gli ordinatori e i progettisti Architetti Cabiati, Cassiramelli, Moretti, Ratti, Brambilla, hanno riunito oggetti sacri, dal santino – ancora oggi tanto legato al pessimo gusto – alla grande statua di legno, all'altare tutto con il programma modesto di «fare bene e modestamente cercando di raggiungere in tutto dignità di arte». Gli oggetti, infatti, hanno tutti, dignità di tecnica e dignità di materia: non tutti naturalmente, sono capolavori di arte. Però, a guardare le oreficerie, i metalli, i bronzi ci si domanda spesso perché mai, se l'architettura dell'oggetto è sovente, assai felice, e se l'ornato è, a se stante, su motivi tradizionali o modernissimi assai piacevoli non risulti quella totalità armoniosa, quella perfetta cadenza liturgica che costituisce «il sacro» di un calice di Guccio, di una croce di Pietro di Spagna, di uno smalto di Cataluzio. Gli oggetti della Scuola Umanitaria di Milano, sono, ad esempio, perfetti di tecnica: candelabri ed ostensori, calici in oro e gemme di architettura rigida e metallica, con ornati o senza, sono, ripeto, perfetti, ma, a vederli si pensa che tanto varrebbe fossero posti sulla tovaglia di un altare che nell'ufficio di un usciere; altri oggetti, invece, la medaglia della Comunione di Filippo Sgarlata, purissima e innocente, il camice ricamato dalle Suore Benedettine di Milano, gli smalti bellissimi, quello di Santo Francesco, particolarmente, eseguiti da Forni Martiroli, i santini disegnati da Luigi Filocamo, il calice e la patena di Ambrogio Piccolini, questi ed altri oggetti, non molti, sono «sacri» perché una parola dicono di sommessa preghiera, una gentilezza esprimono nella concordia delle linee e negli ornati, un incanto offrono all'anima che li offre. Mestiere ed arte affermano nel piccolo o nel grande oggetto, i loro compi-

ti e i loro mezzi precisi: quello si fa con le mani e anche questa, ma sostenuta da un sentimento, da una religiosità convinta, da una commozione viva.

La felicità di un'opera deriva sempre dalla sua coerenza, dalla sintesi degli elementi che la costituiscono, in rapporto alla sua funzione; in un'opera di oreficeria barbara ad esempio appaiono tante frasi, decorativamente assai belle ma non cementate in unità; nell'oreficeria gotica, invece, la sintesi è raggiunta, perché alla linea architettonica che prende in se la responsabilità di esprimere lo slancio mistico dell'opera, si subordinano gli elementi plastici e decorativi in perfetta unità. E sia la voluta di un riccio pastorale e sia la curva delle ali di un angelo, l'arco delle labbra sorridenti, il fluttuare delle ali, tutto in un baculo senese coerentemente esprimeva la genuflessione dell'anima dinanzi a Dio. Era il secolo dei santi e dei poeti. Or qui, in questi oggetti, il mestiere, non invidia quello dei maestri senesi, né quello, esertissimo, degli orafi del quattrocento, ma l'arte, cioè la coerenza, non sempre è raggiunta e qui, in un ostensorio, la rigidità della architettura, non si accorda con la freschezza dell'ornato e là il colore di uno smalto non si include come indispensabile nella forma di un calice e là ancora l'eclettismo domina. Quando un'opera avvince, essa è tutta concorde: il calice del Piccolini ad esempio, con rilievi gentilissimi che determinano un chiaroscuro lieve, sulla stesura dei piani argentei o le formelle in ceramica dell'istituto superiore dell'Istruzione artistica «Costanzo Ciano» a Monza, formelle gentilissime, caste, nell'accordo dei toni, nella fluidità del colore, o i candelabri su disegno di T. Bortolotti un po' barocchi nel gusto degli oggetti plastici, o le belle incisioni di Mario Delitala in cui le vicende tragiche della Passione di Cristo sono rese con un drammatico contrasto d'ombra e luce, queste sì, sono opere che non hanno invidie.

Per ogni secolo, l'arte sacra ha presentato il modo diverso di concepire artisticamente «il sacro» diverso a secondo l'intensità e la sincerità del pensiero religioso e la sua formulazione dogmatica e suoi compromessi, e le sue reazioni gesuitiche, e i suoi abbandoni romantici ne è riconoscibile differenza tra i «Fioretti di Santo Francesco» e il Reliquiario di Ugolino da Vieri, tra una predicazione di Padre Segneri e un ostensorio barocco per ogni secolo, dalla cattedrale all'icona, dal velo di calice al candeliere, il sacro fu espresso in perfetta chiarezza di linguaggio e in modo concorde all'inno sacro, il canto liturgico, alla prosa sacra, in aderenza assoluta alla religiosità o alla religione del popolo nel momento storico della sua vita.

Ora noi vorremmo che anche il nostro «sacro» si esprime nell'arte, come il nostro «eroico», il nostro «imperiale», il nostro «umano». Tutti i nostri valori più alti che sono la fierezza del nostro spirito, l'orgoglio dei nostri superamenti. Il sacro nell'arte sarà possibile, quando il sacro entra nella vita, nelle coscienze, nelle anime concordemente a tutti gli altri valori, a tutte le altre voci. Apprendere il mestiere non

basta: in certi quadri, il mestiere sugli esemplari trecenteschi è tutto ricopiato, ma l'arte non c'è. E non c'è in quelle forme direttamente riprese da esemplari popolari romantici o barocchi come non ci fu in quelle opere surrealiste ispirate ai feticci negri. Quella ingenuità di scalpellatura o quell'arruffio di immagini o quella scabra veridicità ferma e di una scultura romanica o barocca o negra; incantano, in rapporto al nostro spirito che, profondamente diverso per continui superamenti, riesce a cogliere, in quelle espressioni le voci diverse del popolo; rifatte oggi, e nel nostro tempo, restano mere esercitazioni o travestimenti spirituali non diversi da quelli che avvenivano nel tanto deprecato ottocento, dal neoclassico paganeggiante al romanticismo goticheggiante, al purismo, più falsi anzi, in quanto quelli esprimevano un disorientamento che era realmente nelle conoscenze, mentre questi non esprimono che incapacità di immaginazione e di fantasia e un disorientamento individuale, non collettivo.

Per questo i più appassionati difensori della tradizione sono e siamo, i più aderenti sostenitori della modernità o meglio delle arti nostre, che per essere tali debbono necessariamente essere tutte respiranti e vive nella nostra vita. Ma tutto quanto si pensa e si scrive potrebbe far concludere che questa Mostra d'arte sacra sia un tentativo inevaso e sarebbe conclusione errata. Il fatto stesso che esiste, nell'ambito della Triennale di Milano, una Mostra di arte sacra significa che il problema c'è ed urge alla coscienza e c'è quindi la volontà che un'arte sacra vi sia, per i nostri altari, per il nostro popolo per i nostri bimbi. Se già al volere ubbidiscono dieci, venti opere, siamo lieti. Dieci anni or sono, non potevamo segnalarle.

Ed è il segnale di una rivincita. Non ritornano in architettura le colonne e gli archi? E non ritornano gli ornati? Vecchio nostro. Gian Battista Vico, tu hai sempre ragione.

23 aprile 1940 - IL MUSEO NAVALE DI ROMA.

LE NAVI DI NEMI SONO TESTIMONIANZE FONDAMENTALI DELLA SCIENZA E DELL'ARTE E DELLA POTENZA NAVALE DI ROMA E COSTITUISCONO UN DOCUMENTARIO DI CIVILTÀ IMPERIALE

Questo Museo Navale di Roma, inauguratosi ieri, non segna la conclusione di una impresa archeologica, custodendo in un edificio funzionalissimo di resti delle due navi tratte dalle acque serene del lago di Nemi; non è un semplice epilogo di una impresa audace e finalmente riuscita: e, in realtà, per noi, l'orchestrato compendio di una impresa spirituale fra le più nobili ed alte a cui il Duce imprime la dinamo potentissima della sua volontà; l'impresa di rivalutazione di questi romani padri nostri, che nelle armi, nelle arti, nel diritto, nella forza, conquistarono il mondo.

Eccoli lì, i vecchi trattati sull'arte antica, con le paginette succinte, asciutte e magre sull'arte romana, l'enfatica prosa del Winckelmann o dello Heyne, o del Mengs, o del Caylus divenire opaca e fredda e le indicazioni confuse e frettolose, come a disdegno avendo l'argomento accanto all'altro, piacevolissimo, lusingatissimo dell'arte greca! Due navi, riprese dal fondo del lago a dispetto degli eventi, bastano ad offrire invece, il più vasto trattato documentario della scienza e dell'arte romana e se altro non testimoniassero le rievocazioni superbe di Pompei, di Roma, dell'Africa, vengono esse a costituirsi esemplificazione inconfutabile di una potenza sistematicamente umiliata da un critica internazionale e non sempre per innocentissimo errore. Due navi, meglio, due superfici di scafo, pochi oggetti di bronzo, chiodi, ciarpami, ancore, bronzetti, mosaici, ritrovati, esaminati ad uno ad uno, salvati ad uno ad uno, come reliquie di una paterna casa amata e distrutta, piccole e grandi cose, oggi, allineate, idealmente ricomposte nel tempo, formano il trattato che nessuno aveva scritto sulla scienza e sull'arte, sulla potenza navale dei Romani. Quando Antonelli ce li mostrava uno per uno quei frammenti, povero Antonelli così prematuramente morto, un frammento di mosaico, un chiodino, un bullone commentando la scoperta con un entusiasmo brillante di gioia, ci sfuggiva ancora il reale valore di quelle piccole cose, girando lo sguardo verso i bronzi ferini, bellissimi, in cui solo pareva concretarsi il magico interesse della enorme fatica. Ma erano tutti, questi e quelli, documenti fondamentali degli sviluppi scientifici, artigiani, artistici dei romani; degni veramente di stare, come oggi sono, in un museo, documentario di civiltà: le ancore, la grande ancora di legno e la bella ancora di ferro col ceppo mobile ieri detta l'ancora «Ammiragliato» brevettata inglese ed ora rivendicata «ancora romana», cerniere e borchie, rubinetti, pompe a stantuffo piattaforme girevoli su sfere, chiodi di bronzo, tegole di bronzo dorato in una lega adattissima all'uso, e poi la carena stessa delle navi, la varietà dei legni che la costituiscono, il tessuto di lana che la ricopre, le sue proporzioni gigantesche neanche superate nel secolo scorso, tutto è lì, prova di una ricerca e di una esperienza tecnica, di una intelligenza scientifica di un'abilità operaia raggiunta pienamente in epoca imperiale e poi faticosamente riacquistata, dopo parecchi secoli, con il lento rinascere della civiltà dopo la distruzione operata dai barbari. Tecnica e scienza.

Ed accanto, le opere d'arte per decorare, per offrire il «decus» all'ambiente, alle cose stesse utilitaristiche: le testate delle casette, dei bagli della prima nave, ornate da teste ferine di bronzo; all'estremità dell'asse di un timone, una ghiera di bronzo con testa leonina; il pavimento adorno di mosaici qualche parete di terracotta fittile: l'arte annobiliva tutto, con il fregio, con l'immagine perfetta. Quale immagini! Se le teste leonine o la testa di pantera trovano iconograficamente precedenti nell'arte siceliota e greca, tutte nuove esse sono, nel potente contrasto

chiaroscurale creato dall'energico modellato, dalla violenza realistica delle narici dilatate e fiutanti, dalla terribile fissità dello sguardo o dal bieco occhieggiare, dallo slancio delle mascelle avido. Chi ha scalpellato e modellato queste opere, aveva dinanzi a sé leoni, pantere, lupi, ne distingueva i gradi di ferocia, i particolari atteggiamenti, conosceva l'esemplare e modellava, con una comprensione della realtà così profonda e sicura che i più famigerati animalisti possono invidiare. Era tutto nell'opera, riviveva con tutto lo spirito la forma che per sé diveniva opera d'arte e decorativa ad un tempo. Anche ai Romani, alla loro fierezza, piaceva l'ornato, l'immagine bella e l'immagine adatta a scongiurare i tristi eventi: la testa di Medusa, le testine di Pan e di Sileni, di satiri. Tutti, artigiani ed artisti, tecnici e creatori, contribuivano a creare l'opera rara, le navi bellissime e uniche. La fatica di tutti, era per tutti l'orgoglio, lo sentivano, lo proclamavano. Publio Longidieno non era che un carpentiere, un «faber navalis», ma nella stele funeraria della sua famiglia egli è rappresentato così, al lavoro, presso una nave in costruzione; Blusso, era un semplice marinaio e in rilievo (Museo di Magonza) si è fatto rappresentare, ben vestito, con la moglie ingioiellata e la barca, a quattro remi, fonte del lavoro e del suo benessere; Bebio Silvano, nella epigrafe, è rammentato orgogliosamente «veterano dei sorveglianti dei bagagli sulle navi della flotta pretoria e ravennate». Così, noi dovremmo ricordare orgogliosamente i nostri tecnici, i nostri operai, i nostri dotti che a questa *opera di poesia*, come la disse il Duce, offrirono pensiero e studio, cervello e forze, mezzi e mani, ricordarli tutti, i più remoti, da Leon Battista Alberti, a Francesco De Marchi a Guglielmo di Lorena che studiarono e tentarono la discesa, dal Fusconi al Borghi, dal Malfatti che presentò i primi progetti di un eventuale abbassamento del lago, a l'Ecc. Paribeni che lo sostenne, a Corrado Ricci, infaticabile animatore, ad Ugo Antonelli, a Giuseppe Moretti che ora è l'ordinatore del Museo, a Guido Uccelli che ne era l'illustratore avendo egli stesso finanziato e vissuto l'epica impresa nel recupero, che tutti, dal primo palombaro, al Ministro Giuseppe Bottai primo sempre nella volontà dell'opera bella, hanno contribuito e contribuiscono a questa rievocazione storica della civiltà romana.

Nella Cattedrale di Saccargia, gli anonimi scalpellini vollero celebrare le prime vacche che trasportarono nella valle d'oro i massi potenti per la costruzione; così, nel museo di Nemi, o, meglio, presso il tempio di Diana sull'Artemisio si dovrebbero anche celebrare queste macchine potenti, ubbidienti al comando, per un'opera che non ha l'eguale nella scienza archeologica mondiale. I Romani, certo, se l'avessero fatta, avrebbero elevato un cippo onorario sacro al Dio Nettuno e vi avrebbero rappresentato le macchine idrovore e il nome del Duce.

5 maggio 1940 – LA VII TRIENNALE DI MILANO. DONNE AL LAVORO.
MANI DI DONNA, VIVE, PRESENTI IN OGNI VELO, IN OGNI TRINA - DAL
TRAPUNTO FIORENTINO AI RICAMI IN ORO

Si intitola «Le donne al lavoro» un grandissimo affresco che occupa tutta una vasta parete della sala dedicata alla Mostra dei ricami, un affresco diviso in vari scomparti, al modo rinascimentale, che esalta, in ogni scomparto, un ricamo, un'occupazione, un lavoro femminile: telaio, casa, bimbi, tombolo, cucito, tutte le forme del lavoro in cui la donna, fanciulla e madre, suora o sposa, vive la vita in una umiltà che è la gioia.

L'affresco è a tinte di terra, tutto modulato in toni chiari e tenui sommessi, come le voci delle donne al telaio, accostati con gentilezza quieta; le figure e le cose, sono a scarsa evidenza plastica, come viste da lontano, labili come un sogno.

L'ha dipinto il pittore Gian Giacomo del Forno per ornare la grande sala bianca, monacale, dove, sotto l'alto patrocinio dell'A. R. la Principessa Maria di Piemonte e della A. R. la Duchessa di Genova, è stata ordinata da Emilia Kuster Rosselli ed allestita dall'architetto Fabrizio Clerici, la sezione dei merletti e dei ricami.

In tutte le ore del giorno, la sala è affollata come se, tra quei candidi veli da sposa, tra gli innocenti veli di culle ciascuno ritrovi una necessità di sostare dal labirinto del pensiero per riprendere dalla memoria lontana, le immagini più care; dietro quel velo, una testina di bimbo; dietro quel pizzo, il dolce volto della sposa; su quel tombolo, le mani della madre.

E poi anche, le immagini di eventi rimasti alla memoria legati a quel bianco, a quella spuma di trine, a quel candore: maternità, comunione, nozze, incensi, altari, organi, mani tremanti, occhi lucidi. Poesia della vita che ci sfugge e che invociamo alla vita.

Così, dinanzi le vetrine sostano tutti, soldati, industriali, madri, fanciulle. Una sosta. Anche se, da quella sala, l'occhio, per un istante, cerca il cielo al di là delle finestre, il cielo appare attraverso un velo tessuto da mani di donna. Mani e mani.

Chi ne ha tratto motivo di decorazione, chi l'ha tessuto sul velo, chi l'ha modellato in cera, chi l'ha voluto richiamare nella sala nella loro forma plastica, queste *mani di donna*, ha fatto bene: esse erano sempre *presenti, tiepide, vive in ogni velo in ogni trina*.

Lievissime debbono essere quelle di Laura Colarieti Tosti e quelle di Antonia Donà delle Rose a giudicare dai veli esposti, di una gentilezza di esecuzione insuperabile, sostenuta dalla leggera grazia dei disegni che è massima in quelli dei Cattadori-Ambroso ispirati a stelle e fiori, a versetti sacri, all'«Ave Maria» e al «Salve Regina» come nel velo da culla, questo eseguito dalla ditta Del Soldato Bardi che si afferma

sempre più per la perfetta esecuzione, ma anche per la grazia, veramente artistica dei suoi vestiari, continuando la tradizionale eleganza fiorentina, di cui anche Emilia Bellini dà prova massime nel bel letto di seta trapunta color avorio che essa espone insieme a tovaglie e a un corredo completo di casa racchiuso in un armadio tutto imbottito di stoffa trapunta, ideato dall'architetto Clerici.

Accanto al trapunto fiorentino, si affermano in tutte le possibilità di delicatissimo chiaroscuro, il punto ombra – di cui la Federazione dei Fasci di Trento presenta tipi di ottima lavorazione –, il punto Piave presentato dalla scuola Marta Balbi Valzer, il merletto, in tutta la gentilezza dei suoi motivi anche se semplicissimi come quelli delle merlettaie di Aquila e Pescocostanzo, il «mezzo punto» presentato nei tipi della scuola di Racconigi, la trina Irlanda da Giulia Galli, il punto Assisi, da Chiara Lunghi, la trina ad ago, il ricamo in oro, da Pia Valmarana, punti tutti italianissimi o già trasformati modernamente senza che i nuovi disegni abbiano fatto perdere, per inutili compromessi, il loro carattere. Questa rispondenza tra il motivo, la materia, l'uso è, nei ricami, più schietta e visibile che non nelle opere di oreficeria: tre autentici capolavori si possono additare nelle tende presentate dalla Ditta Jesurum di Venezia massime quella intitolata «Orfeo tra gli animali», e il velo da sposa, tutto bordato da voli di uccelli, incantevole lavoro di Antonia Donà delle Rose.

Anche i merletti in filo d'oro e di argento, prediletti nell'arte sacra del seicento, sono ripresentati, ammodernati, da Jole Leopardi Bianchini ed il ricamo in oro da Pia Valmarana mentre Ines Binaschi, compone con la seta su canovaccio, veri e propri deliziosi quadretti. Né soltanto l'interesse delle mostre si limita ai merletti e ai ricami in se stessi ma anche ai suggerimenti di esposizione, felicissimi alcuni, altri, sotto le campane di vetro, un po' antiquati a vetrine a forma di strumenti musicali un po' troppo preziosi a mobili, dei quali si ricorda quello in legno bianco imbottito di stoffa rosa con bordure azzurre ideate da Fabrizio Clerici.

Fuori della Mostra, nella sezione dell'E. N. A. P. I., la folla costantemente si aduna davanti una bacheca, dove sta composta per via di certe figurine fatte di strisce di panno o di cenci vari, una scena di realismo talmente drammatico che si direbbe ideato da Giovanni Verga. L'hanno composto invece le sorelle *Coroner* di Cagliari, in una originalità assoluta (nulla di simile alle bambole Lenci) col minimo dei mezzi e col massimo della genialità. Rappresenta «L'Attesa», l'attesa dei bimbi, dei vecchi, delle donne povere; un'altra composizione è ispirata al «Cieco e paralitico». Miracolo è come i grigi, i neri delle stoffe semplicemente legate, senza imbottitura compongono queste tragiche rievocazioni di vita.

In altra bacheca, invece, un po' di paglie colorate o stoffe vivaci, e che fauna fantastica, che scenette di fiaba sostenute da vivo umorismo!

Anche le donne sarde si fanno onore. Brave le sorelle *Coroner*!

Anche il corteo sfilato in onore di S. A. R. il Principe Umberto, eseguito con figurine e animali di stoffa nei tipici colori dei costumi sardi, dalla Casa d'Arte Alba di E. Tavolata di Sassari mostra la bella attività dell'artigianato sardo che si rinnova pur sempre mantenendosi fedelissimo alla tradizione.

Sono esposti in una sala tutta in ombra con vetrine di luce a fondo di velluto, esposizione modernissima e raffinata allestita da Gabriele Mucchi, e sono esemplari di pizzi a punto di Venezia o di Milano e di Genova, e sfilati di Sicilia e di Sardegna, fra i più belli e adatti per significare a quale nobiltà pervennero queste industrie artistiche femminili italiane dal quattrocento all'ottocento mutando motivi, ma non mai esperienza, diligenza, tecnica. La Mostra sotto l'alto patrocinio della A. R. la Principessa Maria di Piemonte e dell'A. R. la Duchessa di Genova, non ha che questa finalità: esporre capolavori di pizzi italiani non già far vedere storicamente gli sviluppi del pizzo. E tutti gli esemplari esposti sono autentici capolavori massime, e chi potrebbe negarlo? I pizzi di Venezia.

22 maggio 1940 - LA XXII BIENNALE DI VENEZIA.

PITTURA E SCULTURA ITALIANA PARLANO DI UMANITÀ ALL'UOMO, ESALTANO NELL'ARTE LA VITA TENENDOLA ALTA SULLE SCIAGURE DEL MONDO

Venezia ci accoglie con spruzzate violente di pioggerella impaziente e brontolii di tuoni lontani, con sorrisi impensati di azzurri tra volate di nubi e rapide nereggiare di cieli. Ma, oltre la cancellata della Biennale, entrando dentro nel padiglione italiano, si scuote la gocciolata di acque e si va intorno con l'anima tutta fresca e pronta ed ansiosa di constatazioni e di deduzioni.

A girare, sostare, contemplare, si sente subito che non è tempo di facili giudizi o di schioppettii di immagini argute, né tempo di abbandoni a galanterie critiche né di spavalderie raffinate, ma tempo è solo di rendere i conti oggi, giorno di un anno fatale nei destini del mondo, sulle conquiste già fatte, sui valori raggiunti, sulle mete prossime, sulle mete più oltre.

Latinità di linguaggio

È primissimo annuncio da dare al pubblico per tanti anni vilipeso, deluso, offeso di ignoranza e di incomprendimento – quel pubblico italiano che portava in processione il quadro di Giotto, e «gaia» chiamava la fonte di Iacopo ed a frotte accorreva nelle Stanze – è che la pittura, la scultura italiana, hanno ripreso la loro eterna tradizionale meta di parlare di umanità all'uomo, per via di colore o per via di forma, narrare di una terra o di un fiore, di un paesaggio o di un volto amico, di una fantasia, di una gioia, di una emozione, di un'impresa eroica, di una gentilezza, parlino lati-

namamente all'uomo e non si esauriscono in tecnicismi sterili, a surrealismi volontari e forzati, a disformismi brutali, a volgarità cromatiche, a decadentismi pomparnasiani, ad imitare espressioni morbose e inferme di morfinomani internazionali. Si respira: è l'arte italiana. Che un paesaggio sia paesaggio e il frutto frutto e l'uomo uomo, che l'artista si ponga umilmente e gioiosamente dinanzi la natura e dipinga, o plasmì la realtà, sempre che egli abbia tecnica ubbidiente al volere e ricchezza di intuizioni e il dono misterioso e sfuggente che i greci chiamavano divina potenza e gli orientali «Ka» incommensurabile forza egli riuscirà, come è riuscito a permeare di vita nuova individuale ed universale, la realtà che lo ispira, e questa riuscirà ad essere surreale, diversa anche se guarda la consueta mela e il fiore e un corpo di donna. Se si entra nel padiglione che un tempo ospitava i francesi ed ora ospita i ritratti in pittura e in scultura vincitori del concorso bandito dalla Biennale, ritratti di giovanissimi o di artisti che per prima volta entrano alla Biennale, come il nostro Daniele Dixit Domino e il nostro Rosone, il nostro Messina, si può facilmente riconoscere subito con quanta nuova serietà si guarda il modello, si interpreta la realtà mantenendo altissime qualità di colore, di disegno, di modellazione, perfettamente individuali e piacevolissime, si tratti di un ritratto eseguito da Sobrele o da Lucardi, da Marchi o da Bucci da Vitale o da Orazio Amato da Vitale, o da Gelli, da Quarti, da Fiumi, da Pelegatti, siano ritratti presentati con grande gioiosità cromatica o con sensibilissime gradazioni di tono, siano disegnati con sapienza o con virtù plasmati, siano sinteticamente presentati o con insistenze particolaristiche, sempre, queste pitture e queste sculture, mostrano una dignità una volontà di far comprendere e di esprimere che è diversa, e quanto, da quel sintetismo sprezzante e cavilloso che era segnacolo di voluttà reazionaria e non d'arte. Si potrà magari desiderare che il «ritratto» sia concepito in più larghi confini che non sia sempre e soltanto il volto ma il corpo, il gesto e l'incedere e il suggerimento dell'azione da compiere o compiuta che, mentre fanno parte dei grandi mezzi di espressione di umanità, sono per la scultura possibilità di espressioni artistiche di interesse grandissimo.

Dall'arringatore, dall'Apollo di Veio, da Augusto a Cesare, ai Medici, opere ed eroi esaltarono e furono esaltati la vita e nella vita, nella completezza del corpo, umana e bellissima architettura.

Ma comunque, anche se limitato alla sola testa il ritratto italiano che in questo padiglione ed anche nelle altre sale si documenta in molti modi, e ricordiamo il ritratto di Giuseppe Bottai ermetico come serrato dal silenzio africano esprime la conquistata meta tradizionale della bimillenaria «ispirazione alla realtà» che fu sempre dell'arte latina incontrovertibile carattere. Ma, dicevo, non in questo padiglione soltanto. C'è ad esempio, un altro gruppo di artisti che ha partecipato all'altro con-

corso della Biennale sul tema «Venezia nel suo paesaggio, nella sua storia antica e moderna». In ubbidienza entusiastica al tema, hanno guardato con tutto spirito e cuore all'affascinante bellezza di Venezia. Anche altri, che non hanno preso parte a questo concorso perché invitati con mostre personali. Una serie di quadri, quindi, ispirati ai cieli, alle brume, ai canali veneziani, a questa insopprimibile realtà che è pur causa di impressioni, di intuizioni cromatiche piacevolissime, quadri che non hanno rapporti con i paesaggi settecenteschi vanto italiano nel francesizzante settecento, se non per la commozione attenta e la cultura tecnica a quelli si legano in perfetta continuità di tradizione appartengano a pittori maturi o giovanissimi. Nei quadri «Fuochi di artificio», «Caffè in piazza S. Marco», «Ponte dei Pugni», di Italo Brass il cromatismo si avvisa con intuizioni spregiudicate di colori squillanti, mentre Scibezzi, giovane, riesce a interpretare mirabilmente la limpida atmosferica senza che la massa plastica acquisti crudezza di contorni, Domenico Viani, la realistica sfioccata di nubi sulla «Chiesa della Salute» e gli altri Giuseppe Lavagna, Ortolani, Mori, Colognese, Poli, Basorni, Bucci con maggiore individualità, De Rocchi con la solita gentilezza di colori, Carla Pagani, e gli altri tutti hanno così aderito al naturale, da indicarlo con tutta chiarezza, financo alle donne, che dando la cera al pavimento, alzando in su lo sguardo, riconoscevano i luoghi, si cercavano nelle folle dipinte, cinguettando beate.

E si pensi ancora che per altri temi di concorso di artisti sono stati spinti ad altra realtà, la realtà dei valori eroici del Fascismo «Il Duce e il popolo», «Squadristi», «Marcia su Roma», «Le nuove città», «La famiglia», «Lo Impero», «Legionari». A questi temi hanno aderito molti giovani: cinquantotto bozzetti di affreschi e 41 di bassorilievo sono stati presentati infatti al concorso di secondo grado che ne ammise 16 per la pittura e dodici per il bassorilievo.

Elogio alla Biennale

Di questo ritorno ai tradizionali temi di gusto romano e rinascimentali, ritorno che, in misura maggiore per il ritratto e il paesaggio, è dimostrato spontaneo, gioioso, come una liberazione di incubi dinanzi alla tranquilla serenità del cielo, di questo ritorno, la Biennale di Venezia, può avere il massimo vanto per averne additato il valore e favorito i mezzi e le decisioni, con la continua insistenza sulle mostre retrospettive dell'ottocento che hanno richiamato agli occhi dei giovani artisti capolavori troppo presto dimenticati, con il suggerimento dei temi che evitano la dispersione dell'arbitrio, con la severità del giudizio sostenuto sempre da nobiltà di intenti, con l'organizzazione delle mostre individuali che consentono la chiara efficace dimostrazione delle personalità degli artisti.

Così mentre la Quadriennale romana, riservata soltanto agli artisti italiani, potendo essere più ricca, consente accogliere in più larga misura le opere degli artisti di tutte

le tendenze come in un vivaio fertile per la misura della possibilità di crescita, la Biennale, essendo internazionale, procede ad una scelta più definitiva perché gli artisti rappresentino non soltanto la propria individualità artistica ma anche l'arte italiana e perché l'arte italiana riprende il suo compito di maestra e d'esempio.

La Biennale di Venezia in tempi difficilissimi, quando gli artisti italiani stessi avevano smarrito l'orgoglio di essere eredi di una tradizione incorruttibile ed eterna e di essere ricchi di tutte le possibilità di continuarla, con molta ingenuità lasciandosi attrarre dal mercantilismo antiquario ebraizzante che li induceva verso determinate forme pittoriche anodine, ha sempre cercato di dar fiducia nella riconquista di italianità nell'arte ed ha svolto costante e ferma il suo compito.

L'arte riprende la realtà e la riporta nell'arte.

Tempo di conti con l'arte e con la critica

Ma non si creda che soltanto per via di temi e per via dei concorsi gli artisti siano stati spinti verso lo studio dell'antico e verso la realtà e siano stati persuasi a considerare l'arte come serena e libera espressione dello spirito senza fedeltà inutile a modelli gallici o a teorie espressionistiche nordiche senza snobismi esterofili: sono stati spinti a questo da un riconquistato orgoglio di umanità italiana che è il dono più alto del Fascismo, orgoglio che di attimo in attimo ingrandisce oltre le mete del pensabile e che deriva da quella sana politica delle arti che è sostenuta dall'intelligenza italiana di Giuseppe Bottai.

Quell'artista, che ancor ieri un facile discorso anch'esso di origine momparnassiana faceva astratto e irreale pedone delle periferie notturne esterofile, oggi, comprende la necessità di cambiar rotta ed entrare nella realtà della vita, della nostra vita italiana, che ha tutti i doni e le forze per divenire esempio ad un mondo che ha perduto il suo fulcro.

In qualunque sala si entri ti si fa avanti un decoro di forme, una serietà di intenti, una felicità di attuazioni, una limpidezza di espressione che ti rinfranca e ti riassicura che anche nell'arte la battaglia autarchica è vinta.

Ma forse non è stata vinta ancora dai critici rimasti fedelissimi bandizzatori di una teoria, ormai vecchia di un cinquantennio, passatista, nordica, sostenuta da ebrei e da antifascisti, teoria che continua a vedere nell'arte soltanto valori visivi e tattili indipendenti da ogni affermazione di valori tipicamente umani e ci fa bamboleggiare ancora dinanzi a un tono o a uno spazio o una diagonale con termini caotici e confusionari che si adattano a tutto, all'affresco di Masaccio e a qualsiasi pennellata di un Cagli.

Era la critica dell'internazionalismo: bisognerebbe ora rinnovare il metro, e rifarci la nostra unità italiana di misura. Tanto per ricordare, Cennino Cennini, il Ghilberti, l'Alberti, il Vasari, il Lanzi, il Milizia, dal trecento in poi, che hanno fon-

dato e sostenuto la storiografia italiana, giudicavano artisti diversi che si chiamavano Giotto o Gentile, artisti di umanità o artisti di decorazione, Michelangiolo e i Caracci, Tiepolo e Guardi. Non avrebbero detto, come recentemente si dice: Evviva Carrà, abbasso Mancini.

A dimenticare i rapporti che l'Arte ha con la terra, con la razza, con lo spirito, con i sentimenti dell'uomo, a giudicarla in rapporto ad una teoria esterna che proprio questo bandisce, dovremmo, per essere coerenti alla teoria non applaudire ai temi, non applaudire a questa italianità di forme che è vanto a questa Biennale a questo «inrealismo» fascista che ci pone nella realtà per trarne Arte e Vita. Rinnovata l'Arte, rinnoviamo la critica.

3 Luglio 1940 – ARTISTI SPAGNOLI ALLA XXII BIENNALE DI VENEZIA

Alla Biennale di Venezia, l'arte della Spagna meraviglia e commuove.

Commuove, se si pensa il superato sforzo eroico per riuscire ad organizzare siffatta Mostra dopo una crisi così tragica e devastatrice; meraviglia, se si pensa attraverso quali attanaglianti stritolature essa è riuscita a mantenere illesi gli alti valori spirituali di tradizionalismo e di umanità che affiorano da tutte le opere esposte. Si direbbe, anzi, che dalla strenua lotta, l'arte abbia tratto alimento, fiamma, dalla vita convulsa, slancio di abbandoni sereni, dalla tragica epopea, possibilità di comprensione più intima della realtà della vita. Quelli che sono sempre i filoni costanti della sua espressività artistica e cioè l'aderenza ad una realtà popolaristica intensamente vissuta, o l'ubbidienza ad un esasperato fanatismo religioso, appaiono permanenti ancora, ma accompagnati da una efficienza di puri valori formali che a quelli espressivi aderiscono con la felicità che è sempre delle grandi epoche e delle grandi opere. Pittura superbamente cromatica e di una gagliardia tecnica eccezionale che non si disperde in nebulosi espressionismi incoerenti ma concreta superbi spunti di realtà naturale, ritratto o paesaggio o natura morta che sia, solidità di impianto plastico, su cui ha forse agito l'esperienza cubista senza far disperdere però la felicità della pennellata descrittiva; accorgimenti cromatici del tutto raffinati senza che per questo si senta lo sforzo di falsare le proprie spontaneità per esotismi momparnassiani, tutto questo si nota subito, appena si compie il giro del padiglione, con entusiasmo che si rinsalda alla meditazione delle singole opere.

Dinanzi alle quali, rimbalzano alla memoria gloriosi nomi del passato, senza che mai si possa compiere la bravata di precisare un plagio o una sequenza diretta: i «Necchi Manichini» di Daniele Vasques ironizzano la realtà umana al modo frizzante di Goya, ma si sostengono con una tessitura cromatica, compatta, raffinata e

splendente che è assolutamente personale; macabre visioni del lugubre Guittierez che evoca la «Processione della Morte», la «Fine del mondo», la «Bottega dell'antiquario», possono fare ripensare, per affinità di disperazione religiosa, la serie infinita di «retabli» catalani con angoscia di martiri e di visioni infernali, senza che altro, nella composizione sbrigliata, a molteplici piani accavallatesi o nella colorazione traversata da pennellate rapidissime e luccicanti come lame polite trovi precedenti ed esempi. In realtà che invidiabile sfilata di capolavori offre Iosè Labrador, ricco di intuizioni nel ritrarre modelli popolari pur consolandosi poi con le più accorte gentilezze cromatiche, e che bibliche ghiottonerie naturali su quelle tele di Fortunj y Madrano o di Enrique Porta Mostre e che inattese di rivelazioni anche nel paesaggio per cui gli spagnoli, come i siciliani, non ebbero particolari preferenze. Ineluttabile sarebbe stato in questo campo, non rinsaldato da lunghe e fitte radici, la germinazione di semi esotici se anche nel ritrarre la natura gli artisti di Spagna non avessero portato quell'amore al «Ben Costruido» che è nella Spagna di Franco, legge di spirito. Così, anche i paesaggi, senza per nulla cadere al facile vedutismo o al particolarismo fotografico, evocano luoghi della Spagna come «Garrontin sul ponte di Alcolea», evocazione tratta da Domingo Carles con una pittura a strati incalcolabili e solidificati e tenaci, di sicura sapienza tecnica e da Ramon Barnadas o da Josè Pages Amat con belle e ariose spazialità. L'impressionismo appare nella Mostra Retrospettiva di Dario de Regoys un impressionismo assai vicino al divisionismo Italiano che riesce, a volte, a gelidi risultati ma altre volte a più efficaci ricostruzioni sintetiche di paesaggi e di marine con bellissima limpidezza di atmosfera. È certamente una eccezione, artista siffatto nella tradizione spagnola sempre orientata verso la plastica efficienza delle forme, o, se mai, verso l'espressione disegnativa dei valori sentimentali o religiosi ma tuttavia non si può non riconoscere che ottimi risultati egli abbia saputo trarre dalla nuova tecnica che è, a giudicare da tutta la sua produzione, un sincero modo espressivo e non acquisizione falsa o insincera. Gli orientamenti del gusto moderno ci portano a preferire i quadri di Antonio Vila, ammirevoli per la loro infallibile costruzione e soprattutto per una colorazione austera in cui l'azzurro porta voci del tutto nuove, a preferire una «Ragazza» del Mallol, i «Nudi» di Josè Aguiar e «Pubbertà» di Chicharro a giudicare un temperamento eccezionale Eugenio Hermoso di cui il «Bambino della pigna» è un autentico capolavoro.

La constatazione che più meraviglia è questa, che non si tratta del tradizionale realismo reso con la violenta sensualità cromatica come abbiamo visto più volte nelle Mostre di Spagna, specie nei quadri di Zuloaga, anche in questa presente con un bel ritratto, ma di un realismo rannobilito, purificato, diremo quasi idealizzato se la parola non temessimo per equivoci che suscita.

Pur mantenendo i caratteri tipici della sua tradizione che formano «una fisionomia fisica e spirituale» la Spagna mostra di avere seguito e compreso quanto si è conquistato anche per via del surrealismo in rapporto alla pittura di tono.

Anche la scultura è tutta salda di tecnica, compiaciuta, equilibrata, evocatrice di belle forme umane senza le aridità descrittive della scultura lignea e senza esagerazioni espressionistiche. Ne può essere esempio la bella «Venere Madrilena» di Juan Cristobbal che espone sette opere di una modellazione sicura e larghi piani di classica sintesi. Espongono dodici scultori tra i quali Enrico Perez Commendador, vecchio amico della Biennale e Iosùè Clarà, e Louis Benedite, e Iulio Beobide, e il Sanchez, il Navarro, l'Orduna, ciascuno con uno o due opere quelle che è stato possibile, in contingenze così eccezionali, di potere riunire. Più facile era la piccola Mostra di Bianco e Nero che, nella documentazione di guerra fatta da Carlos Saenzo, negli abbandoni fantastici di Fernanda Labrada o del Pruna o dell'Amorigo o nei ritratti di Sanchis o di Valverde, o nei «Religiosi» di Palencia rivela come non soltanto attraverso una ricca sensibilità cromatica ma anche attraverso una controllata abilità disegnativi gli spagnoli riescano ad interpretare e ad esaltare la realtà della loro vita e della loro fede.

Si ripensano, di quelle stanze e davanti quelle opere le parole di Oriani: *nell'arte il contenuto è sempre di popolo e l'artista deve essere suo per esprimerlo.*

E questa è veramente arte di un popolo che ha vinto il diritto di vivere.

6 ottobre 1940 - IL BAROCCO E GLI INGLESI

Dinanzi alla porta della Chiesa di S. Maria Vergine, a Oxford, la mia guida si fermò impettita e pretenziosa come chi, avendo mostrato un capolavoro d'arte attendesse un entusiasmo commosso, un tripudio enfatico. Era un portale barocco, miseruccio e stentatello con le colonnine tortili che sostenevano un timpano spezzato inframmezzato da nicchia rinascimentale, un portale che si apriva sopra una parete con finestre gotiche dietro cui si elevava una massiccia cuspidè, un ospite quindi tra tanto gotico, anzi un intruso tanto era il contrasto tra le sue vesti ridondanti e il rigido linearismo nordico. E certamente era una novità, ripensando all'architettura dei numerosi collegi di Oxford e di Cambridge, ma una novità che non colmava, ma svelava una lacuna e imponeva il quesito perché mai gli inglesi non avessero un'architettura, una scultura, una pittura barocca. Perché in pieno seicento, quando in Italia Bernini, Guarini, Iuvara, Longhena, gli Amato, il Vaccarini dinamicizzavano l'architettura immettendo nella compagine muraria il fluido vitale della loro fantasia sì che stesura, archi, timpani, colonne, nicchie, cornici diventano elementi di un

dramma religioso, civile, erotico, legato all'individuo e al tempo, alla terra e alla società. In Inghilterra l'architettura si attardava a trite forme gotiche immettendo lentamente motivi del rinascimento italiano che già da un secolo in Italia avevano avuto la loro piena affermazione e in tal modo formando un'architettura ibrida e parassitaria.

L'architetto che riuscì ad avere fama, onori, ricchezze, Inigo Jones, era infatti, il più autentico parassita del nostro vicentino Andrea Palladio che componendo ghiacciati pudding di elementi classici e di elementi gotici suscitava entusiasmi a corte e nel mondo degli aristocratici. Imbarbariva il purissimo classicismo del Palladio con scialbe parole del frasario gotico sopprimeva ogni appassionato contrasto d'ombra e luce in monotone stesure sulle quali i rampicanti naturali si assumevano il compito, come nel Wadham College d'Oxford di una romantica sovrapposizione di foglie e fiori che ai tempi del buon gotico francese e italiano era opera dei bravi e fantasiosi scalpellini. Quanto di profondamente nuovo vivo si architettava in Italia, non penetrava in Inghilterra. E neanche il Wren che pur conosceva i progetti del Bernini per il Louvre e confessava che per tali progetti egli avrebbe dato tutta la sua pelle, riusciva per questo a dimenticare il gotico o ad intendere meglio lo spirito dell'architettura classica o ad interpretare meglio la grazia del decorativismo veneziano. Niente dunque architettura barocca, niente di questa arte superbamente meridionale che nell'enfasi dei colonnati, nel vorticoso giro delle volute, nel turgido gonfiare delle masse, affermava l'evasione dello spirito italiano da ogni coercizione di legge, fosse pure quella del classico, quando la sua maturità già sconfinava nei cieli con Galileo Galilei, niente di quella decorazione che nella ricchezza polifonica del tramischio rievoca la smagliante coloritura delle terre colme di frutta e di fiori e nella sovrabbondante decorazione di putti e svolazzi, evoca la naturale sorridente decorazione delle nostre borgatelle meridionali dove l'infante ruzzola tra i cesti dei cocomeri o sulla groppa del micio arruffato. Quell'empito di vita che anima sempre la scultura barocca Italiana, si reggelò in Inghilterra, e se fu colto il gesto di estasi o di pianto, di oratoria o di preghiera, il gesto rimase pietrificato come per un maleficio, le bocche nell'urlo o nel comando o nel sorriso o nel pianto, gli occhi nella gioia e nel dolore, senza espressività vitale, materia che materializza lo spirito: esula il miracolo dell'arte. Cento e cento anni vivessi, mai dimenticherei l'orrore provato al primo ingresso della Westminster Abbey: vi stava stretto, fra le altissime stesure gotiche, un popolo di statue sui sarcofagi, ovunque, mentecatti parevano, condannati alle giaciture più strane, su cavalli impennati, su tombe, su volute, nel groviglio delle vesti o nella terribile nudità degli scheletri o dei crani portati da bimbi per macabra fantasia di Nicola Stone, mentecatti in parodia della vita e della morte in un recitativo eterno. O Desiderio da Settimignano, come ti invocai com-

mossa, ripensando in qual modo tu componesti il sonno al Cardinale Marsuppini in Santa Croce modellando fanciulletti aitanti sotto verdi festoni, piume di uccelli e testine di cherubini, e te pure lontano artigiano siciliano che ai re normanni e svevi vi facesti con austerità sublime larga sepoltura aprendo nel macigno del porfido la curva amorosa delle arche silenziose ed austere, e te pure, lontanissimo etrusco che distendevi sul coperchio in serenità gaudiosa di simposio i coniugi amorosi.

La scultura inglese imitò della plastica barocca tutto il «barocco», imitò il macabro, l'aggrovigliato, lo strano, l'enfatico senza che mai uno scultore riuscisse né a quel virtuosismo tecnico che pur concreta valori sbalorditivi o commoventi né a quel travaso di vitalità furente che travolge ogni atomo della materia plastica in una artistica espressività a cui un Bernini o un Mochi o un Maderna o un Serpotta. Per la scultura, non vi sono compromessi come per l'architettura e per la pittura; non si imita, non si compone: si plasma e nel plasmare la materia, o si trasfonde o si annulla la vita. Gli inglesi annullarono, nella scultura, la vita.

Il barocco è l'espressione di uno spirito espansivo, loquace, gioiosamente creativo appassionato delle passioni umane, della vita e della morte, del sorriso e del pianto, della forza o dell'abbandono esplodente ribelle ai controlli, ai rigori, alle ipocrisie. Lo spirito non si imita e quando si imitano i gesti suggeriti da quello spirito, tutto diventa falso, esteriore, frigido. Cosicché quelle architetture, quelle decorazioni, quegli slanci e quelle follie barocche che dell'arte italiana esprimono l'incessante e prorompente vitalità non possono ritrovarsi in Inghilterra la munifica parassita, per il seicento, dell'arte italiana e dell'arte fiamminga.

13 ottobre 1940 - TESORI NOSTRI A LONDRA NEL MUSEO VITTORIA E ALBERTO

Nella sala immensa delle oreficerie mondiali, nel Museo «Victoria and Albert» a Londra, si può esser ben certi: là dove l'occhio coglie con immediato gaudio un ritmo gioioso di linee, una armoniosa movenza di auree stesure, liete composizioni di smalti, arditi e immaginosi ornamenti, si tratta quasi sempre di oreficeria italiana, di tesori nostri di inconfondibile bellezza.

Acquisti facili e spesso astuti, per peggio non dire, donazioni munifiche, hanno favorito il passaggio di preziose opere italiane nei ricchissimi musei londinesi con il vantaggio di testimoniare continuamente agli occhi degli internazionali ammiratori l'incessante genialità degli orafi nostri che in tutti i secoli, anche quando le scuole renane e limosine e norimberghesi toccavano il più alto segno nella produzione artistica, riuscivano ad avere una voce inconfondibile ed alta di bellezza e di grazia. Anche l'allora temporanea esposizione dei gioielli della collezione Churchill – gio-

ielli in massima parte siciliani, acquistati con grande facilità nelle gite frequenti che il Churchill, allora console in Sicilia, faceva, comprando o strappando a pochissimo prezzo i piccoli tesori dalle mani dei nostri contadini – mentre valeva a documentare i sistemi inglesi di collezione, testimoniava altresì come anche i gioielli «provinciali» italiani riuscivano ad essere oltremodo interessanti accanto a quelli più famosi delle raffinate scuole tedesche.

C'era, anzi, in quella collezione, strano a dirsi, un frammento di bellissimo ostensorio esposto nella sala delle oreficerie del R. Museo Nazionale di Palermo, opera superba per ricca decorazione di smalti, fatta eseguire probabilmente dagli orafi Leonardo di Montalbano e Michele Castellani dalla nobile Contessa di Maino, Anna Graffeo. Tanto splendente e magnifico, questo ostensorio, così simile alla corona della Vergine del tesoro di Enna, da destare le cupidigie di alcuni ladri che tentarono sottrarlo al Museo ma dopo averlo spezzato e frammentato, per renderlo di facile volo, intimoriti dal sopraggiungere dei custodi notturni, lo abbandonarono così in pezzi per i gradini della scala. Strano a raccontarsi, ma proprio uno di quei frammenti si trovava nella collezione Churchill. Come e perché, mistero.

Per un altro acquisto di refurtiva il Museo «Victoria and Albert» di Londra ha potuto veder completata una bellissima croce di cristallo di rocca, opera del grande orafo italiano Valerio Vicentino. Una croce che il Vasari ricorda proprio tra le opere pregevoli di questo eccezionale intagliatore di pietre dure così scrivendo «Fece a Paolo III una croce e due candelieri di cristallo intagliandovi dentro storie della passione di Gesù Cristo».

La croce era pervenuta al Museo per mezzo della Collezione Soltykoff e pareva completa ma più tardi undici anni dopo, venne offerta al Museo un oggetto di forma non comune che pareva una navicella per l'acqua benedetta.

Per un manoscritto pubblicatosi, tratto dalle cronache di Giovanni Battista Egnatio, portante una incisione della Croce e dei famosi candelieri di Valerio Vicentino fatti per Francesco I di Francia, si poté desumere che l'oggetto recentemente acquistato «Victoria and Albert Museum» altro non fosse che il nodo esagonale della Croce già nel Museo. Ben presto pervennero allo stesso Museo anche i candelieri, e così poté completarsi l'opera di Valerio Vicentino, la seconda, di sicurissima attribuzione, dopo la rara e bellissima cassetta che si conserva al Museo Pitti.

Così, per via di acquisti leciti e illeciti, il Museo londinese si è arricchito di oreficerie italiane, vanto delle nostre botteghe. Ve ne sono, infatti di tutti i tipi, abruzzesi, toscani, napoletani, senesi, veneziane, siciliane, di tutti i tempi medioevali e barocche raffinate alcune, altre più aspricce, più provinciali, gustose sempre, però, sempre originali e schiette.

Tra le veneziane, per vivida fantasia degli orafi, più belle, degnissimo di ricordo è il calice d'oro degli angioletti zizzeruti di un orafo ignoto ma di cui la personalità si va costruendo a poco a poco perché un gruppo di opere, nella basilica di S. Marco, a Capo d'Istria, sono talmente affini a questo calice per tecnica, per eguale spirito decorativo, gioioso fresco, vivace e per la uguaglianza di frasi ornamentali da non lasciar dubbio che lo stesso orefice certamente veneziano le abbia eseguite. E sarà stato certamente un grande artigiano degno di gareggiare con Bernardo di Marco da Sesto, l'immaginifico della Croce di Venzone fatta di luce e d'oro. Era la grande epoca dell'oreficeria veneziana e a testimoniarla ancora vi è un gioiello delizioso fatto di smalti verdi, azzurri e rossi, gonfie come le tende fiammanti delle paranzelle addormentate sull'Adriatico ceruleo. L'orgoglio della città marinara era entrato pure nelle botteghe degli orafi ed essi facevano modelli di navigli reali, tessuti di oro con carene di smalti e poppe e prue tessute di perle. Si diffusero per tutto l'Adriatico questi tipi di pendenti e ne furono fatti anche in Sicilia come dimostra la bellissima raccolta di navigli aurei in casa Roberti a Palermo; quasi a testimoniare il presago gusto delle donne di Sicilia di avere fra i gioielli il gioiello più caro riprodotto il mezzo di dominio futuro.

Accanto ai gioielli, sfilano tesori di oreficeria sacra, bellissimi, dal calice d'argento dorato e smalto di Arte Abruzzese del secolo quattordicesimo, alla bella croce d'argento dorato e cristallo di rocca di arte napoletana, al calice d'argento dorato e smalti di Frate Iacopo Mondusi da Siena, è tutto uno sfidare di ricordi della nostra terra, di opere eseguite dai nostri artigiani e un tempo splendenti sugli altari delle nostre chiese; per voto o per amore. Anche essi, in terre lontane, avranno ancora da testimoniare lo stesso voto e forse lo stesso amore che è costante negli italiani del medioevo e in quelli della rinascita e in quelli di ieri e di oggi, l'amore per la Patria e per l'arte.

7 novembre 1940 - RAFFRONTI D'ARTE.

LA CATTEDRALE DI ELY E I NOSTRI MONUMENTI

Di quali piante di quali alberi fosse sparsa quella pianura che slargandosi fra colline basse e gonfie giungeva da Cambridge ad Ely, non ricordo più, ma ricordo la sensazione visiva per lungo tempo immanente di una terra senza vita, scolorata, levigata, martellata.

Quando la Cattedrale apparve e apparve visibile lo squadro delle sue torri, la seghettatura dei merli, gli spioventi rinfiacati dai contrafforti gotici con guglie aguzze, tutta la massa costruttiva articolata dalla mano e dal pensiero dell'uomo,

sospirammo di gioia come al miracolo improvviso di un campo nella solitudine inerte dello spazio.

Entrando, la nave appariva immensa, illuminata di una luce livida che restava immobile sul fusto della colonna senza che dal contrasto con l'ombra si generasse alternanza di ritmi.

Tutto in quella Cattedrale avrebbe dovuto essermi familiare perché costruita dai normanni in Inghilterra proprio nella stessa epoca in cui architetti normanni, come suol dirsi, costruivano in Sicilia la cattedrale di Cefalù e la Basilica di Monreale, la Cappella Palatina e Santa Maria dell'Ammiraglio; tutto invece era diverso, estraneo al mio spirito. Le colonne erano basse, grosse, senza rastrematura; i capitelli, a quattro faccie, con pochi e timidi ornati scalfiti rozzamente; il sovrapporsi dei tre ordini delle colonne non dava con la frequenza dei vuoti maggiore leggerezza alla massa; l'altare dietro il coro era appena visibile, il Dio appariva assente. Sfilavano dinanzi ai miei occhi i capolavori siciliani richiamati dal contrasto evidente di tutte le forme costruttive e di tutti i modi decorativi: le classiche colonne della Cattedrale di Monreale e le altre leggiadre elegantissime della Cappella Palatina, le tortili colonnine del Chiostro di Monreale e le altre perfette, intagliate nel porfido e nel serpentino della Cattedrale di Cefalù; i capitelli ricolmi di cespugli di acanto intorno a rigogliose teste di dee a Monreale, i mostri grifagni di Cefalù, le sirene gaudiose, le leggende bibliche, le imprese di Eracle, le foglie, i fiori, gli uccelletti pigolanti, i mille ornati dei capitelli del Chiostro di Monreale. Tutto era nella Cattedrale di Ely uniforme e gelido e i pochi tocchi di rosso ed azzurro sui capitelli accrescevano anziché sminuire quella gelidità di fantasia che non consentiva trovare l'elemento ornamentale diverso, un diverso giuoco chiaroscurale. Scalpellini monrealesi, anche se talvolta ingenui, di quanto superate i maestri nordici fedelissimi allo esemplare offerto dall'architetto, ma senza mai uno slancio, mai un ricordo, mai una fantasia!

A frugar bene sugli archi delle porte o, all'esterno, nelle torri normanne, un motivo consueto nella architettura siciliana si ritrovava pur lì: era il motivo di decorazione a zig-zag che gli inglesi chiamano «dente di cane», il motivo che si ritrova intorno ai portali della Cattedrale di Monreale e di Palermo, intorno alle finestre di epoca romanica e di epoca gotica.

L'avevamo pur visto nelle altre costruzioni normanne, nella Normandia, in Inghilterra insieme alla «punta di diamante»: nella Cattedrale di Lincoln, a Canterbury a Buriy, S. Edmondes, al Santo Sepolcro, a Cambridge. Eppure, mettendo a raffronto questo unico motivo decorativo simile in apparenza, come risultava evidente la felice interpretazione fattane dai decoratori siciliani a secondo le esigenze chiaroscurali e decorative della stesura architettonica in modo da accentuare o

abbassare il rilievo dei zig-zag, da alternarlo con galloni splendenti di mosaici, con rilievi viticci in modo che con infinite modulazioni la stessa nota decorativa risultasse continuamente mutevole.

Se un ornato vi era nella Cattedrale di Ely, esso si ripeteva a stampo all'interno e all'esterno in tal modo uniformandosi alla massa architettonica da non costituire più una decorazione, un sorriso della materia, una fantasia leggiadra di decoratore. Ripetevo alla memoria le date della Cattedrale di Ely: cominciata al milleottanta-tre continuata nel coro al mille e ottantaquattro nella torre centrale e nel transetto al millecentoottantanove e poi continuata per tutto il trecento e poi restaurata nell'ottocento. La data che più riportava alla Cattedrale di Monreale era quella del millecento ottantanove, quando la Basilica voluta dal Re Guglielmo per avere gloria di opera non avendo avuto gloria di figli, già era pronta nella superba mole, nella decorazione fulgente dei mosaici, nel chiostro unico al mondo. Re normanni dominavano in Inghilterra, Re normanni dominavano in Sicilia ma, tra la Cattedrale di Ely e la Basilica di Monreale non vi è possibilità alcuna di raffronto, nulla che consenta parlare d'una architettura normanna, se alla parola normanna si vuol dare significato d'una denominazione stilistica oltre che il significato di determinazione cronologica. C'era la stessa differenza tra le due Chiese di quella che passa tra la terra della Conca d'Oro colma di colori e di vita pulsante di mille ardori germinativi e quella grigia inerte pianura della campagna di Cambridge tra la luce siciliana continuamente vibrante e quella gelidità inalterata che sembra pietrificarsi ogni orma, tra il canto monodico di quelle terre e il canto dei carrettieri siciliani che vanno all'alba sulla via di Monreale. Terra e canti ed opera diversi.

Tutto da rivedere, anche per l'arte sui rapporti fra la Sicilia e l'Inghilterra.

5 dicembre 1940 - SORGONO I BORGHI

Oltrepassi Monreale, il Pioppo, Sancipirrello, con tutte le casette incuriosite, venute a fil di via, allineate, a farti festa, imbiancate di calce o tinte di celestino d'indaco, come sogno domenicale, e la Conca d'oro, dopo tanti giri a mulinello, in cui sprofonda la Basilica di Monreale, improvvisamente scompare. Giunti a Portella, aspriccia e grifagna, l'altra conca si apre immensa, piana, sconfinante allo sguardo fino ai monti lontani: piana, color terra nuda appena zebrata dall'ombra del solco preparato al seme; terra sola, senza una casa, senza un uomo, senza vita, oltre quella che essa porterà nel grembo, fino a luglio. Di qua da Portella, la pianura verde di mille verdi picchettata di bianco: fiori di zagara o piccole casette, la pianura miracolata, per frutta, per caccia, per fiori, per canti, per sole, di là da Portella, il latifon-

do, per chilometri e chilometri, uniforme di messi bionde a luglio, sotto l'implacabile sole senza ripari.

Intorno a Pietra Lunga – un monticello piccolo e tondo come quelli che il Gozzoli amava – vedemmo operai scamiciati a dar opera di pietra e a caricar carretta; poi il monticello si allontanò, imbiancato di calcina e parve un pan di Verona, inzuccherato a festa. E improvvisamente, un cappellone grigio di nuvole, sulle rocche di Rao, si alzò e il sole apparve a salutarlo con noi. Borgo Schirò. Alto, apparve, sul grembo gonfio della terra. Il campanile pareva lo trascinasse tutto verso il cielo.

Tutto era giovane e fresco: solchi ancora umidi; filari di robinie giovanette; buche fonde, per accogliere radici ampie odor di terra, ovunque. All'ultimo ciglio del piano, un contadino arava, spingendo coi muli l'aratro a chiodo. Solo e orgoglioso, non ci guardò neppure. Arava la sua terra col suo aratro. Come ieri, come sempre. Borgo Schirò è borgo semplice e schietto: case a soffitti piatti e terrazze aperte, tegole rosse; pareti bianche di calcine; qualche arcatella per legare Chiesa e scuola ed offrire ombra nel grande sole, caseggiati ad un piano a due, con grandi terrazze, all'uso monrealese qualche scaletta esterna, dappertutto vecchio e nuovo, senza dissidio, perché tutto utile e preciso, senza arcadie, senza strambotti, senza poesia. Tutto preciso e utile e in questa precisione e utilità, gli edifici si affratellano, sicché, chiesa, scuola, casa del Fascio, casa sanitaria, casa dell'artigiano, trattoria, caserma, posta, non hanno pretesa di presentarsi tutte da sé, per una dignità maggiore o minore, per un materiale o per un colore diverso, non dicono di per sé nulla, ma accolgono benevolmente l'uomo e quando vi sei dentro capisci quello che deve compiere, preghiera o comando o svago, o lavoro o vita del giorno. Motivi paesani, motivi tradizionali, ridotti al minimo, a quelli cioè che, per aderire ad una necessità tradizionale diventano anche essi di uso comune. Nella Chiesa, ad una navatella, il soffitto è in legno a spioventi; il pavimento di marmo di billiemi, le pareti a semplice intonachino. Ad una triplice vetrata, sulla parete curva dell'abside, è affidato il compito di illuminare gioiosamente la chiesetta nel tempo stesso rievocando, tra barbaglii cromatici i Santi Patroni; uso questo delle vetrate, non di Sicilia se dimentichiamo le finestrelle a vetri colorati delle Basiliche romaniche, ma tuttavia adattabili al gusto fortemente cromatico dei borghigiani. Nel sagrato ci saranno cipressi ed il priore con la bella terrazza sulla piazza e il campanile a destra, sarà del borgo vigile e custode.

Il campanile, tra chiesa e canonica, spinge in alto, per otto metri, un suo berrettino di mattonelle maiolicate, con una fierrezza un po' spavalda. Per metà fa da serbatoio all'acqua che viene al borgo dalla contrada Malvella, per metà fa da campanile, economia, in regime autarchico. Ma, alla fine, a ripensarci bene giusto sarebbe che l'acqua venisse consacrata da una voce nuova della campana, essa che riporta nello

spazio per l'uomo, tutte le voci eterne della natura, dell'alba e del vespero «che tutto riporta all'ovile», della notte e del giorno, della morte e della vita umana. Ora quell'acqua, custodita nel campanile stesso, si farà suono di balza in balza propagantesi tra quelle balze assolate, arse, irsute di restoppie, tra quei contadini ferrigni, arsi e irsuti come la terra e come la terra tristi e generosi per avvertirli che nel borgo nuovo c'è l'acqua e fu mantenuta la promessa scagliata come freccia al segno, in una mattina di sole, dal Duce, al popolo e al mare di Sicilia. Acqua, in tutti i borghi: fontane, abbeveratoi, bagni, docce nelle scuole; fonti ricercate affettuosamente, acque disciplinate in canali, spinte in alto sulla vetta del colle, raccolte nel fondo valle, acque alla terra e agli uomini. Il miracolo biblico.

Strana terra questa Sicilia!

Quante fontanelle sulla via di Monreale e che quiete stesure di acque intorno ai palazzetti dei Re Normanni, ricche di trote rosse che i poeti arabi cantavano splendenti nell'ora meridiana, sotto le chiome degli alberi che le acque lambivano e sotto lo sguardo opaco delle odalische in attesa. Che frescura di acque in quel palazzetto della cuba pavimentato di piccoli corsi d'acqua tra mattonelle splendenti!

Appena dopo, tra Sancipirrello e Corleone, in questo latifondo, alle porte stesse di Palermo, tutto scompare, e le fontanelle barocche, care nel canto del carrettiera sulla via di Monreale, e le cisterne arabe che accompagnano di tanto in tanto sulla via e i casini di caccia per i capricci dei re Borboni, ed ulivi ed aranci e mandorli echi di civiltà ed ombre di alberi, tutto. Ora, nel Borgo Schirò il campanile splendente al sole segnerà un ristoro, un centro di vita per la vita nuova che vivranno i contadini sparsi nelle casette dei poderi, già tante, intorno, a Torre di Fiore. Case suggerite o attuate dall'Ente di Colonizzazione, case che il cuore desideroso di pace alta e sola, invidia, tanto esse sono liete di bianco e di rosa di finestrelle gioiose, di comodi riposi. Case non standardizzate, intorno a cui il contadino farà sorgere la vite per l'ombra nell'ora meridiana sui bimbi che vicino alla madre crescono sotto ai suoi occhi insieme ai fusti e alle gemme, o il carrubo, o il pioppo, o l'ulivo dolce e sereno. Al borgo andrà per la preghiera domenicale, per gli affari, per il riposo, i bimbi, ogni giorno, per la scuola. A poco a poco, anche la chiesetta del paese sarà cara agli occhi, anche se non avrà marmi raffinati e superbe architetture barocche come quelle di Corleone, o sontuosi arazzi di mosaici come quella di Monreale, anche se non incontrerà, fra le navate, del padre, al borgo Schirò, l'Ingegner Manetti, non ha dimenticato di far bella la trattoria. Ma sarà per gli altri: il contadino siciliano berrà il vino del suo piccolo vigneto, con la sua donna e i suoi figli. Quante volte gli scalpellini del Chiostro di Monreale hanno effigiato bimbi e vigneti sulle colonnine, sui capitelli del Chiostro di Monreale?

La scultura barocca in Sicilia, glorificò il bimbo: lo modellarono grandi stuccatori e incerti scalpellini; lo resero paffuto e inquieto, sorridente e scherzoso, urlante e gioioso, lo animarono di tutti i sentimenti umani di pietà, di misericordia, di ira, di compianto, di rimpianto, di dolore.

A Roma, la scultura barocca celebra l'angelo. Angeli strani: alti fiorenti nell'incanto femminile della adolescenza già matura, e gagliardi, ad un tempo, come giovani eroi, con gambe ed anche tornite, mal coperte dalle vesti, scomposte, con volti paffuti e chiome inanellate con grandi ali, immense ali, frementi di volo, intrise, sembrano di aria, tra piume e piume.

Entrati in chiesa, non hanno riguardo: sui lati dei timpani o sulle curve delle lunette, o sulle trabeazioni, trovano posto per un attimo di sosta e stanno lassù, con le gambe penzoloni nel vuoto, sdraiati alla meglio come si può. Con le ali in riposo, dolcissimi, o ambigui: se stanno sui sarcofaghi, se sorreggono quadri, se appuntellano le cantorie, se sostengono santi svenuti, se contemplano Vergini in estasi, se compiono un'azione di pietà o di misericordia, è il loro corpo che la indica, l'agitarsi, il fremere delle loro membra, lo snodarsi delle loro gambe, l'incurvarsi delle loro schiene, l'agitarsi delle loro ali, sempre verso il cielo erette, pronte allo scatto. Più che nei volti, compiaciuti e sereni, la espressione della loro vita è tutta nei corpi che vivono, inquieti e vibranti, di una gioia eterna di respiro e di slancio.

A ponte S. Angelo, si sono dati convegno: vi stanno saldi, vittoriosi, insensibili al vento, alla tramontana ghiaccia, alle acque; custodi vigili del fluire blando del Tevere. Vi stanno, come le immaginò, sul ponte imperiale, il genio di Gian Lorenzo Bernini, lo scultore della Roma papale, ma furono modellati come vollero e seppero scolari e condiscipoli che furono tanti, ed espertissimi alcuni più di quanto si sappia. Diversi furono nel modellato, nel respiro, nel gesto innocente, come in una stanca sosta è l'angelo di Antonio Giorgetti, con le ali basse, in riposo: saldo e sottile si erge l'angelo di Paolo Naldini, carnoso, morbido, fruscante di vesti, l'angelo con la Croce, del Ferrata, bellissimo l'angelo del Bernini, dolente, l'angelo del Naldini; tutti diversi, ma tutti vibranti: l'Angelo della colonna, di Ercole Antonio Raggi, l'Angelo della lancia del Guidi, l'Angelo dei flagelli, di Lazzaro Morelli, l'angelo del Volto Santo di Cosimo Fancelli, l'Angelo dei chiodi, di Girolamo Lucenti.

Come se ciascun scultore avesse adunato il meglio delle proprie forze, in gara al vecchio Bernini, pur sempre inesausto, tutti gli scultori furono concordi in abilità tecnica, in fantasie di ritmi, creando questo corteo di angeli a custodi del Tevere.

Nell'ombra della notte, sempre un filo di luce si raccoglie sull'orlo delle loro ali; nella chiarezza lunare le ombre si raccolgono fra le loro vesti protette dalle ali gagliar-

de. È raro che essi restino, su quel ponte, tutti soli, a colloquio con le stelle. Sul Mausoleo di Adriano, là, da presso l'Arcangelo San Michele, si ricorda a Papa Gelasio e ricorda pur l'altro angelo apparso al Papa Gregorio; di guerre, e di fuga e di complotti, là, in quella zona, tra il Vaticano e il Mausoleo, gli angeli potrebbero molto dire, se meglio non fosse ascoltare il fremer di altre ali, che vanno nei cieli dell'Italia imperiale.

Ma altri angeli, si è detto, sono entrati nelle chiese o vi sostano intorno. Uno, bellissimo, gigantesco, nella magnifica ala protesa, si è messo a guardia della Chiesa di S. Andrea della Valle sulla facciata immaginifica di Carlo Rainaldi; due, superbe giovinezze gagliarde, sono entrati in S. Maria in Campitelli a sorreggere un quadro, ma in realtà a dominare tutta la chiesa, enfatica, colma di marmi rari, nelle ombre delle cappelle; altri, ad erme alate, girano intorno al campanile di S. Andrea delle Fratte, altri, in S. Maria del Popolo, stanno, a schiera, nella navata tutta luce. Impossibile citarli tutti: quelli che turbinano intorno alla colomba dello Spirito Santo, nella Cattedra di S. Pietro, quelli che sostengono S. Francesco Languente (S. Pietro in Montorio), quelli che custodiscono Papa Innocenzo X (sarcofago del Maini in S. Agnese), quello che ardente e misericordioso ferisce Santa Teresa (S. Maria della Vittoria), quelli che stanno sui tanti sarcofagi, sulle tante cantorie.

Impossibile ricordarli tutti. Tutte le loro ali custodiscono a Roma la vita e il sonno degli uomini e delle cose.

La scultura ellenistica creò la Nike di Samotracia, la scultura toscana creò la Vergine e il Putto; la scultura barocca creò l'angelo e lo scheletro. Due forme, in dissidio, ma in cui si esprime, il pauroso incubo della contro riforma e il pagano anelito alla forma.

Nella creazione stessa dell'angelo, un dissidio, tra carnalità e idealità, tra languori sospiriosi e agitate passioni, tra corpo ed ala, tra terra e cielo. Nel modellato stesso, ora ampio, disteso, ora intaccante e nervoso, ora sommario o particolaristico, c'è il segno di una sensibilità diversa, fatta pensosa, dal cristianesimo, pagana, dal rinascimento, agitata, fremente dalle passioni del seicento, del secolo degli autodafè, dei tribunali di inquisizione, delle parole di Bruno, di Campanella, di Galilei. Ma intorno a quelle ali giravano anche i ritmi musicali di Alessandro Scarlatti. Anche questi, fatti di terra e di cielo.

1941

23 gennaio 1941

ASSALTO AL LATIFONDO E A VECCHIE USANZE.

I BORGHI – I LIBRI – IL LEGGERE.

L'ENTE NAZIONALE PER LE BIBLIOTECHE POPOLARI E LA DIFFUSIONE DEL LIBRO
NEI NUOVI BORGHI RURALI – SPIRITUALITÀ TRASCENDENTE DAL FATTORE
AGRICOLO AL FATTORE EDUCATIVO

Per quella diurna fatica di raggiungere la campagna del loro lavoro a chilometri e chilometri dal paesello, è raro che i rurali siciliani riescano ad avere anche il tempo di leggere, nel caso che avessero un libro da leggere. Più facile riesce leggere il corso delle stelle e le nuvole e il sole; nei solchi, nei fusti, nelle foglie, nelle gemme o nel cuore delle creature o nella propria elementare vita interiore, ma altro non si può o non si sa. Più facile mi riesce ascoltare che leggere, perché ad ascoltare si è spinti anche dalle consuetudini locali per cui ogni legge, ogni volontà superiore di Dio o di uomini, è passata a voce, ancora come in epoca feudale, a rullo di tamburo con larghi ritmi cadenzati e la lettera del figlio è letta dal raro sapiente, e la volontà della legge passata a voce. Le feste della fantasia sono anch'esse affidate alla voce del puparo che commentando quei tipici cartelloni siciliani nei quali le gesta di Rinaldo e Sacripante, di Astolfo, di Angelica e di Orlando, sono rappresentate tra saette di azzurro e di vermiglio, traggono pretesto epico per parlare di eterne imprese, di lotte senza quartiere, di odio senza scampo, di amori senza misericordia, di vendette spietate.

Ora si sostituisce ad essi, la radio, che i contadini ascoltano a sera, con gli occhi fermi, allo strumento, come incantati dal maleficio o dal miracolo che da esso si sprigiona, di una misteriosa voce che parla di guerre e di paci, di azioni assai più eroiche di quelle di Orlando, di Astolfo assai più sapienti, che su nuovi ippogrifi vanno a conquistare cieli lontani.

Il contadino ascolta volentieri, musiche e canti, narrazioni e imprese, ma non legge, e dimentica assai presto il libro della scuola, la sua piccola enciclopedia che amò bambino rimasta nel vecchio cassone come utensile fuor d'uso, come una vecchia zappa, servita ad altri tempi.

Eppure il leggere è assai più che l'ascoltare, esige un lavoro maggiore, una maggiore attenzione, una maggiore volontà iniziale che dà maggiore certezza, un più tenace ricordo, una elasticità maggiore al pensiero che in quello sforzo si educa e si

rende facile e pronto; esige un impegno tenace, tanto quanto porre un seme nel solco, ma proprio quell'impegno determina lo sviluppo del pensiero, del sentimento nell'humus della propria anima; è, dice bene il Ministro Bottai (Meridiano, 44), «impegno decisivo ed essenziale» che favorisce una «esperienza individuale», più indimenticabile, perché più intimamente fatta. Per farla, questa esperienza, occorre che nella scuola i bambini imparino a leggere, ma occorre anche che nella vita continuo a leggere, occorre che vi siano libri nelle scuole, e vi siano libri anche per quelli che non vanno più a scuola, per i contadini, per le massaie.

Quasi ubbidendo alla volontà del Ministro per cui il «programma del leggere è l'anima e il programma della nuova scuola», l'Ente Nazionale delle biblioteche popolari e scolastiche, presiedute dal Consigliere Nazionale Professore Mancini, e dirette da Ugo Cuesta, ha costituito, negli otto borghi già costruiti, otto biblioteche, aderendo con tutta comprensione all'invito fatto dal comm. Mazzocchi Alemanni che ha affrontato il problema della colonizzazione della Sicilia con una spiritualità trascendente dal fattore agricolo al fattore educativo. Otto biblioteche di libri vari, educativi tutti, se riescono a suscitare l'impegno del leggere, istruttivi alcuni, che trattano di lavori agricoli, di storie, di avventure esplorative, particolarmente piacevoli altri, per ragazzi, interessanti altri, per giovinette massaie: libri di vite e di sogno.

Non i vecchi e sudici fogli con la famosa storia dei paladini di Francia: storie di altri paladini, tutti i nostri e di quelli assai più nobili e fieri, storie di imprese che paiono favole, storie di uomini che paiono miti. Dalla «Vita di Mussolini» di Pieri, a «Vomere e spada» di Trivulzio, dai «Racconti dell'Africa orientale» di Panagia Gavitelli alle esplorazioni di Carlo Piaggia o di Guglielmo Massaia o di Americo Vespucci narrate da Carlini, da Giannazza, da Oberti, dai capolavori di Collodi, di Capuana, di Nuccio, di Iambo, di Cuesta, adatti per bambini, a quelli di Roda, di Reichelt sulla Botanica e sugli animali, dal manuale di Economia domestica a quello di Igiene, libri interessanti e libri piacevoli, costituiranno le biblioteche dei borghi ospitati ora nelle scuole, ora nelle sedi del Fascio.

È esperimento anche questo, sarà, per quell'abolizione di latifondo spirituale che è legato al latifondo rurale, più grave, forse, di questo: quell'isolamento orgoglioso e caparbio, trapunto di diffidenze, di oscuri odi, di gelosia rabbiosa, per tutto quanto sia l'insolito e il nuovo: strumento, sistema di coltivazione, consiglio, legge; quel considerarsi con la zappa, la piccola terra, la famiglia, qualcosa di isolato, di diverso, dallo stato, nemico, anzi, se lo Stato interviene alle proprie decisioni, sul modo di ripartire il grano, di conservare i vini, di coltivare i poderi, questa permanente ignoranza dei significati concreti della rivoluzione sociale apportata dal Fascismo, quell'estetica contemplazione del passato e quel disinteresse per l'avvenire, quel

chiamare ancora «u straniu» il rurale della terra vicina, questo sgomento e questo orgoglio, tutto questo, che è proprio come la terra senza acqua, la terra senza casa, la terra senza verde, arida di restoppie, ed assolata dovrà pure scomparire per solchi nuovi nello spirito, per nuove seminagioni che porteranno i libri e le scuole. Se grande amore è figlio di grande conoscenza, come Leonardo pensava, bisognerà, in tutti i modi, accrescere le possibilità di conoscenza, perché si raddoppi la possibilità di amare.

25 febbraio 1941

I SOFFITTI “AUTARCHICI” DI SICILIA ANTICA.

GENIALI ADATTAMENTI DEL LEGNO A SCOPO DECORATIVO – MAGNIFICHE
OPERE D'ARTE COL CONTRIBUTO DELLE COLLETTIVITÀ ARTIGIANE

Or nell'una, o nell'altra, delle nuovissime costruzioni dei Borghi siciliani sono riapparsi i soffitti di legno dipinto ed il legno è stato, con moderne fogge, ma con tradizionale uso, abilmente sfruttato per sostituire balconate di ferro, cancellate, elementi decorativi; il legno, questo umile compagno che l'uomo segue dalla culla alla bara. La tradizione offre, in Sicilia, una serie ininterrotta di esemplari geniali di adattamenti del legno a scopo costruttivo e decorativo vere soluzioni autarchiche a cui la genialità immaginifica, nutrita di esperienze diverse, prestò motivi diversi di decorazione. Cominciano in epoca dorica, continuano in epoca cristiana, in epoca romana e gotica, permangono, nelle piccole chiese, al centro dell'isola, massime ad Enna in epoca rinascimentale, e poi ancora nel settecento, con uno sviluppo organico di forme architettoniche, di decorazioni, ora pittoriche, ora plastiche, ora in sapiente compromesso delle une con le altre offrendo modelli ed esempio alle decorazioni in stucco che prendono nel barocco il sopravvento, senza mai riuscire a sopprimerle completamente. Opera essendo, non di individui artistici ma opera di maestranze, sono anch'essi un indice prezioso per segnalare come la collettività artigiana agì sempre, con vigore assorbendo, cementando, travolgendo nel proprio linguaggio espressivo parole, frasi, periodi, che giungevano all'isola per tre coste riguardanti continenti diversi, vero emporio della cultura nel Mediterraneo. Chi guardi, ad esempio, il soffitto della Cappella Palatina oltrepassando quel misterioso fascino che da quella volta, cupa d'ombre misteriose, scende sulle pareti splendenti, raramente coglie tutto il valore storico di quel soffitto legato, nella sua costruzione, all'Egitto Fatimida e nella sua decorazione alla Persia Gelgiucide, a Bisanzio,

alla tradizione latina. Su quei pochi metri di superfici dai quali odalische sospirose, classiche arpie, cerbiatti affrontati, angiole estatici occhieggiano, fra virgulti, cespi di acanto, sofisticati snodamenti lineari, è scritta la testimonianza più esplicita della funzione della Sicilia tra l'Oriente e l'Occidente, tra il settentrione e il meridione.

Nella sua costruzione ad alveoli e a stalattiti, dimostra un superamento di difficoltà tecniche non indifferenti e la qualità tipicamente insulare di assorbire elementi di apporto – come sono in questo caso stalattiti ed alveoli che hanno tanti rapporti nelle costruzioni di Spagna o del Cairo – per utilizzarli, non soltanto come elementi decorativi, ma come elementi costruttivi, il che può vedersi anche nelle opere di oreficeria, se si paragona una custodia architettata da un Paolo Gili con una fatta da un Juan de Arpha.

Quale parte poi nella permanenza di questo sistema di coperture lignee in Sicilia, abbia avuto la tradizione siceliota e quanta la tradizione tipicamente bizantina nella decorazione a motivi profani che erano stati usati per decorazione delle chiese nella stessa Bisanzio prima che fosse prescelta la decorazione a motivi biblici e a motivi evangelici, resta ancora a dimostrare perché sino ad oggi l'indagine è stata volta più a misurare l'apporto, in Sicilia, di altre culture artistiche che a determinare di quanto essa stessa crebbe le altrui esperienze.

A questo scopo, che è politicamente interessante tanto quanto la precisazione delle varie correnti che girando nel bacino del Mediterraneo giunsero a permeare la Sicilia che, selezionandole e arricchendole, le spinse più alto per l'Italia, è di somma utilità sia l'analisi di ogni singolo documento artistico, sia la sintesi di tutti i risultati analitici. E se, per l'analisi, si può avere l'esempio ideale in quella fatta da Ettore Gabrici e da Ezio Levy relativa al soffitto del Palazzo Chiaramontano, per la sintesi tutto resta ancora da fare e non facilmente, data la scarsa documentazione fotografica di un numero notevole di soffitti che gli incendi, il tempo e gli uomini hanno distrutto.

Ne offre un saggio, Vittorio Lanza in una relazione presentata alla R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Palermo, e pubblicata negli Atti (Serie IV, vol.1, parte III) saggio che, al punto in cui sono gli studi sull'argomento non poteva portare maggiore contributo per quanto riguarda una prima sistemazione critica, cronologica e artistica dei vari soffitti siciliani suscitando il più vivo interesse sull'argomento. L'indagine più analitica, che è forse per ora, un apporto prezioso della sintesi, converte sul soffitto della chiesa di S. Agostino di Palermo di cui però la trattazione è interrotta più volte e, direi, soffocata dalla trattazione relativa al soffitto della Cappella Palatina fatta con più interesse di indagini, sia per quanto riguarda la struttura, sia la decorazione di cui il Lanza segue con discernimento e sensibilità le varie forme indagandone origine e rapporti e dalla trattazione sommaria, diremo

meglio, dalla indicazione degli altri soffitti a lui noti, ma di cui, non essendo stato ancora offerto un esauriente studio né documentazione fotografica, è un pò difficile seguirne gli sviluppi.

L'intenzione del giovane studioso di concatenare il soffitto di S. Agostino con tutti i precedenti e i seguenti è elogiabilissima, solo che non si può non tener conto, trattandosi di soffitti dipinti, della influenza esercitata, sulle varie maestranze, nei vari secoli, dalle scuole pittoriche più efficienti in Sicilia, né si può dimenticare quella di altre scuole come la senese e la catalana. Alcuni soffitti infatti, sono più opere di pittura che di semplice decorazione e come opere di pittura il loro esame non può essere fatto se non in rapporto con la pittura. Tuttavia, si può ben essere grati al Lanza, di aver fatto conoscere, meglio e più, il soffitto della chiesa di S. Agostino, scarse reliquie a stento visibili e fotografabili sulla soffitta della chiesa, il soffitto della Cappella Palatina, i soffitti del Palazzo Aiutamicristo e di aver indicato altri soffitti di cui gli è pervenuta conoscenza e dei quali massime di quello della Matrice vecchia di Castelbuono e della distrutta Chiesa di S. Giovanni a Collesano, sarebbe urgentissima la documentazione fotografica.

17 aprile 1941 - NOTE D'ARTE. ARTISTI SICILIANI A ROMA.

L'ESPOSIZIONE DELLE OPERE DI CARMELO COMES, M. GRAZIA DI GIORGIO E DI EUGENIO RUSSO ALLA GALLERIA DE "IL TEVERE"

Anche se si arriva alla Galleria d'Arte de «Il Tevere» percorrendo a piedi quella Via dell'Impero che ti spinge nel sogno di altri tempi, l'uno accanto all'altro accostando monumenti che la mente al cuore rimanda, tanto sono vetusti di immortali memorie, la breve sosta in quelle salette linde, affettuose, non è mai discara e giova spesso a dimostrare come tra tutto quell'antico e il nuovo che in quelle sale vi sta, una continuità esiste, nella volontà o nell'attuazione chiarissima. Per quei tre artisti di Sicilia, che vi hanno, da recente esposto le loro opere, e sono *Carmelo Comes, M. Grazia Di Giorgio, Eugenio Russo*, il posto fra tanti ricordi di arte romana, arte sempre legata alla terra e all'uomo e perciò alla realtà congiunta, non potrebbe essere più meritato che tutti e tre mantengono in modo diverso, il gusto alla terra, alla semplicità espressiva, alla immediata aderenza alle cose e alle forme consuete.

Una semplicità di linguaggio che non è povertà, ma spontaneo disdegno verso ogni dilettevolezza cromatica, un frasario asciutto e compendioso che non giunge mai un

centimetro oltre l'essenziale, è la caratteristica della pittura di Carmelo Comes, di Catania, malinconico artista, che continua in un modo realmente impressionante la tradizione di quell'ottocento catanese che in pittura fu tetro, dominato dalle funebri visioni di un Reina o dalle ombre dense di un Antonino Gandolfo o dal realismo umile e triste di un Paladino. Comes è nella tradizione, per quanto riguarda i ritratti poveri di colore ma nella rievocazione tipologica spietati, ma la migliora e migliora sé stesso nelle «nature morte» in cui una gentilezza cromatica si appalesa con felicità improvvise di colori e di toni e più ancora nei «paesaggi» il meglio dell'arte sua. Paesaggi catanesi visti con nobiltà di animo che non si libera neanche di fronte a quella stupenda natura della sua malinconia e quindi la proietta tra le cose naturali così come nella descrizione del paesaggio si proiettano sempre malinconie e contrasti delle creature di Verga.

Un soggettivismo estremo che non riesce mai all'abbandono lirico nel fatto creativo e perciò non riesce a pervenire se non raramente sull'altipiano della universalità, è il pregio o il difetto di quegli artisti di Sicilia che vivono una vita un po' chiusa, con l'isola nel cuore.

E se di realismo si parla a proposito di Carmelo Comes, più si ha ragione di parlarne a proposito delle sculture di Eugenio Russo – anch'egli di Catania e a Roma educatosi – quasi tutti ritratti. Tuttavia da questo suo attento guardare certi tipi umani, fisicamente rudi e tozzi e nel modo di renderli con una modellazione sintetica e precisa, egli riesce a passare da una visione particolaristica ad una visione più universale: precisazione di tipi umani fatta con una sobrietà assoluta nella conclusione volumetrica e nella descrittività epidermica. Quasi tutti i ritratti che egli presenta richiamano molto, troppo forse gli esemplari della scultura repubblicana romana ma da questa stessa serietà di modelli e dalla serietà d'interpretazione si profilano pregi notevoli che spingono ad un'attesa colma di speranze.

Le quali speranze, già da tempo riposte nella pittura di Maria Grazia Di Giorgio, attivamente presente in tutte le mostre sindacali a Palermo, all'ultima specialmente, per cui avremo occasione di parlarne, non sono mai deluse e quanto ebbe di aspriccio e di selvaggio inizialmente legato a modelli d'oltralpe è ormai scomparso e la genialità maschia della sua pittura ricca di colori e di ombre, fluide o potentemente raggrumate o battuta da allucinature drammatiche, si va sempre più affermando decisa. Paesaggi, frutta e fiori e visi attenti di popolane e vecchie mura di case, costruiti a strati di colori densi, solidi con accostamenti sprezzanti e saporosi. Ma, a volte preziosi sono certe collinette verdeggianti.

La Mostra sta per chiudersi e la Galleria de «Il Tevere» che, assistita dall'implacabile ardore organizzativo di Pippo Rizzo, fa da moderatrice tra correnti del Nord e correnti del Sud, da iniziatrice o da propiziatrice favorendo in modo speciale gli

artisti che vivono in solitudine di periferia e tra tanto frastuono di guerre e di contese, se altro di meglio non possono, pensosamente attendono al lavoro dell'arte che è, senza dubbio, fra tutti, il più consolatore. Si affianca questa piccola galleria, nell'operosità attiva, alla Galleria del Teatro delle Arti che presenta a turno artisti delle varie regioni d'Italia, i napoletani dopo i pugliesi e i siciliani via via, mantenendo quella indicazione regionale che non è discara e non frammenta la desiderata unità pittorica italiana, ma anzi l'esalta e ci esalta nel riconoscere quante voci e quanti accenti diversi sinceri tutti e italianissimi tutti abbia l'arte nostra d'oggi. Fu visto di recente in questa Galleria, fra i napoletani che formano una vera e propria scuola con maestri di primo piano, Brancaccio, ad esempio ammiratissimo e ammirevolissimo, il nostro Manlio Giarizzo con bella pittura di fiori, lussureggiante; fu vista, pur di recente, Giuppi Nantista a suo posto, fra un gruppo di giovanissimi presentata che «Il Tevere» e la sua pittura, oscillante tra raffinatezze cromatiche ma esageratamente volute e negligenze acerbe, massime nei ritratti ha fatto dire e scrivere a più di uno, parole di incoraggiamento per una più serrata e seria indagine. L'arte, si sa, è cosa seria. Roma lo dice a tutti i convenuti e lo dimostra con voce eterna.

3 giugno 1941 - ROMA.

UNA DOCUMENTAZIONE SULL'URBE DELLA CONSOCIAZIONE TURISTICA ITALIANA

Non è una guida, questo volume in due parti che la consociazione turistica italiana dedica a Roma, e non è, come a prima vista potrebbe sembrare, una raccolta di fotografie che illustrino Roma. È forse un pò l'una cosa e un pò l'altra, ma è, soprattutto, un libro che ogni italiano dovrebbe possedere e sfogliare e guardare con amore, leggere con gioia, contemplare con orgoglio, meditare con interesse, giudicare con entusiasmo.

Vi stanno, in questo libro, circa 900 incisioni in nero, otto tavole a colori e, ad ogni figura, un commento parco di orientamento; fotografie e commento fanno seguire nel modo più semplice e amoroso venti secoli di storia di Roma, non attraverso guerre e contese, drammi di fazioni e lotte di potere, ma attraverso quelle opere che sono sempre il fiore più alto di una civiltà, la voce più eterna e più universale, le opere d'arte. Quel che Roma ricevette da tutti e a tutti diede, quel che Roma eseguì e fece eseguire, quel che raccolse e volle, quel che vinse con la forza e ottenne col diritto, quel che il genio, la volontà, la fortuna, hanno depositato per secoli, vi si concreta con la fotografia di un arco o di una statua, di un affresco, di una moneta,

di un portale o di una pineta, di una torre o di una iscrizione, di un codice o di un tempio, di un obelisco o di una cupola santa. Opere diverse, per origini, per caratteri, per finalità, venute dall'Egitto, dalla Grecia, da Bisanzio, venute dall'Etruria di ieri e dalla Toscana di oggi, dalla Lombardia, dalla Sicilia, dalla Calabria, altre moltissime sorte a Roma e per Roma, per la città dalle mille vite incalzanti e frementi, vi appaiono in riproduzioni fotografiche spesso nuovissime e sempre belle, non poste in una sequenza storica, ma accostate dove l'occhio lo vede, in una piazza, in una campagna, in una sala di museo, già rese familiari ed amiche, voci diverse già fuse, già in eguale ritmo e cadenza unite, coro che il tempo concorda e tramanda sul filo delle ali in eterno. Concordia. Tra il prima e il dopo, tra pagano e cristiano, tra romantico e barocco, tra Rinascimento e moderno, niente si frappone a formare dighe, interferenze, contrasti. Una concordia mirabile appare nelle cose create dal genio italiano, una concordia tra le cose e il paesaggio, tra la vita e il sogno. Le riproduzioni fotografiche si dispongono a cerchi dilaganti, partendo dal centro dell'Italia nostra, cioè da Piazza Venezia, ed a cerchi continuano sempre più grandi, fino ad arrivare alla campagna romana, fino al mare di Ostia. Non quartieri, non Roma antica e Roma moderna. Dalla prima fotografia che rappresenta appunto Roma – la Roma che armata custodisce il sonno del milite ignoto sull'Altare della Patria – all'altra che nell'infinità spaziale concreta una prima visione di sintesi, di civiltà, riproducendo gli ultimi rocchi della colonna Traiana, su cui si erge S. Pietro e l'ultimo ripiano del monumento ai caduti su cui si erge la biga trionfale, alle altre molte che ricordano i tesori d'arte di Palazzo Venezia, via via siamo accompagnati nel Campidoglio caro a Petrarca, per la via Sacra, sul Palatino, sul Celio, al Vaticano, a Monte Sacro, all'Aventino, a S. Paolo, sino ad Ostia, sino al mare. Si profilano paesaggi bellissimi ove i pini superbi e misteriosi, tetti, fontane, gigantesche moli di case popolari e circuiti immensi di vecchie mura, atleti biancheggianti nello stadio e placidi corsi di acque, cupole gonfie e asciutti campanili, vi stanno, immersi nella spazialità infinita, che fa unico questo paesaggio di Roma, immersi e con esso viventi in una concordia che rasserena lo spirito e lo placa e alla terra lo stringe, senza angustie.

Quello spazio, quella terra, quella ondulazione lieve di verdi colline, sono anch'essi indispensabili elementi per amare e per comprendere la storia, l'arte di Roma: la sua possibilità di universalizzare ogni pensiero, la sua necessità di espansione, il persistente amore di una architettura che domini lo spazio che lo accolga, che lo adorni, il prevalente gusto per un'arte quieta, ampia, eclettica più narrativa e empirica che costruttiva e metafisica, di un'arte che non distacchi mai dalla vita ma sia di essa la continuazione nel tempo e la purificazione più ampia.

Le fotografie si alternano, ora di opere d'arte ora di natura, come se mai si volesse

far dimenticare questo paesaggio di Roma, ispirazione continua per tutti gli artisti del mondo, educazione continua per gli occhi e il pensiero.

L'immensità del paesaggio, l'immensità della sua storia, l'immensità del suo mistero, apparvero alla mente del Duce e sono costantemente presenti al suo spirito che alla Roma di oggi ha voluto dare aspetto pari alla Roma imperiale.

Ma edificando il nuovo e mai distruggendo l'antico – se non per valorizzare quanto di quell'antico è forma di bellezza o documento di vita – ma slargando i confini di questa città, cuore del mondo, fino al mare, fino ai colli più lontani e romanamente volendo, questa Roma di oggi è assai più bella della Roma augustea. Tutte le forme di arte sono egualmente rispettate e amate e non si distrugge come si faceva in antico il romanico per il gotico, o il gotico per il rinascimento, o il barocco per il neoclassico, ma tutto si ama, si studia, si restaura, con una universalità di amore che mai altri ebbe e tutto che si edifica e si compie continua nella bellezza, nella dignità e nella latina armonia, quanto fu fatto e pensato in altri tempi pur sempre gloriosi.

La documentazione della Roma di Mussolini appare ben dimostrativa nel bellissimo libro che, in una diffusione di circa un milione di copie, costituirà – come ottimamente scrive Carlo Bonardi – preludio e preparazione psicologica a quella Olimpiade di civiltà che sarà l'Esposizione fascista Universale di Roma: atto di fede nella missione dell'Urbe, non più soltanto capitale d'Italia, ma centro della Romanità; atto di fede nella potenza costruttiva dell'Italia fascista.

16 ottobre 1941 – X MOSTRA SINDACALE. ARTE DI GUERRA

Si dirà che, tra ansiose vigilie e strenue resistenze, tempo non è d'arte, e pittori e scultori meglio farebbero a pensare ai problemi urgenti della vita materiale, all'offesa, alla difesa, alla guerra, a quanto urge e stringe in catena ferrigna. Ma il mito è pur là, a parlarci di Marte ed Apollo fratelli, figli di Giove; e col mito è la storia a parlare di guerre e d'arte ineluttabilmente congiunte per secoli lunghissimi di nostra vita e di nostro spirituale dominio; e colla storia è l'esempio immediato e vivo degli artisti nostri di ieri, che mai furono tanti e nobilmente operosi quando, tra rivolte e martirii, conquistammo il diritto di chiamarci italiani.

Necessità è piuttosto che l'arte di guerra sia veramente «arte di guerra» e tale non per rievocazioni disegnative e pittoriche, uso romantico di episodi e spunti e ricordi, come semplice documentazione di una realtà contingente, ma tale sia per dignità di forma, per sincerità espressiva, per meditata e schietta simpatia alla tradizione, sia per italianità limpida liberata da tutte le scorie dell'internazionalismo, dimentica e rasserenata di quelle bufere inquinanti che si chiamarono surrealismo

ed espressionismo.

Questa è la necessità più viva: che in ogni campo della vita e del pensiero e dell'arte al «vincere» si pervenga di ogni propria guerra.

E qui c'è, in questa X Sindacale interprovinciale delle Arti inauguratasi domenica, al Teatro Massimo di Palermo, una dignità totalitaria che, anche al più sollecito giro delle sale, subito conforta e compiace.

Sono 77 gli espositori e diremo subito al nostro pubblico – che segue con tanto interesse gli sviluppi dell'arte nostra e che andrà a visitare questa mostra come un riposo e una gioia – diremo che ciascuno ha dato il meglio e che la improntitudine e la faciloneria, lo sgarbo e l'irrisione sono andati in esilio ed anche una buona parte di quel diletterismo «snobistico» e aristocratico che meglio sarebbe fosse utilizzato a pro degli artisti con acquisti e con belle collezioni d'arte moderna, piuttosto che con quadretti inutili al nome e all'arte.

Chi mancò dalla Mostra, è al fronte, altri, hanno partecipato, pur essendo in grigio verde o pure essendo costretto dalle angustie di vita, a lavoro ben diverso. Lo stato di guerra ha compiuto una selezione felicissima e ha messo alla prova resistenza, fervore, interesse, soprattutto ha costretto ad una confessione di fede che è indispensabile a tutti e più ancora per l'artista che per tutti e per sempre deve parlare. La necessità di definire questa selezione è stata particolarmente sentita dal Direttorio formato da Leo Castro, Segretario del Sindacato, da Amorelli, Catalano, Dixitdomino, Schimiedt, M. M. Lazzaro, Geraci, De Lisi. Tranne una ventina di opere – e il posto che esse occupano dichiara subito la scarsa acquiescenza dei giudici alla loro ammissione – forse ineluttabile – tutte hanno un pregio, tutte dicono una propria parola. Mai come oggi è vivamente desiderato che tale Mostra – appena appena compiuta qualche salutare ulteriore selezione – possa passare nella sua totalità a Roma per documentare a chi ha segnato le vie maestre di questa nostra Rinascita nella vita e nell'Arte come e in qual misura l'Italia del Sud ha saputo percorrerle.

Ci fu, nell'arte dell'800 insulare, un costante squilibrio: o arte di provincia, raggelata in sterili compiacimenti tradizionalistici regionali ma sempre ingenua e saporosa o arte d'imitazione napoletana o toscana o francese, arte senza suggello di originalità, senza accento individuale. Gli artisti – parlo soltanto dei pittori – restavano immoti nel loro studio, nelle loro convinzioni, nelle loro tecniche, qualche volta amputando la loro stessa giovanile e magnifica esuberanza – come il Velasco, il Lo Forte, il Patania, il Lo Jacono, il Catti – o andavano via per il mondo, dimentichi, nomadi pronti a tutte le esperienze, morbidi a tutte le pressioni, pronti a tutti i

comandi come il Lueido e il Leto. O provinciali o internazionali. Gli eredi, al '900, verso il '20, ebbero del «provincialismo» più tenace che dell'internazionalismo e vollero con ogni fatica lo «strapaese», ricercandolo in tutti i modi, con ogni fervore, ma restando pur sempre provinciali nella esagerazione con cui si esibiva l'appresa accentuazione forestiera francese o russa, nell'ingenuità con cui si credeva di buona lega ogni metallo purchè fosse d'oltralpe nella convinzione con cui giuravano sui nuovi vangeli anche se apocrifi.

«L'aria del continente» e non del continente italiano ma del continente nordico ed ebraico.

Le mostre d'arte, verso il '30, il '35 cercarono di imporre in nome della modernità leggi che parvero esose al pubblico; legge dell'arbitrio, della volgarità, del brutto, dell'osceno, legge dell'incompiuto e trascurato e incomprensibile, del mal dipinto, mal disegnato, mal composto, ma chi le dettava, quelle leggi, era il più provinciale dei provinciali, perché il più ingenuo e illuso.

La guerra e l'antiguerra sono state salutari, per tutti gli italiani e per i «provinciali» in modo speciale. E come avviene che, in trincea o sul mare o nell'aria ciascuno apprende a distinguere soltanto dal rumore lontano l'insidia nemica cui dà un solo volto, e a sentire l'italianità anche in un frullo d'ali, così anche in arte si è appreso a distinguere l'italiano e il non italiano, le cento insidie, i mille pericoli dello strapaesese, dell'internazionale.

Alla fine gli artisti tra il tenore dell'«internazionale» e del «provinciale» preferiscono il «provinciale» se non riescono o non possono essere tutti – come molti di questi nostri lo sono e con tutta nobiltà – soltanto e genialmente italiani.

Però di un «provinciale» come Andrea Parini vorrei veramente che molti ve ne fossero in Italia.

16 novembre 1941 - LA 10^a MOSTRA D'ARTE AL TEATRO MASSIMO

La sala terza è una sala interessante per chi ami seguire gli artisti dai loro inizi, al loro lento affermarsi, al loro gagliardo procedere, per chi ama, come un agricoltore, vedere gonfiare le prime gemme e verzicare e poi farsi fiore e frutto. Salvino Spinnato, ad esempio, mostra oggi portare a più alto segno, quelle sue istintive qualità di ricerca plastica e tonale che sono, per la pittura ad affresco, le qualità peculiari della tradizione migliore italiana, aggiungendovi, nei limiti più onesti, quella volontà di affermare, nel taglio, nella composizione, nel colore stesso, una precisa individualità. Nella «Resurrezione di Lazzaro», ottimamente scandita, nel suo sviluppo di bianche bende, appare la figura di Lazzaro mentre la bianca caduta delle

vesti di Cristo e la perplessità miracolata che si coagula tra pietre, grotte, alberi, colli a case lontane ed il valore spiritualissimo dei colori indicano una serietà di raggiungimenti veramente encomiabili. Se fosse possibile vederlo al cimento in un bel ciclo di affreschi, potremmo renderci conto anche delle sue possibilità di composizione che già qui si preannunziano ottimamente. Appaiono queste belle possibilità efficienti nel quadro di Piera Lombardo «L'Offerta della Fede» con un brano di bella pittura, fresca, intrisa di luce che è quella del Bimbo in braccio alla donna offerente; di questo quadro, però l'interessante più accentuato è posto nell'indagine tipologica e s'intende, data la costante attenzione che questa seria e fervida artista ripone nel ritratto di cui questo di Maria Cusenza è un esempio, fra i suoi molti migliori. Al ritratto, al paesaggio giovanissimi e giovani si dedicano: costantemente limpidi, tersi, di una semplicità fatta di rinunzie e sapiente costruzione, i paesaggi di Francesco Vaccaielli; nel più luminoso vedutismo ottocentesco, per densa e fusa cromia, il Ritratto di Francesco Ranno che anche nel quadro «Case» e nell'altro «Natura morta» raggiunge piacevolissimi toni, nel primo, specialmente, immerso, in una soffice chiarezza di luce. Ma fra i paesaggi, ricordando, quello di Carmelo Molino che si intitola «Trazzera di montagna» e di Lina Gorgone «Casette» e quelli di Maria Giarrizzo, di Vito Crita, di Nino Garaio, di Concetta Crapanzano, prendono posto veramente eccelso due paesaggi dipinti da Michele Dixitdomino tutti assai belli per luce, per tono, per taglio.

Mai titolo è stato più ingiusto di oggi «Natura morta» per quadri così gioiosamente dipinti e con tanta raffinatissima musicalità nel tono, come quelli di Giambecchina, vividi e trillanti e mai nell'acquarello ci ha dato toni così fluidi e limpidi e mattinali come in questi, Alfonso Amorelli, geniale artista, rapido nell'immaginare e nel dipingere ad affresco, vera tempra di decoratore ed acquarellista piacevolissimo, insuperabile a trarre partito dai bianchi, e a comporre con rapide e certe pennellate, paesaggi nordici o solari.

Una segnalazione particolare meritano i tre dipinti di Guglielmo Pasqualino che qui afferma, per la prima volta, delle qualità squisite per la sua pennellata sicura, per l'impiego pacato dei colori che acquistano una morbidezza e tenuità non consueti. Nelle «nature morte», particolarmente, sono riscontrabili i segni di una vocazione che potrà offrire domani delle sorprese notevoli. Pensierosa e meditata questa pittura è tipica ed espressiva di un temperamento che ha una sua personale visione della vita.

E di tutti gli altri acquarelli si può dir bene, di quelli esposti da Salvino Spinnato e da Maria Grazia di Giorgio, di Giuppi Nantista e di Francesco Bosco mentre nella monostampa resta, incontrastato signore Eustachio Catalano, gentilissimo artista. Di gentilezza un tempo, non si poteva parlare a proposito della pittura di Maria Grazia di Giorgio, contornata da tinte fumose, rapida, sprezzante, e pur sicura e

geniale, ma quanto essa abbia arricchito e trasfigurato la sua gamma cromatica, lo dimostrano fra tutti i suoi quadri esposti, quelli che si intitolano «natura morta» dipinti con una felicità inobliabile di tinte e di freschezza. Essa è, con Giuppi Nantista, temperamento inconfondibile ed ha pure quelle qualità di immaginazione spigliata, fresca, spesso garbatamente ironica, spesso di una ingenuità fiabesca, che la renderebbero preziosa anche nella decorazione.

Ma gli è, purtroppo, che in Sicilia assai vie restano precluse agli artisti per la preferenza del pubblico al tradizionale prodotto di macchina acerba nemica di ogni originalità – carte da parato, libri senza illustrazioni, ceramiche e vetri di fabbrica di stampo – più inseguendo se mai, la pitturella ornamentale del più decadente lezioso barocchetto che committendo ad un artista opere varie come se non fosse più possibile l'intesa tra committente e artisti che in altri tempi fu tanta e di tante gustosissime opere animatrice. E se la tela e colori, pur costano, costano più marmi e bronzi e la scultura è anche fatica lunga e pochi comprano, oltre lo Stato che di tutti i sacrifici mai di quello fatto per aiutare gli artisti si duole. Ma gli aristocratici un tempo, accordavano ai giovani, pensionati per studio a Firenze o a Roma ed affidavano i loro palazzi agli artisti locali per decorarli. Ora, sì, o no se vanno a visitare una mostra. E questo però spiega in parte perché la scultura in questa mostra è, per numero e per interesse, assai diversa da quella degli anni passati: scarse le opere, quasi tutte ritratti ma ritratti limitati alla sola testa, consuetudine ormai, (forse generata dal costo del marmo o del bronzo, dal costo delle spedizioni ecc.) certamente non bella perché riduce le difficoltà della plastica e quindi l'interesse del superamento. Non soltanto di modellazione e di indagine psicologica è fatta la scultura, ma essa è anche architettura, equilibrio di forme nello spazio, modulazione plastica di ombra e luce. E, pur limitandosi al ritratto, è strana questa costante mutilazione del corpo umano che mai fecero i nostri scultori a cominciare a quelli Etruschi a continuare dai romani, dai grandi nostri del quattrocento e dell'otto.

La schiera dei nostri scultori è ben salda e chi non ne conoscesse però tutta la produzione, non potrebbe venire a tale conclusione girando per le sale della Mostra, dove opere egregie – ritratti in massima parte – si trovano confinati agli angoli, al posto assegnato, nel buon ottocento, al bibelot o al paralume con la Francia bleu.

Eppure vi sono opere di gran valore come le due opere di Antonio Bonfiglio, scultore tra i primi e i tre ritratti di Filippo Sgarlata, scultore ormai ben noto, e la terracotta di Giuseppe Pirrone e il bel ritratto del Colonnello Coppola, di Giovanni Rosone, intelligente, infaticabile, ardentissimo e il «Ritratto» di Stefano Tortorici e vi sono opere, primizie di giovani che vanno guardate con moltissima simpatia come quelle di Giuseppe di Caro e l'altra di Salvatore Messina.

Rare sono le opere più complesse: il ritratto di Anna Maria Gregorietti opera di Benedetto Delisi composta in un simpatico accordo di levigati volumi; l'Aviazione di Nino Geraci, spavalda, architettata con audacia, felice nel simbolo; la «Famiglia» di Salvatore Messina, giovanissimo e già entrato, proprio con questo rilievo, composto, intimo, sobrio, alla Biennale di Venezia.

Sono proprio rare: in verità quasi tutti, per essere presenti, nel nome, alla mostra, ricorrono al mezzo semplicistico del ritratto. Che non è s'intende, facile cosa. Ma se si pensa agli inizi e agli scopi della plastica decorativa italiana, legata sempre all'architettura e in funzione di essa, al compito che essa ha sempre avuto di ricordare eventi, di esaltare santi ed eroi si vorrebbe che a diversi, se non a maggiori cimenti, si educassero i nostri scultori. In questa mostra, essi non sono molti: oltre gli artisti già ricordati, espongono, Luigi Prestipino, Raffaele Calmieri, Carmelo Tabacco, Guglielmo Volpe, Gianni Ballarò – con una segnalabile ceramica «Ritratto d. Sergio» – Rosario Frazzetta, con una delicatissima testina in cera, intitolata «Medea», Concetto Marchese, con una terracotta «Bimba pensosa», Emilio Greco con «Ritratto di Michi», gentile nel modellato e piacevolissima, Pietro Consagra con un «Ritratto di Egiziano», Eugenio Russo, Sante D'Amico, Giuseppe Pellitteri, Giovanni Ballarò.

Come si vede è una schiera completa e compatta di giovani che baldanzosamente si fanno avanti con il vivo desiderio di recare un autentico contributo all'arte. Non è difficile, d'altro canto che i loro nomi e le loro opere possano imporsi e primeggiare.

E di pittori altri ve ne sono oltre quelli citati ed altre opere quindi ma per quanto acerbe, o inutili o vecchie, non riescono a distruggere l'impressione di serietà, di serena ricerca, di schietta e pura italianità che di questa mostra è il risultato più sensibile e piacevole.

1942

25 gennaio 1942 – ARTISTI NOSTRI ALLA GALLERIA ROMA

Espongono, alla mostra della galleria Roma, in Roma, cinque artisti: Pippo Rizzo, Domenico Purificato, Arturo Peyrot, Afro, Alfio Castelli e Mirco, artisti già tutti noti e certo simpaticamente, se la mostra, inauguratasi ieri sera, apparve frequentatissima dal più fervido pubblico di artisti e critici e letterati.

Pippo Rizzo, reduce da una «Personale» a Milano, espone, tra pitture e acquaforti ben quaranta opere ed il numero non compromette la qualità che non è inferiore, anzi in continuo superamento, di quella apparsa nelle opere esposte nell'ultima sindacale a Palermo che suscitavano reale stupore dove Rizzo è stato sempre all'avanguardia di ogni movimento reazionario, simpatico ai giovani, ma non sempre egualmente simpatico ai dormienti. Ma in quella mostra, tutti giovani e non giovani, ebbero stupore, lo stesso stupore che qui si rinnova come a chi, dopo brusco cammino, trovi improvvisa, la meta.

Quieto, incantato, pacificato è ormai questo mondo pittorico di Pippo Rizzo dove ogni forma esiste soltanto nel suo colore, in una stasi felice di compiacimento.

Naturalismo moderato e idealismo composto; un quieto ricordare le cose: frutta, fiori, nudi, paesaggi, violette, quali essi sono, nella realtà dell'attimo, ma un trasferirli, poi, in un «altrove» cromatico penetrato di luce, ripudiante le ombre, felice. L'incanto è fatto a contrasti o ad unità di colore, riservando al tono e alla luce il compito di conciliare e conciliarsi, pacati. Purismo, neoclassicismo, sono sfiorati, ma non tocchi: tanta permeazione di luce nel colore di quel declivio di monte o di quella soffice chioma bionda di fanciulla (Ritratto) o in quei nudini riposti e quieti, immette nelle forme evocate, qualunque esse siano, un lirismo commosso. Ed è questa una meta raggiunta. E ben alta.

Guerresca è invece la pittura di Domenico Purificato, infocata, plastica, imprecisa guerra di uomini e di cose, narrata, il più spesso, con fulmineità arguta nel richiamo di un gesto violento e rissoso, di una paura malefica, di un gioco malvagio e fermata a grumi vulcanici, acri. Se improvvisamente si fa quiete, in questo narrare agitato da troviere convinto, la pennellata s'intona, melodicamente, in trapassi tonali di chiarezza lunare, delicatissimi; o compone, in serrati spazi, concili di forme, veeementi, immobilizzate e sospese quasi per maleficio compiuto.

Genialità ed estroso narrare di ricordi rissosi, con acre linguaggio e pungente. Poi, a volta a volta, una sosta in certi ritratti, la rissa, anche dei colori, finisce in un modulato accordare di toni e si resta perplessi, ma non dubbiosi che l'incanto finisca.

Di Mirco scultore, collaboratrice, padrona e dea, è soltanto la luce e per racchiuderla in anfrattuosità sinuose, per inseguirla su piani sbalzati, per soffocarla in amplessi, per liberarla su piani, felice, per castigarla su punte e su tagli, è naturale che debba modellare agitato, sia pure nei ritratti, per cui la realtà vorrebbe, paciere garbata, introdursi. Impressionistica si giudicherebbe male questa scultura, molecolarmente vibrante, in cui azione e luce, divinità vitali, si aizzano, in guerresca, per placarsi di rado. Giusto è allora prescegliere ad opera, le scene violente o i gesti sconvolti, giustificate appaiono, allora, l'avvolgersi delle forme a spira, con agilità scattante di polveriere in fiamme.

Arte giovanissima, anche se gesti, volti, ponderazioni, equilibri, offrono richiami per nulla ingrati che appaiono, alla fine più che richiami, coincidenze felici.

Come Afro oggi componga i suoi quadri, si può facilmente vedere: pennellata per pennellata, lunga, fluida, disfatta, l'una sull'altra posata, come foglia, su foglia, in caduta autunnale, lievissime.

Il colore, indistinto, nel multiplo variare dei toni, non ha volontà di racchiudersi più come prima, in preciso contorno e divaga, fluendo, evocando le cose, imprecise e sgomentate, come le ombre dei sogni, al torbido risveglio. Colori sommessi, tramati di multipli lilla e viola sbiaditi e rosei disfatti appena accennano la forma come ad un cenno già stanco agli inizi di un demiurgo annoiato. Raffinatezze, divagazioni cromatiche sensibilissime. Sorge o scompare la forma?

Intonare è, per Peyrot, costante e severo esercizio, per raggiungere la felicità del rapporto perfetto. Alla realtà altro non chiede che uno spunto cromatico iniziale, il ruggine ferrigno di un chiodo consunto, un ferreo polito di una chiave, il verde o il rosso di una foglia, il bianco svuotato di una forma viva: suggerimenti. E il travaglio continua, incalzante: un drappo, dietro, di altro colore; un altro ancora; e qui provare, e là, provare: contrappunti, accordi; non altro. Alcuni quadri appaiono così, come strati di velarii, a colore: altri, i migliori, concretano plasticamente la forma partecipe all'accorto, modico canto.

E quali le sue possibilità di disegnare, richiamando la luce, lo attestano «Violoncello», «Interno», «Paravento», altri.

Più giovane, forse, fra tutti è Alfio Castelli, presentato ed animato da Pippo Rizzo che ha buon fiuto.

Giovane ci apparirebbe pur certo, per quel suo modellare commosso di ricordi di maestri assai amati, che lo accompagnano, a volte, da presso, senza mai affaticarlo od opprimerlo, ma giovane anche, per l'accanito fervore di immettere, nella forma, conclusa e vitale, un ingenuo lirismo. Zona per zona, il torso del «Pescatorello» asciutto e sottile, è stato toccato, amorosamente sicché la luce vi si accoglie e respira; con ogni attenzione «il ritratto» è compiuto, ubbidendo, ma,

senza eccedenze, al reale, componendolo, anzi nell'espressione o nel gesto che ne assommi e ne riveli la vita.

Una serietà di ricerca, già tocca dalla musa benigna.

5 aprile 1942 – ROMA NEL '600

Il fatto nuovo che nel '600 riguarda gli sviluppi dell'Arte europea, è il posto che prende Roma nella volontà, nel desiderio, nella cultura degli artisti di Europa.

Tutti, da lontano, sognano e vogliono Roma; vengono da lontano e da ogni parte d'Italia: dal Veneto, dalla Lombardia, da Napoli, dalla Sicilia e fosse pure per un giorno, per un'ora, per una vita. In certi si affermano, dubbiosi si accertano, timidi si fanno spavaldi, aprono scuole. Poussin, Claude Gellée, Nicola Peralle, Jacques Rousseau, Pietro van Bloumen, Thomas Wyek, Gaspar de Witte, non soltanto vivono a Roma, ma, incantati, mandano in Europa quadretti con Roma, con le sue vedute, con i suoi campi, con le sue rovine. Vi sostano o vi passano i più celebri artisti: Velasquez, Rubens, Wan Dyck, Ribera, Paolo Brill, Elsheimer, il Callot, Jean Lys, Van Baburen, Paolo Schor, Gherardo Hontorst, Mattia Storner, Ter Breugghen, Valentin Serodine; e, attraverso il Lachmann, filoni d'arte giungono a Rembrandt.

Che trovano a Roma? Trovano una città in costruzione con cantieri di lavoro ovunque, per piazze che si slargano, palazzi, chiese, fontane, strade che sorgono accanto ai quartieri e agli edifici medioevali e qua e là, sul Palatino, sulla via Appia, al Foro imponenti rovine che l'uomo non riconosce più come relitti di una civiltà ormai finita, ma sente sue, costruite da altri romani in altra epoca, ma da romani, gente del proprio sangue: rovine, fiorite di edifici, capitelli, trabeazioni, sculture, che non si considerano col metro per trarne misure e rapporti, al modo rinascimentale, ma danno una fortuna di invenzioni, di ispirazioni nuove agli architetti del mondo. I pini inframezzano le familiari rovine e i pastori vi stanno confidenti, al riposo, e le capre saltellano con i bimbi, al primo passo. E il gran sole e, intorno, la gran luce e il grande spazio e il gran respiro della madre terra Roma.

Era la prima volta, dopo l'epoca imperiale, che questo avveniva.

Chiusa nel cerchio delle sue mura, custode spesso distratta, spesso immemore, delle sue opulenti rovine, per parecchi secoli, dalla caduta dell'impero romano al cinquecento, Roma costituì la diga infrangibile tra il settentrione e il meridione di Italia, dietro cui inutilmente urgeva il peso di tutte le pressioni nordiche al nord e di tutte le pressioni meridionali al sud.

Più facile era il passaggio dal Nord al Sud e dal Sud al Nord attraverso il Lazio che attraverso Roma sospettosa e indolente. Ogni corrente importata più fervorosamente era raccolta in provincia e nel Lazio, anziché a Roma; quando vi penetra vi si congela e scompare: si pensi come nel medioevo Roma rimase estranea alla potentissima civiltà mediterranea formatasi in Sicilia in cui erano fuse latinizzandole, le correnti asiatiche, occidentali e nordiche, penetrando nell'humus di quella terra fino a trovarvi, esaltandole, le palafitte della cultura dorica e in vasta turgida corrente, dopo aver dato al mondo la Basilica di Monreale, spingendosi per la via Amalfitana, giungeva a Terracina e a Gaeta. Roma rimase estranea, dimentica.

Si pensi come, sbadigliando, guardò quei filoni di architettura civile che si affermavano genialmente a Viterbo, colmi di infinite germinalità creative e quelli che passavano nella decorazione romana dall'Etrusca Tarquinia e come, più che elaborare, preferì ripetere, quando le occorre, i modi del gotico cistercense.

E si dovrà ricordare come apparve Roma al Petrarca, come al Brunelleschi come a Sandro Botticelli? Come apparve a tutti i grandi artisti fiorentini e veneti ospiti lusingatissimi e pur scontenti? E come vi rimase, solo e disperso, Leonardo da Vinci?

È solo nel seicento la ripresa del compito di Roma: *fondere e diffondere*. Roma diventa il cuore a cui il sangue affluisce e defluisce, purificato.

Dal cosmopolitismo nasce l'eclettismo: non l'eclettismo culturale, affaticante esplorazione negli orti pittorici d'Italia, ma un eclettismo concorde, espansivo, formato per scambi e intelligenze improvvise e ricordi ed esperienze diverse.

E, per questo, ogni linguaggio che a Roma, in quel secolo si forma, e sia la bella architettura, superba di curve e di movenze, di gioiosità creativa, o sia la bella scultura, fluente, volante, agitata dai venti, dalle passioni, o sia la bella prosa pittorica creazione superba, fatta a contrasti chiaroscurali, in cui il colore parla, grida, implora, narra gioiosità e tormenti, con i suoi rossi, con i suoi neri, con le sue vivide bianchezze, o sia la sua decorazione, immaginifica, compenetrante le stesure e in esse con esse vibranti, o sia il paesaggio, in cui la campagna romana, animata dalle rovine vetuste immersa in serenissima quiete, o sia la pittura di fiori e di frutta, casalinga e amorosa, ogni linguaggio che a Roma si forma, diventa romano, diventa universale. Universale la scienza con Galileo Galilei, universale la musica col Carissimi e con Claudio Monteverdi. Dal seicento comincia l'età moderna. Roma ridiventa il baricentro del mondo.

Di questa sindacale romana, ospitata, per cortesia del Ministro Bottai, nella Galleria Nazionale di Arte moderna e inauguratasi alla presenza dell'augusta Maestà del Re e Imperatore, si dirà, per parecchie ragioni: perché, anzitutto, essa è affiancata da due retrospettive, da quella di Domenico Quattrociochi (1874-1941) e da quella di Alessandro Battaglia, di cui, una, la prima particolarmente interessa segnalare come arte di chiusura gloriosa di quella scuola siciliana di Francesco Lo Jacono - scuola di attenzione naturalistica, trepidante e commossa a quel mistero pittorico luministico che è la terra e il sole di Sicilia - ; in secondo, perché questa mostra di pittori romani a Roma è così compatta nelle attuazioni, nelle volontà e nei desideri da consentire una segnalazione precisa di un gusto attuale che si fa sensibilmente elevando fino a raggiungere già quasi l'unità concettuale significabile con la parola stile; la terza infine perché a questa mostra partecipano, con eguaglianza d'intenti e di mete, un gruppo di siciliani residenti a Roma. Franco Cannilla premiato.

Di Domenico Quattrociochi, sono esposti 25 quadri e chi li ha scelti, ha voluto segnare le soste del suo cammino di vita pittorica che fu vita di religiosità monacale ritmata da mattutini commossi nell'orticello casalingo e da vesperi solenni, in campi aperti. Commozione più del finito, che dell'infinito ove il cuore si spaura e, nel taglio del quadro, sul principio, il rendimento di una parete, di piccolo ambiente, anche se fosse un prato, una campagna tagliati dalle linee delle cornici, più in giù, verso la terra, che in là, verso il cielo. Già in questo, una differenza profonda con Lo Jacono così baldo nel procedere verso la profondità spaziale, verso i grandi volumi di aria e di luce, così ridente e festaiolo nella vita pur anche. A lui, Quattrociochi, quella piccola terra, quella stalla, quella parete di casa e di piazza era un limite di cella su cui lo sguardo posa, sempre riconoscendovi, nel variare dei colori, l'eco di un incanto miracolato e nell'umiltà delle cose, - fosse pure un tratto di terra nera e oggetti di vita - un interesse sincero che i colori abbiano a significare fedelmente, come in certe novelle di Verga fa la prosa che par dettata dal contadino che parla, tutta accidentata e brusca scarsa di immagini, ma tutta piena.

Un interesse che non è di annotazione ma di contemplazione, anzi, di meditazione e non è di altro se non di colore, riuscendo pur tal via, ad essere concorde e stimato e compreso anche dai più giovani della mostra stessa. Colore: ogni pennellata all'altra si aggiunge, per necessità, ed è giusta ed onesta; ogni colore si schiara e s'incupa come si deve, la stesura pittorica si fa unita e salda come lastrelle di marmi preziosi e le sedie, i carri, i mercati ricolmi di frutta e gli oggetti di vita comune, ogni cosa, vi vanno facendo per lui del tutto diversi specialmente se il colore modella,

variandone il tono in multipli accordi, infiniti. Carretti di stalla e sedie impagliate, mucche quiete, un angolo di Piazza Navona o un angolo di piazza a Palermo, chi potrebbe mai dire di averli mai visti siffatti, come su queste piccole tele, modeste, piene di tanto compiaciuto disegno e di tanto accorto colore!

E frattanto, nel mentre seguiva la sua vita e, a Roma, già dal 1900, operoso, che variare di correnti diverse ed acri battaglie, che disperdersi, strano in cento e più cento stradelle improvvisate, che ansie di nuovo! Al pittore per cui ogni piccola cosa parve sempre diversa, una parete o un legno, un frammento di terra o di cielo perché diverso era in lui l'impegno pittorico di costruire ben saldo, o un nuovo rapporto di tinta un nuovo variare di luce, dovette apparire assai strano questo affanno totale e rimase sgomento e se, a volte, cedette, lo fu, pur certo scontento. Allora, in qualche sua tela, il colore appare più soffice e chiaro, meno costruito, e il ricordo delle cose pur viste, lontano e, qualche volta, se si attacca al Lo Iacono egli è meno commosso e sincero.

Era quello un maestro che ai Siciliani non fu mai dato scordare e fra quelli che gli furono accosto il Quattrococchi fu di tutti il migliore: indipendente, libero, schietto in nuovi tagli, in nuovi colori, in nuovi accordi. Mai nel Lo Iacono il viola, mai in Lo Iacono questo raccolto gioire di solo colore per trasfigurare, con quello, il suo mondo, mai in Lo Iacono questa intimità rinnovata e commossa. Pure, l'insegnamento del maestro, chi lo continua, è lui, chi lo ha compreso, non imitandolo, è lui, chi lo ha mantenuto fino a ieri, fin quando la morte lo colse attento per sempre ai pennelli, è lui... Ettore de Maria Bergler, gran signore del pastello, ubbidì al liberty di moda, Michele Catti non gli fu né allievo né amico andando ben lontano con quel suo dipingere impressionistico a tocchi lievi l'uno sull'altro disposti, Mirabella di troppo l'amò, mano maestra a dipingere azzurri di mare e verdi prati: chi poco e chi troppo, lui solo nel giusto, nell'attenzione fedele alle cose ma soprattutto al dipingere accorto, costruendo sicuro, in ubbidienza a se stesso, di rado ascoltando voci diverse di quelle che dalla natura venivano a lui, pittore ed artista.

Per questo oggi avviene, che la sua arte, ben piace pur lì, alla sindacale laziale, che accoglie pittori dell'oggi, perché nell'arte mai non esiste antico e moderno se di arte si parla e non di tentativi e di moda e piace che sia ricordato qui a Roma un pittore che fu tra quelli moltissimi che a Roma portarono il sobrio amore per l'arte e a Roma chiesero, ai suoi multipli aspetti di vita, fervore continuo di opera.

Venezia, giugno

(Dal nostro inviato speciale)

Biennale di guerra: bandita e organizzata in tempo di guerra, tra difficoltà note e note angustie, fra ansie di vita, fra attese rodenti e scoppi di vittoria. E mai così seria, così organica, così dimostrativa, così efficiente. Pare toccata dalla verga di S. Francesco, come nell'affresco di Giotto, sono toccate all'alba le case, e i demoni maligni escono a frotte, i demoni delle notti, che inducono a tentazione.

Toccati dalla grazia, biennale ed artisti, come là quel quadro che vi è esposto, d'Usellini che s'intitola «Prima Comunione» i giovanetti vi stanno, ben composti col nastro bianco e il demonio sta a guardarli sull'alto della parete, scornato. Qui tanti demoni che si chiamavano astruseria e faciloneria, falsità e menzogna, dimenticanze coscienti, compromesse, reazioni. Non tentativi, non sospiri d'arte, ma arte: meta raggiunta, conquiste, il presente che si lega al passato, alla tradizione, gloriosa.

Tale continuità di tradizione, vale a dire, interrotta creatività pittorica e plastica, bimillennaria forza del genio italiano, si documenta chiaramente attraverso cento mostre personali contenenti complessi d'opere dalle quali le voci degli artisti si ascoltano limpide e chiare nel loro timbro e pronunzia, poesia o prosa, recitativi o canti. È quel che più conta avvertire è, che ogni arte si esprime con i suoi mezzi, senza compromessi e prestiti: con i colori la pittura, con la modellazione la scultura, il che non può sembrare conquista di poco se si pensa alle universali infiltrazioni di intellettualismi, di presupposti, di volontà, di compressioni, passate nell'arte nostra nell'ultimo ventennio.

La pittura, è quasi sempre pittura di colore e di sensibilità ed anche quando sembra fiammingamente studiosa della realtà, aderente ad essa, ad essa devota, nel colore è la sua libertà di crearne diversa ed eterna. E se vi stanno sulle tele, fiori, frutta, paesaggi, ritratti, nudi, marine, cose, motivi quindi di un repertorio eterno, il colore che li rievoca li trasfigura, l'immerge nel fluido magnetico; li distanzia dal reale non arbitrariamente componendo i limiti della forma e disformandola ma per virtù di fantasia cromatica, purificandola dal contingente e caduco. E più volte armonie musicalissime si scompongono sicché gli occhi ne hanno gioia, poveri occhi nostri più volte saettati, in altri tempi.

La scultura è, anch'essa, scultura ispirata all'eterno modello umano di cui atteggiamenti nuovi e nuovi equilibri nello spazio, aspetti nella luce e nel vuoto sono studiati e resi con attenzione ed emozione sempre crescente.

E nella pittura come nella scultura, come nella incisione e nel bianco e nero concretandosi, distintamente le voci individuali, si concreta quella unità di atteggiamenti

menti che caratterizza un'epoca e uno stile, unità faticosamente raggiunta ma che è indice di una civiltà artistica perennemente rifiorante in Italia.

Cento mostre personali in 66 ambienti del palazzo, e più un'opera di tutti gli artisti nella biennale precedente invitati con sale individuali; una mostra dei futuristi, imponente; altra per le forze armate, in tre padiglioni allestita per il R. Esercito da Francesco Saporì, per la R. Marina dal Ten. di Vascello Rubin de Cervin, per l'aeronautica dal Ten. Colonnello pilota Enrico Castello; dieci mostre per gli artisti stranieri della Germania, della Bulgaria, della Croazia, Danimarca, Romania, Slovacchia, Spagna, Svezia, Svizzera, Ungheria.

Un complesso d'opere imponente, un gran numero di artisti sereni e lieti e su tutto e su tutti il cielo di Venezia in cui l'azzurro si vela decisamente di nubi, fluenti cortine al sole che si cela per irraggiare domani alla Maestà del Re come fiamma di luce al compimento di un rito.

Di queste cento mostre individuali si dovrebbe dire con calma e di tutte, perché tutte sono, in misura maggiore e minore, frutto di una guerra interiore superata e vinta e affrontata con audace coraggio; ma alcune d'esse affermano personalità di artisti che in precedenti biennali si erano intravisti, ne chiariscono le qualità, ne rivelano aspetti nuovi e impensati. Esempio tipico la mostra di Gregorio Sciltian. Espone 21 opere: una quantità straordinaria di ritratti, ritratti di persone e ritratti di cose, di tutte le cose familiari all'uomo e alla donna e su cui l'occhio passa distratto anche se indispensabile alla loro vita; ritratti precisi, d'una sconcertante evidenza: il refe, l'ago, la boccetta dello smalto, il piumino, il francobollo col timbro, il libro, il violino, le cento, le mille cose con il colore urgente e proprio, con l'evidenza plastica della realtà stessa, un che di fiammingo-caravaggesco spietato di ordine e di chiarezza e un che di olandese nelle ampie zone di colore lunare. Una precisione eguale, una voluttà di possesso uniforme. Si tratti d'aspetti umani e d'aspetti di cose, un gusto costante di accostamenti coloristici i più urtanti a dirsi e i più piacevoli a vedersi, una infallibilità disegnativa che non invidia nulla ai più grandi maestri d'Europa questo ed altro, soprattutto qualità di impasto cromatico, splendente e vivo, sono i caratteri affiorati dalle opere di Sciltian, tutte di proprietà privata e discusse o ammirate o censurate come sempre capita quando il fatto nuovo dell'arte si afferma.

E questo capita in modo consueto nella sala dello scultore Arturo Martini che ha sempre il compito di aizzare il pubblico alla contesa ponendolo avanti a problemi nuovi, a soluzioni impensate e intuizioni insolite. Problemi nuovi di moto; «Tuffo di nuotatrice», «Nonna che si pettina» affrontati con tale spavalderia realistica da lasciare perplessi; viziosi di forme plastiche imparasti il limite della forma stessa, quasi un ribadire i tentativi barocchi di annullare i limiti tra materia e spazio: tozzo

quindi, gonfiori, avvallamenti nella stesura plastica, che lasciano però indifferenti; una opera, poi, come «Amplesso» individuata e viva, anche se sommariamente formata, opere già note, come «Sonno» o «Bevitore», ritratti di una intuizione psicologica spaventevole come «l'architetto Scarpa»; tutto insomma il complesso di raffinatezza e stramberie, di concettualismi e di sorprese che rendono le qualità estrose di questo genialissimo artista.

Ma la scultura di cui oggi daremo rapida notizia ha veramente una molteplicità di aspetti confortatrici nelle opere di Mario Raimondi: «La Veronica», la «Madonna del Parto» piace il senso della poesia che vi traluce e quella vita contenuta che le forme trattengono, chiuse ed equilibrate nello spazio, ma quasi trepide dalla loro stessa vita; in quelle da Francesco Messina, artista potente e italianissimo, le qualità sono alte di ferma modellazione, di intuizione rapida, d'incantevole luminosità che i disegni, assai belli riaffermano e commentano; in quelle di Luciano Mingunzi come l'«Acrobata cinese», il «Tobiolo», il «Ritratto», opere serie, modellate con vigore piace la intelligenza psicologica che alla tecnica si accompagna e le rende pagine di viva umanità.

Il buon numero di disegni e di brani presentati da Gaetano Martinez mostrano chiaramente come egli s'interessi, nella plastica, a problemi pittorici e nella pittura a problemi plastici: questi i disegni, acquarellati o colorati tendono alla forma, quelle, le sculture, a piani lisci, tendono ad evitare i contrasti chiaroscurali per raggiungere effetto di sfumato. E bronzi come «Teresa», come «Peyrot», come «Pastore» ed altre, di attenzione realistica, interessano vivamente alla sua varia e ricca attività, piena di raccoglimento e di fervore.

Qualità severe, che possiede in grande misura una donna Renata Cuneo che presenta 56 opere fra sculture e disegni e non una che sia superflua e inefficace, valide tutte a dimostrare quanti problemi la interessano: immersione della forma nella luce, delicatezza di vibranti superfici, ponderazione modulatissima di volumi, ubbidienza entusiasta e commossa ad alcuni suggerimenti della realtà, modellazione sempre viva. Il «Ritratto di Bambino», la «Maternità» «l'Annunciazione», mi appaiono nel ricordo opere di superata ricerca, già pervenute al segno.

Ma al ricordo molte sono le opere rimaste ferme, come immagini di bellezza: «La madre» di Edoardo Rubino nobile e austera, chiusa nel manto come in edicola, modellata a piani larghi, su cui la luce scivola, purificando; il «Ritratto del Fratello» animato da una forza vitale che par si concreti al limite esterno della forma, opera perfetta fra quelle nobilissime di Romano Romanelli; la «Ragazza che gioca alla foca» gentilissima creazione di Tullio Figini. La terracotta «Vittoria» di Lelio Gelli; la «Strage degli Innocenti» e le altre opere scottanti, argute, indimenticabili di comprovante vivacità di Marcello Mascherini.

Ma come possiamo ricordarle tutte?

Filippo Sgarlata di Termini, presenta un medaglione da gran maestro come egli è, nella medaglia: ritmi nuovi e arditi, composizioni scandite di luce ed ombra con gusto impeccabile come «Il Ritorno» o la «Ricca Mensa», opere di matura esperienza e di originalità indiscussa; Maine ha scolpito nel bronzo un «Siamango» e un «Gorilla» grave di forza bruta; Renato Bronzi, gazzelle, volpette, tacchini d'immancabile preziosità.

Nè avremmo finito con la scultura essendovi ancora le mostre personali di Napoleone Martinuzzi, di Umberto Baglioni, d'Italo Griselli e le opere individuali di scultori che ebbero nella Biennale precedente mostre personali, come Quirino Ruggeri, Marino Marini, Antonio Berti, Venanzio Crocetta, Tommaso Bertolino, Umberto Mastrojanni, Ercole Drei, Giuseppe Graziosi e altri. Ma la verità, proprio la verità è che questa Biennale, signorilmente ordinata da Maraini non si presta a rapide volate critiche e alla consueta spartizione di aggettivi, ma induce a riflettere sul valore profondo di questa rassegna delle forze più pure del popolo Italiano tanto più efficienti e vive e quanto più pareva dovessero essere distratte da altri e urgenti problemi e riflettere molto, specialmente – li che faremo altra volta – sulla pittura che, ultima arrivata a proda, fra le sorelle arti, balza ora, superbamente viva, in multipli aspetti di bellezza.

10 luglio 1942 - LA PITTURA ITALIANA ALLA XXIII BIENNALE DI VENEZIA

(Dal nostro inviato speciale)

Venezia, luglio

Articolazioni flessibilissime di colore, modulazioni accorte, contrappunti intelligenti sono giù, per la pittura, in possesso di tutti, aggiungendosi spesso una memoria consapevole ed esatta di tutte le esperienze assommate da tanti secoli, dal classicismo e dall'impressionismo, dal barocco e dall'espressionismo. Un linguaggio, fatto agile e duttile, ora prolisso ora sintetico, ora poetico ora prosaico e, in generale, armoniosa e piacevole.

Ma quale immagini si evocano, quale mondo si esprime, quali sentimenti si eternano, quali aspetti della realtà, quali moti dello spirito, quali ansie e gioie e godimenti e terrori dell'infinito vengono detti in questo linguaggio cromatico?

Per cento, duecento quadri si trovano ricordati elementi della realtà: una mela, due pere, due uccellini morti, due beccaccini, qualche pesce, qualche fiore, qualche bottiglia; subito, appena si entra, una «Natura morta» musicalissima del Vagnetti,

dipinta al suo solito, da gran maestro, e appresso, altra di Severini, e altra di Pippo Rizzo in due toni, elegante, e poi quelle di Sciltian, lucide, infallibili, e quelle di Paolucci piacevolissime, e quelle di Orazio Amato e di Nino Perissinetti e le altre, labilissime di Afro, e le molte e belle, di Casorati e quelle di Emilio Notte, di Silvio Pucci, di Orazio Pigato e di Leonardo Andreville e di Alberto Calegiani e di Fiorenzo Tomea e di Fausto Pirandello e le altre ancora di Piero Martini e di Domenico Cantatore e di Onofrio Martinelli e quelle eseguite ad acquarello da Tosi, tante, tante, tante sono le nature morte di quest'anno da poter riempire tutto un secolo, in gara col secolo più fecondo di nature morte, che fu il seicento.

«Tanto mi vale dipingere un quadro di natura morta che un quadro di figura» diceva Caravaggio ma i critici del tempo ritenevano fosse cosa da poco, questa, e cosa seria, invece, dipingere figura e mostrare sentimenti e azioni, fatti di vita e di umanità.

Concorde, invece, in generale, la nostra critica, rimasta col vecchio metro del Wolfflin tra le mani a misurare toni e semitoni, orrorosa di «romanticismi», di psicologia di vita, tutto piallando con la teoria della «pura visibilità» equiparando i giganti ai pigmei per rendere i pigmei simili ai giganti, concorde la pittura, languida, femine sospirosa, e i pittori, che vanno dietro e più adulti zufolando, modulando, orchestrando grigi e violetti, rosei e celestini, giallini, bianchi e canarini. Note, note, note e sonetti, e stornelli, ma il peana manca. Torbida e torrida la fiumana della vita scorre e l'arte non l'esprime.

I padiglioni delle Forze Armate

Un tentativo però si è fatto per richiamare i pittori a guardare più attentamente la realtà dell'oggi ed è stato il concorso per opere ispirate alla guerra, ma scontenti sono rimasti gli artisti e scontento il pubblico come per i risultati dell'altro concorso per opere ispirate alla vita fascista e alla guerra, contenti saranno forse i futuristi che da un ventennio urlano, strillano per fare entrare nel repertorio rappresentativo motori, macchine, aeroplani e guerre invece di pere, mele e beccacini.

Ma Anselmo Bucci, Santagata, Tullio Crali e Ambrosie, Baccio Maria Bacci e Dario Cecchi e Luigi Surdi e Michele Cascella e Valeria Rossi Vecchia, bravi in tutto, dipingono bene, anche motori e ali e cani da guerra.

Non sempre, per far arte occorre l'esperienza visiva, sentimentale, tattile.

Omero non fu guerriero e non lo fu Leonardo. Ma se pensiamo che questi pittori sono stati con il nostro esercito, la nostra marina, i nostri aviatori ed hanno dipinto con l'ardore di ricordare fatti e scene di guerra ci piace che il concorso sia stato bandito offrendo mezzo ai pittori di vivere vita bellica, di ricordare questa epica impresa. Un buon seme, in buona terra può verziare anche più oltre.

Gli artisti, da Gaudenzi a Cesarini

Se un bel linguaggio pittorico è conquista di tutti e di tutti un rispetto maggiore per il reale di molti è anche la possibilità di esprimere un moto interiore, di far pittura lirica commossa e sincera. Questo è il caso dell'Accademico Gaudenzi che in colori tenui di grigi, di rosei, di argenti modella immagini delicate che nel suo mondo di mistico gaudio si aggirano lievi e in questa levità fermate; o di Brancacci che pur in una sola opera esposta, conferma le sue altre qualità di artista assorto e trasognato e di Manlio Giarrizzo, giunto nella maturità della sua arte dopo tanto serrato lavoro. In tutti i quadri della sua personale questa maturità è tocca nel colore sostanzioso in multipli strati in cui prendono vita e cose qualunque esse siano, trasfigurate. Trasfigurazione che avviene in modo diverso e pur con eguale evidenza nelle opere di Pietro Girosi che ha trovato un così giusto equilibrio fra colore – chiaro delicato sognante – e la forma plasticamente definita in «contadini meridionali» e riguardata nei suoi rapporti di tono nel quadro «Allegoria» tutta chiara, senza ombre, ma perfetta.

Il gruppo meridionale conferma tutte le speranze che già da tempo si ebbero per la serietà e l'umanità non distratta e mantenuta forse per merito di quegli ultimi maestri dell'ottocento napoletano fino ad ieri accanto ai giovani operosi. Se pure alcuni di essi rischiano di cadere nel facile vedutismo, come Michele Cascella altri come ad esempio Emilio Notte, a volte aspro, ma bravo a scandire le forme come Mario Cortiello - che ha un quadro di solare opulenza intitolato «Si miete in città» - e Luigi Criscono con due buone «impressioni» fanno pittura sincera, facile e piena. Proprio a due passi dalla sala Gaudenzi, sono la sala De Chirico tutta squilli e tornei ed opulenza e fantasie: colori levigati, alla fiamminga, lucidi e freddi come nei quadri degli ultimi neoplatonici; colori spumeggianti a sciabolata, di bianchi e di azzurri come nei cartelloni insulari di epiche gesta a cui per altro, anche nel contenuto, qualche quadro si assomiglia. E preziosità e volgarità, e quadri perfetti e bravure di quadri. Tutto al contrario di Felice Casorati, che nella sua bella personale è sempre composto, assorto e tranquillo anche se più ricco di colori e di forme.

Ma di artisti più noti che qui affermano o confermano le loro già riconosciute qualità pittoriche, sono ben molti e i quadri di Vignetti, - bei ritratti, belle nature morte - restano sempre nel meglio della biennale, come i paesaggi di Degrara, ampi, spaziosi, luminosi e le salde e schiette forme evocate nei quadri di Mario Bacci e le altre, sformate nel contorno, ma ricostruite concordemente in nuovi rapporti di colore verdi e gialli (con effetti ben validi in «Valpolicella») che appaiono nei quadri di Renato Birilli artista del gruppo milanese al quale appartiene anche Domenico Cantatore che con pennellate verdi e violette si fa brutti nudi e belle nature morte.

Luigi Bartolini presenta tra pitture e acquarelli 91 opere, estrose, d'inventività, tecnico espertissimo, pittore dalla pennellata fluida e facilmente evocativa. Giuseppe Montanari, garbatamente rispettoso della forma presenta paesaggi, fiori, figure; il nostro Amorelli una sola opera: «Maschere», ammiratissima. Saffo, diceva che è bello quello che si ama e per chi ama la pittura densa di valori tattici cioè la pittura concreta e salda, plastica e ferma, sarà bella, come a me pare, la pittura di Pino Casarini, rappresentante «S. Martino» pittura costruita lembo per lembo con accanita fermezza con un frammento di paesaggio che è tra i più belli della mostra con un accordo di verdi e argentei, insuperabile.

Arte religiosa

Altra novità che va segnalata nella mostra è l'apparizione di quadri religiosi come anche di sculture religiose, apparizione che va segnalata perché indica, da parte degli artisti un principio di consapevolezza della nobiltà dell'arte cui spetta farsi interprete anche delle idee religiose di un popolo se è, come il popolo italiano, profondamente e religiosamente cristiano. I rapporti fra la chiesa e l'arte urge siano resi sempre più cordiali, se si pensa come sia necessario aprire le chiese da tante e brutte opere di popolare sentimentalismo patetico che assai spesso si sovrappongono o si accostano ad opere di pregio e di materia assai rare dimostrando come essi, gli antichi, offrivano a Dio il meglio della materia e dell'arte e noi il peggio.

Tanti restauri si compiono per volontà dello Stato, ma il repertorio decorativo dell'ultimo ottocento fatto di oleografie, gessi, statuette di cartapesta, compiuti i restauri di una chiesa monumentale, rientra a deturpare quanto è stato restituito alla nobiltà dell'arte e, soprattutto, alla nobiltà del culto.

Poiché le mostre servono anche alla scelta dei collezionisti, perché non debbono anche servire alla scelta dei Vescovi, dei parroci che amorosamente riescono a raccogliere un po' di fondi per onorare la nuova o l'antica chiesa di un'immagine santa? E non è stata sempre la chiesa la grande forza dell'Arte? Per questo segnaliamo il quadro di Casarini: «San Martino» e «La Pietà» di Cesare Maggi e la «Crocefissione» di Dilvo Lotti, con potenti e drammatici contrasti alla Crespi.

Altri artisti, disegni e acquarelli

Per arrivare all'arte religiosa, bisogna ricominciare a sentire la nobiltà e la bellezza del corpo umano creata ad immagine e simiglianza di Dio e a considerare un ritratto, un nudo, come cimento da affrontare con impegno. Ora, anche di ritratti la mostra presenta esemplari e sono pittorici, il più delle volte, raramente psicologici. Ma quelli di Pallastrelli rappresentanti la Principessa di Piemonte e i Principini, ricchi di colore, gentilissimi in un pulviscolo di argento che crea con la luce una

luminosità splendente, sono assai piacevoli, ammirevoli quelli di Vagnetti, alcuni di De Chirico, come Edda Ciano Mussolini, ed altri di altri come la Famiglia di Franco Giroi. Fanciulla con turbante di Palazzi, il Ritratto della Madre di Guglielmo Pizzirani in grigio, nero e bianco, perfetto, i ritratti di Nino Springolo come Anselmo, come Lina, costruiti a due rapporti di colori con novità e schiettezza assai meglio che non lo siano i paesaggi e i ritratti dipinti da Adolfo De Maria, plasticamente vivi, come la «Signora Baggio» o «Mia Moglie». Il rispetto alla forma, con un impeccabile rigore di linea che conclude strati limpidi di colore, è il pregio di Giuseppe Casetti sia nell’Autoritratto, sia nei quadri «La Vacca Stanca» oppure «Il toro», «Rissa di Cavalli», mentre, a contrasto, si ricordano le opere di Guido Tallone, ultimo erede della lombarda plastica solidità appena sfaldata da accorto chiaroscuro. E vi è un’opera che è nel tempo stesso ritratto ed epopea: Il ferreo Duca di Luciano Ricchetti.

Molti disegni nella mostra: particolarmente interessanti quelli che commentano le opere di scultura e che offrono a volte, le primizie della creazione come quelli di Gaetano Martinez, Renata Cuneo; interessanti come sempre i disegni a punta d’argento e veramente preziosi di Alberto Gerardi e le xilografie di Bruno da Osimo, potenti, e il «bianco e nero» di Dante Zamboni, con atteggiamenti arguti, felicemente illustrativi; un buon gruppo, anche, di acquerelli di Francesco Dal Pozzo di Enrico Ortolani, di Napoleone Fiumi, di Arturo Tosi, di Plinio Novellini, di Pietro Angelici, di altri. E, nell’acquerello, ha acquistato posto sicuro il nostro Giovanni De Caro che ha alla Biennale, tutta una parete per le sei opere che egli espone; interpretazioni di paesaggi fatte con immediatezza, mai a scapito della luminosità, della gagliarda e festosa colorazione.

E conclusione.

Nature morte, paesaggi, quadri religiosi, ritratti mostrano tutti con palmare evidenza che i pittori vanno raggiungendo quote più alte e che quelle vetuste e mai trascurabili doti di disegno, di bel colore, di tecnica – di lavoro d’arte, direbbe il primo Ministro Bottai – sono perseguite da tutti con un rispetto più amorevole per la realtà per gli occhi del pubblico, per il gusto degli italiani. I quali hanno chiesto all’Arte, sempre, da secoli, conforto, gioia, espressione di vita, narrazioni di imprese, sentimenti, azioni. Meno nature morte, più nature vive, più interesse ai valori espressivi accanto ai valori plastici, accanto ai valori pittorici.

E un altipiano si è formato, e, da lassù, il volo è più facile.

Se vogliamo cominciare bene il giro dei padiglioni stranieri, bisognerà subito entrare nel padiglione dell'Ungheria. Vi è stata organizzata una mostra esemplare. Ricca, varia, espressiva, presenta individualità considerevoli di artisti, tutti legati alla loro terra e da essa nutriti; vari, però, di indirizzi, diversi di tecnica, come se la tecnica fosse, non un abito da indossare ma l'unico modo per esprimere una visione, un sentimento, tutto quanto profondamente individuale l'artista possiede; ricca anche di espressioni: a volte puramente incantata a musicalità cromatiche, suggestivamente decorativa, altre volte pittura commossa al paesaggio, con una commozione resa per via dei toni, sensibilissima.

Aba Novák e l'Ungheria

Domina su tutti, l'arte di Aba Novák, l'ultimo grande artista europeo. È morto or sono due anni, dopo aver ricevuto l'ambito premio Mussolini. Aveva frequentato l'Accademia ungherese a Roma, ma vivere a Roma, studiare a Roma non significò per lui che disciplina di lavoro, assorbimento di arte, osservazione costante della realtà, interesse assillante dell'umanità. Questo, che anche per gli artisti romani dovrebbe essere l'insegnamento costante della memoria di Roma – e spesso non lo è per divagazioni metafisiche, esterofili – questo ha, per l'ungherese l'insegnamento artistico che passando in una fantasia pronta e vivace, si tramutò in forme d'arte, vive ed eterne. Un linguaggio cromatico, egli ha, ricco di toni e semitoni, una pennellata corta e quadra e con questi mezzi popola i quadri e vi forma un mondo che respira e pensa e si agita e vive: «Il fabbricatore di maschere», ad esempio, l'«Osteria», ad esempio. E nei mosaici, e negli affreschi, una potenza immaginifica, un gagliardo potere di concatenare le immagini anche cromaticamente in modo perfetto fra di loro, arte colta e raffinata, semplice e popolare, questa del Novák, non perde mai il contatto con la tradizione magiara pur innestandosi trionfalmente nel ciclo dell'arte europea. Negli altri artisti che accanto a lui vinsero a Roma, non capita mai di ritrovare echi, risonanze. Ciascuno ha la sua voce ben distinta: il grafico ornamentale, sinuoso, elegantemente orientale di Basilides, è cosa ben diversa dal bizantinismo raffinatissimo di Stefano Pekary; la fantasia mistica di Paolo Molnar - erede moderno di gotiche musicalità lineari - si stacca, recisamente, dalla facilità cromatica, nera e sognante con cui lo stesso Molnar, evoca con indicibile grazia, paesaggi italiani, mentre inconfondibile, nella sua potenza evocativa è l'arte del grande maestro Giulio Rudnay, arte severa, di cui il colore denso, con bianchi e neri, grigi e ceralacca, è strumento sicuro per ubbidire alla vivace fantasia. Acquarelli di Giulio Hincz, di Stefano Eless, le tempere di Kontuly e di Mattioni

ed altre opere ancora, formano un complesso nobilmente dimostrativo dell'alta cultura artistica del popolo Ungherese.

Lo scultore Mestrovic e la Croazia

A pari altezza nel padiglione dell'Ungheria sta, per la scultura, il padiglione della Croazia, per la prima volta partecipante alla Biennale. Sta a pari con le opere di un grande scultore e di un grande artista: Ivan Mestrovic. Croato della Dalmazia, non sappiamo dove egli abbia compiuto la sua educazione ma certo la sua scuola è quella dei grandi, da Jacopo della Quercia a Michelangelo. Egli espone nuove opere: è una scultura fiera e terribile fatta a grandi piani sobri di modellato sprezzanti di analisi, essenziali e armoniosi.

Anche la pittura croata è di grande interesse, un pittore come Kraljevic è unico in tutta la biennale: il suo «Autoritratto con cane» è opera d'arte eccezionale per impostazione, per i valori dei colori, per la potenza espressiva del volto. L'uno e l'altro artista basterebbero per dimostrare come la Croazia sia un forte e gagliardo stato che ha diritto ad un'altra vita dello spirito. Altri si affianca a questi: Bruno Bulic, che dipinge mulini e fiori con un impressionismo ben costruito, Joza Kljakovic che ha un quadro «La Flagellazione», bellissimo Juragj Plancic con una rappresentazione di «Sardelle» e altra della «Domenica del Villaggio», indimenticabili per originalità disegnativa, Iosip Racic, pittore elegiaco, commosso, meditativo.

I tre artisti della Svizzera:

Benninger e gli altri

Ha organizzato il padiglione della Svizzera un pittore intelligentissimo: Arturo Giacometti – di cui alcune vetrate e alcune decorazioni viste a Zurigo nel '28 sono rimaste indimenticabili – e l'ha organizzato presentando solo tre mostre personali: un pittore, uno scultore e un disegnatore. Il disegnatore si chiama Max Huziker: egli evoca, con un graffito denso e lungo, ritratti; lo scultore nato nel '87 a Zurigo: Otto Charles Benninger, allievo del grande Bourdelle, è presentato con circa trenta opere. Nessuna di queste opere è superflua o inutile: in tutte vi è un'armonia di gesti nello spazio, diversa e avvincente, in tutte, una semplificazione austera di piani che precisa la forma vivente nello spazio, in tutte, massimo nei ritratti, una potenza eccezionale di vita.

Accanto a questo grande scultore, ecco un grande pittore, artista già maturo: Karl Walser, che espone cinque grandiose pitture a scarsi colori, quasi a bicromie in cui le figure stanno, fra cielo e terra, grandiose, solenni, quasi nostalgiche. Tutti e tre questi artisti svizzeri hanno personalità decisa; affermazioni, esse sono, notevolissime nella cultura artistica europea.

Il padiglione della Germania

Nel padiglione della Germania, si entra nel tempio di Marte.

Apollo e le Muse non riescono a placare o a sostituirsi al fiorissimo dio: fantasia, abbandoni dello spirito, purificazioni e astrazioni, non sono concessi. E poiché il mezzo più rapido e ovvio di esprimere pensieri e volontà, è il disegno, i pittori tedeschi sono eccellenti disegnatori. Disegnatori di quello che si vede e di quello che è, e sempre con la massima precisione e con il massimo rispetto per le cose, con la massima ubbidienza alla realtà: trincee, ponti, macchine di guerre oppure l'uomo in guerra, nelle sue azioni di guerra. Pittura che si arresta proprio là dove l'arte comincia, l'arte, con il suo disinteresse alla realtà o col suo potere di trasfigurarla, o di crearla «diversa».

In questo gusto assomigliano artisti dell'altro secolo ed artisti moderatissimi si che riesce veramente difficile rendersi conto delle più fresche e vive energie artistiche della Germania. Accanto a Ferdinando Spiegel, disegnatore gagliardo di «Truppe aerotrasportate» è artista non più giovanissimo, vi è nello stesso gusto, Herbert Schnurpel, con descrizione di «Fanteria in azione» mentre i quadri di Wilhelm Sauter, ispirati all'«Eterno moschettiere» ci fanno ricordare il nostro vecchio Giarrizzo. Eccellenti disegnatori si rivelano l'Hemming, il Gessener, il Merker, mentre nella corrente della pittura sociale dell'ultimo ottocento è rimasto Leonardo Sandrock con il quadro «Portatore di carbone». Gran ritrattista e dotato di belle qualità ottocentesche di fedeltà al modello, ma in forme grandiosi e solenni, si rivela Fritz Klimsch, artista già adulto e tra i rappresentanti più notevoli della Germania.

Slovacchia, Danimarca e Svezia

Nel padiglione della Slovacchia, scarsamente rappresentata, per numero e qualità, è la scultura e la pittura resta ancora, giovanissima come essa e, legata ad esemplari, ora francesi ora orientali. Ma fra i migliori notiamo Teodoro Tekel che presenta tre quadri con bei rapporti di colori e solidità di costruzione plastica ed Alexio Bazovsky che presenta cinque quadri, fluidi di colore, rapidi, vivacissimi. Il più schietto è Martin Benka che ha grandiosi e azzurri sfondi di cielo, come in un costante anelito verso l'azzurro.

Anche l'arte della Danimarca si mostra ancora legata al passato. Ma è giusto ricordare, – come Leo Swane fa nella prefazione al catalogo, – che l'esposizione della Danimarca è stata possibile solo per via di prestiti da parte del museo statale di Copenaghen di opere non recentissime. Né è stato possibile l'apporto di nuove correnti artistiche né, nel clima della tradizione, gli artisti possono sempre riuscire ad essere qualcosa di più che grandi pittori.

Spunti originali, conquiste individuali, terrore di studio, mostrano gli artisti della Svezia. Accanto ai vecchi ma venerabili artisti come Phan Johanasson e Oscar Gullgren prende risalto il Principe Eugenio che espone cinque quadri di paesaggio dipinti con sincera attenzione alla natura, con belle gradazioni di verdi, mentre tra gli scultori appare inconfondibile, per la scattante vivacità che dona ai tre bronzi, Stig Blomberg. Ma nel padiglione della Svezia, che è stato organizzato con ampiezza di mezzi e di cure dal Doctor Axel direttore del Museo Nazionale di Stoccolma e dal segretario Kurt Jungstad, vi sono, tra acquarelli, «bianco e nero», sculture e pitture, circa duecento opere il che mostra una larga partecipazione piena di fervore e il frutto che l'insegnamento artistico dell'accademia della Svezia, a Roma, è riuscito a far maturare e la simpatia che la Svezia unisce all'Italia. Dalla quale, come dalla Germania, sono passate influenza di pittura modernissima e di pittura tradizionalissima che vanno contemporanei in giusto equilibrio.

Si dirà del padiglione della Romania che esso riesce simpaticamente dimostrativo di quella permanente «latinità» che va intesa come chiarezza di spirito e visione limpida del reale. Anche se non si possono indicare complessi di opere plastiche a documentare l'efficienza delle singole personalità degli scultori che vi espongono, pure le poche sculture di Constantinescu. I ritratti di Han, di Irimescu, di Popovici, di Patrascu, di Medrea, di Jalea, valgono, anche in questa preferenza al ritratto oltre che per la bella qualità plastiche che vi appaiono a significare l'equilibrio, la serenità di visione tipica del popolo Romeno. Anche la pittura, che si interessa di paesaggi, come quelli di Grigorescu, di Darascu, di Brunescu, di Constantinescu, o di frutta e fiori come quelli di Padina, di Palladi, o di pesci e di cacciagione come quelli di Micovici e di Maniu, ha tutta, o quasi tutta, un indirizzo realistico.

Ma è difficile presentare in poche parole tante personalità di artisti il cui valore, negli svolgimenti dell'arte internazionale moderna è di mantenere, approfondendole, le situazioni pittoriche raggiunte nell'ultimo ottocento e nel primo novecento, difendendole dalle infiltrazioni esotiche che, quando si riducono a semplici atteggiamenti dello spirito, riescono il più spesso fallaci.

Lo stesso si può dire dell'arte contemporanea bulgara, la quale forse riesce già ad affermare, oltrepassando mode, influenze molteplici che la stessa situazione geografica favorisce, ad affermare nelle arti decorative, in massima, ma anche nelle arti figurative e plastiche, un complesso, di caratteri individuali. Quel che di saporosamente pastorale e idillico resta nell'animo dei bulgari malgrado tanti eventi guerreschi, costituisce un sottostrato di salutare nutrimento anche per le arti.

È la prima volta che la Bulgaria partecipa alla Biennale e vi partecipa con un gruppo di opere notevole, se si pensa alle circostanze attuali. Molte ne presenta, tutti ritratti, Boris Georgiev, che è tra i pittori il migliore, come, fra gli scultori Ivan

Lazaroff che nella pietra ha modellato una «Contadina» potente d'impianto e di modellazione. Ma c'è anche Andrej Nicoloff, artista di educazione ottocentesca seria ed onestissima, ma ben capace di fermare, massime nei ritratti, – come in quello di Re Boris – con giovanile impeto, l'impeto incessante della vita nell'attimo scelto.

L'ultimo padiglione: La Spagna

Ultimo, non soltanto nel testo, ma ultimo perché è stato inaugurato per il ritardo causato da varie contingenze, il 16 luglio. Vi appare una mostra retrospettiva del pittore Aureliano de Beruete; opere di Zuloaga, Julia Miniguillion, di Bardejo, di Hermoso, di Mariano Fortunj, di Losada, di Pollicer, di Solana, di Vaquero e dello scultore Clarà. Molti di essi sono vecchi amici della biennale ed il pubblico che ha già visitato la biennale – dove, quest'anno gli acquisti sono notevolissimi il che indica un buon principio d'intesa fra artisti e pubblico – avrà un ottimo pretesto per ritornare. Come faremo anche noi, per rendere omaggio all'arte che nei secoli passati ed ieri, ed oggi è stata così intimamente legata all'Italia.

Nell'arte come e più, nella vita.

I SOFFITTI "AUTARCHICI", DI SICILIA ANTICA 25-2-41

Geniali adattamenti del legno a scopo decorativo - Magnifiche opere d'arte col contributo delle collettività artigiane.

O r nell'una, o nell'altra, delle nuovissime costruzioni dei Borghi siciliani sono riapparsi i soffitti di legno dipinto ed il legno è stato, con moderne fogge, ma con tradizionale uso, abilmente sfruttato per sostituire balconate di ferro, cancellate, elementi decorativi; il legno, questo umile compagno che l'uomo segue dalla culla alla bara. La tradizione offre, in Sicilia, una serie ininterrotta di esemplari geniali di adattamenti del legno a scopo costruttivo e decorativo vere soluzioni autarchiche a cui la genialità immaginifica, nutrita di esperienze diverse, prestò motivi diversi di decorazione. Cominciano in epoca dorica, continuano in epoca cristiana, in epoca romanica e gotica, permangono, nelle piccole chiese, al centro dell'isola, massime ad Enna in epoca rinascimentale, e poi ancora nel settecento, con uno sviluppo organico di forme architettoniche, di decorazioni, ora pittoriche, ora plastiche, ora in sapiente compromesso delle une con le altre offrendo modelli ed esempio alle decorazioni in stucco che prendono nel barocco il sopravvento, senza mai riuscire a sopprimerle completamente. Opera essendo, non di individui artistici ma opera di maestranze, sono anch'essi un indice prezioso per segnalare come la collettività artigiana agì sempre, con vigore assorbendo, cementando, travolgendo nel proprio linguaggio espressivo parole, frasi, periodi, che giungevano all'isola per tre coste riguardanti continenti diversi, vero emporio della cultura nel Mediterraneo.

Chi guardi, ad esempio, il soffitto della Cappella Palatina oltrepassando quel misterioso fascio che da quella volta, cupa d'ombre misteriose, scende sulle pareti splendide, raramente coglie tutto il valore storico di quel soffitto legato, nella sua costruzione all'Egitto Fatimida e nella sua decorazione alla Persia

altre culture artistiche che a determinare di quanto essa stessa crebbe le altrui esperienze.

A questo scopo, che è politicamente interessante tanto quanto la precisazione delle varie correnti che girando nel bacino del Mediterraneo giunsero a permeare la Sicilia che, selezionandole e arricchendole, le spinse più in alto per l'Italia, è di somma utilità sia l'analisi di

segue con discernimento e sensibilità le varie forme indagandone origine e rapporti e dalla trattazione sommaria, diremo meglio, dalla indicazione degli altri soffitti a lui noti ma di cui, non essendo stato ancora offerto un esauriente studio né documentazione fotografica, è un po' difficile seguirne gli sviluppi. L'intenzione del giovane studioso di concatenare il soffitto di S. Ago-



Palermo - S. Agostino — Resti del soffitto originario; grifo dipinto sulla faccia inferiore di una mensola

ogni singolo documento artistico, sia la sintesi di tutti i risultati analitici. E se, per l'analisi, si può avere l'esempio ideale in quella fatta da Ettore Gabrici e da Ezio Levy relativa al soffitto del Palazzo Chiamontano, per la sintesi tutto resta ancora da fare e non facilmente, data la scarsa documentazione fotografica di un numero notevole

stimo con tutti i precedenti e i seguenti è elogiabilissima, solo che non si può non tener conto, trattandosi di soffitti dipinti, della influenza esercitata, sulle varie maestranze, nei vari secoli, dalle scuole pittoriche più efficienti in Sicilia né si può dimenticare quella di altre scuole come la senese e la catalana. Alcuni soffitti infatti, sono più ope-

Indice degli articoli

1938

2 gennaio	<i>Difesa dell'architettura siciliana</i>	pag. 33
23 gennaio	<i>Romanità di Milano. I restauri di S. Lorenzo</i>	pag. 35
26 gennaio	<i>Glorie italiane alla Mostra Nazionale del Tessile</i>	pag. 37
2 febbraio	<i>Mostra d'arte italiana. I "Sessanta in partenza"</i>	pag. 40
4 febbraio	<i>L'Accademia d'Italia per i templi di Selinunte</i>	pag. 43
6 febbraio	<i>Italianità dell'arte di Sicilia</i>	pag. 45
11 marzo	<i>Nuovi documenti. La Reale Azienda Serica di Palermo</i>	pag. 47
11 marzo	<i>L'opera di Paolo Bevilacqua</i>	pag. 48
18 marzo	<i>I prelittorali dell'arte dei giovani dell'ateneo palermitano</i>	pag. 50
30 marzo	<i>Mostre d'arte a Palermo.</i> <i>Enrico Paolucci alla Galleria Mediterranea</i>	pag. 53
31 marzo	<i>Architetti italiani. Camillo Autore</i>	pag. 56
6 aprile	<i>Ambascerie di bellezza. Il ritratto italiano a Belgrado</i>	pag. 57
10 aprile	<i>Valori primi nella Mostra Littoriale dell'Arte</i>	pag. 60
16 aprile	<i>La mostra di architettura palermitana</i>	pag. 63
29 aprile	<i>L'VIII mostra d'arte interprovinciale siciliana</i>	pag. 65
6 maggio	<i>Itinerari turistici. Sosta a Favara</i>	pag. 68

15 maggio	<i>La storia dell'architettura in Sicilia</i>	pag. 70
25 maggio	<i>In tema di paesaggio. Giuseppe Cammarano</i>	pag. 73
1 giugno	<i>La XXI Biennale. Tutta l'arte del mondo a Venezia.</i> <i>Nuove affermazioni del genio italiano</i>	pag. 75
4 giugno	<i>Le celebrazionioni della Romagna. Forlì e Melozzo</i>	pag. 80
11 giugno	<i>La XXI Biennale. Orientamenti dell'arte mondiale (Spagna, Germania, Grecia, Inghilterra, Belgio).</i>	pag. 82
29 giugno	<i>L'esposizione a Naro dei "Begli arredi"</i>	pag. 86
7 luglio	<i>Oltre la XXI Biennale di Venezia. L'affresco Angelucci nell'Aula Magna della R. Università di Palermo</i>	pag. 89
9 luglio	<i>La XXI Biennale di Venezia. Orientamenti dell'arte mondiale (Francia, Jugoslavia, Svezia, Romania, Egitto).</i>	pag. 90
2 agosto	<i>Itinerari di Sardegna. Una domenica ad Aritzo.</i> <i>Il Campidano di Cagliari: Piana d'oro - Fanciulle in orbace rosso e azzurro - Regine della terra e della casa - Nitide chiesette e balconcini pensili</i>	pag. 95
5 agosto	<i>Pittori nostri. L'arte di Giuseppe Sciuti negli affreschi di Sassari</i>	pag. 97
11 agosto	<i>Itinerari sardi. A Santa Trinita di Saccargia</i>	pag. 99
13 agosto	<i>Arte retrospettiva. La Mostra dei pittori genovesi del Seicento e del Settecento</i>	pag. 102
24 agosto	<i>Itinerari insulari. Chiese di Sardegna e chiese di Sicilia. Caratteri differenziali - Lo stile pisano fra l'immensa campagna sarda - Arte eclettica e originale in Sicilia - Fusione elaborata di disparati elementi</i>	pag. 105

28 agosto	<i>La prossima mostra del '300 e del Rinascimento piemontese - Romantica rievocazione - Pitture rare e preziose - Esposizione di ori, broccati, velluti, miniature</i>	pag. 107
14 settembre	<i>Itinerari nello spazio e nel tempo. Incontro col nuraghe di Losa . .</i>	pag. 110
17 settembre	<i>La XXI Biennale di Venezia. Gli ultimi orientamenti dell'arte mondiale (Ungheria, Svizzera, Polonia, Olanda e Stati Uniti)</i>	pag. 112
4 ottobre	<i>Le conclusioni sulla mostra del Melozzo e del '400 romagnolo . . .</i>	pag. 115
14 ottobre	<i>Originalità dell'arte siceliota - Arte e civiltà della Sicilia antica. .</i>	pag. 118
23 ottobre	<i>Modulazioni autarchiche - I "mischì tramischì rabischì"</i>	pag. 120
5 novembre	<i>Ricordi narensi - Il santo nell'ombra</i>	pag. 123
19 novembre	<i>Chiese nostre e libri d'arte.</i>	pag. 125
3 dicembre	<i>Itinerari provinciali - A Corleone senza "Mastru Simuni" . . .</i>	pag. 127
17 dicembre	<i>La Galleria municipale di Palermo nell'opera di Empedocle Restivo. .</i>	pag. 129
25 dicembre	<i>Sorrisi di bimbi intorno all'altare.</i>	pag. 131
30 dicembre	<i>La mostra dei cinque pittori milanesi. Critica alla prefazione .</i>	pag. 133

1939

1 gennaio	<i>Un capolavoro di oreficeria siciliana alla mostra del minerale .</i>	pag. 139
14 gennaio	<i>Alla mostra del minerale. Le quattro "Pietà" di Michelangelo. .</i>	pag. 141
21 gennaio	<i>Artisti siciliani. Il pittore che non fu Velasquez.</i>	pag. 143
5 febbraio	<i>G.B. Piranesi. Glorificatore di Roma immortale.</i>	pag. 145

22 febbraio	<i>Alla mostra del minerale. Tra porfidi e malachiti.</i>	pag. 147
25 febbraio	<i>Prelittorali dell'anno XVII. Certezze e orientamenti</i>	pag. 149
3 marzo	<i>Modulazioni autarchiche. ...Ai tempi in cui Betta filava</i>	pag. 152
11 marzo	<i>“La rivolta contro il bello”. Un americano contro la democrazia artistica americana e francese - Un grido di appello all'Italia e alla Germania, perchè salvino l'arte.</i>	pag. 155
29 marzo	<i>Pittori ungheresi in due Mostre a Palermo</i>	pag. 157
2 aprile	<i>Giuseppe Sciuti e la romanità</i>	pag. 160
19 aprile	<i>S. E. Marinetti parla all'Accademia di Belle Arti sull'«italianità della poesia e delle arti moderne».</i>	pag. 162
29 aprile	<i>Artisti siciliani a Malta</i>	pag. 164
24 maggio	<i>Palermo e la scuola di paesaggio. Influenze e scuole della pittura siciliana dell'800. L'ispirazione di Goethe - La Sicilia nella tela</i>	pag. 167
2 giugno	<i>Il teatro carolino e i suoi scenografi. Il Romanticismo architettonico in Sicilia - Giovanni Lentini e i suoi bozzetti - L'arte della prospettiva - Una proposta per la mostra dell'Ottocento siciliano</i>	pag. 170
10 giugno	<i>La città ideale di Leonardo</i>	pag. 172
16 giugno	<i>Mostre di pittori. Renato Natali al Teatro Massimo</i>	pag. 174
22 giugno	<i>L'architettura pre-gotica nell'Italia meridionale. Un interessante problema proposto da Enrico Calandra: sorse in Francia il “Gotico” o in Italia? In Sicilia o in Calabria? Nuovi orientamenti della Storia dell'Architettura.</i>	pag. 175

1 luglio	<i>L'incompiuta di Giuseppe Velasco. Un binomio eccezionale: Marvuglia e Velasco - La rappresentazione del "Giudizio Finale" progettata per il soffitto della Cattedrale di Palermo</i>	pag. 178
15 luglio	<i>Piccole aggiunte al grande Novelli. Gli importanti lavori allo "sbarcatore" - Il magnifico arco trionfale in onore dell'Almirante vincitore sui francesi . . .</i>	pag. 181
21 luglio	<i>Pisanello pittore e medaglista</i>	pag. 183
15 agosto	<i>Itinerari siciliani. Il santuario di Gibilmanna. Tra l'azzurro e il verde - Dietro la cancellata, un cappuccino biassicava... - Un'aquila e una pecora nel marmo variopinto - Un'opera di fede - Come il Santo di Assisi.</i>	pag. 186
30 agosto	<i>Visita a Cefalù e al Museo Mandralisca. Fra ceramiche greche e siceliote - Il ritratto di Antonello, misterioso nella data e nella persona - Da Eronda a Pirandello: spirito siciliano</i>	pag. 188
12 ottobre	<i>Le mostre d'arte al Teatro Massimo. Chiarimenti generali . . .</i>	pag. 190
17 ottobre	<i>Sicilia romana</i>	pag. 193
26 ottobre	<i>La mostra retrospettiva della pittura catanese nelle sale di Castello Ursino.</i>	pag. 196
2 novembre	<i>La mostra sindacale di Architettura. Nobiltà di architetti siciliani. Gli anziani ed i giovani - Nel campo dell'edilizia - Un chiaro linguaggio architettonico .</i>	pag. 199
8 novembre	<i>XI Mostra sindacale d'arte. Il ritratto e la scultura. Giovani scultori e anziani gareggiano con entusiasmo per conquistare un primato nell'arte italiana.</i>	pag. 202
10 novembre	<i>Alla mostra sindacale delle Belle Arti. I Nostri pittori. Chiare affermazioni degli artisti siciliani - Tradizione</i>	

e modernismo – Orientamenti artistici sul paesaggio pag. 205

21 novembre *Modulazioni autarchiche.*

Merletti di Ardenza e tessuti senza macchine. pag. 208

1940

10 gennaio *Fasti e nefasti della tipografia siciliana.*

Dal periodo umanistico al Settecento – Un maestro dell'incisione T.A. Juvara – Le prime botteghe tipografiche – Palermo e Messina all'avanguardia – La "stirpe" degli Epiro. pag. 213

20 gennaio *L'architettura italiana all'Esposizione Universale di Roma.*

Un nuovo quartiere monumentale nell'Urbe – Una ventennale contesa che si chiude – Orientamento mediterraneo – Architettura sacra e civile pag. 215

4 febbraio *Progetti dei Borghi nella Mostra rurale di Palermo.* pag. 218

13 febbraio *Un artista d'eccezione: Adolfo De Carolis.*

Inconfondibile carattere stilistico – Un'impareggiabile xilografia – Un giudizio di D'Annunzio: "È veramente quale io lo volevo" pag. 222

9 marzo *Postilla alla mostra Damiani.* pag. 224

29 marzo *Giuseppe Bottai e le arti.* pag. 227

2 aprile *Prelittorali dell'arte dell'anno XVIII* pag. 230

10 aprile *La Triennale di Milano.*

Coincidenze ideali – Autarchia di materia e di spirito. Potente affermazione della genialità italiana. pag. 232

16 aprile *La settima Triennale di Milano. L'arte sacra e il sacro nell'arte.*

Un merito indiscusso e indiscutibile – Varietà di soluzioni di un problema artistico – Sintesi e funzione dell'Arte Sacra –

	<i>Fierezza del nostro spirito, orgoglio dei nostri superamenti . . .</i>	pag. 236
23 aprile	<i>Il Museo Navale di Roma. Le navi di Nemi sono testimonianza fondamentali della scienza e dell'arte e della potenza navale di Roma e costituiscono un documentario di civiltà imperiale.</i>	pag. 239
5 maggio	<i>La VII Triennale di Milano. Donne al lavoro. Mani di donna, vive, presenti in ogni velo, in ogni trina - Dal trapunto fiorentino ai ricami in oro.</i>	pag. 242
22 maggio	<i>La XXII Biennale di Venezia. Pittura e scultura italiana parlano di umanità all'uomo, esaltano nell'arte la vita tenendola alta sulle sciagure del mondo .</i>	pag. 244
3 luglio	<i>Artisti spagnoli alla XXII Biennale di Venezia</i>	pag. 248
6 ottobre	<i>Il Barocco e gli inglesi</i>	pag. 250
13 ottobre	<i>Tesori nostri a Londra nel Museo Vittoria e Alberto</i>	pag. 252
7 novembre	<i>Raffronti d'arte. La Cattedrale di Ely e i nostri monumenti</i>	pag. 254
5 dicembre	<i>Sorgono i Borghi.</i>	pag. 256
29 dicembre	<i>Fantasie natalizie. Angeli di Roma.</i>	pag. 259

1941

23 gennaio	<i>Assalto al latifondo e a vecchie usanze. I borghi - I libri - Il leggere. L'Ente Nazionale per le biblioteche popolari e la diffusione del libro nei nuovi Borghi rurali - Spiritualità trascendente dal fattore agricolo al fattore educativo.</i>	pag. 261
25 febbraio	<i>I soffitti "autarchici" di Sicilia antica.</i>	

Geniali adattamenti del legno a scopo decorativo – Magnifiche opere d'arte col contributo delle collettività artigiane pag. 263

17 aprile *Note d'arte. Artisti siciliani a Roma. L'esposizione delle opere di Carmelo Comes, M. Grazia Di Giorgio e di Eugenio Russo alla Galleria de "Il Tevere"* pag. 265

3 giugno *Roma. Una documentazione sull'Urbe della consociazione turistica italiana* pag. 267

16 ottobre *X Mostra sindacale. Arte di Guerra* pag. 269

16 novembre *La 10^a Mostra d'arte al Teatro Massimo* pag. 271

1942

25 gennaio *Artisti nostri alla Galleria Roma* pag. 275

5 aprile *Roma nel '600* pag. 277

24 maggio *La X Mostra laziale alla Galleria d'Arte Moderna.* pag. 279

26 giugno *La scultura italiana alla Biennale d'Arte di Venezia* pag. 281

10 luglio *La pittura italiana alla XXIII Biennale di Venezia* pag. 284

30 luglio *L'Arte straniera alla XXIII Biennale di Venezia* pag. 289

Indice dei nomi e dei *luoghi*

SALVATORE ANSELMO – ROSALIA FRANCESCA MARGIOTTA

A

- Abate Carmelo 29-4-38
Abbasanta 14-9-38
Abegg 11-3-38
Acireale 2-4-39
Acitrezza 26-10-39, 8-11-39
Adriatico 13-10-40
Africa 14-9-38, 11-3-39, 23-4-40
Afro 2-2-38, 25-1-42, 10-7-42
Agrigento 2-1-38, 26-1-38, 4-2-38, 6-2-38, 6-5-38, 14-10-38, 25-12-38, 1-9-39, 17-10-39, 4-2-40
Agrippina 6-4-38
Aguiar Josè 3-7-40
Ahmed Osman 9-7-38
Airoldi Pietro 16-4-38, 4-2-40
Akradina 14-10-38
Alagna Antonino 18-3-38, 10-4-38, 25-2-39, 2-4-40
Albadarista 19-11-38
Albano Giuseppe 6-4-38
Alberti Leon Battista 23-4-40, 22-5-40
Alfano 1-7-39, 15-7-39
Alfonso d'Aragona 21-7-39
Alliata 18-3-38
Almirante 15-7-39
Alpi 14-1-39
Alvarez Fernando 11-6-38
Amato 12-10-39, 10-1-40, 6-10-40
Amato Giacomo 2-1-38, 31-3-38, 15-5-38, 3-12-38, 2-6-39, 15-8-39
Amato Orazio 1-6-38, 10-7-42
Amato Orazio da Vitale 22-5-40
Amato Paolo 15-5-38, 15-8-38, 23-10-38
Ambrosie 10-7-42
America 11-3-39
Amerigo 3-7-40
Amico 15-5-38
Amorelli Alfonso 10-11-39, 16-10-41, 16-11-41, 10-7-42
Amoroso 10-4-38
Amsicora 5-8-38
Anagni 26-1-38
Anderson 11-6-38
Andrea del Sarto 29-4-39
Andreotti 4-10-38
Andreville Leonardo 10-7-42
Angelici Pietro 10-7-42
Angelucci 7-7-38
Angioy Giovanni Maria 5-8-38
Ansaldo 13-8-38
Antonelli Ugo 23-4-40
Antonello da Messina 17-10-37, 6-2-38, 6-4-38, 28-8-38, 4-10-38, 5-11-38, 24-5-39, 30-8-39
Antonio de Francischi 10-1-40
Aosta 28-8-38
Appiani 6-4-38, 14-1-39
Aprilia 10-4-40
Aquila 5-5-40
Arcuno Concetta 25-2-39

Arcuno Pietro 25-2-39
Ardara 24-8-38
Ardenza 21-11-39
Arezzo 13-2-40
Aristia 25-5-38
Aritzio 2-8-38
Ascoli Piceno 13-2-40
Assereto Gioacchino 13-8-38
Atene 14-10-38
Ateneo 23-10-38
Attanasio Natale 26-10-39
Attinelli Salvatore 1-7-39
Autore Camillo 2-1-38, 31-3-38
Averna 16-4-38
Averna Gaetano 2-11-39
Aversa Tommaso 10-1-40
Avricoste Emanuel 9-7-38
Axel 30-7-42

B

Babic 9-7-38
Bacci Baccio Maria 1-6-38, 10-7-42
Bacci Mario 10-7-42
Bagheria 2-2-38, 18-3-38
Baglioni Umberto 26-6-42
Balbi Valzer Marta 5-5-40
Ballarò Giovanni 18-3-38, 16-11-41
Balsamo 16-4-38
Barbagia 2-8-38
Barbaro 8-11-39
Barbera G. 11-3-39
Barbereki Zoltano 17-9-38
Bardejo 30-7-42
Bari 15-5-38
Barnadas Ramon 3-7-40
Barresi Ettore 18-3-38
Bartoli Franco 10-4-38
Bartolini Luigi 10-7-42

Bartolino Tommaso 8-11-39
Bartolotti 10-4-38
Basaldella 2-2-38
Baseo 29-4-38
Basile 2-1-38, 4-2-38, 16-4-38, 9-3-40
Basile Ernesto 31-3-38, 16-4-38
Basile Filippo 6-2-38, 31-3-38, 16-4-38, 10-6-39
Basile Francesco 22-6-39
Basilea 10-1-40
Basilides 30-7-42
Basorni 22-5-40
Bassi Martino 23-1-38
Battaglia Alessandro 24-5-42
Battaglia Carlo 10-11-39
Bayron 29-4-39
Bazovsky Alexio 30-7-42
Beatricetto 5-2-39
Bebio Silvano 23-4-40
Becherucci Luisa 4-10-38
Becic 9-7-38
Becket Tommaso 26-1-38
Belgio 11-6-38
Belgrado 6-4-38, 9-7-38
Belice 4-2-40
Belli Valerio 22-2-39
Bellini 2-6-39, 29-3-40
Bellini Emilia 5-5-40
Bellini Giovanni 4-10-38
Benedite Louis 3-7-40
Benfratello Salvatore 2-11-39
Benka Martin 30-7-42
Bennici 18-3-38
Benninger Otto Charles 30-7-42
Benvenuti 26-10-39
Benyouszky 29-3-39
Beobide Iulio 3-7-40
Berenson 4-10-38

Berger 17-9-38
 Berger Pietro 28-8-38
Berlino 13-8-38
 Bernardo di Marco da Sesto 13-10-40
 Bernini Gian Lorenzo 6-2-38, 6-4-38,
 6-10-40, 29-12-40
 Berruguete Pietro 4-10-38
 Berti 1-6-38
 Berti Antonio 26-6-42
 Bertolino Tommaso 26-6-42
 Bevastrelli 29-4-38
 Bevilacqua Alberto 2-2-38
 Bevilacqua Paolo 11-3-38
 Bianchini 10-4-40
 Biancoccio Giovanni 1-6-38
 Biancucci 1-6-38
 Bilo 18-3-38, 25-2-39, 2-4-40
 Binaschi Ines 5-5-40
 Birolli 2-2-38
 Birolli Renato 10-7-42
Bisanzio 23-1-38, 6-5-38, 23-10-38,
 22-2-39, 30-8-39, 25-2-41, 3-6-41
 Biscari 6-2-38
 Blomberg Stig 30-7-42
 Bloss 11-6-38
 Blusso 23-4-40
 Boldrin Paolo 1-6-38
Bologna 10-4-38, 13-2-40
 Bonarcado 26-1-38
 Bonari Carlo 17-4-41
 Bonci 10-4-38
 Bonci Paolo 2-11-39
 Bonfante 1-6-38
 Bonfiglio 1-6-38
 Bonfiglio Antonio 8-11-39, 16-11-41
 Bonilis 25-5-38
 Bonno Francesco 29-4-38
 Bopescu 9-7-38
Borgetto 23-10-38
 Borghi 2-6-39, 23-4-40
Borgo Americo Fazio 4-2-40
Borgo Borzellino 4-2-40
Borgo Pietro Rufolo 4-2-40
Borgo Schirò 5-12-40
 Borremans 29-6-38
 Borromeo 25-5-38
 Borromini Francesco 6-2-38
 Borso d'Este 4-10-38
 Bortolotti T. 16-4-40
 Bosco Francesco 16-11-41
 Bottai Giuseppe 6-2-38, 16-4-38, 4-2-
 40, 29-3-40, 23-4-40, 22-5-40, 23-
 1-41, 24-5-42; 10-7-42
 Bottari Stefano 22-6-39
 Botticelli, Sandro Filipepi detto il, 6-4-
 38, 5-4-42
 Boucher 9-7-38
 Bourdelle 30-7-42
 Bovini Giovanni 10-11-39
 Boznanska Olga 17-9-38
 Bozzo 1-7-39
 Bramante Donato 23-1-38
 Brambilla 16-4-40
 Brancacci 10-7-42
 Brancaccio 17-4-41
 Brass 1-6-38
 Brass Italico 22-5-40
 Brea Pietro 10-1-40
Brera 2-2-38
 Breugghen Ter 5-4-42
Brighton 16-6-39
 Brill Paolo 5-4-42
 Bronzi Renato 26-6-42
 Brozzi 22-2-39
 Brunelleschi Filippo 2-1-38, 5-4-42
 Brunescu 30-7-42

- Bruni Giuseppe 29-4-39
 Bruno da Osimo 10-7-42
Bruxelles 11-3-38
 Bucci 22-5-40
 Bucci Anselmo 10-7-42
 Bucci da Vitale 22-5-40
 Bühler 11-6-38
 Buisseret 11-6-38
 Bulegnari Giovanni 18-3-38
Bulgaria 30-7-42
 Bulic Bruno 30-7-42
 Buonarrotti Michelangelo 6-4-38, 14-1-39, 1-7-39, 13-2-40, 10-4-40, 22-5-40, 30-7-42
 Buonfiglio 29-4-38
 Buontalenti Bernardo 22-2-39
Burano 10-4-40
 Burruguent 11-6-38
 Buscaroli Renzo 4-10-38
- C
- Cabiati 16-4-40
 Cagli 2-2-38, 22-5-40
Cagliari 2-8-38, 14-9-38, 5-5-40
Calabria 15-5-38, 16-6-39, 22-6-39, 3-6-41
 Calandra 15-5-38
 Calandra Enrico 16-6-39, 22-6-39
 Calegiani Alberto 10-7-42
 Calì Pina 29-4-38
 Calicchio 10-4-38
 Callot 5-2-39, 5-4-42
 Calmieri Raffaele 16-11-41
Caltagirone 23-10-38, 4-2-40
Caltanissetta 18-3-38, 16-4-38, 23-10-38, 3-3-39, 2-11-39, 4-2-40
 Cambiaso Luca 13-8-38
Cambridge 6-10-40, 7-11-40
- Cammarano Giuseppe 25-5-38, 25-2-39
 Campanella 25-2-39, 2-4-39
 Campanella Tommaso 29-12-40
Campidano 2-8-38
 Campigli 2-2-38, 10-4-38, 10-4-40
 Campini Archimede 18-3-38, 29-4-38, 25-2-39, 12-10-39, 8-11-39
Campobasso 31-3-38
 Camuccini 25-5-38, 14-1-39
 Canaletto, Antonio Canal detto il, 5-2-39
 Canarini 10-7-42
Canicattì 29-6-38
 Cannilla Francesca 24-5-42
 Cantatore Domenico 10-7-42
 Cantatori 2-2-38
Canterbury 7-11-40
 Capitò 2-1-38
Capo d'Istria 13-10-40
Capri 4-2-40
Capua 14-1-39, 1-9-39
 Capuana 23-1-41
 Capuana Luigi 26-10-39
 Caracci 22-5-40
 Caracciolo Edoardo 16-4-38, 19-11-38, 2-11-39, 4-2-40
 Caravaggio, Michelangelo Merisi detto il, 29-4-39, 10-7-42
 Carbone Giovanni 13-8-38
 Cardella 2-1-38
 Cardella Salvatore 19-11-38, 2-11-39
 Carducci Giosuè 9-7-38
 Carelli 10-4-38
 Carena Felice 1-6-38
Cariddi 2-4-39
Carini 25-12-38
 Carini Pietro 8-11-39

Carissimi 5-4-42
 Carles Domingo 3-7-40
 Carlini 23-1-41
 Carlini Gaetano 29-4-38
 Carlo III 11-3-38
 Carlo il Calvo 1-9-39
 Carlo Magno 1-9-39
 Carnelivari (Carnalivari o Carnilivari)
 Matteo 2-1-38, 15-5-38, 12-10-39
 Carnesi 2-4-40
 Carnesi Anna 25-2-39
 Caronia 2-1-38, 25-2-39
 Caronia Giuseppe 4-2-40
 Caronia Pippo 2-11-39
 Caronia Salvatore 16-4-38, 2-11-39
 Carpaccio 6-4-38
 Carpi 1-6-38
 Carrà 1-6-38, 29-3-40, 22-5-40
 Carrà Carlo 2-2-38
Carrara 10-4-38, 14-1-39
 Cartiello 1-6-38
 Cascella Michele 10-7-42
Caserta 25-5-38, 23-10-38, 22-6-39
 Casetti Giuseppe 10-7-42
 Casorati 2-2-38
 Casorati Felice 1-6-38, 10-7-42
 Cassimarelli 16-4-40
Castelbuono 25-12-38, 25-2-41
Castellammare 23-10-38
 Castellana 2-2-38
 Castellani Michele 13-10-40
 Castelli Alfio 25-1-42
 Castelli Bartolomeo 10-1-40
 Castelli Valerio 13-8-38
 Castello Enrico 26-6-42
Castelvetrano 14-10-38, 25-12-38, 24-
 5-39
Castiglione 22-6-39
 Castrati 10-7-42
 Castro 2-2-38, 29-4-38
 Castro Leo 10-11-39, 16-10-41
Castronovo 23-10-38
 Catalano 16-10-41
 Catalano Eustachio 29-4-38, 10-11-
 39, 16-11-41
 Cataluzio 16-4-40
Catania 2-1-38, 10-4-38, 29-4-38, 2-4-
 39, 29-4-39, 12-10-39, 17-10-39, 26-
 10-39, 10-11-39, 10-1-40, 17-4-41
Catanzaro 29-4-38
 Catti 16-10-41
 Catti Michele 24-5-39, 24-5-42
 Cavallaro 6-2-38, 9-3-40
 Cavallaro Saverio 4-2-38
 Cavalli 30-12-38
 Cavarretta Dorotea 10-11-39
 Caylus 23-4-40
 Cecchi 25-5-38
 Cecchi Dario 10-7-42
 Cecco di Naro 3-3-39
Cecoslovacchia 17-9-38
Cefalù 6-2-38, 22-6-39, 30-8-39, 7-11-
 40
 Cellini Benvenuto 28-10-38
 Cennini Cennino 22-5-40
 Ceracchini 1-6-38
 Cesarini 10-7-42
 Cesarini Enzo 10-4-38
 Cèzanne Paul 11-3-39
 Charles 9-7-38
 Chatel Roger 9-7-38
 Chiaramonte 3-12-38
 Chiaramonte Manfredi 19-11-38, 3-
 12-38
 Chicharro 3-7-40
 Chierici 22-6-39

Chierici Gino 23-1-38
 Churchill 13-10-40
 Ciaccone 15-7-39
 Ciano 19-4-39
 Ciano Mussolini Edda 10-7-42
 Ciardi Guglielmo 17-12-38
 Cicerone 21-11-39
 Cichè Francesco 10-1-40
 Cilia Federico 10-11-39
 Cima da Conegliano 4-10-38
 Ciprì Lorenzo 23-10-38
 Cirillo Decio 15-7-39, 10-1-40
 Civiletti 17-12-38
 Clarà 30-7-42
 Clarà Iosùè 3-7-40
 Clerici Fabrizio 5-5-40
Cluny 1-9-39
 Cochet 9-7-38
 Coco 29-4-38
 Coffaro 29-4-38, 8-11-39
 Colacicchi Giovanni 1-6-38
 Colantonio 30-8-39
 Colarieti Tosti Laura 5-5-40
Collesano 29-6-38, 23-10-38, 25-12-38,
 25-2-41
 Collodi 23-1-41
 Colognese 22-5-40
Colonia 22-6-39
 Colonna Marco 26-10-39
 Colucci 1-6-38
 Comes Carlo 10-11-39
 Comes Carmelo 2-2-38, 29-4-38, 17-
 4-41
Como 23-1-38
 Conques 1-9-39
 Consagra 25-2-39
 Consagra Pietro 16-11-41
 Consalvo 10-4-38
 Constantinescu 30-7-42
 Conti Primo 1-6-38
Copenaghen 30-7-42
 Corbi 10-4-38
Corleone 3-12-38, 5-12-40
Cornovaglia 3-3-39
 Coroner 5-5-40
 Correggio, Antonio Allegri detto il, 9-
 7-38
 Corsini 3-3-39
 Corsini Gaetano 10-11-39
 Cortiello Mario 10-7-42
Cosenza 31-3-38
 Cosmè Tura 28-8-38
 Costanza 1-9-39
 Cotignola 4-10-38
 Courbert 9-7-38
 Crali Tullio 10-7-42
 Crapanzano 2-4-40
 Crapanzano Concetta 16-11-41
 Cremona Tranquillo 30-12-38
 Crespi 10-7-42
 Crisafi 18-3-38
 Criscono Luigi 10-7-42
 Crispi Francesco 11-3-39
 Cristobbal Juan 3-7-40
 Crita Vito 16-11-41
Croazia 26-6-42; 30-7-42
 Croce Giuseppe 25-2-39
 Crocetta Venanzio 26-6-42
 Crocetti 1-6-38, 29-3-40
 Cucchetti Sacha 30-3-38, 29-4-38, 29-
 3-39, 10-11-39
 Cuesta Ugo 23-1-41
 Cuneo Renata 10-7-42
 Cusenza Maria 16-11-41
 Cutino Antonio 10-11-39

D

- D'Amico Sante 16-11-41
 D'Angelo 2-4-40
 D'Anna Vito 29-6-38, 29-4-39, 26-10-39, 2-4-40
 D'Annunzio Gabriele 13-2-40
 D'Aprile Carlo 25-12-38
 D'Azeglio Massimo 24-5-39
 D'Ors Eugenio 11-6-38
 Dal Pozzo Francesco 10-7-42
Dalmazia 30-7-42
 Damiani 12-10-39, 2-11-39
 Damiani de Almeyda Giuseppe 9-3-40
Danimarca 26-6-42; 30-7-42
 Dante 2-2-38, 28-8-38, 22-6-38
 Darascu 30-7-42
 Davoli 1-6-38
 De Beruete Aureliano 30-7-42
 De Caro Giovanni 10-7-42
 De Caro Giuseppe 29-4-38, 2-4-40
 De Carolis Adolfo 13-2-40
 De Chirico Giorgio 10-7-42
 De Fourny 14-1-39
 De Fourny Leone 15-5-38
 De Grada 2-2-38
 De Lisi 16-10-41
 De Lisi Benedetto 2-2-38, 29-4-38, 17-12-38, 8-11-39, 16-11-41
 De Maester 11-6-38
 De Marchi Francesco 23-4-40
 De Maria Adolfo 10-7-42
 De Maria Bergler Ettore 7-7-38, 17-12-38, 24-5-39, 26-10-39, 24-5-42
 De Nittis 6-4-38
 De Pisis 2-2-38
 De Placia Giuliano 15-8-39
 De Regoys Dario 3-7-40
 De Renzi Mario 20-1-40
 De Rocchi 1-6-38, 22-5-40
 De Simon 2-2-38
 De Stefani Giuseppe 2-4-39
 De Torre Quintino 11-6-38
 De Vigilia Tommaso 3-12-38, 2-4-40
 De Witte Gaspar 5-4-42
 Debonnaires 11-6-38
 Degas Edgard 9-7-38
 Degrada 10-7-42
 Del Bon 1-6-38
 Del Forno Gian Giacomo 5-5-40
 Del Nassaro Matteo 22-2-39
 Del Po Pietro 15-7-39
 Delitala Mario 16-4-40
 Dell'Aquila Pietro 10-1-40
 Della Bella Stefano 29-4-39
 Delleani 4-10-38, 30-12-38
 Desiderio da Settimignano 6-10-40
Desulo 2-8-38
 Deuclère Camilla 24-5-39
 Di Bartolo Francesco 26-10-39
 Di Caro 18-3-38
 Di Caro Giuseppe 16-11-41
 Di Franco 18-3-38
 Di Giorgio Maria Grazia 29-4-38, 10-11-39, 2-4-40, 17-4-41, 16-11-41
 Di Giorgio Martini Francesco 10-6-39
 Di Giovanni Luigi 17-12-38
 Di Marzio Cornelio 13-2-40
 Di Marzo Gioacchino 15-8-39
 Di Napoli 18-3-38
 Di Toscano Andrea 25-2-39
 Diosy 17-9-38
 Dixit Domino Michele 29-4-38, 10-11-39, 22-5-40, 16-10-41, 16-11-41
 Dobrovic 9-7-38
 Donà delle Rose Antonia 5-5-40
 Donatello 2-1-38, 25-2-39

Dorries 11-6-38
Drei Ercole 26-6-42
Ducrot 17-12-38
Dufresnes Charles 9-7-38
Duras Marj 17-9-38

E

Ealnt Amelia 11-3-39
Edvi Illes Aladar 29-3-39
Egeo 14-9-38
Egitto 9-7-38, 3-6-41, 25-2-41
Egnatio Giovanni Battista 13-10-40
Eickordt 11-6-38
El Dib Ali 9-7-38
El Sadr 9-7-38
Eldh 9-7-38
Eleonora d'Aragona 6-4-38
Eleonora d'Arborea 5-8-38
Eless Stefano 30-7-42
Elsheimer 5-4-42
Ely 6-2-38, 7-11-40
Enea Giuseppe 9-3-40
Enna 16-4-38, 28-8-38, 4-2-40, 13-10-40, 25-2-41
Enudi Cesare 4-10-38
Epidauro 14-10-38
Epifanio 2-1-38
Epifanio Gino 16-4-38, 10-11-39, 4-2-40
Epiro Agostino 10-1-40
Epiro Antonino 10-1-40
Epiro Giacomo 10-1-40
Epiro Giuseppe 10-1-40
Episcopi Arrigo 10-4-38
Erice 16-4-38, 28-8-38, 29-4-39, 17-10-39, 2-11-39
Eronda 30-8-39
Errante Giuseppe 25-2-39, 26-10-39

Europa 26-1-38
Evola 15-7-39, 10-1-40

F

Faccendi 1-6-38
Fancelli Cosimo 29-12-40
Faria 7-7-38
Fariello 20-1-40
Fattori 30-12-38, 29-3-39
Fattoti Giovanni 16-6-39
Favara 6-5-38
Favignana 9-3-40
Fazello Tommaso 10-1-40
Fazzini Pericle 1-6-38
Fechin Nicolai 17-9-38
Federico da Montefeltro 4-10-38
Federico II 6-4-38, 6-5-38, 7-7-38, 19-11-38
Felice da Sambuca 3-12-38, 15-8-39
Felicella Angelo 10-1-40
Ferdinando 24-5-39
Ferdinando I 25-5-38
Ferma Salvatore 18-3-38,
Fermo 10-4-38
Ferrara 4-6-38, 4-10-38
Ferrara 2-1-38
Ferraro Orazio 25-12-38
Ferrata 29-12-40
Ferrazzi 1-6-38
Ferru 14-9-38
Fiasello 13-8-38
Fichera 2-1-38, 2-11-39
Ficuzza 3-12-38
Figgini 20-1-40
Figini Tullio 26-6-42
Filarete 10-6-39
Filocamo Luigi 16-4-40
Finocchiaro Lucio 25-2-39

Firenze 26-1-38, 10-4-38, 13-8-38, 14-1-39, 22-2-39, 11-3-39, 2-4-39, 26-10-39, 10-1-40, 10-4-40
 Ferraer Giovan Battista 23-10-38
 Fischetti Fedele 25-5-38
 Fiume 1-6-38
 Fiumi 22-5-40
 Fiumi Napoleone 10-7-42
 Flaxmann 29-4-39
 Florio Ignazio 17-12-38
 Fontana Lucio 2-2-38
Forlì 4-6-38, 28-8-38, 4-10-38
 Forni Martiroli 16-4-40
 Fortino 1-6-38
 Fortunj Mariano 3-7-40, 30-7-42
Forza d'Agrò 22-6-39
 Foschini Arnaldo 20-1-40
 Foscolo Ugo 6-4-38
 Francesco d'Este 6-4-38
 Francesco I 13-10-40
 Franchina 29-4-38
 Franchina Nino 8-11-39
Francia 11-3-38, 9-7-38, 1-9-39, 11-3-39, 22-6-39, 23-1-41
 Franzi 20-1-40
 Frazzetta Rosario 16-11-41
 Fusconi 23-4-40

G

Gaber 9-7-38
 Gabrici Ettore 14-10-38, 3-12-38, 17-10-39, 25-2-41
Gaeta 5-4-42
 Gagini 12-10-39
 Gagini Antonello 15-8-39
 Gagini Domenico 25-12-38
 Galatiolo 18-3-38
 Galilei Galileo 6-10-40, 29-12-40, 5-4-42
 Galli Giulia 5-5-40
 Gallo 18-3-38
 Gallo Agostino 2-6-39, 1-7-39, 15-7-39
 Gambi Gaspare 1-6-38
 Gambino 29-4-38
 Gambino Benedetto 10-11-39
 Gandolfo 2-2-38
 Gandolfo Antonino 17-4-41
 Gandolfo Antonio 26-10-39
 Gandolfo Giuseppe 26-10-39
 Garaio Nino 29-4-38, 10-11-39, 2-4-40, 16-11-41
 Gargallo 6-2-38
 Gargallo Tommaso 2-6-39
 Gaudenzi 10-7-42
 Gaudenzi Pietro 1-6-38
 Gauguin Paul 11-3-39
 Gavitelli Panagia 23-1-41
 Gelasio 29-12-40
 Gellée Claude 5-4-42
 Gelli 22-5-40
 Gelli Lelio 26-6-42
Gennargentu 14-9-38
Genova 26-1-38, 13-3-38, 11-8-38, 28-8-38, 26-10-39, 5-5-40
 Gentile da Fabriano 3-12-38, 22-5-40
 Georgiev Boris 30-7-42
 Geraci 29-4-38, 16-10-41, 16-11-41
 Geraci Nino 8-11-39, 16-11-41
 Gerard 9-7-38
 Gerardi Alberti 10-7-42
Germania 11-6-38, 17-9-38, 1-9-39, 30-7-42
 Gessener 30-7-42
 Gherardo Marcello 28-8-38
 Ghidini 10-4-38

Ghilarza 2-8-38, 11-8-38
 Ghilberti Lorenzo 22-5-40
 Giacalone 25-2-39
 Giaccheri Lily 29-4-38
 Giacometti Arturo 30-7-42
 Giambecchina 18-3-38, 10-4-38, 29-4-38, 10-11-39, 16-11-41
 Giannazza 23-1-41
 Giannone Nicolò 9-3-40
 Giaquinto Corradino 26-10-39
 Giardina 19-4-39
Giarre 2-4-39
 Giarrizzo 2-2-38, 1-6-38, 17-12-38
 Giarrizzo Carmelo 9-3-40
 Giarrizzo Manlio 17-4-41, 10-7-42
 Giarrizzo Maria 10-11-39, 16-11-41
Gibilmanna 15-8-39, 30-8-39
 Gigante Giacinto 24-5-39
 Giganti 25-5-38
 Gili Paolo 22-2-39, 25-2-41
 Gino Epifanio 2-11-39
 Giordani 1-6-38
 Giordano Bruno 29-12-40
 Giorgietti Antonio 29-12-40
 Giorgio di Berto 10-1-40
 Giorgione 29-3-40
 Giotto 7-7-38, 22-6-39, 15-8-39, 29-3-40, 22-5-40
 Giovandoli 5-2-39
 Giovanni Della Gorslaye de Villiers 14-1-39
 Giovanni Maria delle Piane 13-8-38
 Giovannoni 22-6-39
 Girgenti Titì 17-12-38
 Girosi Franco 10-7-42
 Girosi Pietro 10-7-42
 Giuffrida di Vaccaielli 29-4-38
 Giusto di Gand 4-10-38
 Gloria Adele 8-11-39
 Goethe Johann Wolfgang 24-5-39
 Gongaza Cecilia 21-7-39
 Gonzaga Gian Francesco 21-7-39
 Gonzaga Luigi 21-7-39
 Gorgone 2-4-40
 Gorgone Lina 16-11-41
 Gotefredo 1-9-39
 Goya Francisco 5-2-39, 3-7-40
 Gozzoli 5-12-40
 Graffeo Anna 13-10-40
 Gramignani Giuseppe 10-1-40
 Graziosi Giuseppe 6-4-38, 1-6-38, 26-6-42
 Graziotti Ugo 10-4-38
 Grechetto 13-8-38
Grecia 6-2-38, 11-6-38, 14-10-38, 14-10-38, 17-10-39, 3-6-41
 Greco Emilio 16-11-41
 Gregorietti 29-4-38
 Gregorietti Anna Maria 16-11-41
 Gregorio 29-12-40
 Grete Eric 9-7-38
 Grigorescu 30-7-42
 Griselli Italo 26-6-42
 Grita 29-4-38
 Grosso 13-8-38
 Guardi Francesco 5-2-39, 22-5-40
 Guarini 6-10-40
 Guarino Antonio 29-4-38
 Guccio 16-4-40
 Guercio 16-4-38
 Guercio Giuseppe 4-2-40
 Guerrini Giovanni 20-1-40, 10-4-40
 Guglielmo 7-11-40
 Guglielmo di Lorena 23-4-40
 Guida 2-4-40
 Guidi 29-12-40

Guido delle Colonne 3-12-38
Guidobaldo da Montefeltre 4-6-38
Guittierez 3-7-40
Gullgren Oscar 30-7-42
Guttuso Renato 2-2-38, 29-4-38, 10-11-39
Guzzone Sebastiano 26-10-39

H

Hachert 25-5-38, 24-5-39
Han 9-7-38, 30-7-42
Helmer 9-7-38
Hemming 30-7-42
Hemming Fry John 11-3-39
Henriquez di Cabrera Alfonso Giovanni 15-7-39
Hermoso 30-7-42
Hermoso Eugenio 3-7-40
Heyne 23-4-40
Hincz Giulio 30-7-42
Hittar Stefano 2-4-39
Honthorst van Gerard 5-4-42
Hubacher 17-9-38
Hugher 11-6-38
Huziker Max 30-7-42

I

Iacopo Mondusi da Siena 13-10-40
Iambo 23-1-41
Ibn Tulun 6-2-38
Ieges Ernesto 17-9-38
Ierrj Farnsworth 17-9-38
Il Cairo 25-2-41
Indovina 4-2-40
Inghilterra 11-6-38, 6-10-40, 7-11-40
Inigo d'Avalos 21-7-39
Innocenti 1-6-38, 4-10-38
Innocenzo X 29-12-40

Interguglielmi Elia 14-1-39
Iohnson 9-7-38
Ippodamo di Mileto 10-6-39
Irimescu 30-7-42
Isnello 21-11-39
Isola delle Femmine 4-2-40
Isopescu 7-7-38
Istavin Pal 29-3-39
Italia 2-1-38, 2-2-38, 4-2-38, 6-2-38, 11-3-38, 30-3-38, 1-6-38, 7-7-38, 9-7-38, 30-12-38, 10-1-40, 13-2-40, 10-4-40, 6-10-40, 25-2-41, 17-4-41, 3-6-41, 16-10-41
Italia Angelo 23-10-38

J

Jalea 30-7-42
Jalea Jan 9-7-38
Janniot Alfred 9-7-38
Johanasson Phan 30-7-42
Jones Inigo 6-10-40
Juan de Arpha 22-2-39, 25-2-41
Jugoslavia 9-7-38
Jungstad Kurt 30-7-42
Iuvara 6-10-40
Juvara Filippo 6-2-38, 2-6-39
Juvara Tommaso Aloysio 26-10-39, 10-1-40

K

Kaiser Orlando Maria 21-11-39
Kenneth Clark 11-6-38
Kilberg Carl 9-7-38
Klimsch Fritz 30-7-42
Kljakovic Joza 30-7-42
Komaszewsky Stanislw 17-9-38
Kontuly 30-7-42
Kontuly Bela 17-9-38

Kraljevic 30-7-42
Krop 17-9-38
Kruyder 17-9-38
Kuster Rosselli Emilia 5-5-40

L

La Bruna 2-4-40
La Cavera 10-4-38
La Iosa Emanuele 2-6-39
Labrada Fernanda 3-7-40
Labrador Iosè 3-7-40
Lachmann 5-4-42
Laconi 2-8-38
Lalics Ernest 17-9-38
Landacre Paul 17-9-38
Langetti 13-8-38
Lanza 6-2-38, 4-2-40
Lanza Vittorio 2-11-39, 25-2-41
Lanzi 22-5-40
Laprade 9-7-38
Laterza Giuseppe 15-5-38
Lattanzio da Rimini 4-10-38
Laurana Francesco 6-2-38, 6-4-38
Laurenti Cesare 17-12-38
Lavagna Giuseppe 22-5-40
Lavagna Zenone 26-10-39
Lazaroff Ivan 30-7-42
Lazio 5-4-42
Lazzaro 2-2-38, 1-6-38, 4-10-38
Lazzaro M. M. 8-11-39, 16-10-41
Lebasque 9-7-38
Leningrado 10-6-39
Lentini Giovanni 2-6-39, 25-2-39
Lentini Rocco 2-6-39, 9-3-40
Leonardo da Vinci 26-1-38, 18-3-38,
4-10-38, 30-12-38, 10-6-39, 1-7-
39, 13-2-40, 23-1-41, 5-4-42; 10-7-
42

Leone 2-1-38, 2-11-39
Leopardi Bianchini Jole 5-5-40
Leto 30-12-38, 16-10-41
Leto Antonino 25-2-39, 24-5-39, 26-
10-39
Levy Ezio 25-2-41
Lewis Martin 17-9-38
Liardo Filippo 24-5-39
Libera Adalberto 20-1-40
Licilino 30-8-39
Ligini 10-4-38
Lincoln 7-11-40
Lionello d'Este 6-4-38, 21-7-39
Lipari 30-8-39
Lisanti 16-4-38
Lisanti Pietro 2-11-39
Livio 2-4-39
Livorno 16-6-39, 21-11-39
Lo Bue 18-3-38
Lo Forte 16-10-41
Lo Forte Salvatore 17-10-37, 29-4-38,
24-5-39, 12-10-39, 26-10-39
Lo Jacono Francesco 29-4-38, 4-10-38,
17-12-38, 24-5-39, 12-10-39, 26-
10-39, 16-10-41, 29-5-42
Lo Nardo Girolamo 25-2-39
Loewi 26-1-38
Lombardi 20-1-40
Lombardia 23-1-38, 10-6-39, 22-6-39,
8-11-39, 3-6-41, 5-4-42
Lombardo Piera 29-4-38, 16-11-41
Londra 11-3-38, 29-6-38, 3-3-39, 2-4-
39, 29-4-39, 21-7-39, 13-10-40
Longhena 6-10-40
Longhi 6-4-38, 13-8-38, 4-10-38
Lorenzo il Magnifico 22-2-39
Losa 14-9-38
Losada 30-7-42

Lotta 26-10-39
Lotti Dilvo 10-7-42
Lucarda 1-6-38
Lucardi 22-5-40
Lucca 26-1-38, 6-2-38
Lucenti Girolamo 29-12-40
Ludovico 22-2-39
Ludovico il Moro 10-6-39
Lueido 16-10-41
Luigi XIV 11-3-38
Luigi XV 11-3-38, 25-2-39
Lunghi Chiara 5-5-40
Lustig 1-6-38
Lys Jean 5-4-42

M

Mabuse 6-2-38
Maccari Mario 1-6-38
Mackenzie 14-9-38
Madarassy Gualtiero 17-9-38
Maddalena Salvatore 10-11-39
Maderna Carlo 6-2-38, 6-10-40
Madonie 15-5-38
Madrid 15-7-39
Mafai 2-2-38
Maganuco Enzo 26-10-39
Maggi Cesare 10-7-42
Maggio Nino 8-11-39
Magnasco Alessandro 13-8-38, 5-11-38
Magonza 23-4-40
Mahmoud Said 9-7-38
Maine 26-6-42
Maini 29-12-40
Maks 17-9-38
Malatesta Pandolfo Sigismondo 21-7-39
Maldarelli 18-3-38
Maleci Bruno 10-4-38
Malfatti 23-4-40
Mallol 3-7-40
Malta 29-4-39
Mancinelli 25-5-38
Mancinelli Gustavo 9-3-40
Mancini 22-5-40, 23-1-41
Mancino Giuliano 15-8-39
Mancuso 2-4-40
Mandas 2-8-38
Manetti 5-12-40
Manè Pablo 11-6-38
Mangiaracina 18-3-38
Maniu 30-7-42
Mannino 29-4-38
Manno 14-1-39
Manno Antonio 29-4-38 , 22-2-39
Manno Francesco 29-4-39
Manno Vincenzo 29-4-39
Mansour Farag Mansour 9-7-38
Mantegna Andrea 6-4-38, 4-6-38
Manzoni Alessandro 30-12-38
Manzù 1-6-38, 4-10-38
Mar Mediterraneo 25-2-41
Maraini Antonio 9-7-38
Marchese Concetto 16-11-41
Marchesi Girolamo 4-10-38
Marchi 22-5-40
Marchitelli 10-4-38
Marconi 14-10-38, 17-10-39
Marconi Plinio 20-1-40
Marcusa 11-8-38
Maria di Piemonte 5-5-40
Mariani 5-2-39
Marineo 3-12-38
Marinetti Filippo Tommaso 19-4-39,
26-10-39
Maringo G. B. 10-1-40
Marini Marino 2-2-38, 1-6-38, 4-10-
38, 26-6-42

Marino 18-3-38, 10-4-38, 4-2-40
 Marsigli 25-5-38
 Marsuppini 6-10-40
 Martinelli Onofrio 10-7-42
 Martinez Gaetano 26-6-42, 10-7-42
 Martini 1-6-38
 Martini Arturo 2-2-38, 26-6-42
 Martini Piero 10-7-42
 Martino 6-5-38
 Martinuzzi Napoleone 26-6-42
 Martorana Gioacchino 24-5-39
 Martorana Pietro 24-5-39
 Marussig 2-2-38
 Marvuglia Venanzio 2-1-38, 4-2-38, 6-2-38, 31-3-38, 14-1-39, 29-4-39, 2-6-39, 1-7-39, 12-10-39
 Masaccio, Maso di Filipepi detto il, 6-4-38, 7-7-38, 25-2-39, 22-5-40
 Masai Mario 1-6-38
Mascali 31-3-38
 Mascherini Marcello 26-6-42
 Mascheroni 1-6-38
 Massaia Guglielmo 23-1-41
 Mastrojanni Umberto 26-6-42
 Mastru Chicu (Cecco) da Naro 3-12-38
 Mastru Darenu da Palermo 3-12-38
 Mastru Simuni (Simone) da Corleone 3-12-38
 Matisse 11-3-39
 Matranga 29-4-38
 Mattioni 30-7-42
 Mayda Antonio 10-1-40
Mazara del Vallo 2-8-38, 28-8-38, 25-12-38
Mazarino 10-1-40
 Mazzocchi Alemanni 4-2-40, 23-1-41
 Mazzoni 1-6-38
 Mazzullo 2-2-38
 Medrea 9-7-38, 30-7-42
Megalopoli 14-10-38
 Meli 25-5-38
 Meli Roberto 2-2-38
 Melozzo da Forlì 4-6-38, 4-10-38, 28-8-38
 Mendola Donato 2-11-39
 Mendolia 4-2-40
 Mengs Anton Raphael 25-2-39, 23-4-40
 Menzio 1-6-38
 Mercurio Gaetano 14-1-39
 Merker 30-7-42
Messina 11-3-38, 18-3-38, 31-3-38, 29-4-39, 2-6-39, 22-6-39, 8-11-39, 10-1-40
 Messina Francesco 2-2-38, 2-4-40, 22-5-40, 26-6-42
 Messina Salvatore 16-11-41
 Mestrovic Ivan 30-7-42
 Mezey Arturo 17-9-38
 Michetti 25-5-38, 29-3-40
 Micovici 30-7-42
Milano 23-1-38, 10-4-38, 13-8-38, 25-2-39, 22-6-39, 1-9-39, 10-11-39, 4-2-40, 10-4-40, 16-4-40, 5-5-40, 25-1-42
Milis 11-8-38
Militello 10-1-40
 Milizia 22-5-40
 Milluzzo Nello 10-11-39
 Mingunzi Francesco 26-6-42
 Miniguillon Julia 30-7-42
 Mirabella Sabatino 10-11-39, 24-5-42
 Mirco 25-1-42
 Misuraca G. 2-11-39
 Mochi 6-10-40
 Modigliani 11-3-39

- Molino 29-4-38
Molino Carmelo 16-11-41
Molnar 17-9-38
Molnar Paolo 30-7-42
Monaco Zanca Franco 10-11-39
Moncada Luigi 15-7-39
Monreale 6-2-38, 11-3-38, 15-5-38, 28-8-38, 23-10-38, 19-11-38, 25-12-38, 10-1-40, 7-11-40, 5-12-40, 5-4-42
Montalbano Leonardo 13-10-40
Montanari Giuseppe 10-7-42
Monte Gallo 23-10-38
Monteverdi Claudio 5-4-42
Monza 11-3-38, 16-4-40
Morani 25-5-38
Morelli Domenico 5-8-38, 2-4-39, 24-5-39
Morelli Lazzaro 29-12-40
Moretti Giuseppe 16-4-40, 23-4-40
Mori 22-5-40
Morici Gino 29-4-38
Morselli 2-6-39
Mucchi Gabriele 2-2-38, 5-5-40
Muktar 9-7-38
Mulinaretto 13-8-38
Mundulla Gioacchino 5-8-38
Muratori 20-1-40
Murillo 11-6-38
Mussolini Benito 6-4-38, 8-11-39, 10-4-40, 17-4-41
Mussomeli 3-3-39
- N
- Naldini Paolo 29-12-40
Nantista Giuppi 10-11-39, 2-4-40, 17-4-41, 16-11-41
Napoli 2-2-38, 11-3-38, 31-3-38, 10-4-38, 25-5-38, 1-6-38, 28-8-38, 23-10-38, 24-5-39, 8-11-39, 5-4-42
Naro 26-1-38, 6-5-38, 29-6-38, 28-8-38, 5-11-38, 19-11-38, 3-12-38, 25-12-38
Nash 11-6-38
Natali Renato 16-6-39
Natoli 2-6-39
Navarro 3-7-40
Nazareni 11-6-38
Nemi 23-4-40
New York 25-2-39, 11-3-39
Nicola da Guardiagrele 22-2-39
Nicolai 2-6-39
Nicoloff Andrei 30-7-42
Nicosia 29-6-38, 29-4-39, 10-1-40
Norimberga 10-1-40
Noto 26-1-38
Noto Sardegna 17-12-38
Notte Emilio 10-7-42
Novàk Aba 17-9-38, 30-7-42
Novelli Pietro, detto il Monrealese 17-10-37, 14-1-39, 15-7-39, 10-1-40, 2-4-40
Novellini 1-6-38
Novellini Plinio 10-7-42
Nuccio 23-1-41
Nucifora Pietro 23-10-38
Nuoro 2-8-38
- O
- Oberti 23-1-41
Oes 14-9-38
Olanda 17-9-38
Olschki Lèo 10-1-40
Omero 10-7-42
Oppo 10-4-38
Opsomer 11-6-38

Orano Paolo 13-2-40
Orduna 3-7-40
Oriani 3-7-40
Oristano 24-8-38, 14-9-38
Orsi 14-10-38
Orsi Paolo 22-6-39
Ortigia 14-10-38
Ortolani 22-5-40
Ortolani Enrico 10-7-42
Orvieto 26-1-38
Ostia 17-4-41
Ottavio di Aragona 19-11-38
Oxford 6-10-40

P

Pace 17-10-39
Pace Biagio 14-10-38
Padanati Luigi 10-4-38
Padina 30-7-42
Padova 10-4-38, 10-1-40, 13-2-40
Padovano Francesco 9-3-40
Padula 20-1-40
Pagani Carla 22-5-40
Pagano 23-10-38
Pages Amat Josè 3-7-40
Pais 14-9-38
Paladino 17-4-41
Paladino Filippo 29-4-39
Paladino Giuseppe 26-10-39
Palamara 2-4-40
Palazzi 25-5-38, 10-7-42
Palazzi Bernardino 1-6-38
Palazzotto Emanuele 2-11-39
Palencia 3-7-40
Paleologo Giovanni 21-7-39
Palermo 2-1-38, 26-1-38, 2-2-38, 6-2-38, 11-3-38, 18-3-38, 30-3-38, 6-4-38, 10-4-38, 16-4-38, 15-5-38, 25-

5-38, 29-6-38, 7-7-38, 11-8-38, 14-10-38, 23-10-38, 19-11-38, 3-12-38, 17-12-38, 14-1-39, 25-2-39, 3-3-39, 2-4-39, 29-4-39, 24-5-39, 2-6-39, 16-6-39, 22-6-39, 1-7-39, 15-8-39, 1-9-39, 12-10-39, 26-10-39, 2-11-39, 8-11-39, 10-1-40, 4-2-40, 9-3-40, 2-4-40, 13-10-40, 7-11-40, 5-12-40, 25-2-41, 17-4-41, 16-10-41, 25-1-42
Palestrina 14-1-39
Palizzi 9-7-38, 29-3-39, 24-5-39
Palladi 30-7-42
Palladio Andrea 6-10-40
Palma 23-10-38
Palma di Montechiaro 6-5-38, 29-6-38
Palmezzano Marco 4-10-38
Palumbo 4-2-40
Pampillonia Baldassare 23-10-38
Panebianco Michele 29-4-39
Paolo III 13-10-40
Paolucci Enrico 30-3-38, 10-7-42
Parapertusa Pietro 6-5-38
Pardo Gennaro 24-5-39
Paribeni 23-4-40
Parigi 30-3-38, 29-6-38, 13-8-38, 11-3-39, 22-6-39, 21-7-39
Parini Andrea 16-10-41
Parmiciano 10-4-38
Parthenis Costantin 11-6-38
Paruta Filippo 10-1-40
Pascoli Giovanni 13-2-40
Pasini 29-4-38
Pason André 7-7-38
Pasqualino Guglielmo 16-11-41
Pasqualino Noto Lia 2-2-38, 29-4-38, 2-4-40
Pasta Giovanni 10-1-40

Patania Giuseppe 14-10-38, 14-1-39,
 29-4-39, 2-6-39, 17-10-39, 26-10-
 39, 16-10-41
 Patarozzi Gaetano 19-4-39
 Paterna Baldizi L. 2-11-39
 Patkò Carlo 17-9-38
 Patrascu 30-7-42
 Patt Giovanni 2-11-39
 Patzay Paolo 17-9-38
 Paulucci 2-2-38, 1-6-38
 Pavolini 2-4-40
 Pedone Andrea 10-11-39
 Peiner Werner 11-6-38
 Pekary Stefano 17-9-38, 30-7-42
 Pelegatti 1-6-38, 22-5-40
 Pellitteri 18-3-38
 Pellitteri Giuseppe 16-11-41
 Peralle Nicola 5-4-42
 Peralta Gaetano 18-3-38
 Perckins 11-3-39
 Perez Commendador Enrico 11-6-38,
 3-7-40
 Perissinetti Nino 10-7-42
 Perricone 16-4-38
 Perricone Pippo 10-11-39
 Perricone Ugo 2-11-39, 9-3-40
 Perrotta Tino 8-11-39
Persia 23-10-38, 25-2-41
Perugia 10-4-38
 Perugino, Pietro Vannucci detto il, 4-
 10-38
Pescocostanzo 5-5-40
Petralia 4-2-40
Petralia Soprana 26-1-38, 15-5-38
 Petrarca Francesco 17-4-41, 5-4-42
 Patrascu 9-7-38
 Petruzzella Salvatore 19-11-38
 Pettino Fred 30-12-38
 Peyrot Arturo 25-1-42
 Piacentini Marcello 4-2-38, 31-3-38,
 20-1-40, 10-4-40
Piacenza 13-8-38
 Piaggia Carlo 23-1-41
Piazza Armerina 17-10-39
 Picasso Pablo 11-3-39
 Piccinino Niccolò 21-7-39
 Piccoli Peppino 10-11-39
 Piccolini 29-4-39
 Piccolini Ambrogio 16-4-40
Piemonte 2-1-38, 28-8-38, 2-6-39, 8-
 11-39, 5-5-40
 Pier delle Vigne 6-4-38
 Pieri 23-1-41
 Piero della Francesca 4-6-38, 7-7-38,
 30-8-39
Pietra Lunga 5-12-40
Pietraperzia 6-2-38
 Pietro di Spagna 16-4-40
 Pietro Fra Giacomo 17-12-38
 Pigato Orazio 10-7-42
 Pileo 24-5-39
 Pillitteri Giuseppe 29-4-38, 8-11-39
 Piola 13-8-38
Pioppo 4-2-40, 5-12-40
 Pirandello Fausto 2-2-38, 1-6-38, 10-
 7-42
 Pirandello Luigi 30-8-39
 Piranesi 9-3-40
 Piranesi Giovan Battista 5-2-39
 Pirri Rocco 10-1-40
 Pirrone 29-4-38
 Pirrone Elena 10-11-39
 Pirrone Giuseppe 8-11-39, 16-11-41
Pisa 6-2-38, 10-4-38, 24-8-38, 13-2-40
 Pisanello Antonio 3-12-38, 21-7-39
 Pisano Vittore 21-7-39

Pittone Anita 21-11-39
Pittsburg 16-6-39
 Pizzirani 1-6-38
 Pizzirani Guglielmo 10-7-42
 Plancia Juragj 30-7-42
 Plason André 9-7-38
 Plutarco 2-4-39
 Poidomani 10-4-38
 Poli 22-5-40
 Politi Giuseppe 2-6-39
 Politi Raffaello 4-2-38
Polizzi Generosa 15-5-38, 10-1-40
 Pollaiolo Antonio del 26-1-38, 6-4-38
 Pollicer 30-7-42
 Pollini 20-1-40
Polonia 17-9-38
 Polya Ivan 17-9-38
Pomezia 16-4-38
Pompei 6-4-38, 23-4-40
 Ponte 10-11-39
 Popovici 30-7-42
 Pordenone, De Sacchis Giovanni
 Antonio detto il, 29-3-40
 Porta Mostre Enrique 3-7-40
Portella 5-12-40
Porto Torres 11-8-38
 Poscia Paolo 10-4-38
 Pottino 18-3-38
 Poussin Nicolas 5-4-42
 Pozzi Ennio 1-6-38
 Pratina 25-5-38
 Prestipino Luigi 16-11-41
 Preti Mattia 29-4-39
 Prihoda 29-3-39
 Prini 1-6-38
 Provenzani Domenico 29-6-38
 Pruna Pedro 11-6-38, 3-7-40
 Pryas 9-7-38

Publio Longidieno 23-4-40
 Pucci Silvio 10-7-42
Puglia 22-6-39
 Puleo Guido 18-3-38, 4-2-40
 Purificato Domenico 25-1-42
 Puschl Ludovico 17-9-38

Q

Quaroni 20-1-40
 Quarti 22-5-40
 Quattrococchi Domenico 24-5-42
 Querci Dario 29-4-39
 Quirino Ennio 14-1-39

R

Racalmuto 6-5-38
Racconigi 5-5-40
 Racic Iosip 30-7-42
 Raffaello Sanzio 26-1-38, 6-4-38, 4-
 10-38, 1-7-39
 Raggi Ercole Antonio 29-12-40
Ragusa 25-12-38
 Raimondi Mario 26-6-42
 Rainaldi Carlo 29-12-40
 Ranasco 23-10-38
Randazzo 6-2-38, 28-8-38
 Ranno Francesco 16-11-41
 Rapisardi Giuseppe 26-10-39
 Rapisardi Michele 26-10-39
 Ratti 16-4-40
Ravenna 23-1-38
 Re Marco 3-3-39
Reggio Calabria 31-3-38
 Reichelt 23-1-41
 Reina 17-4-41
 Rembrandt 5-4-42
 Renoir Pierre August 9-7-38
 Restivo Empedocle 17-12-38

Revesz 29-3-39
 Ribera Giuseppe 5-4-42
 Ricchetti Luciano 10-7-42
 Ricci Corrado 23-4-40
Rieti 16-4-38
 Righetti 1-6-38
 Rinaldi 6-2-38
 Rini 4-2-40
 Riolo Tommaso 24-5-39
 Riolo Vincenzo 14-1-39, 2-6-39
 Rivalta 1-6-38
 Rivera 11-3-39
 Rivoira 23-1-38
 Rizk 9-7-38
 Rizzo 2-2-38
 Rizzo Pippo 18-3-38, 29-4-38, 10-11-39, 17-4-41, 25-1-42; 10-7-42
 Robert Philipp 17-9-38
 Roberti 13-10-40
 Rocca Amelia 10-11-39
 Rocchi 30-3-38
 Roda 23-1-41
 Roger 9-7-38
Roma 2-1-38, 26-1-38, 4-2-38, 6-2-38, 11-3-38, 30-3-38, 6-4-38, 10-4-38, 4-6-38, 7-7-38, 9-7-38, 11-8-38, 28-8-38, 14-9-38, 23-10-38, 17-12-38, 14-1-39, 5-2-39, 25-2-39, 2-4-39, 29-4-39, 22-6-39, 1-7-39, 1-9-39, 12-10-39, 17-10-39, 10-1-40, 20-1-40, 2-4-40, 10-4-40, 23-4-40, 29-12-40, 17-4-41, 3-6-41, 16-10-41, 25-1-42, 5-4-42, 24-5-42, 30-7-42
Romagna 4-6-38, 4-10-38
 Romanelli Romano 26-6-42
Romania 9-7-38, 26-6-42, 30-7-42
 Romano 20-1-40
 Romano Adolfo 10-11-39
Rometta 22-6-39
 Rondinello Niccolò 4-10-38
 Rondinini 14-1-39
 Rosai 1-6-38
 Rosandic Toma 9-7-38
 Rosestingl 29-4-38
 Rosone 8-11-39
 Rosone Giovanni 18-3-38, 29-4-38, 22-5-40, 16-11-41
 Rossano 10-4-38
 Rosseau Jacques 11-6-38, 5-4-42
 Rossi Angelo 1-6-38
 Rossi Mariano 25-5-38, 25-2-39, 1-7-39
 Rossi Tommaso 25-5-38
 Rossi Vecchia Valeria 10-7-42
 Rosso Medardo 4-10-38
 Rubens Pier Paolo 5-4-42
 Rubin de Cervin 26-6-42
 Rubino Edoardo 26-6-42
 Rudnay Giulio 30-7-42
 Ruggeri Quirino 26-6-42
 Ruggero 1-9-39
 Rusckin John 2-4-39
 Russo Eugenio 17-4-41, 16-11-41
 Rutelli Mario 18-3-38, 10-4-38, 17-12-38, 8-11-39

S

Sabelli Tommaso 25-5-38
Saccargia 5-8-38, 11-8-38, 23-4-40
 Sacchi 1-6-38
 Saenzo Carlos 3-7-40
 Saetti 1-6-38
 Saffo 10-7-42
 Sahab Rifaat Almas 9-7-38
Salemi 2-8-38

Salerno Giuseppe, detto lo Zoppo di Gangi, 1-7-39
 Salina 2-4-40
 Salvadori 2-2-38
 Samonà 2-11-39
Samotracia 29-12-40
San Benigno di Dijon 1-9-39
San Cipirello 5-12-40
San Denis 1-9-39
San Edmondes 7-11-40
San Gavino 11-8-38
San Gimignano 26-1-38
San Martino de Calvi 4-10-38
San Martino delle Scale 28-8-38
San Mauro Castelverde 25-12-38
San Remo 29-4-38
 Sanchez 3-7-40
 Sanchis 3-7-40
 Sandrock Leonardo 30-7-42
 Sangiorgi 26-1-38, 11-3-38
 Sanmicheli Matteo 28-8-38
 Sant'Elia 10-6-39
Santa Maria del Fiore 14-1-39
 Santagata 10-7-42
Santo Stefano di Camastra 30-3-38
Santu Lussurgiu 11-8-38, 14-9-38
 Sanucci 14-9-38
 Sao Salvatore 29-4-38
 Saporì Francesco 26-6-42
 Saporito 18-3-38
Sardegna 2-8-38, 13-8-38, 24-8-38, 19-4-39, 14-9-38, 5-5-40
 Sardelli Ugo 10-4-38
 Sardo Pellitta 5-8-38
 Sarteanesi 10-4-38
 Sarullo Pasquale 15-8-39
Sassari 5-8-38, 11-8-38, 5-5-40
 Sauter Wilhelm 30-7-42
 Savery Albert 11-6-38
 Savinio Alberto 2-2-38
 Scaduto 18-3-38
 Scandurra Nino 29-4-38, 10-11-39
 Scarlatti Alessandro 29-12-40
 Schiavelli 10-4-38
 Schimiedt Daniele 29-4-38, 16-10-41
 Schor Paolo 5-4-42
 Schurpel Herbert 30-7-42
Sciaccia 25-5-38, 28-8-38, 25-12-38
 Scibezzi 1-6-38, 22-5-40
 Scienza 23-1-38
Scilla 2-4-39, 24-5-39
 Sciltian 10-7-42
 Sciltian Gregorio 26-6-42
 Scinà Domenico 14-10-38, 17-10-39
 Scipione l'Africano 6-4-38
 Sciuti Giuseppe 7-7-38, 5-8-38, 17-12-38, 2-4-39, 12-10-39
 Skold Otte 9-7-38
 Sclafani 2-4-40
 Scorza 13-8-38
 Scuderi Gaetano 10-11-39
 Scuto Francesco 23-10-38
 Scuto Gerardo 23-10-38
 Scuto Tommaso 23-10-38
Segesta 2-1-38, 4-2-38, 23-10-38, 24-5-39, 15-8-39
 Segneri 16-4-40
Selinunte 4-2-38, 14-10-38
 Semino 13-8-38
Senigallia 11-6-38
 Sernagiotto Mauro 10-11-39
 Serodine Valentin 5-4-42
 Serpotta 6-10-40
 Serpotta Gaspare 25-12-38
 Serpotta Giacomo 25-12-38, 29-4-39
 Serra Luigi 26-1-38

Severini 10-4-38, 10-7-42
 Severini Gino 2-2-38, 1-6-38
 Sgadari Lo Monaco 15-7-39
 Sgarlata Filippo 18-3-38, 29-4-38, 21-7-39, 8-11-39, 16-4-40, 16-11-41, 26-6-42
Sicilia 2-1-38, 26-1-38, 2-2-38, 4-2-38, 6-2-38, 11-3-38, 18-3-38, 31-3-38, 29-4-38, 6-5-38, 15-5-38, 25-5-38, 1-6-38, 29-6-38, 7-7-38, 24-8-38, 17-9-38, 4-10-38, 14-10-38, 23-10-38, 19-11-38, 3-12-38, 25-12-38, 30-12-38, 14-1-39, 25-2-39, 3-3-39, 2-4-39, 19-4-39, 2-6-39, 22-6-39, 17-10-39, 10-1-40, 4-2-40, 9-3-40, 2-4-40, 10-4-40, 5-5-40, 13-10-40, 7-11-40, 5-12-40, 29-12-40, 23-1-41, 25-2-41, 17-4-41, 3-6-41, 16-11-41, 5-4-42
Siculiana 6-5-38
Sienna 26-1-38, 10-4-38
 Simbolotti 10-4-38
Siracusa 6-2-38, 14-10-38, 24-5-39, 17-10-39, 9-3-40
 Sironi 2-2-38, 5-8-38
 Sistina Fatta 10-11-39
 Sitineri Birnardu 6-5-38
 Sjioberg Asel 9-7-38
Slovacchia 26-6-42
 Smargiassi 25-5-38
 Smargiassi Gabriele 10-4-38
 Smiriglio Mariano 23-10-38
 Smirke 2-4-39
 Smith 11-6-38
 Sobrele 22-5-40
 Socrate 1-6-38
 Solana 30-7-42
 Soldato Attanasio 2-2-38
 Soltykoff 13-10-40
Sorgono 2-8-38
 Sottile 18-3-38
 Sottile Andrea 24-5-39
 Sozzi Olivio 14-1-39
Spagna 11-6-38, 23-10-38, 15-7-39, 10-1-40, 3-7-40, 25-2-41, 26-6-42
 Spano Giovanni 14-9-38
 Spatrisano 2-1-38, 4-2-40
 Spatrisano Giuseppe 16-4-38, 19-11-38, 2-11-39
 Specchi 5-2-39
 Spencer 11-6-38
 Spiegel Ferdinando 30-7-42
 Spilimbergo 30-12-38
 Spinnato 29-4-38
 Spinnato Salvino 18-3-38, 29-4-38, 25-2-39, 16-11-41
 Spira Giorgio 10-1-40
 Spira Petruccio 10-1-40
 Spreafico 30-12-38
 Springolo Nino 10-7-42
 Stanton 11-6-38
 Stassi 2-1-38
Stati Uniti 17-9-38
 Stebert 11-6-38
 Stefanini Azeglio 10-4-38
 Stefano Vito 1-6-38
Stoccolma 30-7-42
 Stoenescu Eustazio 9-7-38
 Stomer Mattia 5-4-42
 Stone Nicola 6-10-40
 Storch Karl 11-6-38
 Striccoli 1-6-38
 Strozzi Bernardo 13-8-38
 Subba Letterio 29-4-39
 Surbek 17-9-38
 Surdi Luigi 10-7-42

Svezia 9-7-38, 26-6-42, 30-7-42
Svizzera 17-9-38, 26-6-42, 30-7-42
Swane Leo 30-7-42
Szabò 17-9-38
Szczepkowski 17-9-38
Szentgyorgyi 17-9-38
Szonyi 17-9-38

T

Tabacco Carmelo 16-11-41
Tallone Filippo 2-2-38
Tallone Guido 10-7-42
Taormina 11-3-38, 23-10-38, 24-5-39,
15-8-39
Taramelli 14-9-38
Tarquinia 5-4-42
Tarra 10-4-38
Tasca Gaetano 2-6-39
Taus 10-4-38
Tavolata E. 5-5-40
Tekel Teodoro 30-7-42
Tenerani 29-4-39
Teocrito 30-8-39
Teodoro 6-4-38
Termini Imerese 18-3-38, 9-3-40
Terracina 5-4-42
Tevere 29-12-40
Theodoropulos Angelo 11-6-38
Tiepolo 6-4-38, 22-5-40
Tintoretto, Robusti Jacopo detto il, 1-
7-39, 13-2-40
Tirso 14-9-38
Tito Ettore 17-12-38
Toesca 22-6-39
Tomaselli Armando 8-11-39
Tomaselli Onofrio 10-11-39
Tombros Michele 11-6-38
Tomea Fiorenzo 10-7-42

Toorop 17-9-38
Torino 2-2-38, 6-2-38, 11-3-38, 28-8-
38, 21-11-39, 10-4-40
Tornaghi 10-4-38
Torralba 14-9-38
Tortorici Stefano 16-11-41
Toscana 2-1-38, 4-6-38, 19-11-38, 8-
11-39, 3-6-41
Tosi Arturo 10-7-42
Tozzi 1-6-38
Tranchina Nino 2-2-38
Tranquillo da Cremona 6-4-38
Trapani 11-3-38, 29-6-38, 28-8-38,
23-10-38
Travi 13-8-38
Trento 5-5-40
Tresca Giuseppe 14-1-39
Treves 20-1-40
Trifoglio 1-6-38
Trigona 17-12-38
Tripi Giuseppe 24-5-39
Trivulzio 23-1-41
Trombadori 2-2-38
Tucidide 2-4-39
Turrisi Nicolò 9-3-40

U

Uccelli Guido 23-4-40
Udvary Paolo 17-9-38
Ugo 2-1-38, 16-4-38, 17-12-38
Ugolino da Vieri 16-4-40
Umberto di Savoia 5-5-40
Ungheria 17-9-38, 29-3-39, 26-6-42,
30-7-42
Urbino 4-6-38

V

Vaccaielli Francesco 10-11-39, 16-11-41

Vaccarini 6-10-40
 Vaccarini Giovanni 12-10-39
 Vaccaro 26-10-39
 Vagnetti 10-7-42
 Vagnetti Gianni 1-6-38
 Valenti Eugenio 6-5-38
 Valenza 10-1-40
 Valguarnera Anna 21-11-39
 Valla 10-4-38
 Valmarana Pia 5-5-40
 Valverde 3-7-40
 Van Baburen 5-4-42
 Van Bloumen Pietro 5-4-42
 Van Dyck 5-4-42
 Van Gogh 11-3-39
 Van Tiel Quiryn 17-9-38
 Vaquero 30-7-42
 Varvaro Giovanni 29-4-38, 10-11-38
 Vasari Giorgio 22-5-40, 13-10-40
 Vasi Giuseppe 5-2-39
 Vasques Daniele 3-7-40
 Veciello Tiziano 6-4-38
 Velasco Giuseppe 3-12-38, 14-1-39,
 29-4-39, 1-7-39, 26-10-39, 2-4-40,
 16-10-41
 Velasquez Diego Rodriguez De Silva
 11-6-38, 5-4-42
 Venditelli 10-4-38
Venezia 26-1-38, 2-2-38, 6-2-38, 11-3-
 38, 10-4-38, 29-4-38, 1-6-38, 11-6-
 38, 29-6-38, 7-7-38, 9-7-38, 28-8-
 38, 17-9-38, 4-10-38, 5-2-39, 12-
 10-39, 26-10-39, 10-1-40, 29-3-40,
 5-5-40, 22-5-40, 3-7-40, 16-11-41,
 26-6-42; 10-7-42; 30-7-42
 Venini 10-4-40
 Venturi 22-6-39
 Venturi Adolfo 4-10-38, 21-7-39
 Venturini 10-4-38
 Venzone 13-10-40
 Verga Giovanni 26-10-37, 5-2-39, 2-4-
 39, 30-8-39, 12-10-39, 26-10-39, 8-
 11-39
 Vermi 10-4-38
 Vernizzi 30-12-38
Verona 21-7-39, 5-12-40
 Verrocchio Andrea 4-10-38
 Vervoloet Francesco 24-5-39
 Vespucci Amerigo 23-1-41
 Vetri Paolo 15-8-39
 Viani Domenico 1-6-38, 22-5-40
Vibo Valenzia 31-3-38
 Vicentino Valerio 13-10-40
 Vico Gian Battista 16-4-40
 Victoria Hutson 17-9-38
Vienna 26-1-38, 11-3-38
Vigevano 10-6-39
 Vignetti 10-7-42
 Vila Antonio 3-7-40
Villa Pietro 2-11-39
Villabate 3-12-38, 4-2-40
 Villareale Valerio 4-2-38, 14-10-38,
 12-10-39
 Vinci 29-6-38, 5-11-38
 Vinci Felice 6-5-38
 Vinci Pietro 10-1-40
 Vinelli Achille 24-5-39
 Virgilio 28-8-38
Viterbo 5-4-42
 Vittorio Emanuele III 6-4-38
 Vizzini 14-01-38
 Vlastimil 17-9-38
 Volpe Ambrogio 28-8-38
 Volpe Guglielmo 16-11-41

W

Wagner Joseph 17-9-38
Walzer Karl 30-7-42
Wasovicz 17-9-38
Watteau Jean Antoine 9-7-38
Whisteeer 2-4-39
Wicar 14-1-39
Wiegersma 17-9-38
Wiegman Matth 17-9-38
William Tite 2-4-39
Winchelmann Johann Joachin 14-10-38, 23-4-40
Wolfflin 10-7-42
Wood Cristophor 11-6-38
Wren 6-10-40
Wyek Thomas 5-4-42
Wynants Ernest 11-6-38

X

Xaviér 9-7-38
Xirbi 4-2-40

Z

Zafferana Etnea 2-4-39
Zaganelli Francesco Bernardino 4-10-38
Zamboni Dante 10-7-42
Zanca 9-3-40
Zanca A. 2-11-39
Zangara 2-4-40
Zappi 30-3-38
Zenesini 10-4-38
Ziino 2-1-38, 16-4-38
Ziveri 2-2-38, 1-6-38
Zoaglie 13-8-38
Zuloaga 11-6-38, 3-7-40, 30-7-42
Zurigo 30-7-42

Indice

- 5 Dalle pagine del Giornale di Sicilia:
l'osservatorio culturale di Maria Accascina
MARIA CONCETTA DI NATALE
- Gli articoli
- 33 *1938*
- 139 *1939*
- 213 *1940*
- 261 *1941*
- 275 *1942*
- 295 Indice degli articoli
- 303 Indice dei nomi e dei luoghi
SALVATORE ANSELMO - ROSALIA FRANCESCA MARGIOTTA

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI SETTEMBRE 2007
DALLE OFFICINE TIPOGRAFICHE AIELLO & PROVENZANO, BAGHERIA (PALERMO)