

LA MOSTRA DI PIETRO NOVELLI A MONREALE.

Se è regola generale che una Mostra organizzata nell'intento di arrecare un effettivo contributo agli studi debba accogliere tutte o quasi tutte le opere mobili dell'artista e magari anche gli ingrandimenti fotografici delle opere in trasportabili (nel caso nostro i numerosi cicli di affreschi), l'osservanza di questa buona norma tanto più si imponeva dovendosi ordinare una esposizione dedicata ad una figura d'artista tanto complessa e, diciamo pure, ineguale, come il Monrealese. La sua formazione nell'ambiente isolano del primo Seicento non ancora messo a rumore dalla rivoluzione caravaggesca (né lo sarà veramente mai, nonostante l'imperativa presenza a Palermo di uno degli ultimi capolavori del maestro), ma serenamente aperto, quasi per atavica simpatia, alla più pacifica infiltrazione delle sempre rinnovantisi idee pittoriche fiamminghe (è del 1624 la *Madonna del Rosario* di Van Dyck ed è attivo in quegli anni, a Palermo ed altrove, Mattia Stomer), e il suo successivo sviluppo al contatto dei caravaggeschi di Napoli e di Roma non senza qualche passeggera simpatia per i riformati di Bologna (Domenichino), sono tutti problemi già adombrati ma per niente affrontati in pieno dalla critica, che l'accostamento di tante opere di momenti diversi, accanto magari a qualche bene scelta opera che sinteticamente rappresentasse gli ambienti nei quali il pittore sorse e coi quali venne successivamente in contatto, avrebbe certo incalcolabilmente contribuito a porre se non a risolvere.

La Mostra organizzata dall'Unione Professionisti e Artisti e aperta il 15 ottobre a Monreale, messa su con mezzi limitatissimi, non risponde purtroppo, come ci eravamo augurati - né è da farne carico ai volenterosi organizzatori, che si sono trovati di fronte ad ostacoli spesso insuperabili - a tali esigenze scientifiche.

A giustificarla basta tuttavia l'indiscutibile significato di essa nel ciclo delle celebrazioni dei grandi siciliani e la sua funzione divulgativa della conoscenza del pittore nel pubblico colto.

Non si può negare del resto che qualche giovinotto possa ritrarne anche lo studioso. La parte più interessante dell'esposizione è costituita infatti da alcune cose di proprietà privata palermitana e quindi di conseguenza non troppo note. Tra queste *I figli di Giacobbe* di proprietà dei sigg. Tasca ha rivelato subito, vicino a tante opere indubie, di portare illegittima-

mente il nome del maestro: è cosa di buona qualità che si mostra opera di un pittore fiammingo o fortemente fiammingheggiante della prima metà del Seicento.

Il *Sacrificio di Isacco* di casa Ganci (fig. 1) è notevole perchè rappresenta, nonostante l'evidente riberismo dell'angiolo, uno dei rari momenti intensamente caravaggeschi dell'attività del Novelli, e trova riscontro per quest'aspetto, tra le opere esposte, soltanto col *Mosè* del Museo di Palermo. Accanto a queste due opere la *Giuditta* di casa Martinez (fig. 2) rivela un caravaggismo attenuato in senso sottilmente lirico sì da far pensare a contatti con l'arte squisita di Artemisia Gentileschi. E a questo proposito gioverà osservare che sottili vibrazioni luministiche, alle quali pure non sembra estraneo l'influsso di Artemisia, si riscontrano nel magnifico *S. Pellegrino* della Galleria Corsini, che pure nelle tinte grasse nelle quali si sostanzia il giallo caldo e dorato delle mani e del libro e, più genericamente, nell'impostazione della figura, tradisce un'ascendenza riberiana: mentre sembra richiamare direttamente al Caravaggio la levigatissima superficie del pallido rosso mattone del manto. Ma tutti questi richiami culturali sono sintetizzati in questo quadro in un tono individuale che il Monrealese raramente raggiunse, e che attende ancora dalla critica una penetrante definizione.

Per il resto, si distinguono, tra le opere esposte, un gruppo di influsso vandyckiano, che appartiene evidentemente al periodo giovanile, e un gruppo di opere fortemente influite dal Ribera, mentre altre, come l'interessante *Adorazione dei Magi* del Cav. Lucio Tasca, rivelano una sorta di fusione, non priva di accenti personali, del linguaggio pittorico vandyckiano con quello dello Spagnoletto. Tra le opere del momento più puramente riberesco il *S. Andrea* e il *S. Pietro martire* del Museo mostrano il pittore troppo preoccupato del contenuto illustrativo sì da scivolare verso una poco nobile pittura declamatoria, mentre nelle due grandi tele della chiesa di Casa Professa - il *S. Filippo d'Argirò* e gli *Eremiti nel deserto* - ogni interesse contenutistico e ogni dato di cultura riberesca si risolve in una superiore unità nel ritmo concorde dell'accostamento delle tinte calde e carnose e del pausato svolgimento della composizione.

Ed è un peccato che non si siano potuti esporre, vicino alle due tele, i due bozzetti scoperti dal Mauceri nella Pinacoteca di Bologna.

Ma la nota più originale dello stile del Monrealese è rappresentata in quasi tutti i quadri

della ricerca di personalissime modulazioni di certi vibrati toni argentini (derivati da Van Dyck), i quali se talvolta si inseriscono in un tessuto cromatico estraneo, che troppo sa di imparaticcio scolastico (cfr. l'Annunciazione di casa Arenella), riescono altra volta a dominare il linguaggio pittorico — penso al quadrone di S. Benedetto del Convento di Monreale — estendendo quasi al di là di ogni limite logico la gamma dei colori, dai toni profondissimi del fondo sino alle più chiare e leggiere vibrazioni luminose dei primi piani.

La Mostra comprende 28 dipinti, tra i quali quattro frammenti di affreschi che si conservano nel Museo di Palermo; dei quadri la maggior parte provengono dal Museo e da chiese di Palermo e di Monreale, tre dalle Gallerie di Roma e sei da raccolte private palermitane. Si aggiungono un disegno riprodotto l'affresco del Paradiso da Palazzo Scafani — del quale si conservano scarsi resti al Museo — e un'interessantissima raccolta di disegni originali del Monrealese di proprietà del Barone Lo Monaco.

ROBERTO SALVINI.

**CINQUE PITTORI:
ROSAI, CESETTI, CANTATORE,
MUCCHI E BIROLI.**

La personale di Giuseppe Cesetti, la personale di Ottone Rosai, la collettiva di Renato Birolli, di Domenico Cantatore e di Gabriele Mucchi si sono viste in successione alla Galleria Barbaroux di Milano. Fatta eccezione per Birolli, negli altri quattro si può ritrovare una lontana aria di famiglia. Essi appartengono tutti a una tendenza ideale, viva e operante ma già storica, tanto che ormai si è fissata in un metodo: quella che presuppone un contenuto primordiale e assoluto da tradurre nei quadri. Tutti questi pittori hanno avuto contatti col primitivo, con l'astratto e con la letteratura, e hanno conquistato poi un grado di libertà corrispondente alle loro forze istintive.

Cominciando con Rosai, che è il meno giovane e il più ricco di esperienze, difficilmente si potrebbe trovare un tentativo più chiaro di pittura assoluta. C'è in lui evidente la ricerca di un'arte che sia un gettito intero dell'anima sopra la tela (e apparentata così alla lirica d'oggi); e perciò di un contenuto semplice e costante, docile a diverse forme espressive. L'assenza di sensualità basterebbe ad allontanare una pittura come questa da quella di un Sofici, a cui è stata talvolta avvicinata per errore.

Ed è una pittura che occorre prendere o lasciare, che non si può accettare a mezzo. Le obiezioni che suscita partono sempre da un criterio di mestiere e di sensualità pittorica; gli impasti sono grezzi, alcuni toni non sono oggettivi; le stesse obiezioni che si sono fatte a Carrà, vane perchè mosse da un concetto dell'arte, non solo diverso, ma opposto. In quanto a Rosai, si vedevano nella sua Mostra tre serie di quadri: le varianti degli uomini all'osteria, le varianti della coppia vista di schiena che si va allontanando in una strada solitaria, i paesaggi della Toscana. Questa per me era la serie migliore, specialmente, in Chiesa, in Mulino, in Toscana di collina, Cipressi dietro le case, Sera, Piccolo camposanto, e in altri. Rispetto all'opera passata, mi sembra che in Rosai la tristezza si accentui, come si vede dal colore, per se stesso doloroso, con i suoi gialli itterici e i suoi violetti disfatti. La sua Toscana, uomini e paesi, più che un'antica Toscana è quella recente, di sapore granducale: solo che quel mondo bonario, improvvisamente inasprito, fermato in una fissità sofferente, ha spremuto d'un tratto il suo segreto veleno; ed ecco queste riunioni di disperati stenterelli, questi greppi infelici, le case inospitali che chiudono, si direbbe, artigiani maniaci, pronti a darci spettacolo della loro mania.

Anche Cesetti tenderebbe alla pittura assoluta; solo che il suo temperamento lo porta a forme arcaiche e a immaginazioni innocenti; colori chiari, contorni netti, verdi praterie con cavalli e mucche pascolanti. Queste forme animali, pure ispirandosi all'arcaico, hanno lasciato da parte ciò che v'è in esso di torbido, di misterioso, di emotivo; il sentimento del sacro che esse ricercano è di specie più dolce, pastorale e patriarcale. Infatti, accanto ai pascoli, si è vista un'altra serie, di paesaggi e d'interni di case cadorine. È una pittura chiara e poetica che, a volerla definire mediante un vocabolario romantico, si direbbe piena di bontà. Pittoricamente Cesetti, come tutti quelli che fanno i contorni marcati e le superfici nette, ha bisogno di una esattezza scrupolosa del tono; in questo senso è notevole un quadro come Campagna laziale, dove i piani digradano con la naturalezza che è data dal tono giusto.

Tra i due pittori e i successivi c'è già una lieve frattura. In Cantatore, la cui arte mi sembra di una qualità storica lievemente più tarda, le influenze sono più numerose, i sapori più difficili e complicati. Egli ha soprattutto assorbito tendenze settentrionali al sentimento, all'ombra e allo sfumato, che fanno un curioso



Fig. 1. PIETRO NOVELLI: Il Sacrificio d'Isacco. Palermo, Coll. Principessa di Ganci.



Fig. 2. PIETRO NOVELLI: Giuditta. Palermo, Coll. Generale Martinez.