

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 dall'affresco del *Paradiso* da Palazzo Sclafani — 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 inferti, 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

innesto nel suo rigore critico e nel suo disegno preciso. I suoi rossi, i suoi azzurri, escono da quei fondi d'ombra, gravidi d'anima e, direi, dello sfuggente e del vago che Cantatore porta sempre con sè, a cui non può rinunciare senza perdere insieme il proprio incanto ed il proprio punto di fusione. La sua lieve tendenza a deformare le figure non dipende poi tanto da una ripugnanza romantica contro una pittura edonistica, quanto da un pruriginoso bisogno di mantenersi alle origini ancora indistinte delle forme e delle invenzioni. Le riserve di questo pittore sembrano notevoli: ma per quello che ho detto, e per una sua lieve tendenza al suggestivo goyesco, non stupirei se la maturità lo portasse in una temperie diversa da quella d'oggi, e più calda e cordiale.

Gabriele Mucchi, che ha esposto nature morte, paesaggi e un paio di ritratti, dei quattro è il meno lontano da una pittura impressionista. Ammesso che anche la sua è un'arte ad occhi chiusi, si troverà ch'essa ricerca nei sogni una maggiore sensualità e immediatezza, e nella fantasia soprattutto liquidità, delicatezza di tono e sottigliezza di passaggi. Le nature morte di frutta, quasi sempre sul fondo di un paesaggio immaginario, folto di colori assorbiti e perciò misteriosi, si avvicinano ad altre che adunano oggetti astratti, o meglio vaghi e inesistenti; di fronte ai quali la mente si arresta in una piacevole perplessità. Il Mucchi poi fa uscire alcuni oggetti (come i suoi grappoli di uva nera) con uno spicco irrealistico, e con molta bravura, da quegli sfondi che tendono a liquefarsi. Alla Mostra erano anche più che notevoli i bei paesaggi veneziani; Venezia è una città che gli si adatta.

Ho lasciato, ultimo Birolli, perchè nella compagnia mi sembra di una famiglia di pittori diversi. Come tutti i moderni, anch'egli è critico e polemico; ma la sua critica e polemica sono di qualità romantica, impulsiva, direi insurrezionale; perciò suppongono non un temperamento incline all'intellettualismo, ma piuttosto al libero sfogo, che non vuole essere fermato. In altri pittori, come Rosai (o Carrà) i motivi critici e polemici sono così strettamente legati allo svolgimento dell'arte, che non sapresti separarli da essa, come in un corpo la carne dal sangue; in Birolli rimangono o anteriori o esteriori; è chiaro che la maturità va eliminandoli del tutto. È il solo che risenta del bell'ottocento francese, da cui ha preso il gusto del colore puro e dell'incanto, quasi infondendo la mollezza di Renoir in una tecnica che richiama Cézanne. Temperamento di fondo tenero e idillico, come si com-

piace nei bei colori senza dissonanza, si compiace anche di rivelare in ogni quadro una vita edenica, avvolta di un'aura tremula che porta un senso di voluttà. Questa pittura si avvicina all'ultimo movimento, per me di grande interesse, della pittura giovanile a Milano, quello di *Corrente*; un movimento che, chiarito, si rivelerà nettamente contrario alla pittura primitiva, intellettuale e novecentista; e forse farà nascere, insieme ad altri movimenti affini, nella pittura e scultura moderne in Italia, quei contrasti e antagonismi di cui hanno bisogno.

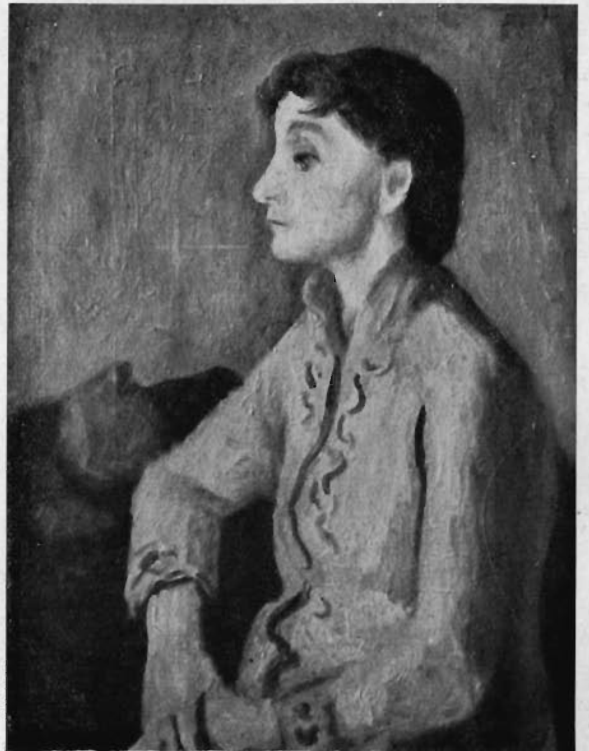
GUIDO PIOVENE.

### DE CHIRICO METAFISICO AL « MILIONE ».

Dopo vent'anni, che s'è combattuto a dritto e a rovescio sulla pittura metafisica, la Mostra delle opere di De Chirico, che vanno dal 1910 al 1922, è apparsa isolata fra i viventi come se appartenesse ad un passato indefinitamente remoto, che neppure i contrastanti appelli d'una recentissima e fittizia polemica sono riusciti a richiamare indietro. Da campo di battaglia, *la camera incantata* è divenuto luogo di pio pellegrinaggio. Veramente la successione è normale, ma dato il tono, assunto perfino da riviste correnti, di indistinto suffragio, un certo imbarazzo si forma in chi a tali opere aveva sempre guardato con rispetto, ma non si ritrova sul piano sfalsato della posticcia ribalta sulla quale si vorrebbero ora far comparire. Intanto il tentativo di assumerle senza ambagi nel cielo stesso della pittura antica italiana porta ad un travisamento del significato autentico di una pittura, che non intende certo valersi di quel manifesto purismo prospettico di sapore uccellesco, nel senso proprio che lo spazio geometrico trova nei fiorentini o per mediazione padovana nei ferraresi. A voler fare della pittura metafisica una specie di pollone riscoppiato da una ceppaia morta da secoli, si finirebbe per fraintenderne del tutto il significato nuovo ch'essa ha avuto al suo sorgere e che in parte mantiene tutt'ora. Gli alberi genealogici non si improvvisano; nella sutura diretta fra Cosmè Tura e De Chirico si arriverà solo a costruire un altro quadro metafisico, ma d'una specie assai meno severa di quelli, ne' quali un uovo di struzzo si unisce con la squadra. Per quanto si ritaglino pezzi arbitrari da Paolo Uccello o dal Tura, o si guardino con occhi metafisici le prospettive precipiti di Masolino, da



OTTONE ROSAI: Sera (1939).



DOMENICO CANTATORE: Ritratto di Anna Tallone.



GABRIELE MUCCHI: Natura morta in un paesaggio (1939).



RENATO BIROLLI: Le due rive (1939).