

prolungava, da questa parte, in un vano che faceva un po' canocchiale, nel cui fondo, entro un rincasso del muro, stava il grande Tintoretto del Museo di Vicenza. Questo era posto su fondo leggermente violetto mentre ai due lati e nella parete di destra la tinteggiatura dava sul rosso-fegato arancione.

Nella seguente saletta erano disposti il Correggio il Lotto e il Parmigianino, su fondo intonato in rosa; e, isolato completamente nel reparto successivo, il *Paolo III* di Tiziano. La saletta nel fondo formava esedra, di cui tre lati erano dipinti di verde scuro, quasi nero, gli altri due di verde più chiaro. Seguivano, in uno stesso ambiente, il Bronzino e il Caravaggio; quest'ultimo posto su fondo bruno scurissimo, mentre il Bronzino posava su un colore chiaro freddo. Un'altra saletta conteneva il Guercino, il Gentileschi e il Cavallino; il fondo era lilla pallido. Infine, nell'ultimo reparto, il busto di *Costanza Bonarelli*, situato contro un pannello di velluto oro-vecchio, che formava quinta, e sulla parete seguente, il Longhi e il Tiepolo su fondo rosa: l'altra parete era grigia pallida; dal lato destro la grande vetrata rimaneva chiusa da un tendaggio di velluto bruno.

Tali indicazioni, evidentemente meno che approssimative, vanno integrate ricordando che la illuminazione di ogni parete formava schermo singolo, e costituiva, con la tinta locale, zona isolata dal resto, producendo otticamente uno scaglionamento in profondità diversa da quello effettivo segnato dalla disposizione delle pareti. Queste, essendo formate da tramezzi mobili di materiale incombustibile, poterono essere modificate, nel tracciato, a seconda delle opere che dovevano essere esposte: cosicchè, anche architettonicamente, la cubatura dei vani aveva subito tutti gli adattamenti ritenuti necessari per ciascuna delle opere. Dal punto di vista museografico difficilmente potevano realizzarsi condizioni più favorevoli; chiunque ha dovuto disporre dei dipinti in ambienti forzatamente inalterabili conosce quanto sia penoso dovere adattare l'opera all'ambiente piuttosto che l'ambiente all'opera.

Gli ambienti irregolari, poichè l'irregolarità era strettamente determinata dalle necessità singole dell'esposizione, accentuavano l'isolamento dell'opera in uno spazio che all'opera sola era pertinente. Nè meno interessante risultò la collocazione eccentrica di molte opere, che non era mai determinata da una monotona ricerca di simmetria ornamentale.

Si può affermare senza timore che mai una esposizione di così eccelsi capolavori era stata

pensata e realizzata con spirito tanto nuovo e pure così aderente e sottomesso alla qualità individuale di ogni opera.

Se questo fu fatto per la sistemazione visuale delle opere, non minori risultarono le previdenze per la conservazione. Il Museo possiede un modernissimo impianto di aria condizionata che permette, una volta stabilito il rapporto proporzionale fra umidità e temperatura, di ristabilirlo in pochissimo tempo ed automaticamente, non appena per afflusso di gente o per influenza della temperatura esterna il rapporto stesso subisse dei cambiamenti.

Il successo dell'Esposizione è stato enorme. Ininterrottamente dalle 10 della mattina alle 10 di sera il pubblico affluiva: sempre file di persone si vedevano assieparsi davanti al Modern Museum, e penso che non sia retorico credere che in loro sia rimasto un senso di gratitudine per l'Italia.

CESARE BRANDI.

NOTA. - Occorre fare specialissima menzione delle misure precauzionali prese con attentissimo zelo e oculata previdenza dal consegnatario delle opere Comm. Eugenio Ventura, tanto per San Francisco e per Chicago, che per New York. Tutti i dipinti furono racchiusi in custodie lignee e protetti da vetro infrangibile: nelle custodie era assicurato per altro un ricambio d'aria in modo che non si producessero squilibri di temperatura e d'umidità fra gli ambienti e l'interno delle cassette. Davanti ad ogni opera era posta una ringhiera che assicurava una debita distanza per il pubblico. Un servizio di vigilanza, compiuto, oltre che dai custodi del Museo, da un forte nucleo di guardie armate e di pompieri garantiva di giorno e di notte i preziosi capolavori dai pericoli di furto e di incendio. Durante i trasporti dalle varie sedi dei Musei, dove avvenivano le esposizioni, le opere, racchiuse in triplice cassa e collocate in vagoni con aria condizionata, erano egualmente scortate da guardie armate.

Per l'imballo delle opere, fin dall'inizio dell'Esposizione della Golden Gate di San Francisco, il Comm. Ventura fece trattenere in continuazione in America due tecnici specializzati della Ditta Ciolli, che compirono i vari imballaggi con un'accuratezza superiore a qualsiasi elogio. Infine non va dimenticata la efficacissima campagna di pubblicità e di stampa condotta in tutti i principali giornali di Chicago e di New York, campagna assiduamente e minutamente curata dal Comm. Ventura. Ne risultò una propaganda di italianità quanto mai intensa e profonda.

ANTONIO MANCINI  
ALLA «GAZZETTA DEL POPOLO».

Per la seconda volta nel giro di non moltissimi anni Mancini ritorna a Torino con un gruppo scelto di opere sufficienti non soltanto a richiamare a tutti i cultori d'arte i caratteri di quella sua pittura che apparve fra le più significative testimonianze del gusto italiano a cavallo fra gli ultimi due secoli, e ad ogni modo



Fig. 1. ANTONIO MANCINI: Piccoli saltimbanchi musicisti.  
Milano, Collez. M. Rossello.

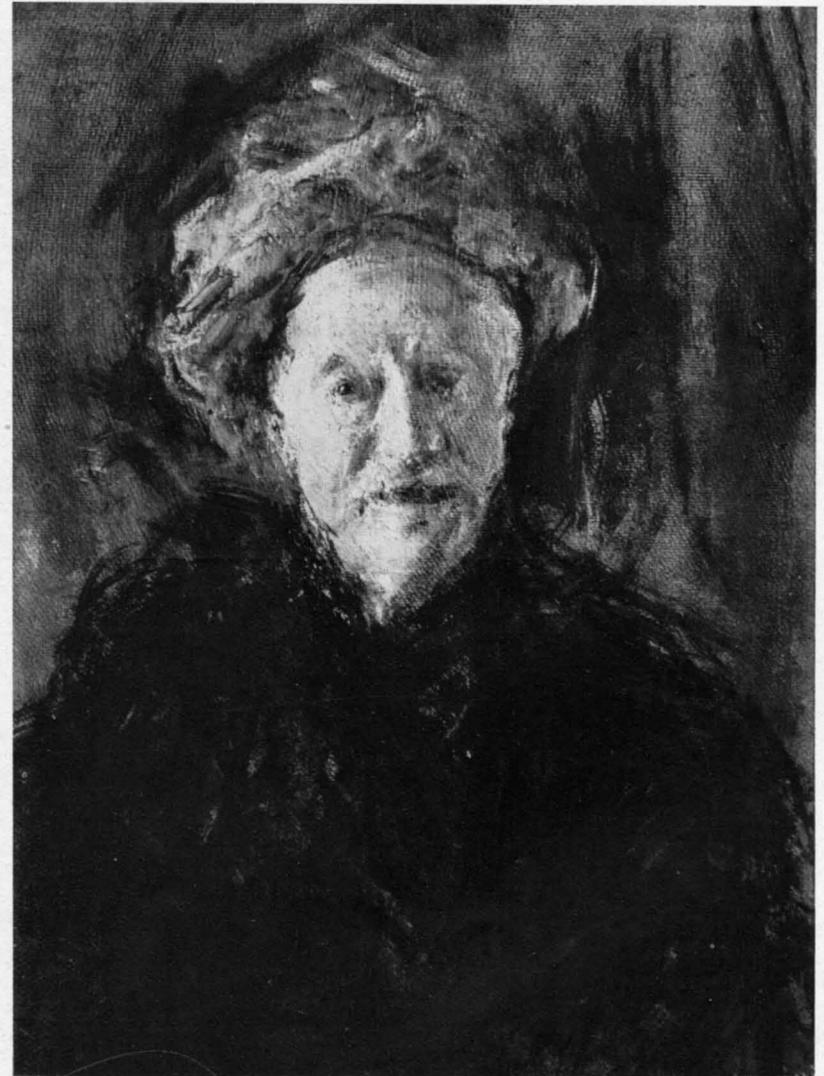


Fig. 2. ANTONIO MANCINI: Autoritratto con turbante rosso.  
Venezia, Collez. A. Mancini.

fra quelle più sane e impostate seriamente su fatti pittorici e poetici, poetici perchè pittorici, al di là di ogni evasione letteraria e polemica; ma anche a favorire una non inopportuna riflessione sui valori ed i limiti della sua personalità. Se altra volta la scelta presentata dalla «Fontanesi» ebbe carattere antologico e critico, volta a discriminare in Mancini come in altri ciò che è vivo nella sua pittura da ciò che è irrimediabilmente morto, quest'ultima ha piuttosto carattere panoramico (per quanto è possibile per artista tanto quantitativamente fecondo) ed anche implicitamente polemico contro ogni troppo baldanzoso tentativo di voler fare della nostra cultura e della più recente esperienza artistica una misura per valutare Mancini: insomma se altra volta lo si chiamava al tribunale del gusto scaltrito ed affinato dalle esperienze cosiddette «di avanguardia», oggi, qui, si vorrebbe piuttosto invitare il pubblico a giudicare quelle stesse esperienze al metro rigoroso che si suppone indotto dalla contemplazione di questi quadri così schiettamente remoti da ogni nostra vivente e tormentosa preoccupazione artistica. Perchè una cosa rimane ad ogni modo chiara, ed è che se la pittura di Mancini potè godere per intrinseca virtù di realizzazioni, come per ragioni contingenti, le simpatie di quanti contro ogni ciarlataneria neoclassica combatterono in nome del «colore» in cui si ravvisò la categoria fondamentale del gusto moderno, da Giorgione in qua, essa appare d'altra parte ormai come talmente legata alle contingenze di gusto, che il «colore» atteggiarono in un ben definito momento della pittura del secolo scorso, che ogni invito ad un ripensamento della sua arte non può non suonare come sprone ad un rigoroso bilancio di ciò che nella sua pittura è veramente arte, superando ogni pratica contingenza, o alla constatazione che nasce dall'esigenza opposta: quella dell'artista che nel pittore studiato cerca stimolo od incoraggiamento alla formazione della personalità propria o dell'uomo di gusto che intende trarne auspicii di quelle che siano per essere le più vitali determinazioni dell'arte che intorno a noi viene pur facendosi di giorno in giorno. Ma di fronte a queste esigenze bisogna pur confessare che, diversamente da quanto per avventura credano gli organizzatori della mostra, Mancini non ci dice e non può dirci un bel nulla. Ricordiamo una cena con De Chirico, ove il pittore delle muse a testa d'uovo non si cibava soltanto con la «metafisica» ripugnanza per ogni troppo sanguigno e sensuoso cibo testimoniata dalle pagine di *Hebdomeros*, ma irritava l'ospite meridionale

applicando lo stesso metro alla pittura ed anteponendo agli entusiasmi di questi per il colore di Mancini il narrare in ben composte cadenze decorative di Boeklin. Non vogliamo dire che la giovanile compiacenza di esser seduti al tavolo del pittore, per noi quasi mitico, che ci rese allora pronti a temerariamente sottoscrivere ogni suo, pur discutibile come questo, giudizio, ci tenga ancora; ma confessiamo che il sospetto che in quel giudizio ci fosse qualche cosa, che solo aspettava di esser meglio espresso per essere vero, non ce lo siamo mai potuto togliere di dosso, e che questa mostra, come certe imprudenze verbali dei suoi presentatori, ci sembrano fatte apposta per farcelo raffiorare esigente e prepotente? Certo si è che se molti sono in questa esposizione i quadri che possono interessare nella più rigorosa sede critica, altri, e basti per tutti quella *Verità* falsa sin nel sesso del modello che vi posò, non possono non ricordare a chi non sia malato di inguaribile ottimismo per tutto ciò che non è «d'avanguardia» che sono stati dipinti al tempo o giù di lì, del ballo *Excelsior*, della *Scena Illustrata*, da chi non seppe da quel suo tempo distaccarsi in modo da farne l'ironia o l'epopea. È lo schema disegnativo che rimane, irrisolto nel colore, in fondo a ciascuno di questi quadri, ciò che li limita irrimediabilmente. Questo fondo rimane accademico (fotografico, ci diceva uno dei più notevoli pittori d'oggi) e la riprova è nei disegni, in quegli studi di nudo senza nessun interesse, nessuno stimolo che non sia di piatto desiderio di esercitarsi negli schemi di un realismo tutto illustrativo ed aneddotic. Ora vi è davvero qualche cosa d'altro sotto il gioco pesante e sfacciato della materia colorata? Riducete di dimensioni queste composizioni, trasformatele in piccole tricromie ed avrete delle semplici cartoline. Impressionismo, veneziani, spagnoli? evvia. Tiziano, Velasquez, Manet? Ma ciascuno di questi ha un suo colore che è una cosa sola con il suo sentimento, colla sua visione della vita, con il suo disegno, con il suo comporre. Il mondo provincialmente classico e sontuosamente sensuale del primo, la prodigiosa evocazione di caratteri umani del secondo, la poesia pungente della femminilità e dei salotti della borghesia parigina dell'ultimo, quale riscontro trovano in questa pittura? Colore? Perchè vi sono delle croste di colori spesse un dito? Dopo che tanto ci è stata rimproverata la visibilità pura, la critica a base di soli dati stilistici, il disprezzo del sentimento e del contenuto, dovremo proprio essere noi a ricordare che la forma pura non ha nulla a che

vedere colla forma astratta, che un pittore non realizza arte se non attua un proprio mondo fantastico criticamente definibile anche per via di sentimento? Non bastano i colori spessi e vivaci, la pennellata spavalda a far del colore se per colore non s'intende un astratto modo retorico, ma un concreto mondo poetico. Il colore dei veneziani e degli impressionisti è il loro modo di confessarsi: quello di Mancini potrebbe portare in epigrafe il verso del Marino: «È del poeta il fin la meraviglia». E che meraviglia ad uso di pubblico popolaresco e amante dei sapori schietti ed elementari! Il che del resto lo rende simpatico. Si salva il nucleo poetico originario del Mancini dalla banalità per una certa forza nativa che nobilita gli elementi del quadro. In principio questo nucleo deve aver dominato nella persona dell'artista, limitando la sua febbre di abbandonarsi alla gioia del colore al gusto della pennellata e della pasta, con una ebbrezza che rivela da lungi il suo carattere pratico e perciò anti-artistico. Eppure quanto dono di grazia fu offerto al Mancini giovane e non soltanto nella rutilante logorrea del colore, ma in un senso delicato e comprensivo di umanità, di quella umanità che ferma incancellabilmente nella nostra memoria al segno del suo nome un tipo, una poesia: quella di una certa infanzia che sembra per lui essersi concretata nel volto smunto e signorile, nella cenciosità, facile a travestire in panni di principi, di un modello che riconosciamo come una delle figure di riferimento del suo mondo poetico in molti quadri del primo periodo, sia che egli se ne offra l'immagine camuffata con commovente signorilità di portamento nei neri a pretese velasqueziane dei velluti di cui si veste il fanciullo nel notevolissimo *Duello* del Museo Civico di Torino, sia che quel suo viso affilato voglia dare una giustificazione letteraria al titolo di altri quadri (e ne ricordiamo uno bellissimo per certa mirabile natura morta di libri che basta a dimostrare cosa avrebbero potuto fare i nostri pittori dell'Ottocento se avessero posseduta quella chiave segreta di ogni ragion poetica che è il senso di ciò che ciascuno di noi è in grado di dare, non diremo nella misura prodigiosa di un Manet o di un Renoir, ma semplicemente in quella che oggi ci consola in un De Pisis), oppure che si traduce in tanta sicurezza ed insieme discrezione di pennellata in questo *Scolareto* addormentato sui libri, forse a sognare come sia possibile tradurre in sapienza di pit-

tura esercitata al rapinoso colore che si stempera nelle sensuose voluttà della pasta all'olio, certa curiosità di profili e di profilati sentimenti che altra volta fu linea nel Quattrocento. E i manifesti nel fondo dei *Piccoli saltimbanchi* (Tav. CXII) che meraviglia, anche senza pensare a tutto ciò che quelle scritte vogliono che inevitabilmente pensi chi si sia abituato ad amarle in tutt'altre cose, magari nei primi Utrillo! Quella era, nella descrizione signorile e trepida del segno, nell'elezione della curiosità per l'insospettata eleganza di quelle scritte, pittura e colore, questo davvero, perchè discreto colore!... Tanto più poeticamente vitale, quanto più atterrato nel suo orgoglio di materia, quanto più distillato e assottigliato e mortificato in quella fiaba di un carattere, di una fisionomia, di un tipo, di una curiosità umana e sottile che è il vero senso poetico di Mancini, quello che riscatta la sua truculenza coloristica nella melanconica domanda (così meridionalmente retorica, di quella retorica che dalle tradizioni gioachimite è di una «antiquissima» sapienza italiana da logge esoteriche e da fraterie eretiche, ha finito col nutrire se non la poesia, la teatralità pirandelliana) intorno all'opportunità di adornare di una feluca la testa del padre, di un turbante scarlato la propria in un *Autoritratto* (Tav. CXII, fig. 2), che è del resto una delle più belle pitture della mostra, e che ci spiega non soltanto come Mancini possa sentirsi tentato di trarre da una qualunque oleografia l'immagine del *Re Imperatore*, ma come possa giunger in essa a dipingere una serie di medaglie sul petto che in mezzo alla brutta pittura del resto del quadro possono sembrare belle come un lembo di De Pisis caduto in un diverso e stanco quadro; come infine, di tutti questi quadri (facendo grazia dei pre-surrealisti dipinti alla Irolli come *Si vende*, un quadro che non sarebbe probabilmente mai stato esposto se un recente quadro di I. Cremona non avesse a Torino reso emblematico il motivo del «quadro nel quadro» ed un altro dipinto alla stessa stregua che passa, Dio lo perdoni, per un capolavoro) l'immagine di certo lampeggiar di volti chiari sul turbinoso scuro del fondo in un drammatico e personale determinarsi, nel disfacimento coloristico della materia di un fantasma di fisionomia in cui si ripresenta, divenuta apparizione, l'umanità interrogativa e malata dei primi quadri, riuscendo, malgrado tutto, a fare di quel colore indiscreto e violento, poesia.

A. G.