

DOMENICO GNOLI O "DELL'ARTE NON ELOQUENTE"

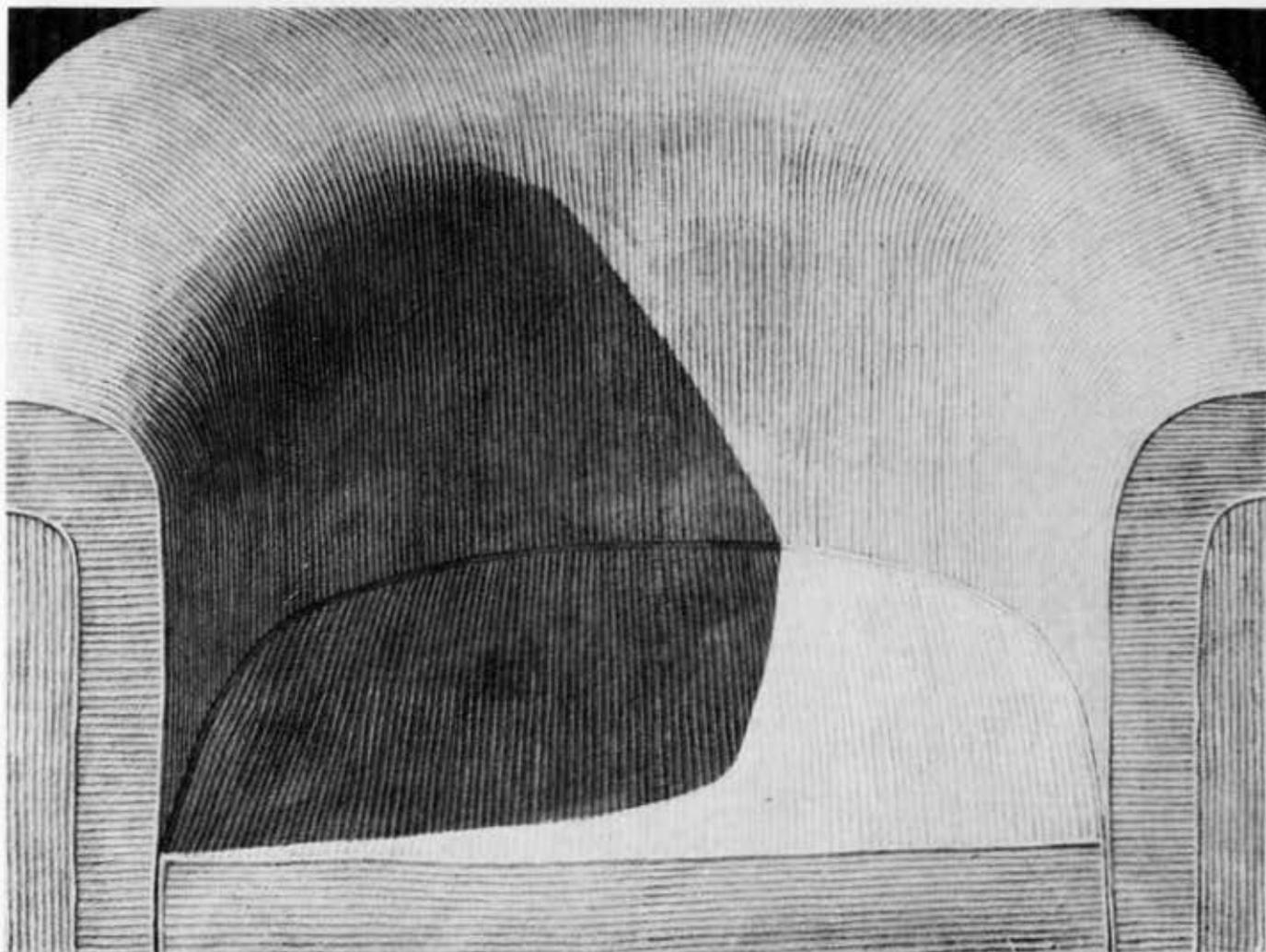
Spoletto, Palazzo Racani-Arroni, 25 giugno-8 settembre 1985. Milano, P.A.C., 18 settembre-11 novembre 1985

Il silenzio delle stanze di Palazzo Racani-Arroni è amplificato dai giganti senza volto di Domenico Gnoli, in una mostra organizzata in occasione del XXVIII Festival di Spoleto, in seguito presentata al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano.

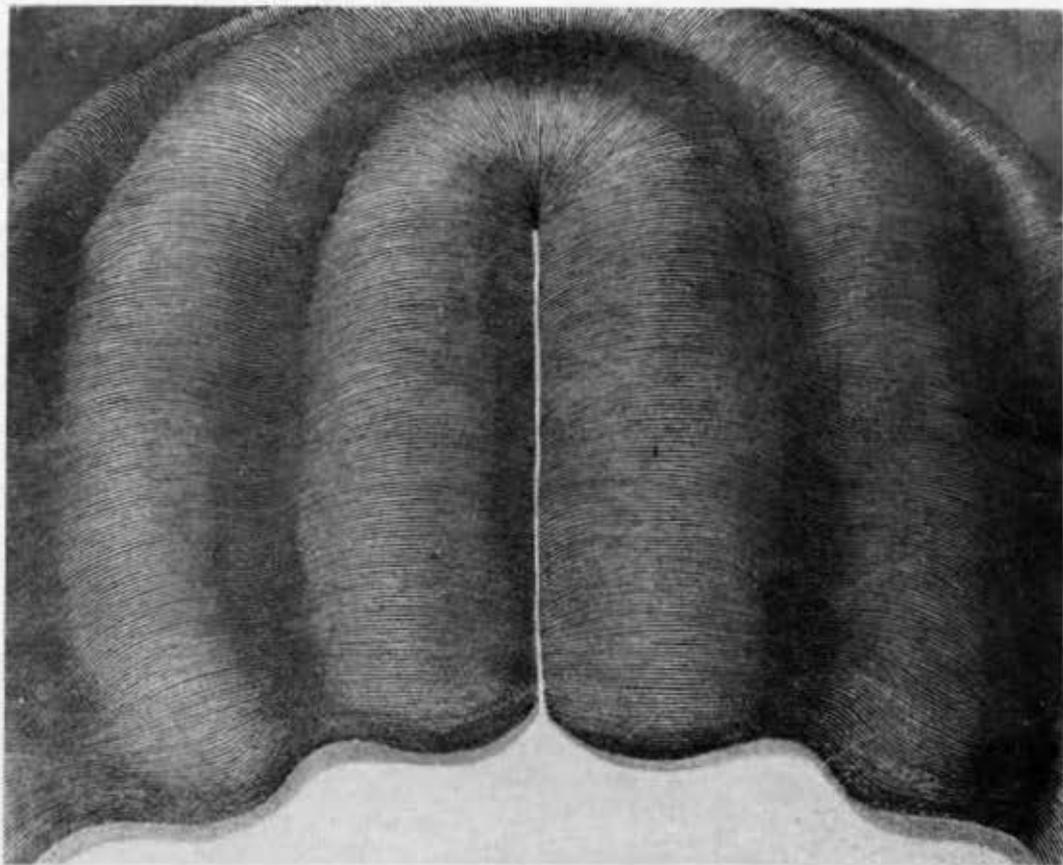
La mostra comprende un esaustivo percorso dei momenti che Domenico Gnoli dedicava al disegno: dal 'Letto' del 1950 che, cronologicamente e simbolicamente, apre la mostra, alle scenografie e ai costumi per il teatro (le esperienze italiane, francesi e inglesi); l'attività editoriale (*Il barone rampante*, *Orestes or the Art of Smiling*, *Alberic the Wise*, *A Journal of the Plague*) e un'ampia documentazione dell'attività di illustratore per le riviste americane; fino all'ultimo disegno di Gnoli: 'Two in gondola' del 1969. Sono esposti per la prima volta alcuni inchiostri acquerellati — 'Anthologie de la volupté' — eseguiti da Gnoli per decorare la propria casa a New

York. Il disegno, sempre incisivo e fortemente chiaro-scuro in Gnoli, si fa qui delicato e aereo confondendosi con le ironiche parole scritte che lo accompagnano.

Per quanto riguarda i dipinti, il curatore della mostra, Bruno Mantura, non solo ha limitato la scelta alle opere dopo il '63 — quando il pittore radicalizza definitivamente il proprio linguaggio — ma ha fatto un'ulteriore cernita seguendo (lo diciamo per assurdo) l'ottica di Gnoli quando focalizza un dettaglio del particolare. Infatti, inutilmente cercheremmo, tra queste tele, le corazze delle giacche maschili, i severi pantaloni gessati, o le borsette lucide e chiuse, non meno aggressive delle nere scarpe lanceolate o dei tacchi appuntiti. Il taglio dato alla mostra intende privilegiare — ci sembra — la forma curva, la rotondità, la morbidezza: gli opulenti busti femminili, le poltrone, i divani, i letti, i materassi, i capelli (figg. 1 e 2). Ancora inutilmente cercheremmo i colori acidi, come il pistacchio e il rosa *shocking* accostato al giallo delle torte glassate, come anche i colori sobri delle stoffe in *tweed*, dei gessati o delle false pellicce. Troviamo, invece, colori luminosi e morbidi: il rosa cipria, il bianco latte, fino ai più squillanti: un rosso, un indaco "giottesco", o un ciclamino; ma declinati quasi sempre



1 - FRANCOFORTE, STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT - DOMENICO GNOLI: FAUTEIL N. 1 (ACRILICO SU TELA)



2 - GINEVRA, GALLERIA JAN KRUGIER - DOMENICO GNOLI: CHELEVURE FEMININE (ACRILICO SU TELA)

al femminile. Con questa scelta appare evidenziato — accanto alla rigorosa ricerca formale operata da Gnoli (esplicita nella "incisione" radiale dei velluti o dei capelli dalle scriminature centrali) — l'ossessivo confronto tra aperto e chiuso, tra unito e diviso: le cerniere, i colletti, i bottoni con l'asola, i cassetti, la valigia.

Dopo le tre mostre personali del '67, a Napoli, Roma e Bologna (a cura di Renato Barilli), nei dodici anni che intercorrono tra il 1968 e il 1980, nessuna galleria privata o pubblica italiana gli dedica una personale, nonostante la presenza di alcune sue opere alla Quadriennale del 1972, alla Biennale del 1978, e la pubblicazione di una prima monografia, nel 1974, a cura di Luigi Carluccio. Al contrario, questo periodo registra continui ed importanti riconoscimenti all'estero.¹⁾ Dopo questo momento di grave disattenzione, intervengono, nel 1981, la personale alla Galleria Giulia di Roma, presentata da Carlo Bertelli²⁾ e, l'anno seguente, la prima antologica in una sede pubblica, la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Verona. In particolare l'antologica veronese, presenta per la prima volta in Italia un'articolazione soddisfacente della produzione pittorica (oltre 40 opere su un totale di circa 200), accanto ad una vastissima, pressoché completa rassegna della grafica, e le cinque sculture del 1968. È intervenuta poi (1983) la monografia di Vittorio Sgarbi, nella preziosa "confezione" firmata F.M.R., a far rivivere quasi fisicamente la figura di Gnoli nella sua intima sensibilità di artista.

L'interesse della mostra inaugurata a Spoleto risiede su alcuni fattori che vorrei sottolineare. Uno di questi è la presentazione di materiale inedito che non si limita ad alcuni disegni e dipinti esposti per la prima volta, ma anche, nel catalogo, molti brani di racconti, resoconti di sogni e appunti che Gnoli andava scrivendo durante l'arco della sua breve vita. Queste fonti genuine offrono allo studioso un ulteriore motivo di interesse e curiosità per un'indagine interpretativa. Altro elemento per cui la mostra si distingue è l'accurato studio che correda il catalogo. Esso offre infatti una traccia capillare che indaga le fasi evolutive del disegnatore³⁾ (oltre a una sistematica e utilissima relazione bio-bibliografica) a cura di Mario Quesada e un'interpretazione del frammento pittorico gnoliano come " frammento classico ", come mutilazione di quella realtà così dettagliatamente conosciuta dal disegnatore. Un progetto formale, dunque, che si sofferma anche su " frammenti " di uomini o donne, sebbene non nell'accezione di " creature viventi e senzienti ", bensì come " esistenze in tre dimensioni ", usando in traslato alcune espressioni usate dal Berenson per il suo *Pier della Francesca o dell'arte non eloquente*. Ed era proprio Gnoli a confessare a Jean-Luc Duval: " Je cherche une peinture non éloquente, immobile et d'atmosphère, se nourrissant de situations statiques ". In questa interpretazione classica e pierfrancescana di Bruno Mantura, risiede allora la scelta degli " oggetti " più luminosi e plastici della sua pittura. La presentazione di un inedito trittico in legno

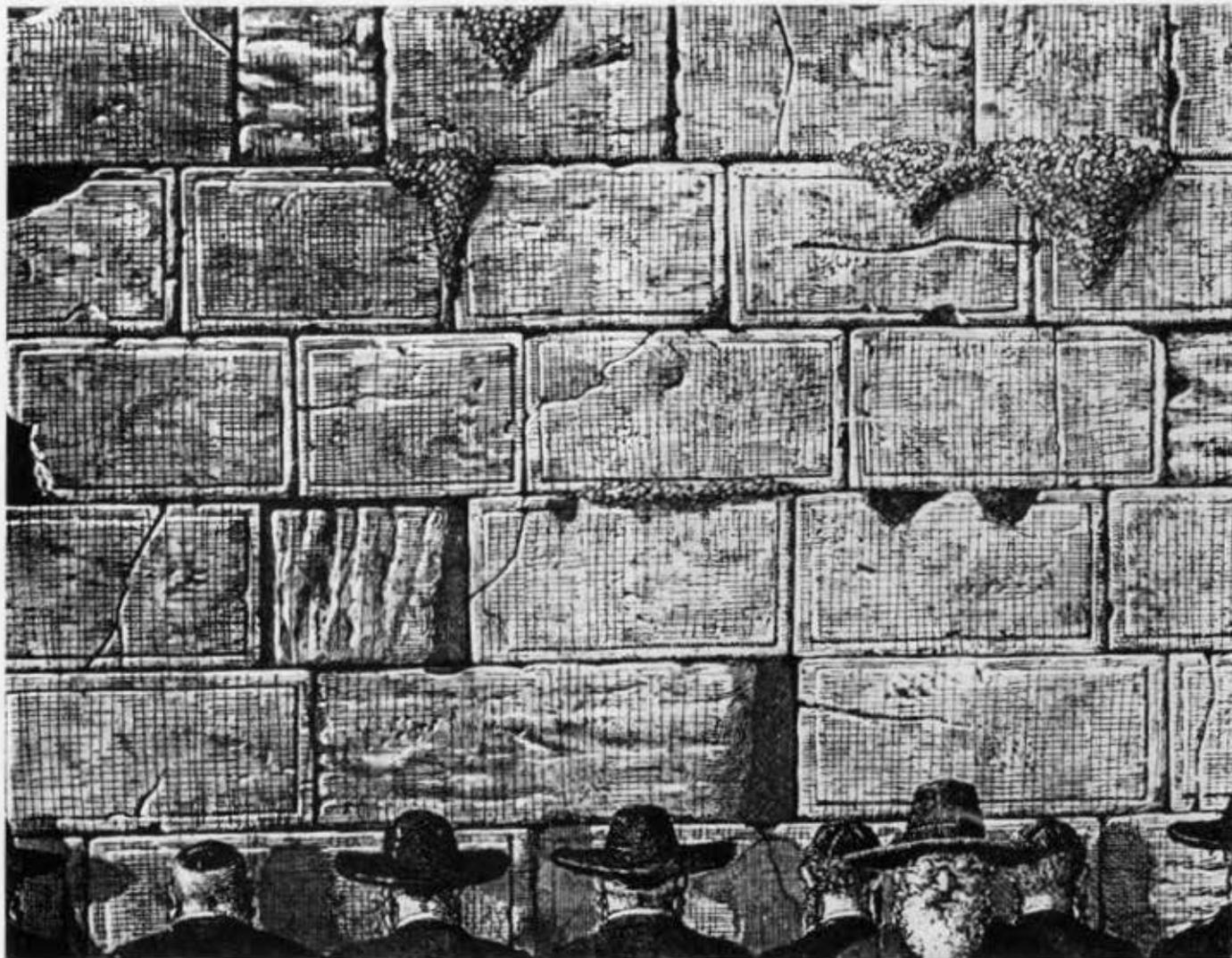
('Maquette', 1964), dalla spazialità ritmata dalle forme rigonfie di luce, sembra siglare questa scelta. La forma non è affine a se stessa; essa rivela o accenna, come fa la sfinge. Le cerniere, le asole, come le coppie disunte nello stesso letto, registrano l'assenza, la solitudine, la "separazione che divide gli uomini e i sessi". 'Split personality' è uno dei pochi titoli rivelatori di Gnoli. Questa piccola tavola — dotata anch'essa di una pierfrancescana unità luministica e tonale — chiude (insieme alla sopra citata 'Maquette'), anche idealmente, la mostra; là dove il tormentato disegno del letto vuoto l'aveva simbolicamente iniziata.

Disegno e pittura. Chiunque affronti uno studio sulla opera di Gnoli, si trova di fronte al problema di un discorso parallelo, e per quanto possibile unitario, sulle due attività di pittore e disegnatore, spesso non coincidenti negli aspetti formali e stilistici, anche se una vena sottilmente umoristica, adombrata da una segreta malinconia, fa da comune cornice alle due espressioni. Il contrasto tra le due attività non è soltanto una sensazione esterna, da parte di chi osserva, ma è anche una sorta di dualità presente

in Gnoli che esplicitamente scrive in alcuni appunti: "Je voulais surtout...abandonner l'illustration...qui a une influence nocive sur mon travail de peintre..."⁴⁾

L'attività del disegnatore precede di molti anni quella del pittore e si presenta come un'attitudine innata. Sembra quindi opportuno, a un primo approccio, mettere a confronto il disegno di Gnoli, non tanto, o almeno non ancora, con la sua pittura, maturata sulle tracce della precedente sperimentazione grafica, ma con l'altra sua istintiva predisposizione: la scrittura. Gnoli adolescente scrive poesie con la stessa disinvoltura con cui, ancora bambino, disegna le battaglie che studia sui libri di storia, memorizzando attraverso il disegno e magari sognando di trovarsi nella mischia in uno sbuffante costume di gusto picaresco. Oltre le poesie, scrive, per circa vent'anni, commedie e, soprattutto, racconti.

Nei manoscritti ancora inediti dei racconti di Gnoli,⁵⁾ appena la grafia termina di descrivere un personaggio, essa si amplia di poco per metterne a fuoco l'immagine; la creazione del personaggio e della storia travasa dunque dalla parola scritta al disegno con estrema disinvoltura.



3 - PARIGI, COLLEZIONE PRIVATA - DOMENICO GNOLI: THE WAILING WALL (CHINA E ACRILICO SU CARTA)

Le due espressioni grafiche (ricordiamo la già citata 'Anthologie de la volupté') sembrano coincidere, in una sorta di indistinzione, nella parallela scioltezza, rapidità e minuziosità, sia nei caratteri della scrittura che nel disegno, sostenuto quest'ultimo da una trama, ora fittamente rigata, ora ossessivamente quadrettata, rivelando il suo apprendistato di incisore presso lo studio di Carlo Alberto Petrucci.⁶⁾ Lo spirito di Gnoli, difficile da definire, sembra rivelarsi proprio nei suoi racconti, nell'atteggiamento cioè che Gnoli scrittore assume nei confronti dei personaggi; atteggiamento che oscilla tra una raffinata, pungente ironia e una profonda comprensione e simpatia per l'uomo. Ma lo stesso atteggiamento è riservato alle cose che Gnoli descrive con la confidenza che si riserva alle persone più care. La nave Felice-Rosalina-Palermo che lo trasporta da Livorno a Barcellona, nel lungo racconto *Un viaggio per mare*, è una poderosa vecchia nave da carico che Gnoli presenta in apertura del racconto, con lo stesso affetto e simpatia con cui parla — non a caso in chiusura — delle figlie del capitano che vivono a Palermo. La minuziosa descrizione della nave si sofferma prima sui particolari cromatici, poi su quelli formali e, man mano che la visita al deserto spazio interno della nave prosegue, ci imbattiamo negli utensili della cucina, l'arredamento della piccola cabina ("un letto bianco sotto l'oblò aperto"), le caldaie, i ballatoi, le valvole sibilanti, gli ingranaggi, i manometri e così via. A questo crescendo dell'apparizione degli oggetti, fa riscontro una graduale introduzione dei personaggi; prima il cuoco, poi il comandante, fino a che la scena è animata da un folto gruppo di ufficiali radunati all'ora del pranzo o dagli operai che formicolano intorno agli attrezzi della sala macchine. Il passeggero vorrebbe comunicare, ma questo sembra essere la cosa più improbabile su questa nave, sulla quale aleggia un costante senso di pesantezza e di noia. Gli uomini non sono diversi dagli oggetti: "...in lontananza vidi un gruppo di uomini seduti su bidoni e cassette, vecchie sdraie e rotoli di cordame..."

L'alternarsi, nella prosa di Gnoli, di spazi vuoti, dominati fisicamente dalle cose, e di spazi pieni, dove uomo e oggetto convivono, sono stati esistenziali tradotti in immagine. Se Bachelard analizzasse questi spazi poetici, probabilmente li riconoscerebbe come *espaces d'intimité*.

Ora, accanto ad alcuni temi in comune, la produzione grafica di Gnoli documenta, similmente ai racconti, queste due tipologie del vuoto e del pieno che, in ultima analisi, corrispondono a una disposizione contemplativa, passiva, contrapposta a una disposizione dinamica, attiva: l'attenta immobilità dei suoi pescatori o dei suoi pensosi naviganti ('New Orleans', 1959, illustrazione per un *Port-folio*) e la febbrile alacrità degli "addetti" ai missili o degli operatori televisivi ('Cape Canaveral', 1962; *reportage* pubblicato dalla rivista *Fortune*). La "nave-casa", come la definisce Sgarbi, può traboccare di uomini, ma può anche ospitare un solitario cavallo. I disegni di Gnoli, come le sue immagini in prosa, sono o troppo affollati o deserti.

Riscontrata dunque una certa affinità strutturale, e in parte contenutistica, tra le due attività spontanee di Gnoli, si presenta ora il problema di una eventuale consonanza nelle prove di pittura che, a partire dal '55, sostituisce la sua attività di disegnatore per il teatro.

Anche dal punto di vista iconografico, direi che i dipinti di Gnoli tendono verso il versante della contemplazione e dell'inattività: le architetture deserte, i cesti, le sedie; ma soprattutto — dal '64 — i letti, i divani, le poltrone di Gnoli sono i luoghi del riposo e della inattività per eccel-

lenza. La pittura dunque rifiuta la natura operosa, vitalistica dell'uomo; appare più meditata ed interiorizzata, ma anche più sintetica. Essa trova il suo corrispettivo ideale nella poesia. La poesia di Gnoli infatti non registra la dialettica che abbiamo definito attiva-passiva, anche perché in essa Gnoli mette a tacere il suo istinto narrativo per mettere a fuoco alcuni *flash* esistenziali in maniera fedele. Lo spazio in cui si aggira il poeta-pittore è uno spazio "deserto d'arida luce" dove le cose sono "immote, agonizzanti"; un spazio "silente" fatto di ombre dove l'uomo, fisicamente, non è ammesso.⁷⁾

Un'altra considerazione di ordine generale per ricercare una costante che leghi le due espressioni, solo apparentemente diverse del disegnatore e del pittore, è l'attività per il teatro: uno spazio che Gnoli ha spesso creato, ma che ha anche vissuto, avendo sperimentato l'attività di attore teatrale e cinematografico. I primi clamorosi successi di Gnoli si verificano nelle sue invenzioni per il palcoscenico. Dal 1952 al 1955, in Italia, a Parigi e a Londra (dove ottenne un successo strepitoso con la scenografia per lo scespiriano *As you like it* presentato all'Old Vic), non fa che disegnare scene e costumi per il teatro, dando libero sfogo al suo inesauribile estro fantastico. La iniziale familiarità con il teatro (ed in parte col cinema) è fondamentale per scoprire l'unicità, ma al tempo stesso la continuità e l'omogeneità della sua ricerca. Infatti, nonostante i molti nomi di pittori antichi e moderni che possono essere citati come ipotetici spunti iconografici della sua opera, bisogna invece tener presente che il punto fermo delle sue scelte e predilezioni risiede nel gusto per un'ottica da palcoscenico; un'ottica "eccentrica" nel senso letterale del termine. Partendo da questa osservazione, si può giustificare l'identità tra surrealismo e barocco operata da Gnoli a partire dai primi disegni: 'I cavalieri', esposti dal diciassettenne pittore alla galleria La cassapanca di Roma e replicati nel '52. Il tardo surrealismo in cui si esercita Gnoli è quello teatrale di Dalí, importato nel '48 da Visconti quando mise in scena la *Rosalinda*.

Dalle architetture barocche Gnoli preleva — per la festa degli occhi — lo scorcio di un motivo ornamentale, una balaustra con statue o una facciata borrominiana: sono gli scorci da cui è tutta dominata e quasi assediata la sua casa romana. Il tocco "bizarro" surrealista permane nella produzione grafica, qua e là, talvolta con una puntuale citazione da Dalí: il panno bianco legato o avvolto sul ramo stecchito nel sipario della 'Belle au bois dormant' (1953), o nella 'Barca IV' (1957).

Accanto a "una doviziosa immaginazione" — scriveva il maestro Petrucci nel '53 — Gnoli era dotato di "una eccellente memoria visiva".⁸⁾ È allora forse lecito notare che le *rêveries* surrealiste-barocche vengono rivissitate da Gnoli attraverso il vivo ricordo delle piranesiane 'Carceri d'invenzione', per esempio, negli effetti chiaroscurali, nei cordami e nell'arcuato ponte in legno che attraversa la scena della 'Santa Inquisizione' (1954). Ritrovo un ricordo del Piranesi ancora nel '67 quando Gnoli, anche nel disegno, sembra abbandonare il racconto per concentrarsi sulla organizzazione formale (cfr. 'The wailing wall' (fig. 3) — dal *reportage* del 1968 *Jerusalem the holiest city* — con le 'Vedute dell'Antica Via Appia' di Piranesi, tav. 78, in H. FOCILLON, *Piranesi*, Bologna 1967).

Dai soggiorni londinesi dovette, a mio parere, portare con sé il ricordo delle visionarie, "sublimi" creature uscite dal pennello di William Blake. E alla maniera di William Blake, accompagna il disegno con una lunga scritta: "The creature pull'd her down, master'd her,

kiss'd her, and told her he had the plague" (dalle illustrazioni per il volume di D. DEFOE, *A journal of the plague*, 1967) (fig. 4).

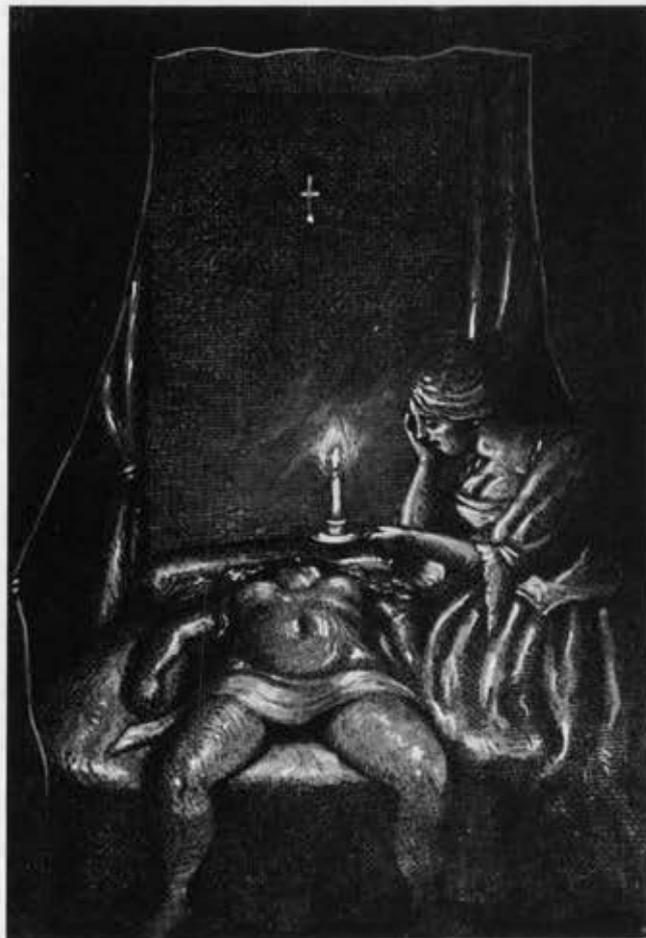
Solo se si considera un occhio affascinato, prima che viziato, da un'ottica teatrale, si può capire la scelta del tutto personale e appartata dalle avanguardie — ma esplicita nelle prime prove pittoriche a metà anni Cinquanta — verso un vago "primitivismo", sia esso riferibile ai trecentisti senesi, o all'operazione di recupero della tradizione pittorica italiana attuata da Sironi e Carrà in seno al Novecento. Tuttavia, questo genere di pittura non lo interessa come spunto poetico, bensì come principio strutturale, perché slegato dalle norme codificate dalla visione prospettica tradizionale. Si giustifica così — nella scelta per una prospettiva intuitiva — l'attenzione (dal '54, ma con ritorni fino al '60) all'opera di Gentilini, ai valori addizionali per volumi semplici delle sue costruzioni architettoniche, al suo purismo iterativo (cfr. 'Paesaggio siciliano' del '55 di Gentilini con la contemporanea produzione pittorica di Gnoli).

L'ingenua interpretazione dello spazio cubista operata da Gentilini gli è congeniale; le piatte vedute dall'alto di 'Fish market' e di 'Déjeuner sur l'herbe' — opere del '60 — sono ancora sulla linea gentiliniiana delle contemporanee 'Marine piccole a Capri' dove anche la resa pittorica sembra momentaneamente accomunarli. Certo è che le case-balocco di Gentilini si trasfigurano in Gnoli in deserte fortezze inespugnabili che stranamente non proiettano ombra sotto le loro mura: ancora un ricordo della luce diffusa del palcoscenico. Le ombre nette della metafisica (presenti già in alcuni disegni per 'Scenografie fantastiche' del '52) compariranno in pittura a partire dal '64 nei giganteschi inganni ottici, quando Gnoli "giocherà" con la prospettiva codificata dal Rinascimento. Abbiamo detto "giocherà" perché lo spirito divertito che vive in Gnoli si esibirà in un giuoco intellettuale fatto di ribaltamenti e di inghiottimenti prospettici degli oggetti in uno spazio che — a differenza della metafisica — non compare.

Gnoli nelle sue dichiarazioni rifiuta sia l'Astrattismo che l'Informale; tuttavia, la produzione pittorica, dal '57 al '63, registra — contemporaneamente alla suddetta linea "primitiva" — questi due linguaggi. Il catalogo dei dipinti nella monografia di Sgarbi, documenta ben 27 opere astratte (tra il '57 e il '63), poi rinnegate dall'autore. Nelle opere del '60 (come per esempio in 'Seated woman') spesso, sovrapposto alle opulente figure novecentesche, si avverte un gusto materico nelle insistite graffiature nella alta pasta e, per tutto il '63, lo stesso gusto per la materia si avverte nel *tachisme* che imbratta le anonime presenze umane, cui talvolta si sovrappone il *collage*. È il momento in cui la sua opera registra (per la prima volta senza distinzioni stilistiche tra grafica e pittura) l'influenza di Ben Shahn. Precedentemente, intorno al '59-'60, Gnoli aveva proceduto all'isolamento di alcuni oggetti: ceste, sedie, lattine di Coca Cola; ma soltanto dopo la duplice sperimentazione astratta e informale, rimedita sulle precedenti scelte. Attraverso questo *excursus*, abbiamo voluto anche dimostrare che la svolta sintattica di Gnoli intorno al '64, non è una sorta di "illuminazione" rimbaudiana, ma una progressiva e razionale scelta attuata dopo molteplici sperimentazioni linguistiche.

Gnoli, contrario a qualsiasi deformazione, sia essa di matrice classica (astrattismo geometrico) o espressionista (informale), intravede ora, negli oggetti della Pop Art statunitensense, il massimo della fedeltà al reale. Chiariamo subito che la Pop Art diviene nelle mani di Gnoli soltanto

uno spunto a favore delle sue invenzioni. Argan ha definitivamente distinto l'oggetto pop, degradato a cosa e non oggettivato dal soggetto, contrapposto alla lenticolare oggettivazione di Gnoli, come "processo di estraniamento...al di fuori di ogni possibilità di appropriazione e di consumo".⁹ Nell'ambito della Pop Art americana, Argan indica un eventuale parallelo soltanto nella ricerca strutturale, nel ritorno al quadro di Lichtstein, tuttavia per poi vederne le profonde differenze nella testuale adesione al fumetto, nella dissociazione puntinistica della riproduzione tipografica di Lichtstein, che inibisce qualsiasi effetto di attonito stupore, al contrario presente negli indumenti, nelle pettinature, negli oggetti di arredamento di Gnoli. La compressione dello spazio ad opera dei grandi dettagli ricurvi di Lichtstein è legata all'interesse prevalentemente percettivo della sua opera. L'interesse percettivo, molto accentuato anche in Gnoli, deriva invece dall'interesse del pittore romano per i valori tattili della materia. Il piacere della preparazione della base per i suoi quadri era prepotente in Gnoli, che raccoglieva personalmente sulle rive del Tevere la sabbia d'acqua dolce che impastava poi con colla, aggiungendovi talvolta polvere di marmo. Su questa curiosa sorta di intonaco, posta sulla tela, stendeva poi le tempere e — dopo il '63 — gli acrilici. Non usava mai l'olio perché voleva intervenire a più



4 - PANAMA, COLLEZIONE PRIVATA - DOMENICO GNOLI:
THE MOTHER LOOKING UPON THE YOUNG WOMAN'S BODY
(INCHIOSTRO, ACQUERELLO E ACRILICO SU CARTA)

riprese sul "già fatto" senza dover attendere il lento processo essiccante dell'olio. Gnoli aveva l'istinto dell'antico fresco e sognava di poter dipingere su vaste pareti, come talvolta riuscì a fare per alcuni affreschi eseguiti per una casa privata a Parigi nel '63. Il piacere della materia matura in Gnoli progressivamente e diviene esplicito nella sua scelta per la scultura nel '68. Restano i calchi in terracotta che ha plasmato con le sue mani: il busto, la scarpa, la cravatta, il colletto, i pantaloni, e le rispettive fusioni in bronzo. Sono soltanto i suoi primi esperimenti, in una scala che pressapoco raddoppia il vero; ma la sua intenzione era quella di dar forma ad un colletto tanto grande da potervi camminare dentro, ci dice Annie de Garrou Gnoli. Il piacere fisico delle forme plastiche si ritrova in pittura nella concretezza e rotondità dei grandi busti femminili (il 'Busto rosa' o il 'Purple bust', presenti in mostra) che destano la curiosità di verificare con mano se non sia l'effetto di una nascosta imbottitura, come è il caso delle tele estroflesse di Bonalumi ('Rosa', 1963), oppure nella 'Mise en plis n. 2' del '64, una delle opere "di rottura" di Gnoli.

Si può parlare di prospettiva quando manca lo spazio? Attraverso un minuzioso e talvolta speculare giuoco di luci e di ombre, Gnoli riesce a dare l'impressione che il "miracolo" sia possibile, anche se gli effetti delle sue fatiche prospettiche hanno una causa ben precisa che consiste nell'impiegare il suddetto giuoco chiaroscurale su spazi ridottissimi, come quelli tra un capello e l'altro, tra un filo e l'altro di un ricamo, di un arabesco, di una trama tessile. Talvolta Gnoli si riserva esigui ritagli di spazio per "giuocare" — abbiamo detto — con la prospettiva, ora non più intuitiva, ma con la prospettiva codificata dalla tradizione quattrocentesca, usando tuttavia su di essa i trucchi ottici cari a De Chirico, come l'uso di un duplice punto di vista dal basso e dall'alto ('Green bed cover'), o il ribaltamento del piano ('Fauteuil n. 2'). Nel '66 Gnoli dichiara, rinnovando in lingua italiana le opinioni già riferite a Duval: "Io tengo a collocare il mio lavoro in quella tradizione 'non eloquente' nata in Italia nel Quattrocento e arrivata fino a noi passando, per ultimo, per la scuola metafisica...".¹⁰ Ma la perfezione pittorica del suo ossessivo realismo supera il "ritorno al mestiere" predicato da De Chirico. La frequenza "tra il '65 e il '67" degli studi di alcuni pittori romani induce Maurizio Calvesi a proporre un accostamento dell'opera di Gnoli più che alla *pop* statunitense, alla cosiddetta *pop* romana; con il Pascali del '64-'65, quello delle grandi "bocche" e di "Biancavvela", pur distinguendolo dagli altri romani per "l'uso tradizionale e diligente, 'umanistico' della pittura".¹¹

Sarebbe forse anche da indagare un rapporto inverso, un'indagine cioè sul post-Gnoli e non solo in relazione a quegli anni e a quella specifica situazione artistica. Anche la produzione precedente al '64 (quella più densa di materia che culmina nel 'Blue iron bed' del '59) ha oggi riflessi sui pittori come Pizzi Cannella, per fare solo un esempio.

La "magia" il "segreto" che Gnoli aveva da sempre intuito negli oggetti comuni, testimoni inquietanti "di questa nostra solitudine", era dunque il rovello della sua ricerca. Né le attonite "riprese" arcaiche, né le sperimentazioni di alcune forme dell'avanguardia, avevano contribuito alla loro rivelazione; ma i valori di espansione, la fenomenologia dell'ex. Quella che Barilli definisce "la distanza ottica sbagliata e inutile".¹² Anche se Gnoli isola ostinatamente i suoi dettagli da qualsiasi contesto e li avvicina a tal punto al nostro occhio da sfio-

rare l'astrazione (differenziandosi così da tutte quelle tendenze che gli abbiamo finora attribuito), tuttavia esala flagrante da essi una relazione sentimentale reciproca. Scrive Calvino in uno dei suoi *Quattro studi dal vero alla maniera di Domenico Gnoli*, a proposito della relazione bottone/stoffa: "Insofferenza reciproca e complementarietà amorosa s'alternano e si mescolano, come in tutte le lunghe convivenze".¹³ Nelle opere dopo il '63 troviamo dunque espressa per assurdo — attraverso una dialettica tra gli oggetti — la posizione esistenziale dell'uomo; ma — aggiungiamo — la dialettica si attua tra gli oggetti, come espressioni di forme e non come cose in sé (ecco di nuovo riaffiorare la distanza che separa la sua opera dalla Pop Art). La trama di una stoffa ha in sé la stessa struttura, razionale e anonima, di una città moderna vista dall'alto e l'uomo che indossa questa stoffa è anch'esso una "forma" che cammina.¹⁴ Perciò gli oggetti che lo avevano da sempre circondato e forse inconsciamente ossessionato con la loro struttura, sono, al tempo stesso, gli uomini o le donne che aveva incontrato e talvolta amato nella sua vita. Sono le situazioni dell'esistenza. Il letto immacolato, o la camicia stirata di fresco, sono l'eco della "ropa glanca" della nonna spagnola; il busto plastico in rosa o in ciclamino è quello della cuoca Giovannina; i cesti della biancheria e le donne che piegano il bucato, sono le immagini della casa di Montelucio. Alcuni di questi personaggi riaffiorano, come oggetti ossessivi, nei sogni degli ultimi anni che Gnoli trascrive a Mallorca nell'estate del 1969, quando sta infaticabilmente lavorando alle grandi tele che esporrà nella sua ultima mostra alla Sidney Janis Gallery di New York, alla fine dell'anno. Secondo il processo di spostamento, tipico dei sogni, egli si trova vicino alla "Principessa di Egitto": "Non provo che grande tenerezza per quella donna non più giovane; con le mani le cingo la vita tenendola contro di me. Le mie mani carezzano le infinite pieghe del vestito all'altezza del suo stomaco. Indovino i seni pesanti ma non oso sfiorarli neppure; sono contento".¹⁵ Nel sogno, l'immagine protettrice dell'opulento busto femminile gli infonde sicurezza e gioia mentre, subito dopo, l'imminente arrivo di una figura maschile — lo sconosciuto "Principe d'Egitto" — lo riempie di terrore. Nel mondo gigantesco di Gnoli, alla maniera latente dei sogni, sono racchiusi i suoi affetti e le sue paure. Lo si capisce quando si osservano i suoi quadri accatastati gli uni contro gli altri in alcune fotografie scattate durante l'allestimento della mostra alla Janis Gallery.

Le intenzioni esistenziali implicite nella ricerca del pittore sono certo in rapporto con il passaggio da una cultura europea, alla quale si era alimentato per anni, al formato grande dell'"American way of life", per tanti versi affascinante, ma, alla fine, opposto alla sua indole contemplativa. Che la sua sia una risposta totalmente "europea" (o più precisamente "italiana") a questa alternativa, lo dimostra la sua pittura che si avvale di una tecnica che simula l'affresco, e, soprattutto, il riferimento puntuale a un'arte "non eloquente" che manifesta — scrive Berenson nel saggio su Piero della Francesca — "energia in potenza piuttosto che attività".

I valori dell'espansione, abbinati alla "energia in potenza" dei muti frammenti in posizione frontale, sono dunque la solenne risposta alla Pop Art; ma sono anche la sua invenzione e Gnoli non la riserva soltanto alla pittura, ma la trasmette alle illustrazioni o ai *reportages* che pubblica sulle riviste americane. L'evasione nei mille dettagli, cari alla sua favolistica non vi è più consentita. La serie di *Jerusalem the holiest city* del '67 documenta

infatti una ripresa ravvicinata della moschea di Omar, della tomba di Assalonne e del muro del pianto, un vero "omaggio al quadrato" se non fosse per un riferimento ad opere di Albers, qui fuori luogo.

È poi la volta della serie dei "Mostri" che, in definitiva, sono i grandi oggetti della sua pittura, di cui posseggono — anche se sotto forme diverse — lo stesso potere di *choc*. Sono l'uomo con la sua ibrida personalità; l'uomo trasformato in "Rinoceronte alato" dalla sua fantasia, a metà strada tra Savinio e Jonesco.¹⁶⁾ L'uomo è "Split personality".

Nella prima monografia su Gnoli, nel '74, Luigi Carluccio osserva che "tra la fine degli anni '50 e il principio degli anni '60 si attualizza nella visione di Gnoli una metamorfosi dell'idea di spazio, come rifiuto di considerarlo esterno, estraneo, o alternativo all'oggetto di pittura. Lo spazio coincide esattamente con l'immagine pittorica, interamente assorbito dalla presenza e nelle dimensioni dell'oggetto dipinto, o di un semplice frammento".¹⁷⁾ A questa acuta osservazione (a cui forse modificerei le date posticipandole al '63-'64), vorrei aggiungere che, accanto allo spazio della casa degli uomini compare lo spazio della casa delle cose: i cassetti, la valigia, gli armadi, la scrivania di Gnoli. Questi "oggetti che si aprono" racchiudono "une sorte d'esthétique du caché", per esprimersi ancora con un prestito da Bachelard.¹⁸⁾ Con questa ulteriore strategia, con questo non voler mostrare ciò che forse c'è; sia esso oggetto nel cassetto, volto sotto i capelli, corpo nel letto, Gnoli è riuscito a focalizzare definitivamente il segreto o meglio l'ambiguità racchiusa negli oggetti e, perché no, negli uomini. ("Un uomo di spalle è più inquietante", usava dire). Tuttavia strategie di questo genere non appartengono più tanto al mondo della estetica, quanto al mondo del pensiero: la ricerca formale-esistenziale di Gnoli si intellettualizza progressivamente e nel suo prematuro "non finito" nasconde il suo più indecifrabile segreto.

È possibile tuttavia, aiutati dai suoi appunti, pubblicati in parte e per la prima volta nello studio per il catalogo di Spoleto, giungere ad alcune conclusioni, come per esempio l'identità strutturale tra oggetto e sensazione che viene dal profondo, che così Gnoli descrive: "... più vado avanti meno sei in grado di dire che questa è una casa... Perché faccio questo? Ma questo è il punto. Sto facendo questo perché è esattamente ciò che accade nel profondo! Cominci a guardare le cose ed esse appaiono proprio belle, normali come sempre; ma poi ti soffermi più a lungo e a questo punto le tue sensazioni vengono stimolate e cominciano a cambiare le cose e continuano ad agire fino a che tu non vedi più la casa, vedi solo quelle, voglio dire le sensazioni...". L'apparenza normale, banale dell'oggetto nasconde, proprio nel suo essere forma, un'essenza segreta. Quale?

"*Tout ce vide des objets
dont nous sommes plénitude
tout ce volume des choses
dont nous sommes l'absence...*"¹⁹⁾

Questi, alcuni dei versi che Andrée Chédid dedicò alla pittura di Gnoli. È di nuovo l'essenzialità, la perfetta messa a fuoco dell'immaginario poetico a spiegare — tutto sommato con due parole: "le vide" e "la plénitude"; "le volume" e "l'absence" — che la ricerca formale di Gnoli comporta l'idea di separazione e di vuoto, "le manque", è scritto nel catalogo. Il cassetto vuoto e la valigia accennano alla separazione; i divani, le poltrone, i letti — simboli del riposo e dell'inattività, abbiamo detto poc'anzi — sono anche gli oggetti abbandonati dall'uomo

nella casa disabitata di Gnoli, dove la cravatta non è più un indumento che adorna, ma un marchingegno che si chiude e che soffoca.

La risposta che la mostra sembra dare ai "monumenti" di Gnoli è che la forma non è pieno ma vuoto e che il vuoto formale è, al tempo stesso, vuoto esistenziale.

ENRICA TORELLI LANDINI

1) Dal 1968 al 1980 si erano tenute all'estero le seguenti mostre personali, in ordine cronologico: Bruxelles, Hannover, New York, Düsseldorf, Ginevra, Darmstadt, Rotterdam, Parigi, ancora Bruxelles, Francoforte e di nuovo Parigi. La maggior parte di queste esposizioni erano tenute in musei pubblici, tra cui il Palais des Beaux Arts di Bruxelles e il Centre d'Art Contemporain di Parigi. Il catalogo della personale al CNAC di Parigi, nel novembre 1973, contiene un saggio di G.C. Argan.

2) La presentazione di Carlo Bertelli è particolarmente interessante per il quadro dell'ambiente culturale ed artistico romano in cui si era formato il giovane Gnoli, caratterizzato da una "folata di surrealismo" portata da Dalì, nel '48, per l'edizione romana dello *As you like it* scespiriano, sotto la regia di Visconti. "Era possibile imbattersi ancora in Léonor Fini", ma soprattutto, Bertelli mette in evidenza la figura dello scenografo teatrale russo Eugene Berman che "riempiva fogli di lievi favole rococò". Penso che la figura di Berman sia fondamentale per la formazione di Gnoli che frequentava assiduamente il suo studio. Berman trasmise al giovanissimo Gnoli quell'amore per il fantastico che solo l'esperienza con la scenografia teatrale poteva appagare. (Cfr. le "Architetture fantastiche" del 1952 con i disegni di Berman del '47-'50 in *Eugene Berman*, Clarkson N. Potter Inc., New York 1971).

3) Al disegno di Gnoli sarà dedicata una pubblicazione, curata ancora da V. Sgarbi, che dovrà necessariamente tener conto dello studio compiuto nel catalogo di quest'ultima mostra.

4) D. Gnoli, *Appunti inediti*, settembre 1968, presso Yanick Vu Jakober, ora pubblicati parzialmente nella bio-bibliografia all'interno del catalogo.

5) I racconti ancora inediti di Domenico Gnoli sono stati gentilmente concessi per consultazione da Mario Quesada. I manoscritti, con disegni originali, sono conservati nell'archivio presso Y.V.J., Mallorca.

6) C.A. Petrucci fu uno dei promotori delle Secessioni Romane, Direttore della Calcografia Nazionale e in seguito Presidente della Accademia di San Luca. Petrucci teneva corsi privati di disegno e incisione nel suo studio in Via del Babuino, ai quali partecipavano Morandi e Kokoschka. La madre di Gnoli, Annie de Garrou Gnoli, si iscrisse con il figlio, allora giovanissimo, a questi corsi.

7) Le due poesie parzialmente citate sono riportate in V. SGARBI, *Gnoli*, Milano 1983, p. 30.

8) C.A. PETRUCCI, *Giovani artisti*, Presentazione al catalogo della mostra, Accademia di San Luca, Roma, marzo 1953.

9) G.C. ARGAN, *Domenico Gnoli*, catalogo della mostra, Centre d'Art Contemporain, Parigi, novembre 1973.

10) D. GNOLI, *Dichiarazione*, in catalogo Premio Marzotto, Torino 1966-67.

11) M. CALVESI, *Una cravatta grande così*, in *L'Espresso*, 7 giugno 1981.

12) R. BARILLI, *Domenico Gnoli*, prefazione al catalogo della mostra, Galleria Il Centro, Napoli, gennaio 1967.

13) I. CALVINO, in V. SGARBI, *op. cit.*, p. 14.

14) Scrive Gnoli in *Appunti inediti* (*op. cit.*, p. 56): "Les chevrons d'un tissu, comme des milliers des toits pointus de faubourg anonyme ordonnés selon un urbanisme rationnel...Voici le dos d'un homme qui marche. Son dos couvert par sa veste à chevrons, il marche d'un pas cadencé sur un trottoir de pluie".

15) G. GNOLI, *Compte rendu d'un rêve*, manoscritto inedito presso Y.V.J., Mallorca.

16) Nel primo atto dei *Rinoceronti* (presentato nel 1960 a Parigi, all'Odeon, con J.L. Barrault come regista e interprete) Jonesco introduce due interpreti maschili molto preoccupati del loro aspetto esteriore: la loro pettinatura, il taschino, le scarpe, e, soprattutto, la cravatta, su cui va avanti una lunga conversazione. Questi oggetti, insieme agli invisibili rinoceronti, i mostri, che invadono più tardi la scena, diventano i veri interpreti della commedia.

17) L. CARLUCCIO, *Domenico Gnoli*, Milano 1973, pp. 11 e 12.

18) B. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Parigi 1968.

19) A. CHÉDID, *Existence*, in catalogo della mostra personale di Gnoli al C.N.A.C., Parigi 1973.