

Juvara) nuovi elementi fondamentali. Lavorando in Lombardia a contatto con i frescanti locali (con cui lo scambio è assai attivo) essi non vengono mai assimilati, ed evolvendo verso il rococò, non seguono già le direttive venete ma guardano piuttosto al gusto francese che ha tutta una tematica sua e una sua particolare arguzia. L'affresco decorativo come tale non anticipa un gusto, soprattutto perché opera di artisti generalmente di secondo piano, ma è quello che più chiaramente manifesta l'evoluzione. Di fondamentale interesse in questo studio è proprio il minuzioso esame dei trapassi (dal barocco al rococò e al neoclassicismo) esame complicato in questo caso dal coesistere talvolta di diversi elementi anche in uno stesso ciclo (vedasi quello della villa ex Verri di Biassono), e in ogni modo sempre materia che richiede acutezza di indagine e di interpretazione perché fatta a volte di sfumature e di sottili passaggi manifesti solo all'occhio esercitato. Il risultato di questo esame acquista qui una portata che supera di gran lunga il caso Galliari, ma allarga il discorso su un ampio raggio della pittura settecentesca settentrionale, per diventare quasi storia di uno stile, di un linguaggio.

AMALIA BARIGOZZI BRINI

CARLO CARRÀ, *Catalogo della Mostra*, Milano, Aprile-Maggio 1962 (Bramante Editrice, Milano).

Riprendendo in mano il catalogo della mostra di Carlo Carrà, curato dal dott. Lorenzi, non più come guida ma come testo da recensire, viene subito da soffermarsi sulla presentazione, fatta come retrospettiva critica. Lo stesso saggio introduttivo di Roberto Longhi, intitolato « L'arte di Carlo Carrà », è del 1937 e il Florilegio critico raccoglie articoli e saggi dal 1913 al 1961. Una impostazione senza dubbio originale e che presenta alcuni vantaggi, soprattutto per il visitatore comune che va alla mostra per conoscere un po' Carrà.

Indubbiamente i testi scelti sono quasi tutti di un rigore, di una chiarezza e di una misura che, se testimoniano da un lato l'intuito e la competenza degli autori, dall'altro sono riprova della serietà dell'opera del Maestro. Vogliamo dire che questi commenti, scritti per lo più in occasione di mostre, per il fatto di restare tuttora validi e del tutto attuali, appaiono a noi tanto più oggettivi in quanto hanno sfidato la ruggine corrosiva del tempo e delle mode e convalidano il nostro giudizio al di là e al di sopra dei limiti del gusto. Infatti, che questi scritti d'avanguardia su opere d'avanguardia (ci riferiamo soprattutto a quelli fino al '30 circa, ché poi, evoluti i tempi, non si può più considerare atto di coraggio e attestazione di

rara intelligenza critica comprendere e accettare il Carrà metafisico) restino vivi e anzi facciano testo non è prova da poco sia per l'Artista che per i suoi commentatori. Pochi pittori in Italia possono vantare un plauso che duri a timbro sostenuto per un arco di 30-40 anni.

Ma c'è anche un altro aspetto positivo in una presentazione di questo genere, oltre naturalmente alla corralità delle approvazioni, tanto più valida se si consideri il limite del gusto e della critica ufficiale nei primi decenni del secolo: e sta nell'immediatezza delle impressioni e della visione e in quell'assoluta libertà di giudizio che è propria del pezzo critico e giornalistico. Nessun sospetto di retorica e di panegirico quindi in occasione della grande mostra, ma se mai qualche vecchia staffilata, che al Maestro certo non brucia più. Carrà anzi, che fu sempre confessore leale e primo giudice dei suoi devianti, tenace ricercatore attraverso essi della sua certezza, è capace di ammettere per primo la giustezza di un appunto: egli non è uomo e artista da trattare tutto chicche e zuccherini, ché questo sarebbe anzi un fargli torto.

Ci pare pertanto che turbi la limpidezza del panorama critico il brano di Giuseppe Pensabene del 1939, vanamente polemico, assolutamente estraneo all'arte e ai suoi problemi.

Di Roberto Longhi è riprodotto il noto brano del '37, che l'autore, in una nota a margine, conferma. Confessiamo apertamente che, in tale occasione, avremmo desiderato avere da lui parole nuove, illuminanti come sanno essere le sue.

Abbiamo notato inoltre che i brani scelti dal 1940 in poi vanno via via perdendo nerbo critico, diventando vagamente elogiativi della persona e dell'opera complessiva più che del singolo quadro; oppure, anche se scritti nel '47 o nel '50, rinvano volentieri a opere come "Pino sul mare" del '25 o "Meriggio" del '27 piuttosto che affrontare le prove recenti. La critica tace di fronte alle ultime opere. Così pure nella mostra le ultime sale sono deludenti, tanto più dopo la nitida ed eletta serie delle sale precedenti: l'unico criterio che le governa è quello cronologico.

Sia dalla mostra che dal catalogo era giusto aspettarsi, come noi ci aspettavamo, un po' di luce sull'ultimo Carrà, un suggerimento per la lettura delle sue opere dal '45 in poi, una scelta chiarificatrice della continuità creativa, se una continuità c'è stata, sia pure attraverso periodi oscuri, incerti e infruttuosi, quelli stessi cui allude Roberto Longhi nella presentazione a Carrà della Biennale del '50.

Il tacere quando un vecchio artista famoso rivela segni di debolezza è mancanza di fiducia nelle sue risorse, pietà dannosa.

Noi riteniamo che se Carrà, invece di avere attorno solo i « cattivi consiglieri » denunciati da Longhi (1), probabilmente commercianti in

cerca di vecchie formule da smerciare a collezionisti improvvisati e sprovveduti, fosse stato seguito affettuosamente dalla critica nei suoi sbandamenti e irrigidimenti, non si sarebbe smarrito.

Tuttavia, se in occasione di questo omaggio si voleva nascondere a Carrà una verità poco piacevole, se l'omaggio lo si voleva completo, e non si voleva nel contempo venir meno a una coerenza critica, non mancavano opere anche dell'ultimo periodo che testimoniassero una coerenza di visione e di espressione — come ad esempio una Toscana ventosa del 1955, esposta in quell'anno alla XIX Biennale di Milano col titolo « Paesaggio toscano », e una incantata « Venezia » del '58 presente alla mostra « 50 anni d'arte a Milano » del 1959.

Perché questo è il punto: una mostra ciclica o la si fa veramente ciclica, e se ne sostiene il programma fino in fondo, o vi si rinuncia.

Nel nostro caso, per concludere degnamente la mostra, si doveva a nostro parere rivolgere la scelta non alle stantie ripetizioni dei capolavori della maturità, scaduti a deboli moduli, ma a quelle felici contemplazioni di natura che ancora Carrà ci sa dare qualche volta, quando si dimentica dei suoi assunti teorici e delle sue intemperanze passionali, quelli stessi che un tempo si dissolvevano senza residui nella sintesi della creazione artistica.

Carrà infatti nei suoi momenti creativi più veri ha sempre operato una decantazione della materia e della visione pittorica dall'invasione da un lato di una mente attiva, ardente, ma terribilmente razionale, e dall'altro di un temperamento romantico e tempestoso. Il suo curriculum è quanto mai dimostrativo della nostra affermazione e rivela anche da parte dell'Artista una profonda conoscenza di sé, una chiarezza dei pericoli e rischi insiti nelle sue tendenze, dei rimedi e antidoti da opporvi. Infatti si gettò in due diverse e opposte esperienze, entrambe estremistiche, apparentemente con passione cieca e quasi incoerente, in realtà, sia pure forse inconsciamente, a scopo profilattico e immunitario.

Dai gorgi e vortici fumosi delle tele futuriste, attraversate da lampi e bagliori, ove erompe scatenato il suo demone, e scompone e squassa in uno sfogo di furia ribelle, l'Artista esce non esausto nè sfatto, ma limpido e consapevole per immergersi nella gelida atmosfera metafisica, in quel regno di equilibri assoluti, di forme intoccabili, allusive, misteriose e inquietanti nella loro estrema evidenza e nella loro calma assenza, quasi a scaricare l'altro suo demone, il freddo rigido e implacabile signore della sua mente.

Né è da dire che manchi un comune denominatore alle due esperienze, proprio perché vissute fino in fondo, un indice di presenza che toglie il Pittore da ogni sospetto di superficialità o premeditazione o

esibizione; ed è la forza incoercibile dell'emozione che sempre trova uno spiraglio per rivelarsi e tramettersi a noi: in una velatura, in un colore meditato e pensato, nella atmosfera fuliginosa de « La Galleria di Milano », fluttuante nello spazio rotto come un'angoscia nell'anima, altrettanto sfuggente e altrettanto reale nella sua inconsistente presenza; nel contorno de « l'Idolo ermafrodito » che pare una linea rigida, fredda e astratta come un contorno geometrico, ma contiene e svela, essa sola, un assorto pensiero, un ripiegamento interiore; o nel livido bagliore che ripercuote all'orizzonte, come un singhiozzo, il dolore de « L'amante dell'ingegnere », quel barlume sinistro, che è l'acme emozionale, la ripresa in termine musicale delle ombre che percorrono come sofferenza sostanzialmente l'umanissimo volto della statua vivente.

Solo a questo punto Carrà sembra raggiungere l'equilibrio vero, e però estremo, senza margini: infranta la realtà col futurismo iconoclasta, ricomposta poi e addirittura esaltata in quella specie di idolatria dell'oggetto che è la visione metafisica, egli non teme più di amarla di uno stanco amore post-romantico. Il suo paesaggio non sarà più decadente e sentimentale contemplazione, ma conterrà sempre tutto il suo dramma fatto di sdegni, angosce, ansie cupe e gioiose, quieti improvvisi, ovattati silenzi, il tutto trattenuto dallo schema rigoroso della composizione come entro una rete in tensione dalle cui maglie sfugga però a tratti e si riveli con un guizzo incontenibile l'agitato prigioniero.

Così abbiamo quei lucori sinistri d'acque e di cieli, quei mari e quei laghi che turbano per una solidità superficiale allettante ma carica di minacciosi abissi, uomini animali e diremmo anche alberi senza gesto, desolati e tragici e penosi per quella passione che non può erompere da essi, ma si indovina intorno ad essi in un alone d'ombra o di luce che li determina e li accoglie come una nicchia, quelle case dimesse, a prima vista tranquille come case coloniche dalla storia semplice, e poi a poco a poco inquietanti per il brivido d'ombre che le percorre, per le occhiaie vuote delle aperture, per una solitudine che non si sa se sia attesa vana e tragica di un uomo che non verrà o presenza sinistra, chissà dove e dietro che cosa, d'un essere funesto che dovrebbe andarsene, quegli spazi troppo ravvicinati e insieme carichi di lontananza disumana, quell'aria ferma in una snervante tensione pretemporalesca, quell'ora senza tempo, piena di amore e terrore del tempo.

Questo è il Carrà dell'età forte e matura. Il Carrà vecchio non può e non deve essere così. Dopo una lotta titanica noi ci aspettiamo una titanica rassegnazione: come nel Michelangelo della Pietà Rondanini che scioglie i duri lacci del dolore

in una lenta spirale, e lungo essa si libera sfilandosi la dolce morte.

Non vogliamo più quindi corpi rigidi per un'angoscia che non c'è, né ombre che non sanno più nascere dall'impasto cromatico come dall'anima, ma sono aggiunte poi, quasi per il ricordo improvviso di un sistema che era abituale e che riusciva; non più statici bagnanti, un tempo attoniti di vita primordiale e ora come imbarazzati di scoprirsi legnosi e stopposi, o acque che non assommano più sulla superficie, per il loro verde antico, il mistero di profondità infinite, ma sono solo ritagli di azzurre opache lastre.

Carrà ci ha dimostrato alcune volte anche in questi ultimi anni di saper dare cose più vere e più sue proprio perché non riscaldate su una visione giovanile ma rivissute con esperienza nuova: sono pensosi sguardi sulla natura, sguardi ancora corrugati per una pena che non si spegne, ma più pacati e quasi lenti per una saggezza centenaria. Così facendo egli riacquista una specie di giovinezza, crea di getto: e dalla pennellata non meditata il suo pensiero vecchio di tanti anni, la sua umanità sofferta e placata, la sua sensibilità che il tempo ha alleggerito e acutizzato come un istinto possono affiorare da sé, spontanei, sorgivi.

Questa ha dimostrato di essere, doveva essere, la conclusione della sua opera: il sorriso saggio e mesto, sereno e consapevole del vecchio che ha tanto lottato e tanto vinto e ora vive la sua increspata pace d'artista.

Su questa direttiva critica si poteva impostare, a nostro avviso, per Carrà, una ricerca di coerenza. E la mostra di Milano era l'occasione migliore.

IVANA MONTANI MONONI

(1) Presentazione a Carlo Carrà nel Catalogo della Biennale di Venezia del 1950. Il brano è riportato nel Catalogo della mostra milanese alle pagg. 86-88.

FRANÇOISE CHOAY, *Le Corbusier*, Il Saggiatore, Milano, 1961, pp. 29 e 87 ill. Lire 2.800.

Il tempo in cui gli storici dell'arte si disinteressavano, nella maggior parte, di tutto quanto non fosse pittura o scultura è fortunatamente passato ed anche l'architettura attira ormai da anni gli studiosi: quelli più aperti e vivi, almeno, giacché non manca nemmeno oggi chi non sa superare un minuto ed alla fin fine avvilito specialismo.

Nonostante il sempre più largo interesse — degli architetti oltre che dei critici — per una indagine non solamente tecnica ma veramente storica degli sviluppi dell'architettura, l'opera di troppi grandi Maestri moderni non è stata tuttavia ancora esaminata in Italia con pro-

fondità ed ampiezza. Così è avvenuto per tanti nostri artisti — conosciuti solo attraverso l'assimilazione di abusati luoghi comuni — così, naturalmente, soprattutto per i costruttori stranieri. Pochissimi sono infatti gli studi monografici scritti da italiani o tradotti in italiano e pochissime anche le opere generali di un certo respiro, cosicché, per una non approssimativa informazione, il lettore deve rivolgersi quasi sempre a volumi pubblicati in altre lingue.

Nemmeno a Le Corbusier, che pure è tra i protagonisti del Movimento Moderno e che tanta importanza ha avuto nello sviluppo della nostra architettura razionale, ha arriso troppa fortuna. Se è infatti vero, come ha scritto recentemente il Ragghianti, che la sua presenza nella cultura architettonica italiana è un fatto pressoché costante, bisogna però anche riconoscere che sul creatore della *unité d'habitation* non esiste in Italia alcuna monografia veramente esauriente. Ci si è accontentati di tradurre una parte dei suoi scritti e di portare dei contributi particolari, a volte quanto mai illuminati e acuti ma troppo spesso occasionali o solo tecnici. Prima della pubblicazione di questo volume di Françoise Choay, edito da « Il Saggiatore » nella collana *I Maestri dell'architettura contemporanea*, all'artista erano stati dedicati solo due libri, per diverse ragioni non soddisfacenti: *L'abitazione nella architettura di Le Corbusier* di Alberto Gatti (Palombi, Roma, 1953) ed un volumetto divulgativo della Editrice Electa (con una prefazione di Jean Alazard, 1952).

Nemmeno questo studio della Choay ovvia alla mancanza di una vera monografia: si tratta infatti di un profilo, più che di un esame documentato, di una larga sintesi più che di un'analisi precisa. Esso è d'altra parte utile in quanto si oppone a molti errori di interpretazione largamente diffusi in Italia (anche per la unilaterale critica dello Zevi, i cui testi — fino alla pubblicazione della *Storia dell'Architettura moderna* del Benevolo (nel 1960) — sono stati per moltissimi la prima organica fonte d'informazione).

Nel volume (diviso in alcuni capitoletti — *Architettura e polemica, Razionalismo e Meccanicismo, L'uomo, il fine e la forma dell'architettura, Poesia ed estetica, Il casamento di Marsiglia* — ed abbondantemente illustrato da tavole nitidissime) l'Autrice critica l'interpretazione meramente tecnicistica e razionalistica dell'attività dell'architetto per insistere invece sui valori plastici delle sue opere e sul suo interesse per l'uomo. È questa una impostazione che non possiamo non condividere ed apprezzare, anche se la scrittrice è piuttosto generica e confusa nelle argomentazioni. Il mito, ancora da molti accettato, di un Le Corbusier « maniaco di codificazione » — per usare le parole dello