

“Natura ed espressione” un anno dopo

Proporre un ulteriore intervento a proposito di « Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana », tema dell'VIII Biennale d'arte antica di Bologna, e impostare una recensione ad alcuni mesi dalla chiusura dei battenti della mostra, potrebbe forse apparire un'impresa anacronistica se la novità di certe proposte e indicazioni della rassegna bolognese non suggerisse l'opportunità di individuare retrospettivamente il valore di una manifestazione ordinata, a mio avviso, all'insegna del più aperto coraggio pur nel rispetto del tradizionale « taglio » emiliano delle Biennali bolognesi.

Il coraggio della proposta va riferito tanto alla formulazione quanto all'articolazione della mostra, per non citare la trama avvolgente e profonda che Francesco Arcangeli ha sviluppato nel bellissimo saggio intorno agli artisti, Wiligelmo, Vitale, Aspertini, Lodovico Carracci, Crespi e Morandi, di volta in volta interpreti dell'alterna vicenda di vita e morte del « corpo fisico », entità costante, presenza immanente, come per tramando, alla coscienza dell'uomo-artista che riscopre periodicamente l'esigenza di interrogarsi circa le condizioni primarie del proprio esistere.

La formulazione della mostra era appunto imperniata sulla esposizione di questa trama che, come avvertiva l'ordinatore, difficilmente ha « avuto una chiarezza di capitoli essenziali così evidente come in terra d'Emilia, e a Bologna ».

« Natura ed espressione » si presentava quasi come una idea proposta in forma interlocutoria, da svolgere, eventualmente da dimostrare esponendone una veste più esplicita: « Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica bolognese-emiliana », l'argomento di un corso universitario triennale che è stato l'ultimo precedente della mostra e che condensava gli sviluppi di un tema maturato nell'autore da una « convinzione radicata in un lungo tempo di meditazione e di esperienza » e dettato « da una sorta di oscura necessità ».

Non credo sia da tutti tradurre l'impulso di una « oscura necessità » in una esposizione tanto coinvolgente e stimolante come è stata, a mio avviso, quella della mostra.

Francesco Arcangeli ha certamente saputo farlo nel modo più convincente e coraggioso perché, pur non mancando alla sua proposta il conforto di alcune precedenti premesse della critica artistica, Roberto Longhi in primis, restava tuttavia da sviluppare in forma organica l'intero discorso che, in sede di presentazione, ha finito per essere sostanzialmente inedito.

Questo a differenza dei temi delle altre Biennali bolognesi che avevano alle spalle un entroterra critico tale da assicurarsi, quasi di diritto, un posto nel ciclo previsto dall'Ente Manifestazioni Artistiche nel piano di esposizione degli aspetti più rilevanti dell'arte bolognese-emiliana.

Merito della recente rassegna è anche quello di essersi inserita nel modo più organico in questa linea, di non avere cioè sviato l'attenzione dall'assunto perseguito dal panorama delle Biennali, aprendo però una strada diversa anche se parallela.

« Natura ed espressione » ha infatti affondato il proprio scandaglio in un filone d'arte bolognese di antica radice popolana e di linguaggio sostanzialmente « dialettale » nel senso migliore del termine, degno di stare alla pari con il fraseggiare classico dei precedenti temi bolognesi, dal Reni al Guercino e ai Carracci, da « I maestri della pittura del Seicento emiliano »

a « L'ideale classico del Seicento » e certamente al medesimo livello qualitativo.

Con questa valida alternativa nella forma e nel contenuto « Natura ed espressione » ha, a mio avviso, assunto il ruolo incisivo di « mostra-proposta », rinunciando al carattere di « mostra-spettacolo » delle precedenti rassegne (fatta esclusione per « L'ideale classico del Seicento », mostra « a tema » simile per concezione all'ultima allestita) e affrontando i rischi che una innovazione di questo genere comporta, primo fra tutti il contatto con il pubblico.

Se la critica ufficiale ha infatti accolto con quasi unanime favore la mostra di Francesco Arcangeli non altrettanto si può dire del pubblico, ove naturalmente si voglia tener conto del solo indice di presenza e non della piena soddisfazione dei visitatori che hanno affrontato l'esperienza con un minimo di impegno.

Era prevedibile infatti che di fronte ad una proposta sulla quale dichiararsi il grosso pubblico finisse per recalcitrare, forse perché restio alla ricerca di un filo conduttore racchiuso nella concisione del tema, che rinunciava deliberatamente a presentare in primo piano i nomi dei protagonisti, le « firme », per convogliare l'attenzione del visitatore sulla trama comune da essi svolta.

L'abitudine alla rassegna artistica spettacolare, monografica o antologica, in cui il pubblico inevitabilmente « subisce » la proposta senza vagliarla, senza discuterla, senza intervenire, ha finito in sostanza per limitarne la presenza alla ultima Biennale o per condizionarne il comportamento di fronte agli artisti, avvicinati talora uno ad uno senza sondare il tessuto connettivo che profondamente li univa.

È sintomatico che la stessa sorte sia capitata proprio a « L'ideale classico del Seicento », simile per concezione come già ho detto a « Natura ed espressione ».

Fortunatamente però il giudizio di una mostra non va affidata solo all'indice di intervento del pubblico, anzi semmai proprio al contrario ove si sia convinti che la gente vada educata ad un tipo di rapporto più critico con le manifestazioni d'arte.

In questo senso va sottolineato che le due Biennali cui accennavo hanno inaugurato una « apertura didattica » da seguire in futuro anche a dispetto degli indici di presenza.

Sarebbe anzi auspicabile che mostre a carattere didattico, cioè mostre-proposta e non semplici esposizioni, venissero più frequentemente allestite nelle sedi stabili di raccolte d'arte, così da consentire un costante esercizio critico del visitatore di fronte ad un tema artistico, impegno questo che una Biennale non può assumersi, rinnovandosi solo a lontana scadenza e finendo per essere pretesa spettacolare a causa, in buona parte, del suo carattere di evento eccezionale.

Senza questa graduale educazione alla comprensione del tema può succedere che il visitatore, attratto dalla risonanza del nome dell'artista e solo da quella starei per dire, renda omaggio al feticcio senza poi penetrare il senso di una mostra che, proprio nel caso della monografica e delle antologiche, supporrebbe una conoscenza non superficiale dei fenomeni artistici per essere compresa a fondo.

Nel caso di « Natura ed espressione » questo corredo filologico poteva anche non essere indispensabile per penetrare non dico le singole personalità degli artisti ma almeno la « chiave », « la costanza di un sentimento grave, profondo, dell'immanente fisicità della vita », per citare ancora Francesco Arcangeli, presente a ciascuno di loro.

Una chiave che affiorava dal contesto dell'ultima Biennale con una potenza di proposta talora persino violenta, prendendo corpo dall'accostamento diretto e diacronico, senza soluzioni di continuità, fra un artista e l'altro, a vantaggio di una esposizione visiva « sincope » e intensissima, tale da rendere agevole anche ad un profano un tentativo di comprensione di questa storia di arte e di artisti bolognesi-emiliani svolta sulla trama del nascere, crescere e morire della materia alla vita.

Materia dei corpi e delle cose, vicenda terrena dell'uomo e dell'oggetto narrata con una costante di tono, colore e sentimento che si ripete nelle opere dei vari artisti come il rifiorire periodico di una « stagione » dell'animo.

Al rinnovarsi di questa « stagione », che è fuori da un tempo matematicamente scandito, che esiste nel-

l'uomo e fuori di lui insieme nel momento in cui conoscere se stessi, il proprio tempo e il proprio spazio diventa esigenza vitale, primaria, esistenzialmente insopprimibile, un fluido di vita ripercorre le membra gravi dell'uomo di Wiligelmo, agita la fantasia sfrenata degli angeli di Vitale, rigenera l'umore grottesco dei santi di Aspertini, pervade di sentimento quotidiano l'umanità di Lodovico, satura di linfa la bruna materia del Crespi, rianima gli oggetti esausti di Giorgio Morandi.

Questo senso della vita e del suo scorrere, che appartiene a noi come è appartenuto a uomini prima di noi, si chiamino Vitale, Amico o Lodovico, è il messaggio semplice e profondo che chi ci ha preceduti, come per tramando, ci affida, quasi un invito a rinnovare una « stagione » umana che nel mondo d'oggi sembra irrimediabilmente finita.

ADRIANO BACCILIERI

Considerazioni sulla « Mostra delle incisioni del secondo ottocento » all' Ambrosiana

La « Mostra delle incisioni lombarde del secondo Ottocento », che si è tenuta all'Ambrosiana di Milano dal dicembre 1970 al febbraio 1971, ha coinciso — e non casualmente — con il fiorire di iniziative interessanti e originali, da parte dei mercanti d'arte milanesi specializzati nel settore. L'incisione attraversa attualmente un periodo di notevole fortuna e viva attenzione ha perciò destato il lavoro di studio e di ricerca di Lamberto Vitali e di Mons. Paredi, svolto nell'ambito più vasto di una serie di esposizioni aventi lo scopo di « far conoscere agli studiosi il patrimonio grafico che viene custodito all'Ambrosiana »: esposizioni iniziate dai « Disegni del Pisanello » del 1966 e continuate con le « Incisioni italiane del Rinascimento » (1967), i « Disegni e acquarelli di A. Dürer e di maestri tedeschi » (1968) e le « Incisioni del Goltzius » (1969). Ad ognuna di queste mostre si accompagna un catalogo: il testo e le schede di quello delle « Incisioni lombarde del secondo Ottocento » sono opera di L. Vitali, coadiuvato dalla Dott. Antonia Falchetti e dalla Dott. Luisa Arrigoni. Un catalogo agile benché assai accurato e preciso nella presentazione delle opere, che, se un rammarico suscita, è quello di non esser più ampio di riferimenti e di notazioni sulle personalità degli autori citati. Le schede, infatti, riportano con minuzia i dati tecnici dell'opera, ma sono forse alquanto scarse nelle notazioni critiche, che si vorrebbero più ampie e non limitate al rapido seppur efficace excursus dell'introduzione. In questa, con la consueta perspicacia e una rigorosa schematicità che nulla toglie alla completezza del discorso, il Vitali traccia una breve storia dell'incisione italiana dell'Ottocento, dominata, nella prima metà del secolo, dall'incisione a bulino di riproduzione, e divenuta invece più tardi — soprattutto per opera di Mosè Bianchi, di Vittore Grubicy e di Luigi Conconi (per citare solo gli autori lombardi più rappresentativi) — autonoma espressione artistica. In tal senso la mostra dell'Ambrosiana si è posta come obiettiva presentazione antologica di momenti e di tendenze: e Vitali rileva con imparzialità limiti e manchevolezze di molte delle opere esposte, quasi a far meglio risaltare, dal diretto confronto, l'originalità spontanea e delicata delle incisioni più valide. Sono queste, indubbiamente, le incisioni di Grubicy, che rappresentano, nella vita artistica dell'autore, la brevissima stagione dal 1893 al 1894 (mentre, per gli altri autori, l'incisione costituisce una costante

della loro attività), ma si tratta di un « momento » felicissimo di poesia profonda e di creatività genuina, che il Grubicy stesso spiegava¹ come spunto intellettuale colto nel vero e « completato » dalla intuizione dell'artista.

Proprio a tal proposito vien fatto di notare che la « fortuna » dell'incisione segue, seppure in modo poco evidente, il cammino intellettuale di ogni età storica, e ne rappresenta, sul piano artistico, un risvolto significativo. L'assenza del colore impone all'incisione rigore formale e costruzione scandita nella dimensione ridotta dell'immagine: dalla xilografia trecentesca, in cui prevalgono le linee e uno solo è il « piano » della rappresentazione, si passa alla sapiente complessità del bulino quattrocentesco, di un grafismo più libero e articolato, sempre fondato, tuttavia (benché il chiaroscuro compaia nel tratteggio) sulla linea che assomma in sé, semplificandoli, i valori plastici e luministici.

Nel Cinquecento l'incisione diviene più ricca nell'impostazione degli schemi e nella suggestione del plasticismo: è sempre più lontano il motivo ornamentale delle origini (che fa collegare la nascita dell'incisione con l'attività degli orafi e dei niellatori, come testimonia il Vasari)², e la nitidezza del tratteggio si arricchisce dell'ombreggiatura suggestiva dei mezzi toni, mentre nasce e si diffonde l'incisione da riproduzione, per la quale le opere dei grandi maestri vengono fatte conoscere a una cerchia sempre più ampia di amatori, in un'ansia di divulgazione notevole non solo come dato di cronaca, ma come peculiare notazione storica nella definizione di un umanesimo intellettuale fatto azione e divenuto cultura. Nel Seicento domina l'incisione di Rembrandt, con il quale « luce » e « natura » divengono elementi fondamentali dell'opera, in sottinteso riferimento a un colore che non c'è ma che il chiaroscuro vibrante e morbido mirabilmente suggerisce; tuttavia, dopo il fiorire di tale spontanea vitale manifestazione, nel secolo successivo l'incisione si caratterizza come riproduzione, tendendo alla perfezione tecnica più che all'originalità del soggetto e dell'espressione. Tale orientamento sarà valido anche nella prima metà dell'Ottocento e, come riporta L. Vitali³, nel 1830 Giuseppe Longhi insegnava: « Lo scopo dell'incisione non è più ai tempi nostri quello di produrre i parti della propria fantasia, ma bensì quello abbastanza difficile, anzi non mai abbastanza conseguito, di tradurre fe-