

# IL CICERONE

CHAGALL E MONDRIAN

## DAL MITO ALLA POESIA

DI ANGELO RINALDINI

**E** UN CASO felice trovare associate, nelle vetrine, le opere prime di due giovani studiosi, Elisa Debenediti e Filiberto Menna, proprio all'inizio del secondo anno universitario che vede l'assenza di Lionello Venturi. Costituiscono infatti un omaggio sia al maestro, sia alla sua scuola critica ben più utile di una commemorazione a parole. E dimostrano la continuità di un metodo e di un insegnamento; quello, soprattutto, che l'arte contemporanea va studiata con lo stesso rigore della storia antica, e con una partecipazione diretta, addirittura passionale. Certo, la Debenediti ed il Menna sono quasi opposti di temperamento, il loro modo di scrivere e di pensare è diversissimo, l'una, applicandosi ad un pittore assai caro a L. Venturi ("I miti di Chagall", Longanesi editore), scava nell'intimità della sua immagine ricostruendone, la cartella psicologica; il secondo, in polemica con altri assai meno entusiasti, critici italiani di Mondrian, nei "Nuovi Saggi" delle edizioni dell'Ateneo di Roma compie una lucida, paziente, eseguita di tutto il movimento concettuale di De Stijl. Si potrebbe, volendo, impostare tutta una recensione su queste ed altre contrapposizioni dei due giovani autori, che del resto hanno una spia evidente già nella scelta dei maestri considerati: l'uno certo il più fatiscente narratore dei nostri tempi, l'altro il più rigoroso e razionale pittore-filosofo degli ultimi secoli. Ma forse risulterebbe periglioso sottolineare, invece che le divergenze, le parentele.

A proposito sia di Chagall, sia di Mondrian, troviamo qualche legame comune utilizzato da entrambi le fonti letterarie. Elisa Debenediti è verso, ed ammonisce, volte a volte, Chagall non ne può niente. Ma l'aveva stata scritta negli anni dopo il 1919, quando già egli aveva in gran parte, e forse definitivamente, trovato se stesso. E' ovviamente la sorte di ogni autobiografia, quella di seguire ai fatti, e interpretarli. Ma proprio per questo, *Ma Vie* non riesce a dare quel "prima" della pittura di Chagall, che il lettore potrebbe coere tentato di andarsi a cercare... *Ma Vie* è un libro abbastanza straordinario, ma al tempo stesso mediocre: quanto più aspira a riuscire abbagliante, patetico e monellico... tanto più risulta monotono e, se la parola non fosse sgarbata, a volte persino noioso». Eppure, quasi nella disperazione di non poter riesumare dagli intrighi letterari, sia di Chagall autobiografico che di Chagall pittore, altro che tenuti fra i miti della sua realtà umana, la giovane studiosa accumula in base a *Ma Vie* intuizioni su intuizioni fin, quasi, a trasformarle in una dimostrazione filologica. In altre parole, il principio seguito è quello di ricostruire, attorno alla testimonianza, un contesto di significati, di emozioni, onde finalmente dall'ambiguo si faccia un po' di luce. Ecco così ricostruita una vicenda patetica, quasi il romanzo d'una infanzia chiusa nel ghetto che, almeno successivamente, si andò trasfigurando come torbida e rasseguita angoscia di evasione; ecco riprendere forza, in sede ormai propriamente critica, la tesi d'una connessione stretta fra la fantasia di Chagall e la "imagierie" allucinate della cabala o, ancor meglio, del folclore russo-semitico. Il limite di una ricerca siffatta, naturalmente, sta nella difficoltà di accertare fatti e conoscenze più visivi, intuiti, che concettualizzati; ecco perché il volume sta in fin dei conti, solo, a preistoria di Chagall. Manca, anche, una indagine iconografica che si valga, da un lato dell'illustrazione novecentesca e a livello popolare, cui l'artista sembra frequentemente rifarsi, sia anche di quegli schemi (l'angelo-gallo, ad esempio) che forse vennero da lui consapevolmente riassorbiti dalla tradizione. E qui, forse, si potrebbe passare ad un livello non più intuitivo ma consapevole, quello della vera intenzionalità artistica. La Debenediti si vale, però, già abbondanza di strumenti che potremmo dire iconografici. Così convincenti suonano tante interpretazioni di dipinti, soprattutto del "Violinista verde". Ma, ancor più toccanti sono i commenti ai singoli elementi pittorici: come nel riconoscere un valore, direi esotologico, al verde ed al bianco.

Filiberto Menna si accosta, come già si è accennato, a Mondrian per tutt'altra strada. O meglio, invece che partire dal centro della spirale, vi penetra, lentamente, scendendo dal generale al particolare. Eppure anch'egli è alle prese con una serie di testimonianze che necessitano di una prudente esegesi, e possono condurre ad interpretazioni addirittura capovolute. Mentre la tesi della Debenediti è che il mondo di Chagall, per quanto intuitivo, rispecchi un retroterra spirituale complesso e millenario, il Menna vuole di mostrare che «la riduzione all'astratto operata dalla pittura di Mondrian non è il frutto di una volontà razionale, di un assunto aprioristico, quasi un impegno programmatico, ma è in funzione di un bisogno interiore». Egli insiste quindi sulla complessità di motivi, sulla profondità lirica, sull'emozionalità del colore, sulla spontaneità compositiva. E ciò, sempre, con dichiarazioni di Mondrian stesso alla mano.

La parte più importante del volume è rappresentata forse dal quarto capitolo, dove finalmente la poetica di Mondrian trova la sua chiave storica, in rapporto testuale con l'estetica filosofica del romanticismo. L'idea che l'arte possa avere una funzione non rappresentativa, ma catartica è derivata da Schopenhauer; il gusto combinatorio di elementi astratti può convincentemente riconnettersi «a quell'istinto del gioco cui lo Schiller affidava nelle sue "Lettere sull'educazione estetica" il compito di reintegrare l'uomo nella sua unità originaria di spirito e natura»; la fede in una funzione estetica totale è certamente parallela alle proposte di Dewey. Tutti sappiamo quale importanza abbia avuto l'astrazione geometrica per l'"industrial design", ebbene il Menna constata come già nel pensiero di Mondrian fosse vivo il bisogno di una trasformazione di tutto l'ambiente materiale umano, affinché si cessi di «vivere come estranei in casa altrui, con suppellettili, tappeti, vasellami e quadri d'altri».

Lionello Venturi avrebbe, presuntamente, apprezzato soprattutto l'ultimo capitolo, dove si insiste sulla continua relazione fra la visione astratta ed il mondo della scrivibilità, sullo spontaneo trasformarsi dell'emozione naturale in motivo pittorico. Ed è curioso che la sua scuola sia spesso accusata di schematismi intellettualistici, di scarsa valenza ai testi figurati, di oscurità espositiva.

Forse, anche a proposito di Mondrian, sarebbe stato invece utile una piccola integrazione di tipo iconografico, per constatare, ad esempio, in che modo sia rinato in lui, il millenario simbolismo cosmologico della scacchiera: forse vedendo, è stato suggerito anni fa, la scogliera rustica delle isole olandesi. Ci sono, però qua e là, cenni agli architetti gotici, quindi a veri e propri sistemi proporzionali. Come i più genuini rappresentanti del classicismo e del medioevo, dunque, il più radicale distruttore delle immagini ha creduto proprio allo stesso modo che poesia e cultura dovessero procedere insieme.

ANGELO RINALDINI

Investimenti. Corre voce che durante l'esposizione di Jackson Pollock, alla Galleria Marlborough di Roma, siano stati venduti diciotto dipinti del celebre pittore americano. I prezzi oscillerebbero dai tre ai dieci milioni.

La villa del dottor Gachet, ad Auvers dove van Gogh passò gli ultimi mesi della sua vita, è stata messa in vendita. I giornali di Parigi si augurano che il nuovo proprietario sia un artista o un letterato. Solo così — si spera — sarà mantenuto vivo il ricordo del gruppo di pittori impressionisti (Géza, Pissarro, Gauguin) che furono spesso ospiti del dottor Gachet.

Nel corso di un ricevimento offerto a Parigi dalla Casa editrice Albin Michel, per la "rentrée romanesque 1962", è stata presentata alla stampa la traduzione francese del romanzo di Laura di Falco "Paura del giorno". La scrittrice, assai festeggiata, ha fatto sapere che la sua prossima fatica sarà una mostra di pittura.



Roma. Mostra dell'arte messicana. Il reliquiario di San Giuseppe nel convento di Tepotzalan

FRANCO PINNA

## MIRABILIA URBIS

# ASSALTO AL CELIO

DI ANTONIO CEDERNA

**R**OMA ad bestias. Le maledizioni urbane che si compiono in danno di Roma sono ormai così gravi, si susseguono con ritmo così travolgente ed acquistano una tale estensione, che non ci è più possibile denunciarle con l'ingenuo fervore degli anni giovanili, pena la nevrosi. Occorre mantenere intatto il proprio equilibrio, evitare di farsi prendere dalla malinconia, registrare i fatti con tutto il distacco possibile, in modo da potere alla fine essere in grado di raccogliere la documentazione necessaria alla compilazione di quella «guida di Roma alla rovescia», di quei nuovi "mirabilia urbis", di cui tanto si sente la mancanza e che l'opinione pubblica con insistenza reclama: che soli potranno dare la misura esatta della indegnità di noi italiani ad amministrare un patrimonio che la storia ha avuto il cattivo gusto di lasciarci in eredità.

Dunque: anche le aree monumentali e archeologiche, proprio quelle coi ruderi e le rovine antiche, create dall'invidia del tempo e dalla varietà della fortuna, possono essere tranquillamente occupate dall'edilizia e distrutte. Era qualche tempo che una cosa del genere non succedeva: e si poteva pensare che almeno le zone più vetuste e venerande, quelle consacrate dalla storia e descritte nei manuali, nei Führer durch e nelle Untersuchungen zu, nei papers e nei mélanges, oggetto di ponderose monografie delle accademie italiane, straniere e pontificie, eccetera, fossero diventate in qualche modo intangibili per comune consenso, per rispetto al passato, alla civiltà, al mondo antico, alla grandezza e decadenza di Roma, ruins and excavations, e di tutte le altre cose che in un paese civile, nonostante la nauseabonda retorica con cui sono state

conflite, dovrebbero pur avere senso e forza di persuasione.

Niente di tutto ciò. Le scavatrici possono tranquillamente buttarci all'aria i resti archeologici, si possono stroncare muraglie, sventrare tempi semisepolto, distruggere il verde sorto sulle rovine: è quello che sta accadendo sul Celio, colle non meno fatale degli altri. Qui, a fianco della basilica dei Santi Giovanni e Paolo, di fronte al Palatino e al Colosseo e in mezzo agli avanzi del tempio del Divo Claudio, iniziato da Agrippina, poi distrutto da Nerone, poi ricostruito da Vespasiano, i padri passionisti proprietari dell'area stanno costruendo un palazzo, un convento, un triplice smisurato baraccone, affondato tra i ruderi, murando di cemento una delle visuali più famose di Roma. Com'è potuto accadere? E' quello che può diventare, come si dice quando la causa è persa, un elegante caso giuridico.

Siamo in una zona comoda, abitato, nei patti lateranensi. Questi, come tutti sanno, hanno riconosciuto alla Santa Sede la proprietà e l'extraterritorialità di parecchi edifici religiosi, di palazzi e immobili. In essi è lasciata mano libera alla Chiesa, che può dare ad essi «l'assetto che crederà, senza bisogno di autorizzazioni o consensi da parte di autorità governative, provinciali o comunali italiane: le quali possono all'uopo (sic) fare sicuro assegnamento sulle nobili tradizioni artistiche che vanta la Chiesa Cattolica». La balordaggine del dettato e del concetto è tutta un programma: il bello è però che l'ultimo degli immobili elencati nel trattato e riportati in piantina negli allegati, e precisamente la tavola otto dell'allegato tre, viene esplicitamente escluso dalla extraterritorialità, poiché una clausola speciale prescrive che per esso «dovranno essere «stabilite intese col Ministero della Pubblica Istruzione». Si tratta proprio della zona oggi devastata, della proprietà dei passionisti dei SS. Giovanni e Paolo, del tempio del Divo Claudio alias Ninfeo di Nerone. Evidentemente, di fronte alla sua importanza storica, gli stessi archeologi trombonesi che ispiravano il duce, ebbero un attimo di perplessità; si guardarono bene dal fare «sicuro as-