

MOSTRE D'ARTE

Ruggeri, Saroni, Soffiantino

alla Galleria La Bussola

A Torino questa è la prima mostra che abbia carattere di rassegna personale per tre giovani la cui presenza nelle mostre nazionali e anche internazionali suscita sempre molto interesse. Negli ambienti artistici di Milano Bologna e Roma la giovane pittura torinese prende un contorno ben definito attraverso la loro opera ed attraverso di essi ha lasciato qualche impronta profonda che è ben riconoscibile nel lavoro di molti giovani pittori italiani. In realtà Sergio Saroni, Giacomo Soffiantino e Piero

Ruggeri sono giovani che hanno molto talento e che si sono gettati allo sbaraglio nel campo della pittura. Hanno avuto anche loro dei maestri, ma li hanno sempre scelti in modo che non fossero modelli da copiare ma piuttosto dei miti abbastanza grandi e lontani, perché potessero infondere energia e lasciare libertà d'azione.

Il clima della loro opera è una variazione dell'espressionismo. I riferimenti più scoperti sono quelli di certa pittura americana della generazione di Gorky e Pollock, però non si può parlare di un contatto materiale di filiazione vera e propria ma di affinità delle qualità visionarie. Anche per questi tre giovani torinesi la superficie della tela è sempre stato il luogo d'incontro « di ciò che il pittore conosce e della cosa sconosciuta che vi compare per la prima volta ». Al di là di un solido spirito di amicizia, Saroni, Soffiantino e Ruggeri non hanno molte cose in comune. La pittura di Saroni è sensuale, brillante, saporosa, ben cucinata si direbbe, quella di Ruggeri è invece scabra e risentita su accenti drammatici; quella di Soffiantino insiste su una scala sobria e severa con sottilissimi effetti di luce. La mostra allestita alla Bussola indica qualche segno di evoluzione nel loro lavoro, ma con molta coerenza sia nella linea del gusto che in quella della rappresentazione pittorica. L'ambiente è sempre quello tipico della formazione, fatto di emozione e di evocazione; ma le ultime figure, le ultime composizioni riducono l'azione degli elementi più manierati, anche se per ciascuno dei tre essi erano elementi di sicuro successo. Vuol dire che questi giovani continuano a interrogare se stessi ed ad analizzare con intelligenza critica la loro opera. E' ciò che i giovani devono fare, almeno i migliori.

I. C.

Tre giovani

I giovani pittori torinesi Pietro Ruggeri, Sergio Saroni, Giacomo Soffiantino (dai 24 ai 30 anni), i quali costituiscono un gruppo già discusso ed apprezzato in varie città italiane e — per la facilità odierna di esporre quando si battono con accortezza specifiche strade — anche in più lontani luoghi, coi loro quadri appesi adesso alle pareti della « Bussola » non dicono parole pittoriche significanti, ma, com'è il caso di tre quarti della pittura d'oggi, unicamente allusive.

Ne deriva che il riguardante ha campo aperto alla propria fantasia. Vede ciò che vuole, ciò che l'estro del momento — umore bizzarro, letizia, malinconia — gli suggerisce di vedere; e se ama questo genere di larvali immagini, se ne compiace abbandonandosi a un sensibilismo vago, fluttuante come un'apparizione medianica. Se viceversa egli chiede alla pittura quello ch'è il suo compito più certo, una rappresentazione poeticamente vitale espressa in termini atti alla comunicazione di un'interiorità spirituale (intelletto, sentimento, moralità), dopo un'occhiata curiosa volta le spalle e se ne va.

Uguale posizione per una critica che non s'appaghi d'un più o meno ingegnoso vocalizzo scritto: o un analogo abbandono al puro visibilismo, cioè a un fatto soltanto sensuale, o la ricerca vana, spesso irritata, di una forma intellettualmente, sentimentalmente, moralmente significativa.

Resta ancora un'indagine possibile: ma da esplicare unicamente sul mezzo linguistico considerato a sé, quasi fraseggio, analizzato proprio in quell'aspetto « tecnico » che i critici modernistici tanto spregiano nell'arte naturalistica. E allora, nell'ambito di un impiego di materia pittorica, le varie, e talvolta notevolissime, qualità dei tre espositori sono facilmente percepite, caratterizzando esse, attraverso gli impasti, le predilezioni cromatiche, il peso o la leggerezza della pennellata, le stesure calme o concitate, gli spessori o le velature del colore, non diciamo tre temperamenti (che non possono confessarsi con questi mezzi materialistici), ma sicuramente tre differenti gusti.

mar. ber.

RUGGERI - SARONI - SOFFIANTINO

La mostra che la « Busola » ha allestito per i tre pittori torinesi Soffiantino, Saroni e Ruggeri, è tra le più significative del calendario artistico cittadino, non solo per la risonanza dei nomi che da tempo accentrano l'attenzione sulla giovane pittura locale e italiana; ma soprattutto per le indicazioni che da essa si possono trarre intorno all'arte decisamente internazionalizzata dei nostri giorni.

Assai sintomatico è il fatto che le quarantotto opere esposte dei tre artisti siano catalogate nella maniera più dimessa e comune alla pittura di tutti i tempi. « Natura morta », « Paesaggio », « Figura », « Nudo », « Interno », « Rose » sono titoli che prendono un significato di rifiuto polemico di quelli arzigogolati e spesso istruioneschi largamente in uso fra i pittori di punta.

Ma l'errore più forte, da parte dei nostalgici delle restaurazioni estetiche antistoriche, sarebbe quello di aspettarsi e figure e interni e paesaggi e composizioni,

annunciati dai titoli a cui accenniamo come se i più tormentati e affascinanti cinquant'anni della nostra arte non fossero trascorsi. Qualunque prodotto artistico che la mente umana ripropone o propone al giudizio contemporaneo, non può non tener conto della forte presenza del Cézanne, dei Picasso, dei Kandinsky, per non citare che tre dei maestri responsabili maggiori delle « deviazioni » artistiche del nostro secolo.

I dipinti di Soffiantino, Ruggeri e Saroni pure nascendo da realtà conosciute, finiscono sempre con l'esprimere in parallelo le singole personali realtà di dramma e di poesia fuori dal luogo comune dell'illustrazione. « Stabilire se una certa pittura americana stia veramente all'origine delle esperienze di Saroni, di Ruggeri e di Soffiantino non può avere soltanto un senso provvisorio. Ci sono, insieme con l'amore per Gorky e De Kooning, per Kline e Guston, per Rothko e Davies, altri amori che neppure compaiono nel campo

strumentale e tuttavia agiscono in modo determinante ». Sono parole obiettive di Luigi Carluccio, che ha firmato il catalogo della mostra e segue da anni il cammino dei tre fin dal primo affermarsi della loro personalità in Torino e fuori.

Piero Ruggeri, nato a Torino nel 1930, è di una vitalità cerebrale rilevante avvertibile nel tessuto disegnativo e coloristico dei suoi quadri organizzati nel giuoco quasi bicolore del bianco e del nero a zone larghe e squarci luministici di serio impianto. Non di rado raggiunge risultati sicuri nel contrasto materico lucido sulla tempera opaca al servizio di un mondo interiore spiritualmente complesso e dinamico, che tende alla eliminazione dei sedimenti culturali del linguaggio.

Giacomo Soffiantino si distingue dal gruppo per la particolare sottigliezza dei grigi giocati sul filo del sensibilismo più decantato. Ed è indubbio che il suo temperamento intimistico e se-

reno si trovi a suo agio nel clima delle immagini suggerite per cenni fugaci per apparizioni di luce che raramente si tinge di rosa o di bruno nella dominante espansione del bianco e del grigio. Tra i sedici dipinti che formano la sua « personale » alcune nature morte e studi di bucranio sono tra le cose più convincenti della rassegna.

Di Sergio Saroni, che è nato il 24 novembre 1935, non possiamo non sottolineare la giovanile irruenza del suo segno e della sua materia a spessore rilevato, a grumi bituminosi, a lacerazioni e strappi suggestivi e scattanti. La natura dell'artista è notevolmente sicura, anche se tende, forse inconsciamente, a proporre di sé la parte più effettistica e aggressiva. La sua pittura materica e sensuale segue il grande sentiero della pittura italiana, a cui ben si addicono gli aggettivi « opulenta » e « vitale ».

Scroppo

Sergio Saroni crede che il rapporto tra il pittore e il mondo non sia del tutto perduto e che lo sforzo degli artisti della sua generazione sia quello di riallacciare e rafforzare tale rapporto, senza tuttavia seppellire e dimenticare gli elementi vivi di cultura e di spiritualità degli artisti della generazione che li ha preceduti. Saroni avverte, cioè, l'obbligo morale di esistere nel proprio tempo e alle condizioni poste dal proprio tempo, ma senza rinunciare a dare un significato esatto, nel campo dell'interpretazione e della rappresentazione, alle esperienze, che in altri campi, quello sentimentale come quello concettuale, gli permettono di considerarsi uomo vivo in un mondo vero. Quel tanto di malinconia realizzata nelle sue opere migliori, che si legge poco a poco nel tono affettuoso, nella vaghezza della materia, nella tenerezza del colore, nella delicatezza nervosa e pronta della toccata, è il segno del contrasto tra il mestiere, abile, la cui grazia spontanea, miracolo di natura, raggiunge facilmente i suoi scopi, li ostenta brillanti e la volontà accanita di passare oltre, di raggiungere una situazione obiettiva pur dovendola formalmente

eludere. È una malinconia che dal contrasto succhia la sua vitalità. Il tono, anzi il clima dell'opera di Saroni è di furia struggente, di animazione spronata e subito contenuta, di continuata, patetica interrogazione. Ogni accenno di soavità e di abbandono mostra il corrispettivo amaro e irritato. Il vero che Saroni ama è infatti il vero riflesso — o anticipato? — nel ricordo; cioè quale appare al punto in cui il soggetto vi ha travasato tutto il suo animo, rendendolo già così diverso dal comune; al punto in cui tutto è già elaborato dagli umori dell'educazione, della cultura e adattato a un linguaggio stilisticamente prezioso e complesso. Così l'aspetto più intrigante dell'opera di questo giovane artista sta nel fatto che ogni sospetto di manierismo cade, di fronte alla toccante testimonianza di un fervore sinceramente scontato, che non si placa sulle proprie doti ma vuole realizzare la loro armoniosa convivenza in un certo ordine, ideale appunto, del mondo intero.

L. CARLUCCIO, Mostra della critica italiana 1961, catalogo, Finarte, Milano 1961.



Cinque pittori torinesi alla «Bussola»

I nomi dei cinque espositori sono Gastini, Ramella, Ruggeri, Saroni e Soffiantino; ma specialmente i tre ultimi non hanno bisogno di essere presentati al pubblico torinese, tale e tanto è stato il discorrere, che attorno ad essi si è fatto in occasione di competizioni artistiche, che li dichiaravano vincenti dei premi in palio o li ponevano comunque ai posti d'onore.

I primi due, Gastini e Ramella, nati rispettivamente nel 1938 e nel 1939, sono alla loro prima mostra di gruppo: un gruppo « sui generis », che non muove da premesse concettuali unitarie, nè palesa affinità tra i componenti, che non siano quelle che fisicamente accomuna le loro opere alle pareti della stessa Galleria. La mostra che ne è venuta fuori è di quelle che possono lasciare perplessi gli stessi estimatori dell'arte dei cinque giovani della « Bussola ».

Le novità più vistose ce le offre Soffiantino, che pare abbia definitivamente buttato alle ortiche l'abito mentale del

suo lirismo pittorico, tutto ai margini di una sensibilità coloristica luminescente e rarefatta, per mostrarci un volto apertamente drammatico e violento. Nelle sue « Forme in movimento » Soffiantino, ad esempio, fa scattare i suoi grovigli appuntiti nello spazio grigio, che accoglie i suoi impulsi passionali, ma rischia di scadere nel generico di certo gusto contemporaneo in taluni altri studi che presenta nella collettiva. La volontà di esprimersi in termini ostentatamente polemici nel dibattito estetico pro e contro il mondo della figura, Saroni l'ha sempre avuta. Nel 1961 egli l'aveva dichiarato con un quadro, inviato a Palermo per il Premio Ente Zolfi Italiani, dal titolo « Uomo nella zolfara », che possiamo considerare il precursore di questa triade di figure, ectoplastiche, insistenti coloristicamente, ma realisticamente espresse, senza possibilità di equivoci.

Siamo convinti che altri saggi verranno a convincerci che la « nuova figurazione » di Saroni corrisponde ad un reale atteggiamento del suo spirito, quanto crediamo lo sia il drammatismo astratto di Soffiantino, artisti di talento che rifuggono dal chiudersi in comode formule per l'alternativa del rischio fascinosa e vitale. Ruggeri dimostra di possedere buone qualità tecniche nell'affrontare spavalidamente le superfici larghe delle sue composizioni fornite di titoli del più ortodosso naturalismo. Non sappiamo che cosa abbia inviato a Parigi per la sua personale recente; ma a giudicare da quello che abbiamo visto a Venezia nell'ultima Biennale e da quanto ci fa vedere in questa mostra, supponiamo che i suoi orientamenti culturali siano di varia natura e che lo stesso sperimentalismo, che appare come forza immanente, in tutta la sua pittura, non riesca a variare sostanzialmente il mondo delle sue emozioni e delle sue idee pittoriche, che esistono e resistono perfettamente anche nei dipinti a piccola dimensione.

Ramella che è il più giovane del quintetto, si sta orientando verso un formalismo, che rifugge da ogni crepuscolarismo come dalle situazioni ovattate dove è a suo agio l'ambiguità figurale. Quella certa crudezza di luce nel campo visivo di ordine, forse non consciamente, surreale, sta tentando una via, che allo stato dei fatti ci appare dipendere per Ramella da certe grandi lezioni europee ed extra, in attesa di quella indispensabile maturazione che attendiamo anche nell'opera di Gastini, candidamente impegnato nei suoi paesaggi naturalistici, fantasiosi di verde, di chiari e di azzurri.

Nel momento storico che stiamo attraversando dove tutto è concesso agli artisti, anche giovanissimi allievi delle accademie statali o private, incontrare qualcuno che come Gastini non abbia tentato di contarcela lunga con i rifacimenti palesi e le camuffate copiatore, è veramente una buona cosa, anche se al presente è tuttora una piccola cosa.

Scroppo

Cinque giovani torinesi

alla Galleria La Bussola

In un momento che vede di nuovo rispuntare i «gruppi», la mostra collettiva di cinque giovani artisti (dal più anziano Soffiantino al più giovane Ramella non tutti al di sotto dei 35 anni), potrebbe apparire come una mostra di gruppo, cioè di tendenza.

In realtà il luogo del loro incontro è costituito dai rapporti d'amicizia e da quelle certe cose invisibili, che appunto per esser tali è vano cercare in somiglianze di simboli visibili o comunque catalogabili. Questi cinque giovani hanno tutti frequentato l'Accademia Albertina ed alcuni vi insegnano già, però le influenze più imponenti sono quelle ricevute fuori della scuola. Ruggeri rivela meglio degli altri un certo rifarsi ad atteggiamenti terreni e di linguaggio tipici della presenza di Spazzapan sulla scena torinese. Per cominciare «a Ruggeri, diremo che intorno al 1957 non sarebbe stato possibile dubitare della sua statura d'artista. Misurando col proprio animo gli antichi e i moderni, Caravaggio, Rembrandt e il loro tormentoso conoscere con De Kooning, Pollok, Gorky e il loro faticoso esistere e aprirsi ad una ipotesi del presente e del futuro, Ruggeri aveva raggiunto una prestigiosa energia raffigurativa. Non gli rimaneva che misurare se stesso col proprio animo. Saremmo insinceri, proprio nei riguardi di artisti che stimiamo, se di lui non dicessimo quel che pensiamo: che questa necessaria misurazione è stata rifiutata o per lo meno rinviata. Le grandi tele che grondano rossi sanguinolenti sembrano il sontuoso ed impressionante sipario di un'azione drammatica più che il luogo del dramma. Avvertiamo il volume della voce e il tono delle parole ma non il loro costruito e il loro significato. Forse la bellezza autonoma degli strumenti pittorici lo trascina come gli endecasillabi sonori trascina una volta col loro ritmo anche i grandi attori.

Tra tanto parlare di «nuova figurazione» è ovvio che le cinque tele presentate da Saroni siano quelle che richiamino di più l'attenzione dello spettatore. Infatti si può essere tentati di leggergli la da molti sperata conferma che i giovani si muovono all'indietro, ascoltando, storicamente, la necessità di recuperare la figura umana e con questo la dignità dell'azione pittorica. Le figure che adesso compaiono nell'«inferno verde» di Saroni sono le stesse figure di ieri, districcate dai legacci del forma-

lismo prezioso e vischioso, che ha sempre attratto, ci pare, e insieme respinto il sensibile pittore (quel formalismo ancora vivo, che rende così decadenti i quadri di foglie). Come negli alberi sfrondati e potati il tronco compare nudo, più forte, più antico; accampato nel vuoto e da quest'insieme le figure acquistano una drammatica grandiosità, una loro sincera tensione. Se mai è nelle opere più recenti di Soffiantino, che il problema della figurazione, in senso moderno, viene affrontato risolutamente; perché le figure trascinano, anche se capovolte, una certa necessità di racconto. Soprattutto nei disegni, che mostrano con tragica evidenza gli elementi di cronaca da cui ha preso l'avvio l'ispirazione, o meglio la necessità di racconto: i carnai provocati dalla torturante bestialità degli uomini o della natura. Su queste immagini l'ansia, vorremmo dire civile, preme vittoriosamente su un temperamento che per sua natura è lirico, o si fermerebbe, come s'è fermato altre volte, alla mezza voce dell'espressione lirica. Là dove si ferma, ci pare, quasi obbedendo alle esigenze intime di un personale pudore — un pudore visibile persino nella fragilità e nella timidezza della traccia di colore depositata sulle tela, sovente soltanto una leggera bava di colore, una ragnatela, un riflesso — la particolarissima visione della natura di Marco Gastini. Ciò che previene la nausea, la particolare nausea delle cose troppo dolci e tenere, davanti a questi paesaggi di colline e di cieli azzurri, sta nel peso reale delle emozioni, nel loro farsi disperatamente oggetto e strumento di pittura e quindi dar principio ad un angelico mito terrestre. Anche Ramella, è alla sua prima impegnativa apparizione in pubblico e la sua è la testimonianza più aperta della libertà di base di questo «gruppo». Difatti, chi conosce, come noi, le sue opere precedenti, sa che questo giovane e dotatissimo artista si muove proprio in senso contrario: da un naturalismo denso di colore e buio, allegoricamente buio di toni, egli si avvia ad una ricerca formale, lucida sia di pensiero che di tecnica. Gli «scontri di macchine» che sono il tema ricorrente della sua figurazione, muovendo da atmosfere cupe e accorate sull'incidente si ripresentano oggi sdrammatizzate, ridotti alla loro struttura meccanica, al lucido delle lamiere verniciate, ad immagini nitide ed aspre e taglienti, cui una nuova volontà di invenzione attribuisce titoli evasivi, come *La stagione morta*, *Inquietudi-*

ne; dando ancor più risalto all'eccezionale virtuosismo dell'autore. se

l. c.

Cinque pittori torinesi alla «Bussola»

I nomi dei cinque espositori sono Gastini, Ramella, Ruggeri, Saroni e Soffiantino; ma specialmente i tre ultimi non hanno bisogno di essere presentati al pubblico torinese, tale e tanto è stato il discorrere, che attorno ad essi si è fatto in occasione di competizioni artistiche, che li dichiaravano vincenti dei premi in palio o li ponevano comunque ai posti d'onore.

I primi due, Gastini e Ramella, nati rispettivamente nel 1938 e nel 1939, sono alla loro prima mostra di gruppo: un gruppo «sui generis», che non muove da premesse concettuali unitarie, nè palesa affinità tra i componenti, che non siano quelle che fisicamente accomuna le loro opere alle pareti della stessa Galleria. La mostra che ne è venuta fuori è di quelle che possono lasciare perplessi gli stessi estimatori dell'arte dei cinque giovani della «Bussola».

Le novità più vistose ce le offre Soffiantino, che pare abbia definitivamente buttato alle ortiche l'abito mentale del

suo lirismo pittorico, tutto ai margini di una sensibilità coloristica luminescente e rarefatta, per mostrarci un volto apertamente drammatico e violento. Nelle sue «Forme in movimento» Soffiantino, ad esempio, fa scattare i suoi grovigli appuntiti nello spazio grigio, che accoglie i suoi impulsi passionali, ma rischia di scadere nel generico di certo gusto contemporaneo in taluni altri studi che presenta nella collettiva. La volontà di esprimersi in termini ostentatamente polemicamente nel dibattito estetico pro e contro il mondo della figura, Saroni l'ha sempre avuta. Nel 1961 egli l'aveva dichiarato con un quadro, inviato a Palermo per il Premio Ente Zolfi Italiani, dal titolo «Uomo nella zolfara», che possiamo considerare il precursore di questa triade di figure, ectoplastiche, insistenti coloristicamente, ma realisticamente espresse, senza possibilità di equivoci.

Siamo convinti che altri saggi verranno a convincerci che la «nuova figurazione» di Saroni corrisponde ad un reale atteggiamento del suo spirito, quanto crediamo lo sia il drammatismo astratto di Soffiantino, artisti di talento che rifuggono dal chiudersi in comode formule per l'alternativa del rischio fascinosa e vitale. Ruggeri dimostra di possedere buone qualità tecniche nell'affrontare spavalamente le superfici larghe delle sue composizioni fornite di titoli del più ortodosso naturalismo. Non sappiamo che cosa abbia inviato a Parigi per la sua personale recente; ma a giudicare da quello che abbiamo visto a Venezia nell'ultima Biennale e da quanto ci fa vedere in questa mostra, supponiamo che i suoi orientamenti culturali siano di varia natura e che lo stesso sperimentalismo, che appare come forza immanente, in tutta la sua pittura, non riesca a variare sostanzialmente il mondo delle sue emozioni e delle sue idee pittoriche, che esistono e resistono perfettamente anche nei dipinti a piccola dimensione.

Ramella che è il più giovane del quintetto, si sta orientando verso un formalismo, che rifugge da ogni crepuscolarismo come dalle situazioni ovattate dove è a suo agio l'ambiguità figurale. Quella certa crudezza di luce nel campo visivo di ordine, forse non consciamente, surreale, sta tentando una via, che allo stato dei fatti ci appare dipendere per Ramella da certe grandi lezioni europee ed extra, in attesa di quella indispensabile maturazione che attendiamo anche nell'opera di Gastini, candidamente impegnato nei suoi paesaggi naturalistici, fantasiosi di verde, di chiari e di azzurri.

Nel momento storico che stiamo attraversando dove tutto è concesso agli artisti, anche giovanissimi allievi delle accademie statali o private, incontrare qualcuno che come Gastini non abbia tentato di contarcia lunga con i rifacimenti palesi e le camuffate copiatore, è veramente una buona cosa, anche se al presente è tuttora una piccola cosa.

Scroppo

Cinque giovani torinesi

alla Galleria La Bussola

In un momento che vede di nuovo rispuntare i «gruppi», la mostra collettiva di cinque giovani artisti (dal più anziano Soffiantino al più giovane Ramella son tutti al di sotto dei 35 anni), potrebbe apparire come una mostra di gruppo, cioè di tendenza.

In realtà il luogo del loro incontro è costituito dai rapporti d'amicizia e da quelle certe cose invisibili, che appunto per esser tali è vano cercare in somiglianze di simboli visibili o comunque catalogabili. Questi cinque giovani hanno tutti frequentato l'Accademia Albertina ed alcuni vi insegnano già, però le influenze più imponenti sono quelle ricevute fuori della scuola. Ruggeri rivela meglio degli altri un certo rifarsi ad atteggiamenti terreni e di linguaggio tipici della presenza di Spazzapan sulla scena torinese. Per cominciare da Ruggeri, diremo che intorno al 1957 non sarebbe stato possibile dubitare della sua statura d'artista. Misurando col proprio animo gli antichi e i moderni, Caravaggio, Rembrandt e il loro tormentoso conoscere con De Kooning, Pollok, Gorky e il loro faticoso esistere e aprirsi ad una ipotesi del presente e del futuro, Ruggeri aveva raggiunto una prestigiosa energia raffigurativa. Non gli rimaneva che misurare se stesso col proprio animo. Saremmo insinceri, proprio nei riguardi di artisti che stimiamo, se di lui non dicessimo quel che pensiamo: che questa necessaria misurazione è stata rifiutata o per lo meno rinviata. Le grandi tele che grondano rossi sanguinolenti sembrano il sontuoso ed impressionante sipario di un'azione drammatica più che il luogo del dramma. Avvertiamo il volume della voce e il tono delle parole ma non il loro costruito e il loro significato. Forse la bellezza autonoma degli strumenti pittorici lo trascina come gli endecasillabi sonori trascinano a volte col loro ritmo anche i grandi attori.

Tra tanto parlare di «nuova figurazione» è ovvio che le cinque tele presentate da Saroni siano quelle che richiamano di più l'attenzione dello spettatore. Infatti si può essere tentati di leggervi la da molti sperata conferma che i giovani si muovono all'indietro, ascoltando, storicamente, la necessità di recuperare la figura umana e con questo la dignità dell'azione pittorica. Le figure che adesso compaiono nell'«inferno verde» di Saroni sono le stesse figure di ieri, districate dai legacci del forma-

lismo prezioso e vischioso, che ha sempre attratto, ci pare, e insieme respinto il sensibile pittore (quel formalismo ancora vivo, che rende così decadenti i quadri di foglie). Come negli alberi sfronati e potati il tronco compare nudo, più forte, più antico; accampato nel vuoto e da quest'insieme le figure acquistano una drammatica grandiosità, una loro sincera tensione. Se mai è nelle opere più recenti di Soffiantino, che il problema della figurazione, in senso moderno, viene affrontato risolutamente; perché le figure lasciano, anche se capovolte, una certa necessità di racconto. Soprattutto nei disegni, che mostrano con tragica evidenza gli elementi di cronaca da cui ha preso l'avvio l'ispirazione, o meglio la necessità di racconto: i carnai provocati dalla torturante bestialità degli uomini o della natura. Su queste immagini l'ansia, vorremmo dire civile, preme vittoriosamente su un temperamento che per sua natura è lirico, o si fermerebbe, come s'è fermato altre volte, alla mezza voce dell'espressione lirica. Là dove si ferma, ci pare, quasi obbedendo alle esigenze intime di un personale pudore — un pudore visibile persino nella fragilità e nella timidezza della traccia di colore depositata sulle tela, sovente soltanto una leggera bava di colore, una ragnatela, un riflesso — la particolarissima visione della natura di Marco Gastini. Ciò che previene la nausea, la particolare nausea delle cose troppo dolci e tenere, davanti a questi paesaggi di colline e di cieli azzurri, sta nel peso reale delle emozioni, nel loro farsi disperatamente oggetto e strumento di pittura e quindi dar principio ad un angelico mito terrestre. Anche Ramella, è alla sua prima impegnativa apparizione in pubblico e la sua è la testimonianza più aperta della libertà di base di questo «gruppo». Difatti, chi conosce, come noi, le sue opere precedenti, sa che questo giovane e dotatissimo artista si muove proprio in senso contrario: da un naturalismo denso di colore e buio, allegoricamente buio di toni, egli si avvia ad una ricerca formale, lucida sia di pensiero che di tecnica. Gli «scontri di macchine» che sono il tema ricorrente della sua figurazione, muovendo da atmosfere cupe e accorate sull'incidente si ripresentano oggi sdrammatizzate, ridotti alla loro struttura meccanica, al lucido delle lamiere verniciate, ad immagini nitide ed aspre e taglienti, cui una nuova volontà di invenzione attribuisce titoli evasivi, come *La stagione morta*, *Inquietudi-*

ne; dando ancor più risalto all'eccellente virtuosismo dell'autore. se

l. c.

minante alla conclusiva maturità dell'artista, che si riconosce e vuol essere sì riconosciuta nella rappresentazione delle "cose" (*nature morte* - oggetti d'affezione e d'uso - e *vive* - fiori e piante -, *prospettive di paesi e cieli, ritratti e autoritratti, nudi femminili e qualche animale*), ma parallelamente se non prioritariamente nella messa a punto di un artificio costruttivo perfettamente controllato, senza approssimazioni e sbavature capace di reggere il confronto con "il vero", quello che aggredisce da fuori e quello che preme da dentro. Si può anche dir così: l'esperienza grafica è fondamentale per Saroni in quanto gli permette di assorbire il trauma che separa artificio e natura, ovvero gli fa trovare un percorso praticabile fra territori che spesso artisti e critici contemporanei - specie quando pretendono di teorizzare - considerano incomunicanti, come se un atteggiamento analitico comportasse una scelta drastica, senza possibilità di mediazione o integrazione: o il vero delle "cose" o il vero del linguaggio.

La conclusione della vicenda (imperfetta per la morte improvvisa; che avrebbe fatto poi, una volta riguadagnata piena disponibilità del proprio tempo?) consente di tornare sull'avvio e di rilevarne qualche carattere meglio chiarito dal seguito. Gli inizi precocissimi di Sergio, anteriori all'Accademia, avevano avvertito il fascino del formalismo geometrizzante (casoratiano, perfino dechirichiano) portato ai limiti di un concretismo, che in quegli stessi anni, '52/'53, praticavano a Torino gli ex-allievi di Casorati Albino Galvano e Paola Levi Montalcini e amici più o meno coetanei come Scropo, Parisot e Carol Rama, con i più giovani Biglione e Merz: lo dimostrano alcune grafiche, per fortuna sopravvissute alla indifferenza dell'autore per la conservazione di prove "superate" (mi riferisco in particolare alla piccola serie di linoleum che furono pubblicati su "Orsa minore"³). Ai già detti riferimenti - praticati con una probabile componente d'ironia come compete ad una generazione che ha già preso le distanze dall'astrattismo "classico" - si aggiungono suggestioni spazzapaniane, rigagnoli del secondo Futurismo che ancora serpeggiavano nel dopoguerra e specialmente la diffusione, attraverso le mostre "Francia-Italia" avviate nel '51, di esempi astratto/concreti (per dirla alla Venturi) de l'Ecole de Paris. Mentre l'avvio convinto dell'impegno - divenuto pubblica immagine con una serie fortunata di presenze in Premi nazionali dal '54 e la sanzione rappresentata nel gennaio del '55 dalla mostra epocale "Niente di nuovo sotto il sole", organizzata da Carluccio a la Bussola di Torino - dichiarano una decisa sterzata su posizioni neo-naturaliste (*paesaggi* ovvero situazioni meteorologiche, *alberi* ovvero atmosfere vegetali) che gli guadagnano una citazione, con Ruggeri e Tabusso, nel saggio di Arcangeli "Gli ultimi naturalisti"⁴. Di questo momento, e degli anni immediatamente successivi entro l'avvio dei sessanta, rimangono relativamente pochi esempi di grafica (dopo il '57 nessuna incisione, ch'io sappia, fino al '63/4; ma è del '57 una mostra di soli disegni alla Saletta di Modena, presentata da L.Pistoì). E però il disegno è tutt'altro che marginale nel lavoro di Saroni: accantonata la registrazione immediata del gesto, araldico liberatorio, il disegno diventa strumento di analisi, mezzo attraverso il quale la

minante alla conclusiva maturità dell'artista, che si riconosce e vuol essere sì riconosciuta nella rappresentazione delle "cose" (*nature morte* - oggetti d'affezione e d'uso - e *vive* - fiori e piante -, *prospettive di paesi e cieli*, *ritratti e autoritratti*, *nudi femminili e qualche animale*), ma parallelamente se non prioritariamente nella messa a punto di un artificio costruttivo perfettamente controllato, senza approssimazioni e sbavature capace di reggere il confronto con "il vero", quello che aggredisce da fuori e quello che preme da dentro. Si può anche dir così: l'esperienza grafica è fondamentale per Saroni in quanto gli permette di assorbire il trauma che separa artificio e natura, ovvero gli fa trovare un percorso praticabile fra territori che spesso artisti e critici contemporanei - specie quando pretendono di teorizzare - considerano incomunicanti, come se un atteggiamento analitico comportasse una scelta drastica, senza possibilità di mediazione o integrazione: o il vero delle "cose" o il vero del linguaggio.

La conclusione della vicenda (imperfetta per la morte improvvisa; che avrebbe fatto poi, una volta riguadagnata piena disponibilità del proprio tempo?) consente di tornare sull'avvio e di rilevarne qualche carattere meglio chiarito dal seguito. Gli inizi precocissimi di Sergio, anteriori all'Accademia, avevano avvertito il fascino del formalismo geometrizzante (casoratiano, perfino dechirichiano) portato ai limiti di un concretismo, che in quegli stessi anni, '52/53, praticavano a Torino gli ex-allievi di Casorati Albino Galvano e Paola Levi Montalcini e amici più o meno coetanei come Scropo, Parisot e Carol Rama, con i più giovani Biglione e Merz: lo dimostrano alcune grafiche, per fortuna sopravvissute alla indifferenza dell'autore per la conservazione di prove "superate" (mi riferisco in particolare alla piccola serie di linoleum che furono pubblicati su "Orsa minore"³). Ai già detti riferimenti - praticati con una probabile componente d'ironia come compete ad una generazione che ha già preso le distanze dall'astrattismo "classico"- si aggiungono suggestioni spazzapaniane, rigagnoli del secondo Futurismo che ancora serpeggiavano nel dopoguerra e specialmente la diffusione, attraverso le mostre "Francia-Italia" avviate nel '51, di esempi astratto/concreti (per dirla alla Venturi) de l'Ecole de Paris. Mentre l'avvio convinto dell'impegno - divenuto pubblica immagine con una serie fortunata di presenze in Premi nazionali dal '54 e la sanzione rappresentata nel gennaio del '55 dalla mostra epocale "Niente di nuovo sotto il sole", organizzata da Carluccio a la Bussola di Torino - dichiarano una decisa sterzata su posizioni neo-naturaliste (*paesaggi* ovvero situazioni meteorologiche, *alberi* ovvero atmosfere vegetali) che gli guadagnano una citazione, con Ruggeri e Tabusso, nel saggio di Arcangeli "Gli ultimi naturalisti"⁴. Di questo momento, e degli anni immediatamente successivi entro l'avvio dei sessanta, rimangono relativamente pochi esempi di grafica (dopo il '57 nessuna incisione, ch'io sappia, fino al '63/4; ma è del '57 una mostra di soli disegni alla Saletta di Modena, presentata da L.Pistoi). E però il disegno è tutt'altro che marginale nel lavoro di Saroni: accantonata la registrazione immediata del gesto, araldico liberatorio, il disegno diventa strumento di analisi, mezzo attraverso il quale la

Sergio Saroni

E' un fatto che la giovane pittura si muove su di un terreno naturalmente precario: e questo non solo per i fuochi irregolari di cui si illumina il dibattito più recente di chi tende a svincolarsi da un'operazione che ha perso col tempo anche il suo compito dinamico e motorio, allontanandosi da una adesività contestuale con la situazione odierna. La precarietà sta nella difficoltà a scardinare realmente il concetto d'un materiale specifico pittorico, quasi che non dovesse mutare il modo di certi rapporti, di certe strutture del fare pittura: siamo di fronte a un lavoro intenso intorno a questo problema centrale: non arte compensativa, che continua pur nel sussistere di talune assenze proprie di una civiltà come la nostra. Una vita diversa della pittura e non solo l'agio di rompere il cerchio di un fare per proporre uno nuovo: e quindi una diversa dimensione che renda più aperta la sostanza delle cose, fino a determinarne l'impugnabilità consapevole, cosciente secondo una continuità costituita in comportamento. Si badi all'opera di uno fra i più aperti, a Sergio Saroni, si badi alla sua motivazione di ritmo assolto in un tessuto linguistico che fonda una dimensione di spazio nel contesto narrativo: una tenuta della storia, la sua che viene narrando, che non si disimpegna dalla propria reale consistenza. E la figura, un linguaggio irriducibile anche alla propria confusione, non s'amministra fra i registri del contesto, ma organicamente la frequenta premendovi oltre l'empirica confusione che l'ha determinata fra la quantità di una attesa e la quantità di un evento, presentato come omogeneo alla propria natura e reso distante, nell'attesa; da una romantica speranza di sfatarlo. Figura, aggiungerei, non velleitaria e madida e improbabile e su questa improbabilità innaturale fondata nella sua drammaticità, ma proposta che viene a gocciare al calore di una presenza con un peso specifico suo proprio. La « storia » di Saroni è questa adesività al magma indiscriminato che la vita porta avanti ed insieme un ricambio che il lavoro dell'artista pone organicamente in continuo progresso sulla propria ricchezza naturale: è uno spessore di spazio e di materia e di tempo che si inserisce obbiettivamente contro una precarietà innecessaria. Mi pare indispensabile insistere sulla temperatura morale dell'apertura di Saroni, perchè in essa è la lezione sua migliore: la consapevolezza totale della realtà condotta con una lealtà verso le cose

che l'invenzione linguistica porta sempre e più semplicemente più a fondo.

Paolo Fossati

E' nato a Torino nel 1934. Ha frequentato l'Accademia Albertina di Belle Arti e insegna al Liceo Artistico di Torino. Ha partecipato a mostre nazionali ed internazionali e gli sono stati assegnati importanti premi, di cui i più recenti sono: il I Premio « Autostrada del Sole », 1961, e il I Premio Ramazzotti, 1963. E' stato invitato alla Biennale di Tokio, alla Mostra della Pittura Italiana a Sidney e alla Rassegna Internazionale « Nuova Figurazione » nel corso del 1963.

233. Forma 1962

234. Studio per farfalla

235. Studio 1963

236. Signa crucis 1963

237. Signa crucis 1963

Edoardo Sanguineti

Ruggeri, Saroni

C'è da meravigliarsi non poco (se resta spazio per nuove meraviglie) che, aprendosi in sedi diverse due esposizioni, alle contrastanti insegne dell'informale e della nuova figurazione, si rendano possibili le contemporanee presenze, in entrambe le rassegne, dei medesimi pittori. Non sto a recensire il numero degli esempi verificati, né qui importa un povero ragionamento statistico (come poco importa il chiuso rilievo pratico, nella sua quotidianità immediata). Ma sarei tentato di calcolare, in astratto, con un po' di buona malizia, il numero degli esempi verificabili: ed è almeno da notarsi, qui, una radicale e ideale ubiquità come fenomeno tipico della situazione contemporanea, allargabile a non pochi altri nomi, e addirittura, se mai la cosa fosse empiricamente realizzabile, in non scarsi casi, a identiche opere.

Il rilievo di costume, già per sé non spregevole, non tocca tuttavia l'essenza della questione, e non ci sta troppo a cuore, al momento. E sappiamo, del resto, che ragionevoli giustificazioni si presentano in folla: prima di ogni altra, la distinzione delle date, la legittimità dei periodizzamenti, l'inquietudine delle ricerche. Ma interessa qui soprattutto l'oggettiva diagnosi che si occulta nel non ancora (per quel che sappiamo) rilevato scandalo. Dicevamo inquietudine di ricerche, infatti: ma si può cominciare a dubitare fortemente, chi già non dubitasse da tempo, che possa designarsi come ricerca una zona tanto eclettica di esperienze, la cui caratteristica più evidente è un'ambiguità che sfugge a tutte le scelte autentiche. L'inquietudine ci sarà, d'accordo, ma sarà di forme che si mantengono tutte al di qua, ancora, di ogni responsabile decisione. Insomma, resta da indicare, al di fuori di ogni etica opportunità di giudizio, un indubitabile segno dei tempi pittorici che ci tocca di attraversare. E vittime dei tempi ci appariranno allora, in primo luogo, gli artisti e le loro opere, e proprio molti e molte tra quelli e quelle che ci sono più care, e che ben di rado possono sottrarsi, per forza di cose, al giuoco delle più inconciliabili etichette critiche, in cui vengono di volta in volta costretti, quando non addirittura, come nel caso, in una volta sola, pena l'esclusione immediata da non si sa quale concluso giuoco del dialogo contemporaneo, dal vigilato giardino di quelle che vengono definite come le forze attive e operanti. Ora, se queste tali forze, comunque battezzate e riconosciute, ancora qualche anno fa apparivano armate in guerra e schierate energicamente in campo, l'una contro l'altra, simile epoca eroica dimostra di avere ormai patito il suo pieno tramonto: il censimento

e degli indirizzi, furono queste, particolarissima mortificazione e di la pittura torinese.

ilancio, bisogna ammettere che, loro, furono una cosa sola: quel ceva, alle incoercibili ragioni del i, li espone a chiari pericoli, ma mente, una resistenza segreta e direzioni perdute. Così che oggi, nelle loro prove più recenti, una n nuovo espressionismo, proclanpetuosa sensibilità.

metterei l'accento sopra l'interna impulso figurativo si è giunti da una perpetua oscillazione tra un ede tecnica, e una nostalgia, che ove il fenomeno non fosse tanto ementare espressionismo astratto. categoria del ritratto il naturale i, in un drammatico ricorso. Tra- tinuamente verso esiti di contra- n una specie di gridato, di tipo ora, invece, in un sontuoso disfa- categorie direttamente fisiologiche afore, la sua oscillazione ostinata tirato sbigottimento, di una subli- lalle sue sorgenti impulsive, tocca lle sue azioni pittoriche, certo la concreto che domina i suoi di- sultante che la sua figurazione sa i, non rifletta realmente un certo o) erotismo artigianale. Il disfaci- a modi mitici e inconsci, il più ma informe, da cui, come nel rra materna, si attinge la carica oeta della violenza, Ruggeri può

essere minacciato soltanto dalla dispersione, dal piacere gratuito della dimostrazione della forza, nell'irradiazione dei suoi umori bollenti, e per usare una formula precostituita, si è tentati di discorrere, nel suo caso, di una passione che non si è ancora pienamente definita nel quadro di una ideologia. Chi conosce le sue ultime tele, oltre il periodo documentato qui a Firenze, può allora gettare il suo affettuoso e fiducioso grido di allarme, pensando allo spettacoloso spreco di energie che consuma questo artista. Perché è tempo che Ruggeri trasformi l'oscillazione interiore, sopra descritta, in una saldatura piena. E sarà questo, pensiamo, il compito primo del suo nuovo lavoro.

La storia orizzontale di Saroni è in qualche modo antitetica al destino, tutto verticale, di Ruggeri. Ho visto alcuni suoi mirabili disegni recenti, che oggi forse rappresentano il suo esito più sicuro, e nei quali appare compiutamente realizzata quella sintesi che egli desidera proporre. Perché anche Saroni, con tutta l'orizzontalità del suo discorso pittorico, ha una sua particolare problematica di innesto, diciamo così, e di conciliazione interiore. La sua lotta è quasi un'allegoria delle nozze dell'anima e dei sensi. I sensi saranno qui rappresentati dalla plastica sicurezza della sua materiologia, e l'anima, come Saroni vuole, dai simboli che egli aspira a intridere nel magma del suo esperto pittoricismo. Emblematica, comunque, è la vicenda rappresentata nelle due opere che a questa mostra documentano la sua attività, dove la sua ascesi intellettuale è compendiata in modo folgorante. Saroni realizza, in un primo tempo, un assoluto equilibrio drammatico e architettonico tra la figura che si definisce e il fondo stesso da cui viene districandosi; qui l'equilibrio è proprio nella forza con cui le parti si contendono il dominio del campo: è l'equilibrio di due lottatori in salda presa. Ma vedete, come in un dittico, l'esempio che segue, dove Saroni, con piena coscienza, e con notevole coraggio artistico, spezza l'armonia conseguita, e tanto sacrifica in evidenza di contrasti, quanto acquista in certezza di determinazione. Saroni è un caso esemplare di rinuncia a tutto il patetico che la tradizione ci garantisce: la sintesi è così rinviata deliberatamente a un livello più alto. E il suo nuovo espressionismo è, in linea di poetica, tutto fondato. La tensione romantica è respinta, e si sperimenta un tutto inedito emergere delle presenze. Quel verde spazio che si apre, neutro di suggestioni, oltre il gesto del personaggio, confessa, con accanita eloquenza, tutta la degradazione che qui si intende soffrire: è l'equivalente ideale del rozzo accam-

parsi delle mani che coprono il volto umano. Se questo nodo si scioglie, se questa equivalenza si spiega per intero, se questo volto manifesta il suo segreto, la nuova figurazione avrà vinto davvero, in Saroni, le sue lunghe remore.

E si torna spontaneamente al discorso generale d'apertura: perché è in esempi come questi che i due amici torinesi ci propongono, che naturalmente torneremo a verificare, tra qualche anno, come in un ovvio centro diagnostico, se l'esperienza dibattuta nell'attuale *querelle* si rivelerà, nel giuoco delle forze che si sta assumendo il compito spontaneo di rappresentare, come la strada maestra della rivoluzione, secondo che vuole riuscire, e non già il vicolo cieco della restaurazione, al modo della malcelata speranza di molti.

Enrico Crispolti

Marinuc

C'è da meravigliarsi non poco (se resta spazio per nuove meraviglie) che, aprendosi in sedi diverse due esposizioni, alle contrastanti insegne dell'informale e della nuova figurazione, si rendano possibili le contemporanee presenze, in entrambe le rassegne, dei medesimi pittori. Non sto a recensire il numero degli esempi verificati, né qui importa un povero ragionamento statistico (come poco importa il chiuso rilievo pratico, nella sua quotidianità immediata). Ma sarei tentato di calcolare, in astratto, con un po' di buona malizia, il numero degli esempi verificabili: ed è almeno da notarsi, qui, una radicale e ideale ubiquità come fenomeno tipico della situazione contemporanea, allargabile a non pochi altri nomi, e addirittura, se mai la cosa fosse empiricamente realizzabile, in non scarsi casi, a identiche opere.

Il rilievo di costume, già per sé non spregevole, non tocca tuttavia l'essenza della questione, e non ci sta troppo a cuore, al momento. E sappiamo, del resto, che ragionevoli giustificazioni si presentano in folla: prima di ogni altra, la distinzione delle date, la legittimità dei periodizzamenti, l'inquietudine delle ricerche. Ma interessa qui soprattutto l'oggettiva diagnosi che si occulta nel non ancora (per quel che sappiamo) rilevato scandalo. Dicevamo inquietudine di ricerche, infatti: ma si può cominciare a dubitare fortemente, chi già non dubitasse da tempo, che possa designarsi come ricerca una zona tanto eclettica di esperienze, la cui caratteristica più evidente è un'ambiguità che sfugge a tutte le scelte autentiche. L'inquietudine ci sarà, d'accordo, ma sarà di forme che si mantengono tutte al di qua, ancora, di ogni responsabile decisione. Insomma, resta da indicare, al di fuori di ogni etica opportunità di giudizio, un indubitabile segno dei tempi pittorici che ci tocca di attraversare. E vittime dei tempi ci appariranno allora, in primo luogo, gli artisti e le loro opere, e proprio molti e molte tra quelli e quelle che ci sono più care, e che ben di rado possono sottrarsi, per forza di cose, al giuoco delle più inconciliabili etichette critiche, in cui vengono di volta in volta costretti, quando non addirittura, come nel caso, in una volta sola, pena l'esclusione immediata da non si sa quale concluso giuoco del dialogo contemporaneo, dal vigilato giardino di quelle che vengono definite come le forze attive e operanti. Ora, se queste tali forze, comunque battezzate e riconosciute, ancora qualche anno fa apparivano armate in guerra e schierate energicamente in campo, l'una contro l'altra, simile epoca eroica dimostra di avere ormai patito il suo pieno tramonto: il censimento

essere minacciato soltanto dalla dispersione, dal piacere gratuito della dimostrazione della forza, nell'irradiamento dei suoi umori bollenti, e per usare una formula precostituita, si è tentati di discorrere, nel suo caso, di una passione che non si è ancora pienamente definita nel quadro di una ideologia. Chi conosce le sue ultime tele, oltre il periodo documentato qui a Firenze, può allora gettare il suo affettuoso e fiducioso grido di allarme, pensando allo spettacoloso spreco di energie che consuma questo artista. Perché è tempo che Ruggeri trasformi l'oscillazione interiore, sopra descritta, in una saldatura piena. E sarà questo, pensiamo, il compito primo del suo nuovo lavoro.

La storia orizzontale di Saroni è in qualche modo antitetica al destino, tutto verticale, di Ruggeri. Ho visto alcuni suoi mirabili disegni recenti, che oggi forse rappresentano il suo esito più sicuro, e nei quali appare compiutamente realizzata quella sintesi che egli desidera proporre. Perché anche Saroni, con tutta l'orizzontalità del suo discorso pittorico, ha una sua particolare problematica di innesto, diciamo così, e di conciliazione interiore. La sua lotta è quasi un'allegoria delle nozze dell'anima e dei sensi. I sensi saranno qui rappresentati dalla plastica sicurezza della sua materologia, e l'anima, come Saroni vuole, dai simboli che egli aspira a intridere nel magma del suo esperto pittoricismo. Emblematica, comunque, è la vicenda rappresentata nelle due opere che a questa mostra documentano la sua attività, dove la sua ascesi intellettuale è compendiata in modo folgorante. Saroni realizza, in un primo tempo, un assoluto equilibrio drammatico e architettonico tra la figura che si definisce e il fondo stesso da cui viene districandosi; qui l'equilibrio è proprio nella forza con cui le parti si contendono il dominio del campo: è l'equilibrio di due lottatori in salda presa. Ma vedete, come in un dittico, l'esempio che segue, dove Saroni, con piena coscienza, e con notevole coraggio artistico, spezza l'armonia conseguita, e tanto sacrifica in evidenza di contrasti, quanto acquista in certezza di determinazione. Saroni è un caso esemplare di rinuncia a tutto il patetico che la tradizione ci garantisce: la sintesi è così rinviata deliberatamente a un livello più alto. E il suo nuovo espressionismo è, in linea di poetica, tutto fondato. La tensione romantica è respinta, e si sperimenta un tutto inedito emergere delle presenze. Quel verde spazio che si apre, neutro di suggestioni, oltre il gesto del personaggio, confessa, con accanita eloquenza, tutta la degradazione che qui si intende soffrire: è l'equivalente ideale del rozzo accam-

parsi delle mani che coprono il volto umano. Se questo nodo si scioglie, se questa equivalenza si spiega per intero, se questo volto manifesta il suo segreto, la nuova figurazione avrà vinto davvero, in Saroni, le sue lunghe remore.

E si torna spontaneamente al discorso generale d'apertura: perché è in esempi come questi che i due amici torinesi ci propongono, che naturalmente torneremo a verificare, tra qualche anno, come in un ovvio centro diagnostico, se l'esperienza dibattuta nell'attuale *querelle* si rivelerà, nel giuoco delle forze che si sta assumendo il compito spontaneo di rappresentare, come la strada maestra della rivoluzione, secondo che vuole riuscire, e non già il vicolo cieco della restaurazione, al modo della malcelata speranza di molti.

A volte è necessario riprendere il discorso che si credeva di non dover più fare. Ma non per la canea di chi non ha evoluto mai comprendere o per incapacità o per interesse, sebbene per noi stessi, per chiarire dentro di noi, a noi, le nostre ragioni di fiducia in certa pittura, la validità morale, prima ancora che estetica, di tutta una ricerca. E molti sono i dubbi che ci assalgono, molte le discriminazioni da fare, che troppo abbiamo messo nel calderone, il buono e il meno buono, e sarebbe questo il male minore se non ci avessimo messo qualcosa vola anche il cattivo, spinti proprio dalla polemica o dalla necessità di un aggiornamento.

Molti artisti di quella che era la generazione di mezzo sono stati saccheggianti, ha scritto Russoli, «da legioni internazionali di virtuosi di gusto». E chi può dargli torto? Si può essere più o meno d'accordo sui nomi — è sempre difficile giudicare in assoluto soprattutto l'esperienza imitata di un giovane — si può obiettare che non c'è bisogno di saltarsi in un certo modo, perché in fondo i buoni non ne hanno bisogno e la pittura non è affatto in crisi. Se mai i giovani sono in fase di evoluzione. E qui sta il punto. La pittura giovane, pur se parte, nella maggioranza dei casi, da quella conquista dell'autonomia dell'immagine che era stata realizzata dalla generazione precedente, deve cercare una nuova ragione di questa autonomia, magari in direzioni divergenti. E proprio parlando di alcuni giovani, tra cui Saroni, Ruggeri e Soffiantino, Maurizio Calvesi ha potuto scrivere, in un articolo che comparirà tra poco, che essi «dell'inquietudine avventura hanno accettato la minaccia e la lusinga, ne hanno partecipato a fondo, radicandosi le loro ragioni umane; nel nuovo tempestoso clima si sono ambientati attivamente, attivamente in quanto essi stessi hanno determinato nuove proposte ed anch'essi hanno difeso qualcosa: soprattutto una dimensione concreta, spazialmente come moralmente coordinata e responsabile, di immagine, una sua diretta, centrale potenzialità».

Non si può commettere l'errore di puntare unicamente su un tipo di ricerca e di affermare la qualità a dispetto delle altre, soprattutto quando si tratta di artisti giovani. E proprio la vitalità della giovane pittura, sia essa romana, bolognese, torinese o lombarda, e la definizione regionale già indica una differenziazione, dimostra magari qualche logica incertezza, ma non certo uno stato di crisi. E per questo che ho accettato volentieri di presentare tre pittori come Saroni, Ruggeri e Soffiantino, dei quali mi ero occupato soltanto occasionalmente. Credo alla validità della loro esperienza in un momento in cui essi dimostrano di aver superato l'apprendistato presso i maestri, che non erano solo italiani, e mentre più necessaria appare, per la loro chiarezza interiore, determinare quella dimensione concreta, «spazialmente come moralmente coordinata e responsabile», di cui parla Calvesi.

È evidente che in questi giovani, a differenza che in altri ai quali va ugualmente la mia stima, c'è proprio la necessità di un'immagine. La loro ricerca pertanto si allontana dalla situazione neo-dadaista che è tipica di certa giovane pittura americana. D'altro canto, pur con qualche affinità, si differenzia altresì da quella della giovane pittura spagnola, di un Canogar, per esempio, per non dire di un Tapies. La definizione di informale non mi sembra che possa essere un comune denominatore, e già del resto andrebbe assunta in una accezione storica. E tuttavia l'informale è stato inteso in molti casi, anche dei maggiori, proprio come ricostituzione di immagine, presa di possesso di una nuova realtà, non solo quella della materia, ma quella della coscienza, tal che spesso nei più giovani ha potuto sovrapporsi ad una originaria costituzione espressionistica. Mi pare che questa volontà di comunicazione sia una base comune per tutti e tre i giovani torinesi. La loro

pittura ha bisogno di essere in una tensione continua, nel rapporto esterno con lo spettatore, e nel rapporto strutturale della sua organizzazione compositiva. Il colore non vibra per l'urto o l'accordo delle tinte, ma nella sua concrezione di materia: alto e squillante, come una atmosfera solidificata, in Ruggeri; esplosione contenuta in zone quasi geometriche in Saroni; labile di intensità ma accesso di presenza emotiva in Soffiantino. Soffiantino è il più anziano dei tre artisti, ma è nato solo nel 1929. Le sue immagini sono quelle reali, ma di una realtà ricostruita attraverso il processo pittorico, di coincidenza tra forma e oggetto. Nelle opere recenti, queste immagini si son fatte più pressanti e sono esse a organizzare tutto lo spazio compositivo, a ri-proporre le prospettive, sia dimensionali che emotive. Sono soprattutto concrezioni di luce, ma non limitate da un gesto, se pure cresciute e rese apparenti dall'esperienza del fare pittorico. Partendo dalla coscienza, è una pittura che tende a realizzarsi in una dimensione completamente estroversa, che per questo ritrova un significato non soltanto umano, ma addirittura naturalistico, sempre che si voglia intendere la natura in un rapporto non tradizionale con l'essere.

Chi non ricorda i neri misteriosi di Ruggeri, su cui si componevano i rossi e i bianchi, in linee e zone, in forme psicologiche di derivazione surrealista? Erano quadri che richiamavano alla mente una eventuale lezione di Bacon, e tuttavia con una precisione di immagine che era completamente antiletteraria, ma pur sempre discorsiva. Debo dire che Ruggeri oggi ha abolito la necessità del discorso e dell'aneddoto, proprio per una più approfondita capacità di ricerca del rapporto tra se stesso e l'immagine estrinsecata: uomo, natura morta, figura, sono questi i titoli frequenti dei suoi quadri. Il passaggio è stato quindi dal surreale al reale, eppure conservando tutto il mistero delle atmosfere e dei fondi, ma portandolo su un piano più logico, e quindi più concreto, per mezzo di scansioni più razionali delle zone. E tutta la libertà al colore!

Saroni è giovanissimo, ma ha già lunga esperienza, e sembra che non abbia voluto rinunciare a nulla di quanto ha fatto in precedenza. Era troppo facile, alcuni anni fa, fare nei suoi riguardi il riferimento culturale a De Kooning. Facile e ingiusto per un pittore poco più che ventenne. Eppure, in un breve periodo, si è liberato da qualsiasi troppo evidente influenza, pur mantenendo il significato morale della lezione. Direi comunque che ha percorso il cammino inverso dei suoi compagni. Oggi la sua forma, pur sempre in una determinazione empirica, si aggravia per ottenere una immagine fantastica, sforza la limitazione troppo netta degli impasti e la supera in appendici automatiche, mentre il nucleo della composizione è sempre raccolto in una tensione drammatica.

Sotto la spinta di diverse necessità si sono quindi acute, logicamente, tre diverse conseguenze dopo una partenza in comune. Eppure non via dimenticato che questa pittura nasce da quella condizione comune a tutti e tre gli artisti, che prima ho chiamato volontà di comunicazione. Infatti la forma è scaturita da una complessa problematica, da elementi in contrasto, portati ad un grado estremo di tensione non soltanto emotiva, ma anche morale. E più che tentare un accordo di questi elementi, l'intenzione era di distaccarli dal contingente momentaneo della coscienza, per imprimere loro una durata non più all'interno, ma all'esterno, riaffermando così la presenza dell'uomo nelle cose.

NELLO PONENTE



PIETRO RUGGERI

A volte è necessario riprendere il discorso che si credeva di non dover più fare. Ma non per la canea di chi non ha voluto mai comprendere o per incapacità o per interesse, sebbene per noi stessi, per chiarire dentro di noi, a noi, le nostre ragioni di fiducia in certa pittura, la validità morale, prima ancora che estetica, di tutta una ricerca. E molti sono i dubbi che ci assalgono, molte le discriminazioni da fare, ch  troppo abbiamo messo nel calderone, il buono e il meno buono, e sarebbe questo il male minore se non vi avessimo messo qualche volta anche il cattivo, spinti proprio dalla polemica o dalla necessit  di un aggiornamento.

Molti artisti di quella che era la generazione di mezzo sono stati saccheggianti, ha scritto Russoli, « da legioni internazionali di virtuosi di gusto ». E chi pu  dargli torto? Si pu  essere pi  o meno d'accordo sui nomi —   sempre difficile giudicare in assoluto soprattutto l'esperienza limitata di un giovane — si pu  obbiettare che non c'  bisogno di salvarsi in un certo modo, perch  in fondo i buoni non ne hanno bisogno e la pittura non   affatto in crisi. Se mai i giovani sono in fase di evoluzione. E qui sta il punto. La pittura giovane, pur se parte, nella maggioranza dei casi, da quella conquista dell'autonomia dell'immagine che era stata realizzata dalla generazione precedente, deve cercare una nuova ragione di questa autonomia, magari in direzioni divergenti. E proprio parlando di alcuni giovani, tra cui Saroni, Ruggeri e Soffiantino, Maurizio Calvesi ha potuto scrivere, in un articolo che comparir  tra poco, che essi « dell'inquieta avventura hanno avvertito la minaccia e la lusinga, ne hanno partecipato a fondo, radicandovi le loro ragioni umane; nel nuovo tempestoso clima si sono ambientati attivamente, attivamente in quanto essi stessi hanno determinato nuove proposte ed anch'essi hanno difeso qualcosa: soprattutto una dimensione concreta, spazialmente come moralmente coordinata e responsabile, di immagine, una sua diretta, centrale potenzialit  ».

Non si pu  commettere l'errore di puntare unicamente su un tipo di ricerca e di affermarne la qualit  a discapito delle altre, soprattutto quando si tratta di artisti giovani. E proprio la vitalit  della giovane pittura, sia essa romana, bolognese, torinese o lombarda, e la definizione regionale gi  indica una differenziazione, dimostra magari qualche logica incertezza, ma non certo uno stato di crisi.   per questo che ho accettato volentieri di presentare tre pittori come Saroni, Ruggeri e Soffiantino, dei quali mi ero occupato soltanto occasionalmente. Credo alla validit  della loro esperienza in un momento in cui essi dimostrano di aver superato l'apprendistato presso i maestri, che non erano solo italiani, e mentre pi  necessaria appare, per la loro chiarezza interiore, determinare quella dimensione concreta, « spazialmente come moralmente coordinata e responsabile », di cui parla Calvesi.

  evidente che in questi giovani, a differenza che in altri ai quali va ugualmente la mia stima, c'  proprio la necessit  di un'immagine. La loro ricerca pertanto si allontana dalla situazione neo-dadaista che   tipica di certa giovane pittura americana. D'altro canto, pur con qualche affinit , si differenzia altres  da quella della giovane pittura spagnola, di un Canogar, per esempio, per non dire di un Tapies. La definizione di informale non mi sembra che possa essere un comune denominatore, e gi  del resto andrebbe assunta in una accezione storica. E tuttavia l'informale   stato inteso in molti casi, anche dei maggiori, proprio come ricostituzione di immagine, presa di possesso di una nuova realt , non solo quella della materia, ma quella della coscienza, tal che spesso nei pi  giovani ha potuto sovrapporsi ad una originaria costituzione espressionistica. Mi pare che questa volont  di comunicazione sia una base comune per tutti e tre i giovani torinesi. La loro

pittura ha bisogno di essere in una tensione continua, nel rapporto esterno con lo spettatore, e nel rapporto strutturale della sua organizzazione compositiva. Il colore non vibra per l'urto o l'accordo delle tinte, ma nella sua concrezione di materia: alto e squillante, come una atmosfera solidificata, in Ruggeri; esplosione contenuta in zone quasi geometriche in Saroni; labile di intensità ma accesso di presenza emotiva in Soffiantino.

Soffiantino è il più anziano dei tre artisti, ma è nato solo nel 1929. Le sue immagini sono quelle reali, ma di una realtà ricostruita attraverso il processo pittorico, di coincidenza tra forma e oggetto. Nelle opere recenti, queste immagini si son fatte più pressanti e sono esse a organizzare tutto lo spazio compositivo, a riproporre le prospettive, sia dimensionali che emotive. Sono soprattutto concrezioni di luce, ma non limitate da un gesto, se pure cresciute e rese apparenti dall'esperienza del fare pittorico. Partendo dalla coscienza, è una pittura che tende a realizzarsi in una dimensione completamente estroversa, che per questo ritrova un significato non soltanto umano, ma addirittura naturalistico, sempre che si voglia intendere la natura in un rapporto non tradizionale con l'essere.

Chi non ricorda i neri misteriosi di Ruggeri, su cui si componevano i rossi e i bianchi, in linee e zone, in forme psicologiche di derivazione surrealista? Erano quadri che richiamaavano alla mente una eventuale lezione di Bacon, e tuttavia con una precisione di immagine che era completamente antiletteraria, ma pur sempre discorsiva. Debbo dire che Ruggeri oggi ha abolito la necessità del discorso e dell'aneddoto, proprio per una più approfondita capacità di ricerca del rapporto tra se stesso e l'immagine estrinsecata: uomo, natura morta, figura, sono questi i titoli frequenti dei suoi quadri. Il passaggio è stato quindi dal surreale al reale, eppure conservando tutto il mistero delle atmosfere e dei fondi, ma portandolo su un piano più logico, e quindi più concreto, per mezzo di scansioni più razionali delle zone. E tutta la libertà al colore!

Saroni è giovanissimo, ma ha già lunga esperienza, e sembra che non abbia voluto rinunciare a nulla di quanto ha fatto in precedenza. Era troppo facile, alcuni anni fa, fare nei suoi riguardi il riferimento culturale a De Kooning. Facile e ingiusto per un pittore poco più che ventenne. Eppure, in un breve periodo, si è liberato da qualsiasi troppo evidente influenza, pur mantenendo il significato morale della lezione. Direi comunque che ha percorso il cammino inverso dei suoi compagni. Oggi la sua forma, pur sempre in una determinazione empirica, si aggroviglia per ottenere una immagine fantastica, sforza la limitazione troppo netta degli impasti e la supera in appendici automatiche, mentre il nucleo della composizione è sempre raccolto in una tensione drammatica.

Sotto la spinta di diverse necessità si sono quindi avute, logicamente, tre diverse conseguenze dopo una partenza in comune. Eppure non va dimenticato che questa pittura nasce da quella condizione comune a tutti e tre gli artisti, che prima ho chiamato volontà di comunicazione. Infatti la forma è scaturita da una complessa problematica, da elementi in contrasto, portati ad un grado estremo di tensione non soltanto emotiva, ma anche morale. E più che tentare un accordo di questi elementi, l'intenzione era di distaccarli dal contingente momentaneo della coscienza, per imprimere loro una durata non più all'interno, ma all'esterno, riaffermando così la presenza dell'uomo nelle cose.

Catalogo della XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia

106

Sergio Saroni

Torino 24-XI-1935, ris. a Torino

Sergio Saroni non avrebbe potuto utilizzare meglio i metri di parete che la Biennale gli ha concesso, esponendo solo tre dipinti di misura grande, con i quali l'artista è stato capace di

ITALIA / Sala XXXIV

107

riassumere, sia come enunciazione di problematiche, sia come risultati, il suo breve ma intenso cammino di pittore dall'eccezionale temperamento.

Nella « Forma diafana », nonostante il trasalire e il levitare di questa massa vivente fra spine di luce e larghe suture d'ombra, si avverte al fondo, consumata e felice, la grande lezione tonale che Morandi ha dato all'Italia e che giovani e meno giovani, da Morlotti a Brunori, mostrano di avvertire da un'altra piattaforma, al grado della massima interiorizzazione.

Nell'« Interno con figura », la cui sonorità è pari alla raffinatezza, il pittore ripropone il rapporto tra spazio e oggetto, tra figura e fondo, nei termini classici, conferendo al gusto astratto in cui egli opera fin dalla sua nascita come pittore, una dignità di Museo che onora la pittura delle nuove generazioni: è infatti in Saroni un geniale ricupero della classicità dall'interno della astrazione, per cui, dato per certo e non permutabile il punto di partenza informale, la concretezza, il garbo, la raffinatezza sono attinti dal Museo: certi trapassi bronzei rembrandtiani, certe velature di un caldo rosa tiepolesco, certi bruni di Magnasco *nutrono* la visione attuale del pittore, conferendole una nobiltà e una classicità assai rare.

Nell'« Animale morto » è tutto il sentimento e il rituale della pittura di Saroni, dove l'angoscia è data da un fatto certo e documentabile, dove le notazioni pittoriche nascono da una fonte emozionale fisica, dall'oggetto di una percezione alla fantasia. Il metodo di Saroni non è quello della traduzione astratta di una realtà fisica per successive sottrattazioni di notazioni sensibili; dal momento della emozione a quello della resa pittorica, passano per il pittore diversi altri momenti di memoria; così la « scena » (una carogna abbattuta sulla nuda terra) si allarma di fughe, si contagia d'ombre che sono di spazi ulteriori. Resta però una presenza in quella povera carne morta che non cessa di trasformarsi neppure nella putrefazione. Questa materia franta arde sotto una mezza luce tanto più implacabile, quanto più sommersa e « tenuta ».

Questi tre dipinti sono dunque riassuntivi di un talento e di una statura di pittore che hanno davvero dell'eccezionale, perché dando un contributo di indiscussa originalità al quadro dei valori informali oggi vivi nel mondo, si collocano nella *misura italiana* del tono e del Museo, ripropongono, con una foga pari all'intelligenza, il rapporto tra mondo fisico e schema mentale, riequilibrando sensazione e razionalizzazione dentro un rigore formale consumatissimo.

Marcello Venturoli

PITTURE

- 21 Animale morto, 1962.
- 22 Figura in un interno, 1962.
- 23 Figura diafana, 1962.
- 24 Paesaggio, 1962.