

CARTE ④④ **SEGRETE**

ANTOLOGIA CRITICA

(1943 - 1979)

di

**GIOVANNI
STRADONE**

APRILE GIUGNO 1979

LE DATE di **CARTE SEGRETE**

43	marzo 1979
44	giugno. 1979
45	settembre 1979
46	dicembre 1979

I DATI di **CARTE SEGRETE**

	Italia	Esteri
OGNI COPIA	L. 2.000	\$ 4
ABBONAMENTO	L. 10.000	\$ 18

Da versarsi sul c/c postale 57659005 intestato a:
CARTE SEGRETE - Piazza Margana, 24
00186 ROMA - Tel. 6786914 - 6790146

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: Piazza Margana, 24 - Tel. 6786914

Direttore: **Domenico Javarone** — Vice-Direttore: **Gianni Toti**

Redazione: **Filippo Maria Ferro** (Letteratura)

Massimo Riposati (Artificina)

Franco Miele (Arti figurative)

Dante Ricci (Arti grafiche)

Stefano Maffei (Impaginazione)

Marina Javarone (Segretaria)

I manoscritti anche se non pubblicati non si restituiscono —
Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 11255 in data
5 novembre 1966.

Spedizione in abbonamento postale Gruppo IV — Stampa
PRINTER - Roma — Direttore responsabile: **Marina Javarone**.
Copertina della Grafiser di Roma

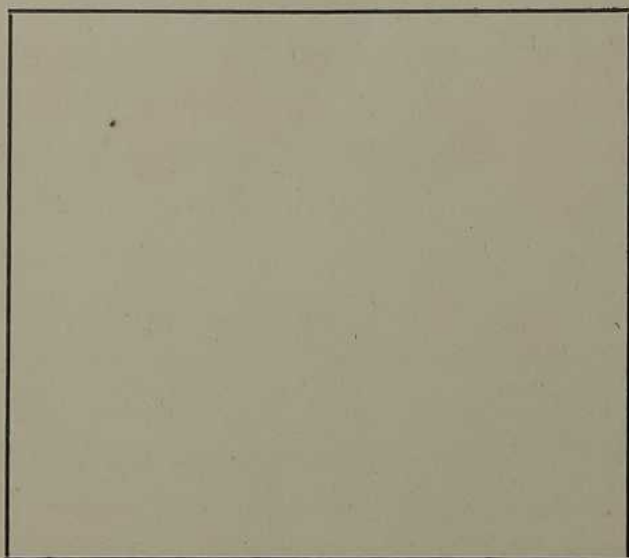
B. VIII 4,7

CARTE SEGRETE

ANNO XIII — APRILE - GIUGNO 1979 — N. 44

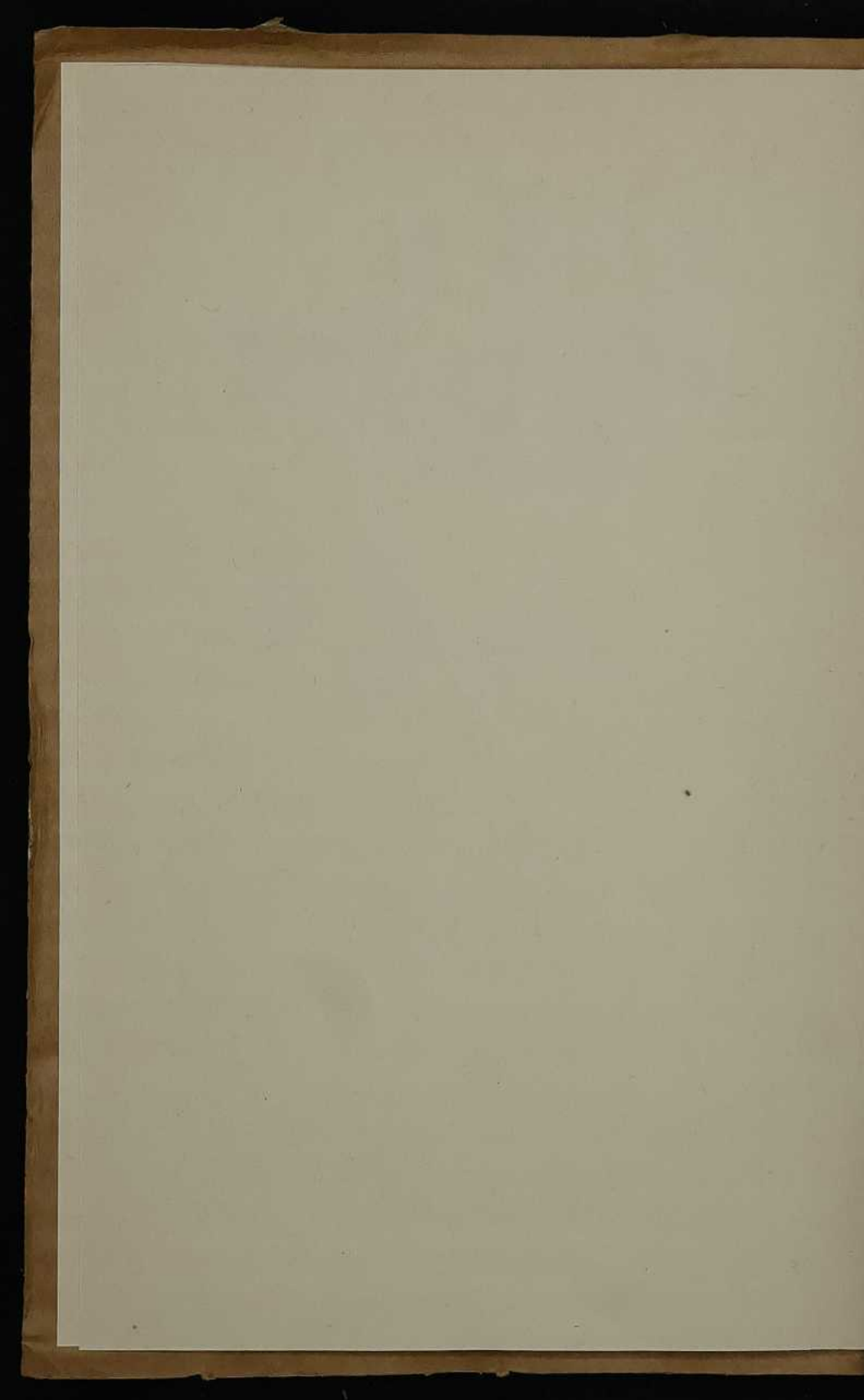
rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore **DOMENICO JAVARONE**



Vice Direttore **GIANNI TOTI**

Edizioni di Carte Segrete



ANTOLOGIA CRITICA

(1943-1979)

di

GIOVANNI STRADONE

Francesco Acerbo - Vito Apuleo - P. M. Bardi - G. L. Biagioni
Gazzoli - Cesare Brandi - Renato Civello - Claudio Claudi
Enrico Crispolti - Gualtiero Da Vià - Giorgio De Chirico
Paola Della Pergola - Giuseppe Dessì - Carlo Giacomozzi - Piero
Girace - Virgilio Guzzi - Valerio Mariani - Valentino Martinelli
Michelangelo Masciotta - Ercole Maselli - Dario Micacchi
Franco Miele - Giorgio Petrocchi - Nello Ponente - Jacopo
Recupero - Toti Scialoja - Leonardo Sinisgalli - Giacinto
Spagnoletti - Antonello Trombadori - Lorenza Trucchi - Marco
Valsecchi - Marcello Venturoli - Gino Visentini.

CARTE SEGRETE



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

ORGANIZZAZIONE S.I.T.A.V.
ST. VINCENT

PRESENTAZIONE

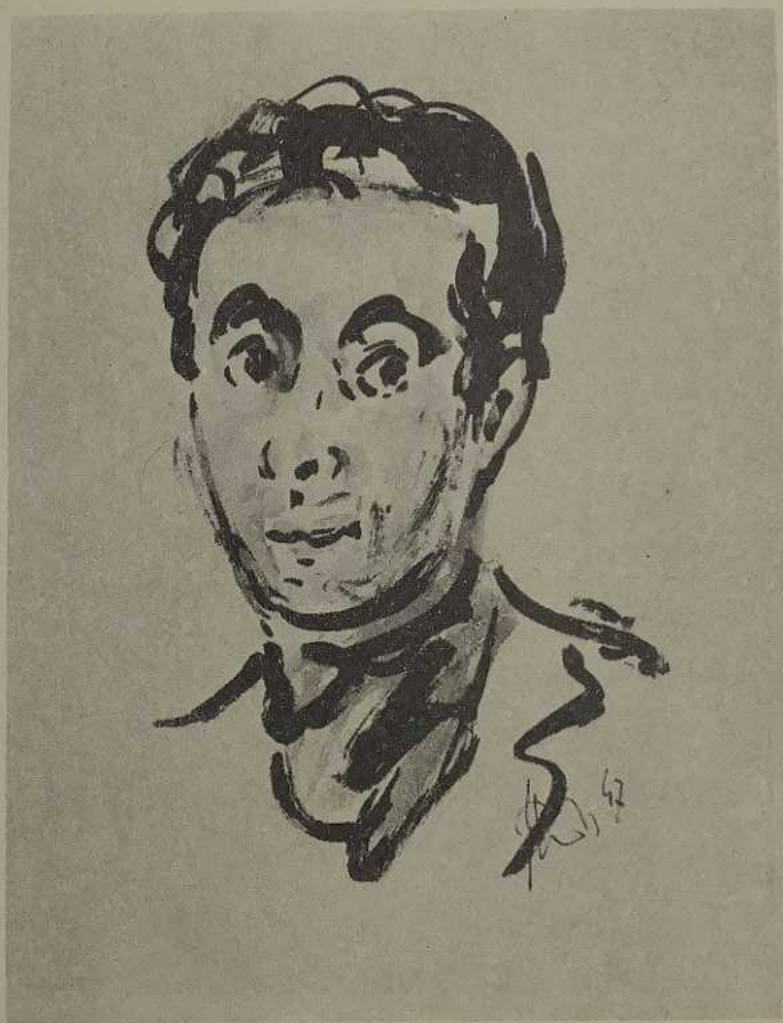
Questa antologia critica sull'opera di Giovanni Stradone inizia dal 1943. Perché da questa data? Il pittore, intorno al '30, non era già noto alla critica per quadri come « ritratto di Marcello », « il malato »?

Il motivo di scelta della data 1943 ci è stato chiarito dallo stesso artista. A suo giudizio furono gli scritti di quel momento a precisare la qualità e le caratteristiche della sua pittura, diciamo la sua personalità.

Nell'antologia presente, tra i saggi più significativi di critici, letterati e poeti, vogliamo indicare all'attenzione dello studioso quello altrettanto impegnativo di Giorgio De Chirico, che destò molto stupore e vivo interesse nella stampa italiana. Lo segnaliamo anche per una ragione particolare: ci pare che lo scritto, per la sua classica chiarezza ed assoluta libertà, riveli un fondo segreto, e forse sconosciuto, dell'animo e del pensiero del più vero De Chirico, al di là di certo suo far polemiche e recitazione. Il « grande metafisico » è davvero così « misterioso e incomprensibile » come, di recente, è stato definito da un critico d'Oltralpe?

Domenico Javarone

Roma, 12 settembre 1979



di PIETRO MARIA BARDI

Tra i giovani pittori romani mi pare che Giovanni Stradone vada conquistando una fama sicura, tra un conforto di consensi intelligenti come fu una quindicina d'anni fa per Scipione e per Mafai. Roma, ogni tanto, vede nascere di questi pittori isolati dal convegno accademico e schivi al tempo stesso dalle facili antiaccademiche maniere, artisti che prendono il loro umore in se stessi e a contatto di fatti fuori della pratica dell'arte. Quando venne in discussione il caso Scipione fu uno sconcerto per coloro i quali vogliono a ogni costo inquadrare un pittore, assegnargli parentele e predirgli glorie o naufragi: era un tempo in cui a Roma spadroneggiava ancora, un mestiere scialbo e senza ordinamenti. Mafai e Scipione obbligarono il pacifico ambiente a un mutamento di indirizzi. Poi s'affermò Ziveri, e la fiammata cagliasca incendiò molti animi. Per diversi anni vi fu come un silenzio, le reclute invece di correre all'assalto, si posero a segnare il passo; ma ecco Stradone.

La sua notorietà è di quest'anno ed è stata, come ho detto, pronta in tanti intendimenti: d'altra parte il terzo premio « Bergamo » consacra le aspettative.

Mi pare che Stradone sia un buon pittore: se i premi e il codazzo dei critici giovinetti non gli faranno perdere la testa, questo trentenne di Nola dipingerà quadri certamente importanti. Egli è padrone di un bel mestiere, e sarà così intelligente da non sciuparlo con furbizie letterarie o artisticamente proporzionate alla sua cultura; egli dovrebbe continuare a dipingere dipingendo: non è un gioco di parole, perché oggi si dipinge troppo novellando o poetando e peggio filosofando; dipingere come viene, senza indugiare nei problemi dell'« artisticità », dando corda al proprio sentire, e mettendo in un cantone gli artifici che la moda divulga.

Aver la fortuna di nascere pittore come Stradone non capita tutti gli anni; ma per un pittore non basta questo dono supremo è necessario non perdere di vista la propria strada, anzi conoscerla passo passo e distinguerla, ai bivii, dai sentieri che menano nei giardini tentatori. Finora, a onore del giovane pittore, va detto ch'egli ha avuto ben presenti i limiti del suo mondo, ed è riuscito di questo suo mondo a dare piccoli capolavori: certe nature morte illuminate d'un amore di rado riscontrato e che, per altri versi e per la diversità dell'accento, fa pensare a de Pisis e a Morandi.

Stradone mette accanto a questi nuovi piccoli maestri il proprio spirito di pittore felice, scopritore di novità tra le pieghe del manto della Musa.

Pietro Maria Bardi

GALLERIA DELLO ZODIACO

Catalogo della Galleria - Marzo 1945

GIOVANNI STRADONE

di ERCOLE MASELLI

Di fronte all'intraducibile vitalità e continuità espressiva, e a quella non surrogabile qualità di visione e d'incanto che ci fa dire, anche per talune fra le minori e minime opere del pittore Giovanni Stradone: « *dovevano essere dipinte, dovevano essere fermate e segnate* », non occorre ieri, per riconoscerle e festeggiarle, nè tanto meno occorre oggi, un immaginario privilegio « critico ». Le opere cui non fu avara la grazia poetica, quelle che riescono a rivelarci chiaramente nuove voci e accenni dell'eterno umano, entrano di colpo nella nostra coscienza ad arricchirne l'intima storia: ed è in questa felicità di sentirci davvero commossi nelle più persuasive e consolanti ragioni di vita, che se ne accerta propriamente il valore. Ma come vuole un uso o un vizio sociale ormai connaturato, facciamo pure della quotidiana critica contemporanea.

Per la poesia e la pittura di Stradone, che è davvero, e nel miglior senso, nuova, azzardiamo coraggiosamente la nuova formula di « naturalismo demonico ».

All'origine dell'ultima « scuola romana », o della sua più recente fase, c'è il demonismo, appunto, di Scipione. Ma fu, questo, senza propri motivi di naturalismo, un demonismo più letterariamente e allusivamente composito una sintesi, un'invenzione, un modo tutto nuovo di romano neo-barocchismo e di europeo espressionismo. Il demonismo di Stradone, che Dio glielo conservi!, ha invece un suo assiduo e fruttuoso recapito nella vita segreta operosa e gelosa (e pur sempre, in fondo, vietata) delle potenze e virtù, dei modi, e specie ed umori più veramente terrestri. In questo nuovissimo senso, anche a proposito di Stradone, si può parlare di naturalismo: di un momentaneo, demònico naturalismo da sublime contrabbando e spionaggio, inedite incubazioni e culture, ardui scambi ed innesti appurati con lunga, attenta, scaltra pazienza, poeticamente rivolti e risolti con istantaneo prestigio di fantasia inventiva.

Come ognuno può vedere nelle opere qui esposte, siamo lontanissimi dalla vecchia stregoneria che si compiaceva e fregiava di ripugnanti membrane alate e artigliate; e in tutto fuori dalle melense freddissime politure surrealiste, mondane e artigianesche, di macabri oggetti e speciosi bibelots. Perché, da una parte il demonismo creativo di Stradone — nei suoi vari e armonizzabili registri del « visionario », del « sarcastico », del « grottesco », del « giocoso » e del « sublime » (non tutti, qui, chiamati) — è di alta specie poetica e umanistica; e dall'altra, il suo segreto naturalismo gl'ispira e gl'impone quell'organica unità e vibrante circolazione di vita, di forme sostanze ed umori, che anche nelle sue opere più alate o raffinate o bizzarre (ma nessuno potrebbe mai dirle « metafisiche » o « astratte » o « immaginiste »; e nemmeno « coloristiche » o « tonali » o « cubiste » ecc.) affermano il costante carattere di solidale vitalismo terrestre ed umano.

Crisalide, così corposa e umorosa, aerea e pregnante, di così chiaro mistero, è un po' l'apologo e l'impresa dell'arte di Stradone. Ove tutte le nature appaiono come sollecitate e colte, o sospinte, a una commossa condizione di latente o attesa metamorfosi.

L'estrosa geologia, il freddo ardore di certi paesi; la qualità di personaggi di cui investe, per ineffabili suggestioni, i suoi oggetti; il vigoroso umore, la febbrilità visionaria; il saturo (a suo modo) e libero pittoricismo percorso, innervato, sotteso di organiche trame avvisi e accenti lineari; l'aperto « segreto » di tutta questa grafia di primissima mano, sono fra i più evidenti caratteri e note di una fantasia di nuovo ritmo e di nuova cadenza, in un nuovo apparato tecnico e metrico.

Insomma, e come dicevamo a principio: le opere di Stradone — di cui qui vediamo una graziosa e preziosa raccolta « in minore » — si pongono immediatamente nella nostra arte contemporanea fra le buonissime, ma non moltissime, che possono dirci in nuovi modi che cosa sia propriamente una « visione », un'« invenzione » di poetico pittoricismo.

Ercole Maselli

MERCURIO

Numero di novembre 1945

PITTURA DI STRADONE

di TOTI SCIALOJA

L'amico Stradone aveva esposto questa primavera un gruppo di quadri alla « Galleria dello Zodiaco »; da allora gli eravamo debitori di un discorso critico. Oggi alla « Galleria del Secolo » troviamo nuove sue opere tra cui una di grande impegno e di grande dimensione. Ci par venuto il momento di completare e concludere il nostro discorso.

Esiste, secondo noi, nella grande corrente dell'arte contemporanea europea una riconoscibile tradizione pittorica italiana; e ci pare consista proprio nei due termini della « pittura metafisica » e della « pittura tonale ». Avremo modo di soffermarci a lungo su queste due definizioni, di approfondirle e chiarirle secondo il nostro concetto. Nè ripeteremo ora il signi-

12 ficato che noi attribuiamo al tonalismo di Morandi e alla sua di-

retta derivazione cézanniana. La vitalità di tale tradizione ci pare confermata anche da questo: che ancor oggi sulle calme superfici morandiane un pittore nuovo come Stradone soffi le sue irrequietezze e faccia schioccare i suoi assillanti colpi di frusta. Una frusta che ha molte code; quella nevrastenica di Magnasco, quella convulsa di Daumier, quella descrittiva e filamentosa di Toulouse Lautrec. Queste mille punte solcano come un pettine liberty l'accordatissima superficie « tonale »; dalla vorticoso aratura vediamo levarsi una fievole stravolta messe, una « metafisica » fatta col fiato. Questo essenziale elemento stradoniano si potrebbe circoscrivere in un certo « movimento », non descrittivo nè puramente gotico e formalistico. In Toulouse, in Scipione, in Soutine, il movimento è irrequietezza di contorni, descrittivismo grafico, espressionistico contorcimento, simbolo lineare di un contenuto figurativo sfrenato. In Stradone il movimento è brivido, crepito disinteressato della materia cromatica, affiorare di fermenti e di interne striature; anelli vegetali nei chiari spaccati dei tronchi, sbavature di spuma sul lido. La superficie s'increspa, gli equilibri tonali e spaziali si perdono in una pallida melma, l'intero organismo pittorico si estenua pervaso da leucemie e linfatismi. Dinanzi a queste piccole tele consuete da avari colori si pensa che non ci si debba limitare a cogliere i rapporti cromatici in senso strettamente spaziale, ma piuttosto rintracciare una vicenda temporale del colore; districato il capo di quelle matasse seguire il rapido percorso e perdersi nei capillari argini e solchi. I quali diramano entro una severa belletta monocroma; poiché è proprio tale fitto movimento a disanguare e struggere il rapporto spaziale dei toni e quindi la costruzione a intarsio, a incastro, il definito indugio nei toni locali, l'inciampo obbligato degli accenti e dei contrasti: insomma la « molteplicità » cromatica. Alle volte il limite delle gamme è talmente ridotto da costringere tutti gli affluenti cromatici a un unico fluttuante colore. Emergono allora sulle superficie estenuata, sulla vibrante membrana, filamenti più timbrati, vene coloranti; così da un broccato cadaverico, da un consumatissimo arazzo la trama affiora in fili più accesi. Una tale agitazione, ripetiamo, disintegra ogni densità, ogni consistenza del colore, evoca una necessità luminosa senza assoggettarvisi, sì che da quel frantumarsi deriva infine un attutito effetto di nebbiosità, uno

spandersi di strati trasparenti di volumi ridotti a lamine. Libero il colore dal suo impaccio plastico, il moto non può sfrenarsi che sulle due dimensioni; e fruga a palmo a palmo la tela producendo una non descrittiva nè astratta ma liberamente ritmica e ambigua «ondulazione». E' così che il «movimento», ripiegandosi su sè medesimo di là d'una funzione riconoscibilmente strutturale acquista una spasmodica grazia, una stregata vacuità settecentesca. Si scorpora il tono fino al chiarore della scaglia (e non si tratta certo di tremito o luminosa levità impressionista), dell'evocazione sgombra di peso; librata è l'immagine pittorica come gora, salnitro.

Ma in Stradone non è nulla di vano, di ozioso; il fantasticare è fin troppo elettrico; e sgorgando così dall'intimo persino impudico. Tale modo di trepido e come svuotato delirio, tale concitazione bizzarra male potrebbe sostenere un carico di intenzioni drammatiche. O è drammatico quanto una metamorfosi di uomo in insetto; che avvenga per ossessionante apologo lenavano i paesaggi rosei, crepati da miriadi di incisioni; le crisalide «Zodiaco» i fiori di fango parevano zampillare dai lagrimosi acquitrini dell'adolescenza; su un rifluire di taglienti vortici balenavano i paesaggi rosci, crepati da miriadi di incisioni; le crisalidi covavano umori e mieli di luce. Come ponte verso il settecento Stradone può essersi valso persino di certi antichi momenti di Afro Basaldella; ma in Afro tutto era più gustoso e manieristico: una fluenza cagliasca che si perdeva in preziosismi tonali di origine mafaiana.

Registrare, come fa Stradone, ogni trasalimento, ogni sovvertimento segreto, tradurre ogni ombra in orma, vuol dire credere a una pittura che possa convertire in delirio solitario, in intime movenze quelle imperiose verità interiori, quelle necessità umane che si formano nel profondo e che non possono essere definite che con strazio e in pura perdita. Si tocca talvolta qui una irrealtà e una magia che non sono giuoco, droga geometrica, ma pietoso e sottile attingere ad uno sconvolgente «torbido», alla germinante e indistinta zona di ricordi, dei sensi, dei segreti rimorsi, delle delizie lancinanti; ciò che potremmo chiamare la linfa dell'anima, il sedimento della coscienza. Oggi l'amico Stradone vorrebbe rompere la sua umanissima confu-

esplicitamente naturale e descrittiva. Legittima esigenza purché egli non rinunci a sè e non cada in quella forma di truce cronaca che dovrebbe rappresentare, a detta di alcuni sventati, l'unico e ammissibile aspetto, l'autorizzata e gerarchica grinta di questo « nostro tempo ». Noi fidiamo nel suo istinto pittorico, vero burbero benefico della situazione, che sempre finì con lo strapparla alle pessime influenze romane e lo immunizzerà anche da certe moralistiche e retoriche suggestioni. Per il grande quadro dell'interrogatorio esposto oggi al « Secolo » diremo che questa volta il « burbero », a torto, si è fatto intenerire. In questa opera il « movimento » tonale gonfiato in forme di « terribilità celebrativa » opprime tutta la superficie in un affannoso rimescolamento un poco alla Munch, e si dilata in oscillanti spauracchi di fumo. Non insisteremo oltre, rispettosi e curiosi come siamo d'ogni esperimento, di ogni tentativo ed evasione. Purché evadere non voglia dir tradire. Lo scavo deve scendere sempre più nel profondo; ma in noi e non fuori di noi.

Toti Scialoja

L'UNITA'

29 Dicembre 1946

LA PITTURA DI STRADONE

di **ANTONELLO TROMBADORI**

La pittura di Giovanni Stradone è nata nel cuore della ribellione che intorno al 1930 alcuni artisti romani manifestarono al movimento novecentesco. Quella ribellione che ebbe, a Roma, i suoi esponenti in Scipione, Mafai e Cagli fu nei primi due di ordine romantico-decadentistico, nel secondo di ordine intellettualistico.

Nella fase iniziale della sua pittura Stradone tentò di sostituire una funzione al disegno. Sembrerà paradossale questa osservazione, poiché il disegno di Stradone non è mai architettato.

tonico. Un disegno che non racconta e che non ferma le immagini, è vero, ma che impercettibilmente incide nella fantasia e suggerisce una logica e una conclusione al tema. Ciò è nuovo rispetto a Scipione e a Mafai. E' diverso e in contrasto con Cagli. Ho messo l'accento su questo punto poiché esso fu la prima conquista tecnica che indicò a Stradone la via da seguire per tentare di allargare il respiro figurativo e il contenuto umano della sua arte. Ciò che egli fece nella seconda fase della sua attività (1939-1944), in cui ha cercato quei legami e quelle lezioni di ordine culturale europeo che erano rimaste estranee alla irruenta esperienza di Scipione, ad esempio. Naturalmente egli cercò questi legami e lezioni nelle personalità e nei movimenti più affini al suo carattere e alla sua disposizione decadentistica: nell'espressionismo in generale, nella pittura di Ensor in particolare.

La terza fase della sua pittura, quella attuale, non ha potuto sottrarsi alla radicale esigenza di rinnovamento realistico e di purificazione espressiva che i fatti e le passioni stesse del nostro tempo sollecitano dagli artisti. Gli ultimi suoi quadri ne risentono in modo brusco: quadri notturni, strade di Roma, Colossei. Essi denunciano una evidente frattura nel processo che la personalità e la concezione del mondo di Stradone stanno subendo. Frattura che apre la via a due metodi di dipingere: uno che vuole pur dentro una concezione romantica e fiabesca della realtà, ritrovare valori spaziali e formali; l'altro che tenta invece di sostenere ancora una giustificazione poetica nelle esacerbazioni astratte della realtà. A questi due metodi corrispondono due posizioni ideologiche e spirituali contrastanti: nella prima si rivela l'esigenza di ritrovare nel quadro un posto per certe leggi della realtà che sono leggi di rispetto, di amore, di fiducia nelle cose e negli uomini; nella seconda si rivela il richiamo violento di un individualismo esacerbato, quale è appunto quello che caratterizza ancora la rivolta impulsiva di alcuni intellettuali borghesi al loro mondo, in cui non v'è fiducia nè amore nè rispetto per le cose e per gli uomini ma esiste invece il tentativo di trasformarne e addolorarne la rappresentazione. Io non so schierarmi oggi altrimenti che per il primo modo di intendere la funzione della pittura rispetto alla realtà. E non ho timore di perdermi in uno schema quando affermo che l'altro modo (quello, per intendere, che eleva il concetto di angoscia a sistema di vita e di

conoscenza), suona oggi falso e letterario e perciò scarico di autentici motivi di poesia. Son convinto, però, che uno schematismo pericoloso commetterebbe colui il quale rifiutasse di accorgersi che nella pittura di Stradone la crisi da me indicata dimostra quanto il problema in lui sia vivo e come egli cerchi di risolverlo.

Antonello Trombadori

L'IMMAGINE

N. 6 - 7 Gennaio - Febbraio 1947

GIOVANNI STRADONE

di TOTI SCIALOJA

Un « tonalismo » tanto delicato da spegnersi nel « monocromo »; un movimento, in quell'atmosfera tonale, un vortice grafico che pare differenziare i suoi filamenti solo per la diversa rapidità della materia pittorica; un vuoto, una rarefazione metafisica di quello spazio entro cui le orme fuggevoli si increspano di fragilissimo luminismo; sono questi gli spunti critici immediatamente suggeriti dalle pitture di Giovanni Stradone. L'immagine pittorica viene sconvolta, decomposta, liquefatta da ogni vincolo di solidità plastica e di volume; e pare oscillare, anche nei suoi temi e nelle allusioni, tra la larva e l'insetto perfetto, passando traverso tutte le intermedie fasi della metamorfosi (Stradone si diletta cupamente di entomologia). Tra una larva di plaga tonale opalescente, leucemica, e un vibrare pungente e gracilissimo di elitre, zampette negre di coleotteri che si dibattono. Tutto questo con la disinvolture, la scioltezza che rammenta i manierismi del settecento veneziano, la polvere di un certo rembrandtismo, le curve di livello di Daumier, la frusta di Toulouse, il divampare di Soutine; ma anche, nelle cose non felici, certi maliosi napoletanismi ottocenteschi, certa virtuosità di spatola e filamenti luccicanti, troppo sugosi ed estemporanei.

Una pittura che certo va scovata e recuperata lentamente, con la teluccia messa in tralice presso la finestra; attendendo che la luce faccia affiorare, come dal fondo di una fontana, i suoi segreti lampeggiamenti, i suoi brulichii, il trascorrer delle sue ombre furtive. Una pittura che non si dichiara, non si impone; che si imbeve di poetico sole come un rifiuto, un fradicio relitto ai piedi degli smisurati cartelloni della pubblicità cubista; i quali sfarzosamente, a caratteri cubitali, possono illudersi di essere i soli a specchiare e riverberare la gran luce dell'umano progresso, le tavole della legge, i diritti dell'uomo e il Manifesto del '48.

Una pittura che già a Milano potrebbe esser confusa per una fumosa nostalgia ottocentesca, e a Parigi per qualcosa assai prossima alle colature di Georges Bouche, a quelle sue forme che si disfano monocrome, spatolate a vortici, annebbiare e grondanti in un unico marrone per tutto il quadro, o in un unico giallastro, o in un unico grigio; come i simbolistici anelli di fumo di un Carrière, che da gazosi si siano fatti fluidi solchi di fango. Tanto peggio per questi superficiali estimatori. I quali nella loro leggerezza dimostreranno di non intendere affatto una pittura che invece, anche se fiorisce nell'ombra, è al centro della sua esatta stagione, e attinge alle linfe di una tradizione legittima e autonoma, la tradizione della pittura contemporanea italiana. E si vale delle esperienze « tonali » e « metafisiche » di Morandi e di Scipione. Ma chi sono costoro? Nel caso migliore il primo vien preso per un accademico, provinciale pittor di bottiglie, e il secondo per un illustratore falso barocco. Immaginiamo perciò quel che ricade sul capo di Stradone. Il quale, oltre tutto, nelle sue piccole, dimesse tele, oscillanti tra l'ondulamento concluso — contenuto in un mastiche tonale come nelle matasse di un'onda oleosa — e il frantumarsi in mille scorie e segmenti, in fitte irritazioni di luce; in quella effervescenza putrida, in quel fervore bizzarro e allusivo, pare solo intento a registrare i capillari trasalimenti della fantasia, i ristagni, i risucchi, nel vaneggiamento... Difficile perciò spiare nelle sue tele come in fessure indiscrete, impudiche; difficile curvarsi pietosamente su quei borbogli viscerali quando tutti declamano col megafono, per *slogans* e

parabole di colori puri, di sagome geometriche e di vessilli. Quando tutti dimostrano di avere una salute da tori, da pugili courbettiani o da macisti picassiani, ed essere « artieri » che lanciano verso il sole i loro strali lucenti. Qui non di muscoli d'acciaio pare trattarsi ma di piaghe, di bolle, di sfoghi. L'uomo moderno invece è sano, vispo come un pesciolino. Tutti sanno come egli sia deciso a vivere col ciglio della marca « Todlos » rilkiana.

Omogeneo e morbido come le curve di un pallido diagramma lo svolgimento di Stradone dalla prima personale a Roma; nel 1942, che lo fece conoscere, alla sua ultima parete nella mostra di tendenza nel '47, dove espose assieme al gruppo dei neo-espressionisti, al lieve manipolo dei pittori « fuori strada ».

La fantasia di Stradone è persa fin ad ora oscillare tra due poli cromatici. Tra un chiarore, un color crema, biondo, mielato; e un color fango e piombo, violaceo, notturno. Il primo fondato su di una trasparenza, un medium *dorato*, il secondo su di medium *argenteo*. Appunto per questa polpa pellucida, rorida e deliziata da un lato; o misteriosa, impolverata di ruine e di carie dall'altro, per questi estremi che paiono orientarsi tra Fragonard e Magnasco, per questa fervida e allusiva vacuità, potrebbe parlarsi di « settecentismo ». Un mondo che si compiace di crisalidi dorate e di mortuari scarabei, di fili di campo gonfi di linfa e di ossari lunari, di chiarori campestri e di marine lampeggianti di luna, di arlecchini illanguiditi e di colossei forati di orbite nere. Settecentesca si direbbe questa disposizione lirica che oltrepassa certi limiti di lecitezza espressiva e pare sommergerli in una marea spiritata, in una incontinenza febbrile, medianica. Una mimica « pittoresca » e simbolistica che perviene, in solitudine, alle escandescenze lunari di Don Chisciotte. Lirismo insistito sino al delirio, ove il tenero liquido cromatico diviene deliquescenza, e il fulgente si fa fuggibile, e il palpito impalpabile, e ciò che era luminoso regno si fa lamentosa ruina e tutto questo quasi per *assonanza*, come per uno stregato scioglilingua di parole magiche, che schiudono spiragli. Nè si prenda la nostra definizione per un barocchismo, se proprio tentiamo, in questo modo, di rendere il 19

senso di certe trasposizioni visionarie di Stradone, di certe trasfigurazioni e ambigue metamorfosi ottenute per virtù di brumose metafore, in uno svaporare continuo nell'evocativo e nel raddomantico.

Pittore da museo allora Stradone? Solitario provinciale immerso nelle sue stregate, fumose aspirazioni a pitture di altri secoli? Un manipolatore di vernici antiquarie, di pallide patine, appena più scaltro e geniale? Pittore ispirato dagli scricchiolii, dai voli decrepiti dei tarli? Forse, se non esistesse anche il volo dell'allodola vangoghiana, e il capogiro segreto degli stagionati liquori morandiani, e il librarsi degli angeli scipioneschi. Forse, se l'unica *source* moderna fosse quella di Cézanne, quella apollinea e razionale... Forse, se Munch e Kokoschka e Soutine fossero veramente dei trascurabili artisti. Ma non ci sentiamo di ripetere ora i termini di una polemica, nè rispolverare i punti di una « nostra » poetica. Ci preme piuttosto chiarire quella che per noi è la validità « tonale » di Stradone.

Brevemente potrebbe dirsi che egli renda fantomatiche le misure, le plaghe tonali di Morandi. Morandi perviene ad una architettura solenne di pure forme di colore-luce che contengono in loro tutto lo spazio dell'immagine; emblemi purificati, sublimati da questa virtù tonale rispetto al loro significato figurativo. Morandi arriva a tale sintesi e distacco quasi per un risultato « desertico » di impercettibile logorio e infusione; le forme abbandonate al tempo, alla respirazione cosmica si fanno spoglie, non geometriche ma assolute come il ciottolo di Eupalino. Cadono così dalle densità di Morandi le ultime ruvide scorze, le ultime asprezze cézanniane. In Stradone le sintesi tonali le sagome pure e celestiali sono intese, è vero, svincolate dall'oggetto, ma vagheggiate come fantasmi; e senza tornare ad un rapporto diretto con gli oggetti, pure si ricongiungono ad essi misteriosamente, attraverso colpi sottili, echi, risuonanze arcane. Il valore di assolutezza spaziale, rispetto a Morandi, si corrompe, si commuove e sommuove; si gremisce di un palpito oscuro che intorbida il colore rispetto ad una fermezza che sola poteva garantire la decantazione, il deposito delle particelle naturali. La contemplazione si trasforma in vertigine. Spira vento, per attimi, 20 che non soffia da « fuori », dal mondo dei viventi; ma si spri-

giona per quei cunicoli rarefatti, causato da qualche filatura o riscontro metafisico. In tale *fantomaticità* sarà così possibile cogliere il valore *metafisico* di Stradone; nel vuoto pneumatico del suo spazio tonale qualche presenza invisibile, frettolosa, solleva la polvere. E mentre per Scipione la metafisica era derivata dal museo barocco, dal gesto teatrale, in Stradone deriva dal museo settecentesco della vaghezza, del filtrato. Qui il sangue di Scipione diviene siero.

Un mondo pittorico questo di Stradone che insomma occorre saper riconoscere entro i confini precisi di un gusto e di un pittoricismo concluso e giunto quasi a consunzione (a torto chiamato provinciale); ma non per questo meno legittimo. In tali limiti la pittura di Stradone si svolge felice, senza residui (e quasi autorizzata, diremmo, oltre i riferimenti già fatti, dalle scorrevoli pennellate a sciarpa di Levi, dalle fluidità venete di un antico Afro mafaiano, e forse da certe teluccie del povero Carlo Barbieri, il pittore romano morto giovanissimo, che per il primo pare compiacersi di una materia spatolata, annegata in un unico zucchero tonale come in una soave nebbia liberty; e naturalmente parliamo qui solo di « spunti » stilistici, chè la pittura di Stradone fonderà ad una sua diversa temperatura).

Così, in questa minuscola *Resurrezione di Lazzaro*, i due personaggi emergono come lumache da un olio irrancidito, nel pallore luministico di certi bozzetti mitologici del Piccio, in un paesaggio svuotato che tocca l'estrema consunzione, l'esaurimento, in grigio-argento, di ogni barlume di vita. Sotto quella cenere indistinta, a forza di soffiare, si è acceso quasi insensibilmente un velo di brace, rosea e livida.

E nello *Scoppio* la fiammata gialla e arancione che sconvolge le carcasse combuste pare una irruzione del « modo » chiaro entro le latebre del mondo notturno. Volano all'aria e si intrigano le cannucce viscide in un ritmo che da ondulatorio diviene scompigliato, lucide di un umore tenebroso come le zampine di Gregor che si agitarono, quella mattina agghiacciante, verso il soffitto della stanza.

Il *Vento notturno* ci invita a credere ancora ad una sorta di isterico, singhiozzante panteismo fontanesiano. Di fronte all'ingorgo di una natura frenetica che tenta *passar la cruna*, 21

tutta intera, e sfociare nella luce dell'anima; di fronte a quegli sterpi crepitanti come corde d'arpe lunari intrigate da dita di Ligeie e di Morelle, si potrebbe esser tentati di rifiutare la posizione di chi invece sdegnosamente... *Pisse vers les cieux bruns très haut et très loin, avec l'assentiment des grands héliotropes.*

Toti Scialoja

LA FIERA LETTERARIA

19 Dicembre 1946

MOSTRA PERSONALE DI STRADONE

di CLAUDIO CLAUDI

Il primo bel quadro di Stradone è un « Ritratto di malato », che risale a una decina di anni fa. Non si può guardarlo senza sorpresa, per chi conosca la sua opera posteriore. Un'assoluta immobilità di toni e forme, nelle quali campeggia la figura centrale assorta nella medesima estatica fissità. Il colore è sottile e tenero, come i filamenti di certi alberi che intersecano un'aria inesistente. Una desolata meditazione accomuna ogni immagine portandola fin d'ora oltre il gioco delle apparenze.

Immaginiamo per un momento che questo « malato » — e potrebbe essere un autoritratto — si risvegli e reagisca. L'esperienza non sarà certo passata invano, e quello che ne è rimasto, una morta coscienza della vita, lo accompagnerà in ogni caso. Guardiamo ora i disegni. Fra i più spregiudicati e crudeli che sia dato di vedere. Arrivano ad essere figure umane disossate fino allo scheletro, (vedi certi « Tedeschi »), fino a trovare nello scheletro la pura linea funzionale, il filo necessario che li sorregge. Ed è spesso un solo segno ininterrotto che descrive i pochi elementi essenziali alla costruzione, e qualche raro tratto unicamente significativo per caratterizzare la figura.

Se il ritratto n'è l'indice remoto, i disegni sono la chiave
22 ovvia per capire questa pittura. Potrebbero essere altrettante

radiografie dei suoi quadri, come le immagini in bianco e nero di quella lunga e spietata radiografia della vita ch'è un poco la visione pittorica di Stradone. Al quale il mondo sembra presentarsi spoglio di ideali o illusioni di qualsiasi specie, un moto allucinato di forme che si distruggono. La dissoluzione organica gli si proietta sulla materia inorganica; il giallo e luminoso « Calanco » o la crepuscolare « Salaria » del '42, si muovono e oscillano come cere sul punto di sciogliersi; i corpi degli uomini, come delle cose o animali — non c'è posto per gerarchie di valori in questa livida terra — si distruggono con pari indifferenza al limite della vita, la materia pittorica che traduce il senso di tale realtà scorre e si raccoglie densa lungo i raccordi invisibili e pur sensibili come a quello reale — e vi si possono sempre riconoscere le matasse sinuose dei suoi disegni.

Come si vede siamo in un clima espressionistico, nato da un realismo che nella sua totalitaria esasperazione denuncia già le proprie radici romantiche. I suoi recenti bellissimi « notturni » sono in ogni caso i desolati paesaggi di una memoria d'uomo. La realtà, quasi liberata della vita e del divenire, sembra qui emergere nella certezza della sua funebre consistenza. La materia s'è rassodata, come pietrificata entro gli schemi di un archetipo. Si veda per questo il « Colosseo », una reliquia gigantesca, proiettata in una tenebra senza fondo, o quella grande « Salaria » (non ancora esposta) nella quale le case si determinano in un rigore quasi cubistico di spazi e piani, nell'intensità delle ombre indicate da una luna cimiteriale.

Colle quali opere Stradone è giunto a dichiarare una posizione umana ed estetica estremamente solitaria, per non dire individualistica. E' la formulazione pittorica di un giudizio senza paura e senza compromessi sulla totalità dell'esistere: con ciò, forse, di riflesso, sui propri simili, — se questo può interessare la critica, — ma con l'alta malinconica indifferenza di un naturalista abituato a considerare vita e morte, spirito e materia, forme organiche ed inorganiche come termini di una stessa impassibile quanto impenetrabile necessità.

ARTI FIGURATIVE

N. 1 - 1947

GIOVANNI STRADONE PITTORE

di PAOLA DELLA PERGOLA

Cubismo e Espressionismo, o se si vuole, realismo e romanticismo. E molti altri «ismi» si potrebbero trovare per esprimere le due tendenze che si oppongono nella polemica dell'arte moderna, ma con quale risultato non sappiamo, se non di rendere sempre più estenuato e confuso un processo che va invece chiarificandosi per suo conto, e proprio come è naturale, nel valore estremo dell'arte.

Una posizione polemica vale all'artista finché è impegnato in una soluzione. Ma quando il suo problema è pacificato ed egli muove nella certezza della conquista, dalla polemica dovrà, lo voglia o meno, uscire.

La posizione del critico non è molto diversa. O per lo meno non dovrebbe esserlo, se il critico adempisse al suo compito cercando volta a volta di ricostruire e definire i mondi creativi verso cui si piega, che sono diversi e non possono che essere diversi. Ma la critica d'arte vive oggi tra la «trovata» e l'invenzione letteraria, assai più che per la ricostruzione oggettiva, ama l'artista, non quale protagonista, ma come pretesto per la propria esibizione, si abbandona al piacere del fantastico e finisce spesso col creare una formula che diviene schema, a cui obbliga aderire le varie individualità, accettando per valide quelle che vi si adattano e rifiutando le altre, e pur essendo brillante intelligente e piacevole spesso come un romanzo, finisce per risultare vuota e solo dannosa all'artista, che non può che esserne sviato.

In realtà le vie attraverso cui questi giunge all'arte non hanno che secondaria importanza. Importante è che vi giunga, e allora tutti i cammini divengono validi. Una critica retrospettiva ne farà nuovamente il percorso, ricostruendo le cause

e i moventi, una critica di punta dovrà invece individuare la sostanza nell'apparenza, ma lasciare che l'arte liberamente si spieghi. Attraverso il cubismo o l'impressionismo, il surrealismo, l'astrazione o l'esistenzialismo, questo ha un valore puramente alessandrino, purché non si gabelli poi un fatto intellettuale per raggiungimento artistico, e una realizzazione di gusto per sostanza poetica.

Nella libertà dei mezzi, noi possiamo accettare sullo stesso piano un bel ritratto di Guttuso realizzato attraverso l'esperienza cubista, e il Colosseo di Stradone, che in polemica è il suo contrario. Il fatto è che su questo piano, assoluto, dell'arte, la polemica si spegne e, diciamolo pure, la polemica non è molte volte che l'ossigeno di cui si nutre chi non ha fiato a sufficienza.

Giovanni Stradone. Il percorso dell'artista non è stato facile nè facilmente accettato. Furono solo un critico acutamente sensibile, Ercole Maselli, e l'amicizia fraterna di Marcello Venturoli, ad intuirne le possibilità latenti e ad accompagnarlo del loro incoraggiamento tra l'indifferenza e il sarcasmo. Gli nocque certamente aver fatto « gruppo » con chi non possedendo il suo respiro, poneva solo in risalto, e in forma deteriore e manieristica, quella tecnica che si giustificava nel senso della sua ricerca, se non sempre dell'attuazione dell'espressione. E la confusione dei rapporti cui anche l'Arcangeli incorse nel saggio su « Proporzioni » (1943, I, p. 87) non valse a chiarire la posizione da lui assunta nel quadro della pittura contemporanea.

Quali gli inizi, quali i superamenti. L'artista non ha svolgimento, ha affanni di traguardi e dall'uno all'altro non è detto debba esservi sempre coerenza. Pure questa coerenza è in Stradone, e permette vedere come l'angoscia della ricerca si sia placata, e in che modo.

Gli inizi. Per la storia, Stradone cominciò a disegnare prestissimo. A quattro, a cinque anni, teneva già la matita in mano. Ma i suoi primi contatti con la critica e il pubblico avvennero nel '39, quando aveva 28 anni. Questo è da tenere presente. Questa lenta cosciente maturazione di chi procede per la propria strada senza preoccupazione di successi

immediati e di sollecite affermazioni. E' naturale ed umano che l'artista goda del riconoscimento della propria fatica, ma chi cerca soprattutto questo, non è artista che a metà. Stradone non se ne è preoccupato. Dopo un breve tirocinio con Ferrazzi, (« Ma non andavamo — egli dice — Non ci comprendevamo affatto ») egli si avviò per il suo cammino da solo. Anche questo è un fattore determinante. La solitudine è una delle condizioni essenziali perché la coscienza artistica si spieghi e maturi. Può essere anche una condanna, ma se non si ha la forza di sopportarne il peso non si risolverà mai in modo compiuto quel cumulo di esperienze che sboccano nell'arte.

Una delle prime opere con cui egli ha tentato il giudizio della critica, è il *Paesaggio sul Tevere* del 1939. Già per esso P. M. Bardi (in « Stile », gennaio 1943) coglieva l'essenza di un'arte che si andava precisando e notava il valore singolare di questo giovane, che sapeva « dipingere dipingendo ». Ci sembra che nessun elogio possa essere più profondo e più grato a un artista. Per Stradone, che certa critica vorrebbe includere nella cerchia degli ultimi decadenti, facendone il fulcro di metafisiche invenzioni, la « fortuna di nascere pittore » si rivelava immediata. La facilità dell'espressione era in lui naturale, al di fuori di ogni ricerca intellettualistica di espressionismo. Fin da quel quadro appariva la vastità del suo respiro, la rispondenza della parola al soggetto. Ma del 1940 è *la Notte*. E questa è importante, e non solo perché gli valse il III Premio Bergamo, che fu se mai un riconoscimento.

La Notte è assai più di una promessa. In quel paesaggio risonante e profondo creato da un piano bianco, da un semplice sfondo, da un vaso di fiori e da un libro, è un punto di arrivo, e insieme l'indicazione di una soluzione che dovrà venire parecchio tempo più tardi. Che quello sfondo si incupisca, che quel piano si determini sotto un'invisibile luce lunare, che quel vaso si animi e i fiori divengano vivi elementi respiranti, e il libro costruisca lo spazio come un muro di limite, non siamo noi i primi a notarlo. Il respiro pacato e solenne della Notte è in quel quadro, ma è interessante sapere come nacque.

ossessionato dalla Via Salaria sotto la luce lunare. Ogni volta quell'impresione. Ogni volta rinnovata con più prepotenza. Alla fine non ne potevo più. Ho dovuto dipingere questo ».

E' la trasfigurazione dello spirito della Notte, ma è anche il preludio per i Notturmi che sono la più recente fatica.

Dopo cinque anni, la « ossessione » maturata in quel quadro, si espandeva liricamente in strofe via via più sonore, il *Colosseo*, le *Marine*, la *Via Salaria*, finalmente colta nell'immobile luce lunare. Ma prima che il canto libero si spieghi, la nota ha già la vastità e la compiutezza del poema.

Abbiamo detto: « ossessione ». Non vogliamo dare a questa parola il significato che ha assunto, ufficialmente, per Stradone e i suoi epigoni. Arte ossessiva, demoniaca, estenuata, medianica, ecc. ecc. Se questo poteva apparire nell'aspetto esteriore della sua pittura a un troppo facile osservatore (ed è da notare che la critica più avveduta non l'ha mai colto), ossessivo è invece per il pittore il soggetto. In questo caso la *Via Salaria* immersa nel sonno lunare. Ossessivo il determinarsi di sensazioni e problemi, l'affanno della traduzione figurativa, l'insoddisfazione delle ricerche, la placata soluzione nella conquista. Nasce la *Notte*. E' un respiro colto, ma non è tutto. Tenace, chiuso, segreto, l'artista torna a quella impressione, sembra accantonarla, ma lentamente matura, e dopo sei anni erompe liberata. Questa è l'« ossessione » di Stradone, ma i Notturmi hanno la calma dell'appagamento. Vi sarà un'altra « ossessione » ed è bello poter dire che i termini di una polemica sorta dopo la liberazione, si traducono qui in realizzazione di arte. Arte umana, arte nuova, coscienza di un mondo diverso, crisi di una civiltà, chi non ricorda il gran discutere che se ne fece in quel primo risveglio degli entusiasmi? Poi parve tutto svanire nella stanchezza della inutile polemica. Ma le coscienze maturavano il loro problema, ora affiorano le prime opere. E questo è consolante, per chi le ha credute possibili.

Nel 1944 Stradone eseguiva i disegni dei soldati nazisti, le fucilazioni, le stragi. Un po' come tutti. Nel 1944 compiva anche il quadro della *Tortura*. Il quadro fu esposto alla Galleria del Secolo, ma non era un'opera riuscita. La crudeltà vi era narrata, non vissuta. Pure quel quadro era interessante per altri 27

aspetti. Cedevano in esso le maschere, si tentava la caratterizzazione umana. Attraverso l'espressione, la determinazione del soggetto. Il soldato tedesco, l'aguzzino fascista, il torturato, divenivano uomini. O meglio, divenivano gli istinti, le sofferenze, le passioni degli uomini. Questo tentativo, se pure non interamente riuscito in quel quadro, segnava un termine di passaggio tra la maschera e l'uomo, passaggio che in modo parallelo avveniva nella serie degli Arlecchini.

Gli Arlecchini vanno dal 1940 al 1944. Da *l'Arlecchino visto di fronte* (1940) all'*Arlecchino del 1944*, il distacco è evidente. Intermedia ricorre l'immagine in tre tempi di una tragica *Mascherata*, che rivive e ripete le disumane espressioni della *Tortura*. Che cosa cercava, dunque, il pittore? *L'Arlecchino del 1944*, disperatamente tragico, così da divenire quasi simbolo del tempo, nasce, come immagine, da *L'uomo dei campi* (1943). Pure il contenuto ne fa due opere assolutamente diverse. Esso è invece il presupposto del *Ritratto di Carchedi* (1947), l'immagine cioè, divenuta coscienza. Questa maturazione è lenta, per passaggi gradualisti che è dato seguire. Nella *Tortura* il pittore tentava più soluzioni, i problemi non erano nemmeno così unitari. Perciò il quadro rimane irrealizzato nel fine dell'arte, ma ricco egualmente di esperienze, che si risolveranno per diversi rivi.

Così avvenne per la crudeltà, in quell'opera non realizzata. Dalla stessa esperienza sofferta, nasceva la *Lotta dei coleotteri* (1944).

Lo sfondo è desolato, arido, rabbrividente di fredde luci aspre ad intarsio. E su quello due insetti ingigantiti, si affrontano in un segno metallico che incide una durezza non solo di corazza, ma di coscienze. Il sangue che sgorga è vivo, rosso e selvaggio. E la ferocia è tanto più alta di quanto è bestiale, ma non è solo bestiale. E' la lotta tra due mondi altrettanto duri e inesorabili, e quel sangue selvaggio è pure umano, e quello squallore è umano, e quel destino che incombe è anch'esso umano.

Fuori di ogni retorica, non più nella raffigurazione occasionale di un passato troppo immediato, questo quadro è il
28 solo che conosciamo, che rappresenti in forma tanto alta e spie-

tata la crudeltà che ci ha sconvolti. Si può parlare di decadentismo? Anche se altre opere non lo negassero, questa basterebbe.

Nel 1942, Stradone aveva dipinto la *Crisalide*. Un'opera, per altro verso, determinante. Fu esposta allo Zodiaco nel 1945, e pare allora che quella strada non potesse avere proseguimento. Infatti, era anche quello un punto di arrivo. Appena indicativa, misteriosa, suggestiva e complessa, la *Crisalide* compiva un altro mondo di ricerche che doveva pur tornare nell'*Uccellino velato* del 1943, che era stato del Torneo del 1939, della *Natura morta con uccellini*, del 1940, dell'*Uomo dei Campi* (1943) e di alcuni paesaggi, tra cui *Calanco* (1942). Un filoforme aggirarsi irrequieto del colore in stesure sottili, una sottile inquietudine che suggeriva, più che costruire. Sarebbe errato pensare che l'opera di Stradone possa essere suddivisa in sezioni, ciascuna a suo tempo incasellata. Questa romantica indicazione di accenni appare anche in un'opera recentissima, un *Paesaggio mosso dal vento* (1946), folate su folate tra nuvole e polvere, ove non sono immagini, ma solo suggestioni. E par di vedere, in quei vortici, affiorare l'ombra di un ultimo Cavalier della Morte, estrema evocazione romantica dei tempi moderni.

Nelle prima opere, l'artista ondulava la linea in preoccupazioni di ricerche espressive. Questa preoccupazione, in alcuni quadri, è palese. E non stupisce pensare come egli sia partito, in un lontano ritratto del 1933, da riflessioni sui toscani del '400, che per la linea lo incuriosivano, prima dell'espressionismo. La linea è divenuta poi stesura cromatica. Con le stesse vibrazioni, ma con una capacità plastica di più alta potenza. Così si arriva allo *Sperone del Colosseo*, del 1945, e si arriva ai ritratti di Carchedi (1947) della Madre (1946), opere di una maturità già assoluta.

Quelle ricerche che a momenti prendevano il sopravvento, volta a volta traducendosi in opere che costituivano stadi di superamento, appaiono necessarie a quest'ultima esperienza.

Nei Notturni, il chiarore lunare dà un più pacato respiro alle immagini. Se il *Colosseo* (1945) è ancora evocatore di un mondo di pallidi fantasmi, la *Via Salaria* (1945) si veste di 29

umano e respira nel sonno dei viventi. Il segno è ancora quello, « il modo... di formare il colore, di farlo torcere e serpeggiare », quello che tanta noia dava all'Arcangeli, e che è sempre così giustificato in Stradone, come certo non lo è in altri. Ma qui, come negli ultimi ritratti (e vogliamo ricordare l'autoritratto del 1947, che vorremmo chiamare « il Pittore Apassionato ») è placato in questa nuova funzione della luce. E nelle due *Marine* (1946) l'una turgida di trattenute tempeste, sommessà l'altra in trasparenze d'argento, sarebbe stato facile cadere nell'oleografico, e invece sono anch'esse così umane. Perché umano, nell'arte, non vuol dire accademia o museo. Vuol dire avere vissuta un'esperienza e averne fatta natura. Vuol dire parlate il linguaggio degli uomini, che è sentimento e non divertimenti intellettualistici.

Certamente Stradone non si fermerà qui. Come P. M. Bardi ammoniva, aver la fortuna di nascere pittore non basta, è necessario non perdere di vista la propria strada. Ma nella sua solitudine piena di « ossessioni », il pittore non sembra averla mai dimenticata.

Paola Della Pergola

LA FIERA LETTERARIA

Marzo 1947

QUATTRO ARTISTI FUORI STRADA

di CESARE BRANDI

... Per Stradone c'è un tale trasporto iniziale di fronte all'oggetto, per cui questo veramente riesce a fondere, a vaporare, raggiunge levitazioni eteree, sicché in quel momento stesso si può trasporre nella pulsazione di un ritmo quasi sfrenato, incontenibile. Come da solo movesse per questo cammino di vortici e di ingorghi, è ormai noto, e come sapesse
30 filtrare per suo conto le più sottili esperienze tonali, rappresenta

il suo vanto figurativo ineccepibile. Di recente all'estrazione irruenta dei suoi motivi ha posto un accento formale ancor più deciso, col senso di uno spazio quasi così depauperato e privativo come quello della Pittura Metafisica, spazio lunare, che fredda il disperato accento con cui il Colosseo s'imponeva come uno scheletro calcinato e immemore, o una Marina sospendeva nell'onda imminente il sommerso singulto della riva...

Cesare Brandi

L'AVANTI

13 Marzo 1947

I « NEOESPRESSIONISTI » (?) AL « SECOLO »

di ERCOLE MASELLI

Secondo l'illustre critico « presentatore » della mostra si tratterebbe di un gruppo di artisti in largo senso romantici epressionisti e decadenti, la cui « poetica » e le cui presenti opere andrebbero contrapposte, come tali, alla fatica e all'opere dei nostri giovani neocubisti (o neosecessionisti). Inoltre e insieme, a questi « quattro », tutt'altro che ritardatari, andrebbe riconosciuta, per precise e buone ragioni espressionistiche ed esistenzialiste, una maggiore e più vera attualità: come quegli artisti che — « nel tramonto dell'Europa... in questo mondo convulso e martoriato... senza fede... e pronto a riconoscersi unicamente nell'assurdo » — assumono all'origine prima della loro pittura, lo stesso « ritmo convulso e disperato che accompagna il corso della nostra giornata » ecc...

Queste le premesse su cui deve fondarsi e determinarsi l'interpretazione, l'individuazione critica del gruppo e di ciascuno dei « quattro ». (Così Scialoja, per es., sarebbe impegnato da un'umanità, e s'ispira a una natura « vicina a precipitare nel baratro dell'angoscia », e così via).

Io sono profondamente convinto che questa interpretazio- 31

ne non è affatto calzante. E che può essere anche nociva: come quella che sostituisce i poetici « desiderata », umori e vagheggiamenti del critico a quelle che, con maggiore o minore libertà ed evidenza, sono le vere ragioni e gli autentici motivi d'ispirazione e poesia delle personalità e delle opere in esame. E questo può anche nuocere (e non poco, in certi casi!) con devianti suggestioni, ambizioni e falsi scopi al più diretto e creativo sviluppo delle vere qualità di un giovane artista.

Per questi buonissimi motivi, dunque, e non per inconcludente desiderio di polemica con l'amico Brandi, nè, spero, per infernale gusto da « seminatore di discordia » ho voluto rilevare quei passi, e l'assunto, della presentazione. E perciò stesso ritengo doveroso di avviare almeno (e per quanto qui lo consente lo spazio), a una diversa e per noi più vera e più utile individuazione del « gruppo » e dei singoli « quattro ».

E allora, di che si tratta?

Si tratta, secondo noi, di un importante gruppo di artisti, in cui la presenza soprattutto di Stradone può rivelare quale sia il vero e intimo motivo (anche se non del tutto consapevole a tutti) che li ha spinti a riconoscersi e dichiararsi in gruppo solidale: quale sia « la ragione » che può veramente giustificare rispetto a certi momenti formalistici del nostrano neocubismo — una loro maggiore e antiformalistica (semplicemente perché più e meglio, più liberamente e nuovamente creativa) attualità. E in questo si potrebbe forse anche infliggere ai « quattro » il dispiacere di trovare — proprio tra loro — quanto di meno decadente » o « decadentistico » possa iscriversi a maggiore o minor gloria della nostra arte contemporanea. . .

Tale più vero motivo, tale più intima ragione di concordia e attualità dei « quattro » consiste, secondo noi, in quella sorprendente capacità di dar vita in nuovi modi e nuove, inedite originalissime funzioni poetiche e formali (fuori, e magari contro gli stessi programmi e le stesse « retoriche » di gruppo), a un nuovo « naturalismo » di alta specie poetica, nei suoi segni maggiori: a una riscossa di umanistico panteismo; o anche, di una umanistica minore, ma non discorde, armonia. A un nuovo movimento, insomma, che, se non ignora affatto le più pregnanti e serie esperienze del gusto e dell'arte moderna, non è per

nulla riducibile, nelle sue più mature espressioni, ad alcuna di esse o ai suoi stessi, ed istanti, motivi.

Il più evidente segno e riverbero di tale unità e novità, è, come abbiamo già notato, nel luminismo, e quasi diremmo nel selenismo, di molte fra le opere esposte. In quel luminismo Scialoja va ottimamente registrando, movendo e componendo il proprio discorso. Ne allarga il ritmo. Ne scioglie e disperde i residui di contingente instantaneità. Ci dà opere come *Nuda e Donna al telefono* che sono ben validi e sicuri punti di arrivo.

Quanto a Stradone oltre a quel che un po' dappertutto ne abbiamo detto qui sopra, assai rimarrebbe da dire. Perché la sua comparsa e la sua sempre più potente e tranquilla affermazione sono un fatto di assai grande valore, di primaria importanza in questo ultimo tempo della nostra pittura, e ne segnano, il momento davvero nuovo e, se si vuole, rivoluzionario. Un giorno, che speriamo non lontano, ne diremo, nuovamente a parte. Ma intanto, nel poco spazio che resta, non tralascieremo di segnalare lo stupendo *Ritratto della madre*, e (oltre al già noto *Colosseo*, che fa data) *Via Salaria e Marina*. E anche diremo, qui in fondo, che richiamare (com'è stato fatto) a proposito dei suoi « chiari di luna » la pittura metafisica significherebbe non aver compreso, o non voler comprendere, e togliere di poter comprendere ad altri, la sostanziale differenza d'ispirazione e di modi che v'è fra quella (e le altre passate tendenze) e la nuova pittura di Giovanni Stradone.

Ercole Maselli

MONOGRAFIA (edizioni DE LUCA)

Maggio 1950

PRESENTAZIONE

di GIUSEPPE DESSI'

... Il linguaggio di Stradone. Se riuscissi a definirlo avrei già detto tutto. Certo è che Stradone ha un suo linguaggio. Un suo quadro si riconoscerebbe tra mille altri. Ma perché? 33

Dicendo linguaggio non mi riferisco a qualcosa di schematico, di polemico, come si riscontra in alcuni grandi pittori contemporanei; ma a qualcosa di estremamente complesso, cioè a un vero e proprio linguaggio poetico. Stradone non è riconoscibile per una cifra, per un segno, per un carattere facilmente isolabili, ma per la sostanza della sua pittura; per cui un grumo del suo colore è già Stradone. Ciò che più mi interessa in quadri come *La resurrezione di Lazzaro*, *La notte*, *Il Colosseo*. . . è che il colore, trattato a quel modo, diventa una materia nuova, che chiamo Stradone. Stradone non è soltanto quel ciclo apocalittico sul Colosseo, ma ogni pietra del Colosseo, ogni scaglia fosforescente di quel buio, ogni plaga più profonda di spazio notturno; e tutto l'insieme, che è pure un grumo di materia primordiale brulicante di germi di mostri.

Questa materia ha preso la consistenza della lava rappresa. Il fiore de *La Notte* è un fiore fossile, di pietra, La giustezza tonale fa parte della lirica inalterabilità della luce lunare. Se fissiamo il vasetto blu e il fiore su quello sfondo che è un angolo della notte del *Colosseo*, di tutte le notti di Stradone, una plaga deserta e vittorughiana di buio, fiore e vaso si staccano dalla realtà delle loro proporzioni, diventano albero, rami.

Ciò avviene perché l'astrattezza spaziale è implicita in tutte le opere di Stradone, così come anche l'astrattezza temporale: l'astrattezza degli espressionisti, che dalla visione fulminea (astrazione già anch'essa) staccata come scaglia dal mondo reale naturalisticamente inteso, traggono ancora successivamente una ulteriore forma che la realtà non ha più se non un legame allusivo.

Il contenuto di ogni pittura è la pittura stessa. Ma la pittura è composita: è modo, è sostanza. E' una realtà a sé ma è anche allusione a una realtà oggettiva fuori dell'arte che tende a rioggettivarla attraverso una individuazione stilistica.

Ora questa realtà oggettiva e fatale è molto importante per Stradone. Stradone ha sempre lavorato nella vecchia stanza dei giochi, chiuso dentro. Questa stanza ha una sola finestra da cui prende luce, senza tende o schermi. Se non ci

fosse l'odore dell'acqueragia, si sentirebbe l'odore di muffito di tutte le vecchie case di Roma. Chiuso lì, lavora di fantasia; e non perché abbia in dispregio la natura, ma perché la natura l'ossessiona con la sua presenza sferica; come se mura, pavimento e soffitto non esistessero. L'ossessione con la vita dei fiori, degli insetti, con le notti, con le stagioni, con il lentissimo polverizzarsi delle rocce, con i mari, con le lune, con le pecore e i pastori... In un quadro di Stradone, una luna sul mare notturno non è che una prospettiva vertiginosa di tempo, un astronomico tunnel di tempo, con quell'occhio lontano velato sulla stratificazione delle ère.

Non perché non senta, con tutte le complicazioni che comporta la cultura pittorica dai naturalisti in qua, il segreto rapporto tra ciò che avviene sulla tela e il modello, ma perché il suo occhio, sfaccettato come quello della cavalletta, ha una visione sferica dell'universo infinito e brulicante.

Stradone si è dedicato a lungo al ritratto; ma non credo che dalla forma umana gli sia mai venuta una costante ispirazione poetica. Mi sembra piuttosto che in questa pittura geologica, dove piani spaziali e temporali si sovrappongono e confondono, dove è sempre operante lo sgomento della vastità, Stradone abbia pensato alla misura e statura dell'uomo come a un invisibile punto trigonometrico in una pittura nebbiosa.

Nel suo mondo adimensionale, che trascorre come la luce di un proiettore su banchi di nuvole, dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo, le figure di pastori dipinte negli anni scorsi, che disviluppano le membra assonnate da un fango antidiluviano, sono i sintomi ancora lontani di un bisogno di oggettività che solo ora si rivela in termini chiari, direi quasi teoretici. Il pastore dormiente si leva a sedere e sta, col suo cappello a fungo, come un birillo o un perno nello spazio.

Nella pittura di Stradone la forma umana ha uno sviluppo lento, e porta con sé, segreta nelle sue apparizioni, una delle chiavi di questo mondo spirituale che conserva la misteriosità della natura vista da un occhio capace di guardarla al di là dei limiti di spazio e di tempo della specie. Certo *L'Uomo dei campi* non è ritratto, gli *Arlecchini* non sono 35

ritratti: sono accenni di un divenire che si concreta, non estranei ma neppure funzionali alla pittura che li contiene.

Questo richiamo della figura umana, costante dal momento in cui si rivela, agendo quasi come la calamita passata sotto il foglio cosparso di limatura di ferro, vestirà quel lontano simbolo ancora nascosto di gambi e petali di fiori, di antenne d'insetti, di pinze, branche, corazze. La forma umana sarà una forma d'aria, invisibile, indicata quasi magicamente da questi elementi consueti; qualcosa di pregnante nella sostanza pittorica, come un pensiero o una immagine che si forma nella mente e traspare, con la sua fresca novità, tra i pensieri di sempre.

Ripensando tutta la produzione stradoniana, dall'antico *Ritratto di malato* al *Ritratto di Coppi* o al *Gatto*, trovo una coerenza profonda, sconcertante. I salti sono apparenti come nella natura, la quale passa dalla larva alla farfalla. E se ne può ricostruire scientificamente il processo. Si assiste alla nascita dell'uomo dall'infinito caos; e successivamente al suo ingresso nella storia. Le antenne e le corazze d'insetti, a un certo punto, di antenne e di corazze conserveranno soltanto la geometricità nel segno inciso duramente con la volontà morale e punitrice. L'astrattismo del *Gatto* è già nell'impressionismo della *Notte*. L'astrattezza spaziale e temporale dei coleotteri mostruosi diventa astrattismo cosciente e dichiarato nell'*Apoteosi di Bartali*.

E' curioso e significativo come il processo formale dall'espressionismo all'astrattismo sia guidato, in questo pittore, da una assillante ricerca oggettiva; e come questa sia filtrata attraverso la proiezione umana, che dà la legge di una proporzione.

Dal fondamento di questa geometria comincia per Stradone una fase nuova, direi una nuova era della sua pittura — ma non una pittura nuova del tutto, come potrebbe parere a un osservatore frettoloso, o anche a chi si lasciasse troppo prendere dalla nostalgia per la materia ricca e preziosa cristallizzata nella *Resurrezione di Lazzaro*. E' questa
36 una rinuncia che la nuova esigenza comporta, che la nuova

misura esige. Il movente poetico non è qui lo stupore e lo sgomento prenatale ma la colpa di essere nati. Questo mi fa pensare veramente che l'*Apoteosi di Bartali* e il *Ritratto di Coppi* ecc. ecc. non siano soltanto un incontro fortuito e favoloso di linee ma l'inizio della storia umana nella pittura geologica di Stradone; sia pure in questa sua rappresentazione quasi caricaturale e ironica che trova riscontro e giustificazione nell'occhio di croco del *Tucano*, il quale guarda ancora dalla sponda antediluviana, anzi preumana, e che la stessa ironia evoca dal caos.

Giuseppe Dessi

MONOGRAFIA (edizioni DE LUCA)

Maggio 1950

PRESENTAZIONE (II)

di CLAUDIO CLAUDI

Verso l'aprile del '33 un giovane pittore romano dipingeva nel suo studio il ritratto di un uomo altrettanto giovane, seduto in mezzo a una specie di giardino, o meglio un breve spazio chiuso e triste di terra verde grigia con quattro alberi esili in fondo come quattro malinconici passanti. Stradone aveva allora venti anni e dipingeva il suo modello a memoria. Forse per questo il personaggio gli si mutava sottomano con sua meraviglia, una trance al tutto sconosciuta gli accendeva sotto la maschera un'altra immagine, nell'immagine scopriva se stesso, e con se stesso un'angoscia nuova un terrore, e insieme una calma sorprendente.

Fu questo un momento cruciale nella vita del pittore di Nola, prima di allora scarso allievo di Ferrazzi e malinconico ed inquieto ricercatore di una qualsiasi fisionomia alla propria arte. Ne ebbe subito una certezza, anzi il preciso senso di essersi « scoperto », di possedere insieme una

poetica e una pittura, tanto che per alcuni anni poté darsi a ricerche prevalentemente tecniche proprio nel campo del ritratto che gli valsero un'abilità particolare in questo difficile genere. In realtà, se l'istinto gli dettava una fiducia per nulla affatto infondata, il « Ritratto di malato » rappresentava senza dubbio qualcosa di più di quello che lui stesso non credesse, poiché la conquista pittorica di un certo sensibile tonalismo applicato a una visione tutta interna di un personaggio - paesaggio identificava in questo caso una sorta di rivelazione fulminea, un'illuminazione di vita che dovrebbe esser detta metafisica per ciò che coglie della vita o delle forme nelle quali la vita si manifesta, e perciò come ogni conquista spirituale doveva muovere ed improntare di sé tutto l'ulteriore sviluppo della sua pittura. Ma non era solo questo. Il ritratto, in quella estatica immobilità di toni e forme, celava già una coscienza espressionistica del fatto pittorico. Nel volto consunto, negli occhi fissi e chiari, quegli alberi filiformi, c'è già uno strazio senza riferimenti possibili alla cui angosciosa partecipazione il pittore è dedito più di quanto non esigesse la rappresentazione obbiettiva del personaggio. In quel lontano aprile del '33 Stradone aveva dunque impostato tutta la sua pittura. Metafisica ed espressionistica a un tempo basterà che imprima un movimento e un dinamismo alla materia pittorica perché questo riveli originariamente necessitato da quella prima straordinaria enucleazione. Ed è, come si può capire, lo sviluppo di una visione interiore che si porta immagine per immagine alla verifica di quel « nulla » intuito sotto la maschera del « Malato ». Le sue figure si dissolvono quindi della stessa dissoluzione vitale: organismi bruciati da una sorta di segreto fuoco sulfureo. Su questo piano anzi uomini cose o animali rivestono l'identico significato di esempi della medesima desolazione. Il divenire in questo mondo senza luce di valori è l'unica verità, come il vanificarsi delle forme nell'alone di quella malinconia allucinata. Vedete dunque il tendenziale monocromismo, quel colore fondamentale, — un grigio, un verde grigio, un giallo grigio — che si sfila in un

linearismo sinuoso, vibrante, appena percettibile nel segreto dell'impasto che illude, come ha tutto il senso di identificare questa realtà unica, tradurre il motivo unico, vita o realtà indiscriminata colta nell'atto del suo manifestarsi. Siamo ai termini radicali della vita e della morte, alla poetica ricerca della gran legge. Le attitudini scientifiche di Stradone rientrano del resto in questo processo insieme estetico e spirituale. Gli studi e le esperienze dell'entomologo lo hanno abituato a considerare la vita nella sua fredda obbiettività, le sue regole tremende, la enigmatica evidenza dei fenomeni che non possono non evocare un presentimento metafisico che li spieghi. Con ciò Stradone sembra piuttosto ignorare che rifiutare quanto dei « disvalori » ha costituito oggetto di denuncia per esempio di un Ensor o di un Grosz, di quell'espressionismo insomma che verte sull'uomo, la sua sostanza morale e sociale, o la natura attorno all'uomo. Nella sua pittura non esiste dramma morale proprio perché annullato nell'impassibilità di una legge che ignora la distinzione. La vita distrugge gli individui che l'arricchiscono; perciò Stradone predilige la mantide quale indicazione pittorica del suo mondo poetico.

Da questo punto di vista apparirà chiaro in che cosa consista il « moralismo » della pittura di Stradone. Certamente quella particolare luce identificata nel tono, annullata nel colore e per esso nell'oggetto, una luce inesistente come tale, ma divenuta piuttosto evidenza dell'immagine nella sua realtà, e poi appunto quella tendenza al colore unico, per cui un quadro di Morandi sembra uscito da un unico tubetto con le sue segrete giunture e strutture, è anche per certi rispetti un punto di partenza per Stradone, ma piuttosto per una illuminazione su una attitudine profonda che per mera apprensione formale. La verità è che la qualifica di pittore metafisico tocca in Morandi propriamente l'essenza della sua pittura, che sembra, materiata di un tempo eterno, ripetere nel ritmo architettonico delle immagini la trascendenza del ritmo temporale della vita. Nulla che non sia in funzione di questa intuizione della realtà. E in Morandi, come per Stradone, i 39

valori sono ignorati, superati dalla validità della legge. Il più povero oggetto finisce per assumere significato quasi simbolico della totalità delle rappresentazioni possibili.

Sulla linea dunque della segreta essenza Stradone si riallaccia a Morandi, ma si riallacciava fin da allora, fin dal tempo del « Ritratto di malato », quando Morandi non esercitava ancora il prestigio che esercita oggi, e forse Stradone non lo conosceva neppure. Il « Novecento » non era tramontato, un ottimismo sociale obbligatorio richiama piuttosto ad evocazioni classiche che a pessimistiche considerazioni. Era sì passata nel cielo della pittura romana la meteora sanguigna di Scipione col suo terribile giudizio sull'uomo e la vita dell'uomo, ma tutto sembrava volgere altrove e infine nulla poteva dar adito a supporre una consapevolezza così triste e segreta in un giovane che si apriva allora alla vita dell'arte. Una prova di più, se ce ne fosse bisogno, della « solitudine » della posizione spirituale di Stradone che già sarebbe di per se stessa un indice estremamente positivo, quando non si pensi al senso di questa solitudine nella quale si muovono fin dall'origine i fantasmi davvero non lieti dello spirito del tempo. Un libro, un vaso di fiori, una foglia allargano la loro presenza in una notte senza fondo, e ne risulta un paesaggio (« La notte ») nel quale la vita respira il suo originario spavento, la sua angoscia esistenziale illimitata ed informe: due vasi di fiori (« Vasi bianchi »), candidi come ossa, si distruggono consunti della stessa forza sottile che allibisce l'« Uomo dei campi » e rivela la sua immagine estrema in un « Colosseo » dove la storia dell'uomo e quella della natura sembrano confluendo trovare la loro cifra. In questo tempo di apocalissi la solitudine di una ricerca poetica può dichiarare la propria quiete nella verità dell'infinita distruzione. Alla quale si può anche cercare di sfuggire lungo mari remoti, nostalgie di lune polari, null'altro ottenendo che lo schiudersi sempre più vasto dell'unico panorama, secondo uno sviluppo quanto mai necessario in un temperamento risolutamente lirico come quello di Stradone. E se ne ha quel graduale solidificarsi della materia e della costruzione pittorica che sembra tendere ad

evocare in modo sempre più chiaro la sola certezza attingibile dal buio fondo dell'essere, quella sorta di concrezione del nulla quale può apparire dopo la vita la sua consistenza minerale, fino a un suo strano connubio con qualcosa che potrebbe dirsi cubistico per quanto di sintetico e di geometrico presentano i resti fossili e le immagini strutturali di ciò che in natura si chiama organico. Possiamo allora capire il significato di certa favola ciclistica, questo riscatto quanto mai umano e leggero verso realtà inesistenti geometrizzate come gli ossei disegni che delineano l'occulta geometria della vita: un modo di risalire ad un'apparenza più cordiale, un più accettabile mito. E si comprende su questa linea che illustri personaggi della favola reale possono svilupparsi in composti spazi architettonici attorno ai ciclisti, con un'ironia fra candida e indifferente assolutamente svincolata da un benché minimo interesse umano.

Ma le evasioni della favola triste o felice (questo « Gatto » consunto, lunare, edilizio, ultima apparizione del persistente motivo notturno, è anch'esso una favola), non intaccano menomamente la linea fondamentale di Stradone. Che si rivela nella sua pittura un esempio tipico di quello che potrebbe essere lo « spirito demoniaco ». Per l'ansia veramente disumana di vedere fino in fondo, la malinconia, l'allucinazione romantica, la coscienza e la percezione o riconquista continua di un al di là del visibile e del sensibile, fosse pure la tensione mortale che crea e vanifica l'esistenza: un dolente realismo proteso al cuore della realtà, la radice ultima delle cose. E perciò anche non ci stupisce quella sua strana versatilità tematica, la sua appassionata « indifferenza » agli oggetti vari ed identici dell'infinito mondo della rappresentazione.

Un artista, tutti sanno, prosegue la sua strada, imprevedibile quasi sempre, come necessaria. Chi lo segue, o ne scrive, cogliendolo a un certo punto della sua storia, può dire ciò che è stato, non ciò che sarà. E tanto più se vivo, impegnato come Stradone ai più segreti intendimenti della vita, o aperto alle più ardite innovazioni. Questo pittore fra i più autentici dell'arte contemporanea approfondisce senza pietà opera per 41

opera, talune delle quali costituiscono, per l'intensità dell'ispirazione e l'identificazione quasi visionaria dei contenuti, dei veri momenti cruciali nella sua biografia spirituale. Inoltre è sua caratteristica peculiare una singolare capacità di sfuggire a qualsiasi suggestione dottrinarica, accettando in definitiva solo l'imperativo dei risultati. A questo punto dunque e a questi risultati noi lasciamo il nostro pittore. Fra ciclisti dillettosi e paradossali, pastori e greggi di pietra colti nella metamorfosi di una dolente storia naturale, e l'annuncio, ci sembra, di una nuova translucida obbiettività: dove nel segno di una sorta di matematica pitagorica la regola astratta del cubismo si piega alla più segreta individuazione del personaggio (vedi un « Coppi »), ritrovando con questo, fuori ormai del patos della drastica rivelazione, insieme a un superiore senso della vita, quasi un filo sottile che lo ricolleggi alla sapienza dell'arte antica.

Claudio Claudi

IDEA

Gennaio 1952

GIOVANNI STRADONE PITTORE ESPRESSIONISTA

di JACOPO RECUPERO

In questi ultimi anni, dal '48 alla Biennale del '50, Giovanni Stradone ha fatto parlare molto di sé la cronaca, la quale, a seconda del colore del giornale, spezzava una lancia a suo favore oppure, velatamente o a chiare note, ne condannava l'operato.

La critica è intervenuta raramente, quasi incerta e disorientata dal nuovo atteggiamento del pittore, e oggi, a distanza notevole di tempo, l'eco di tutte le parole dette e scritte in occasione della mostra dei « dieci » alla Giosi e dell'ultima Biennale, non si è del tutto spenta se qualche critico chiede ancora

al pittore cosa volesse dire con i quadri che avevano destato tanto rumore.

Il dipinto che si era più di altri imposto alla meraviglia, l'*Apoteosi di Bartali*, era infatti una parola nuova nel linguaggio del pittore e tale da disorientare chi aveva nella memoria le sue opere precedenti. Poi i parigini « Cahiers d'art », a rinnovare il ricordo di quanto era avvenuto, riproducendo in un panorama della contemporanea pittura italiana un'opera del '49, il *Gatto*, accreditarono la trasformazione di Stradone: il cubismo aveva ancora un neofita. Sembrava che ormai l'artista si fosse veramente accorto di essere un *pittore fuori strada*, come lo chiamava nel '47 Brandi, e stimasse non potersi dire nulla di nuovo, se non si avessero salde radici nella tradizione cubista. La via maestra conduceva, a ritroso, dagli astrattisti, attraverso cubisti e neo-cubisti, a Picasso e Cézanne: seguire altra strada significava farsi giudicare un ritardatario, un provinciale: entità trascurabile. Questo era il discorso che la critica supponeva avesse persuaso l'espressionista Stradone a mutar rotta e a convertirsi, come se ad un artista non fosse lecito — ed è invece comportamento costante di ogni vero artista — di ricercare continuamente nuova espressione al proprio linguaggio. Se perciò quel discorso è vero in un certo senso (ma non poteva esserlo per Stradone), non è possibile d'altra parte negare ad altre espressioni legittimità e valore d'arte, nè è lecito relegarle unicamente nel campo delle esperienze più o meno ritardatarie e provinciali.

Ma quando la critica, e più spesso la cronaca, notava non era tanto la validità del primo o del nuovo linguaggio, quanto il fatto che Stradone non era più espressionista e che cercava di coniugare le sue antiche esperienze, così diverse e addirittura opposte, ai moduli cubisti. E ciò significava aver spezzato completamente i legami col proprio passato, ché nessuna forma di connubio era attuabile per lui tra quei due opposti: si poteva essere l'uno e non l'altro. La nuova opera appariva pertanto il rifiuto netto di un linguaggio che l'artista si era acquistato lentamente e in cui ogni parola era conseguenza necessaria delle precedenti. Sembrava che Stradone si fosse bruscamente interrotto a mezzo del suo discorso. Un fatto cioè che in qualche

modo — per le acrobazie cui, in campo artistico e non solo artistico, abbiamo assistito in questo dopo guerra — poteva essere notato ma non già giudicato una eccezione o una anomalia. Tale però poteva apparire se l'avvenimento fosse stato esclusivamente un improvviso mutamento, senza alcuna premessa; un capriccioso arbitrio, cui l'artista si era fatto trascinare dalla corrente del gusto, o peggio, della moda. Chi avesse però guardato più addentro nelle nuove opere, avrebbe giudicato meno superficialmente e si sarebbe astenuto dal pronunciare un verdetto che poteva sembrare esatto per alcuni dipinti, ma non lo era per la pittura di Stradone. Ora la critica aveva elementi sufficienti per constatare che da quelle opere aveva inizio una nuova fase nell'attività dell'artista, ma non poteva operare, come pure aveva fatto un taglio netto tra la vecchia e la nuova produzione poiché l'artista non si era mai prefisso di calcare altra via che quella per cui era avviato e tanto meno di incamminarsi per una che alla sua era opposta (il complesso della sua produzione di quegli anni lo dimostra a sufficienza): presentarcelo pertanto sotto questo aspetto era un falsare i fatti e incorrere in un grave errore di valutazione.

Il Dessì trattando di queste opere, parla di *rinuncia* da parte del pittore a quelle che erano state le peculiarità del suo linguaggio, ma non considera da quali presupposti nasca questa rinuncia e dove tenda, sicché la sua analisi finisce col condurre al giudizio cui accennavamo. Stradone infatti non trascura la *materia ricca e preziosa* per una *nuova esigenza* (Dessì), cerca invece di risolvere problemi formali impostati in opere precedenti, e porta alle estreme conseguenze quell'esigenza di *misura* per nulla nuova, ma più volte enunciata dalla sua produzione. A seguito di questo periodo, tale bisogno di misura sarà proclamato molto apertamente, e giustificherà quasi come necessario questo ponte di passaggio — per alcune opere — sperimentale. Pertanto il giudizio critico è comprensivo solo se considera il pittore al posto che gli compete e non lo trasferisca d'arbitrio altrove, in luogo non suo.

In un recente scritto («Mandrake», II, 7, dic. 1950 - apr. 1951) Lionello Venturi, definendo storicamente la po-
44 sizione di Stradone nel quadro della contemporanea arte ita-

liana, ha chiaro il valore della pittura stradoniana e assegna la sua attività a quella *scuola* tonale romana, di cui egli continua a suo modo la tradizione, la quale a Scipione e Mafai fa capo, scuola che per l'opera di questi tre pittori è una realtà significante e non una gratuita espressione da catalogo.

Già nella monografia dell'artista (a cura di Dessì e Claudi), edita dal De Luca nel maggio '50, il Claudi individua con sicurezza la posizione del pittore, e, seppur nota la *regola astratta* del *Ritratto di Coppi* o le *evasioni* dal linguaggio, proprio all'artista di un'opera come il *Gatto*, non gli sfugge l'accidentalità di tali momenti e pertanto sa mettere a fuoco la personalità del pittore nel campo che è suo e che risulta in maniera la più aperta dal succedersi delle opere.

Prendendo in esame la produzione del decennio che va dal '40 al '50 (e per servirci delle opere più note al pubblico, quelle che illustrano il volume citato), è facile seguire il discorso del pittore, che offre un raro esempio di ampio periodale, in cui la cesura non fa che dare maggior rilievo alle parti.

L'esperienza che lo prepara alla natura morta *La notte* del '40 è tratta dalla lezione di Morandi, appresa e rivissuta a Roma in maniera differente nel sensuale ardore cromatico di Scipione, nei delicati accordi caldi di Mafai, e nei toni grigio-argento suoi che dureranno a lungo sulla sua tavolozza, come se l'opera che prima affronta il giudizio ed è premiata (Bergamo 1940) gli abbia fissato una precisa via.

Richiami letterari? o demoniaco impulso? ci fu chi disse che il titolo di quella natura morta gli valse il premio; ma Stradone non ha velleità letterarie, la sua opera traduce una istanza, ed egli dipinge soltanto in stato di grazia, anche se il mestiere sia in lui come connaturato e potrebbe indurlo a non pensare ad un quadro per mesi, e anche per anni, prima di accostarsi alla tela.

Quel mondo di fantasmi che crea la notte già è particolarmente caro come le immagini che possono essergli suggerite dalle macchie di un muro: forme entrambe che si intravedono appena e si dissolvono nel fondo buio o nell'uniforme grigiore. Scriveva R. M. De Angelis che Stradone parla con le ombre, e c'è 45

in questo molto di vero, in quanto il pittore rivive la realtà come se essa fosse avvolta in una nebbia che ne distrugga i contenitori e, penetrando nei corpi solidi, li renda quasi spettrale apparenza: ombra dal vero, come *L'uccellino velato* del '43. Opere queste in cui la linea sembra scomparire per far posto al colore denso che da solo si assume il compito di determinare forme e stabilire valori di rilievo in uno spazio *senza tempo tinto*. Le immagini appaiono immerse in un'acqua appena mossa, che deforma la visione degli oggetti e affievolisce la brillantezza dei colori quando essi si presentano, in una gamma più varia, come nell'*Uomo dei campi* dello stesso anno '43.

A poco a poco però la sua mano di instancabile disegnatore, rivela anche sulla tela questo diuturno lavoro. Guardando i suoi disegni ci si accorge del diverso temperamento suo nei confronti degli altri della scuola. Il suo segno sinuoso non ha nulla in comune con il tratto delicato e sottile di Scipione e di un più lontano Mafai: diversità che acquista maggiore evidenza nella pittura. E così, violento e preciso, quel segno appare ad un tratto nel *Pastore* del '44, dove se il paesaggio è sempre pittorescamente sullo stesso piano delle opere precedenti, le immagini — il pastore, le pecore, un albero — sono accolte e individuate da quel segno fermo che include e determina le forme divenute essenziali. E' in quest'opera del '44 con quella sua costruzione razionale di un rettangolo nettamente diviso da una diagonale e nella linea ben chiara delle forme un principio nuovo, che rimarrà latente nell'artista fino alla cesura del '48 - '49. Per breve tempo allora Stradone sarà indotto a ridurre a rigore geometrico le forme. Egli proverà la solidità costruttiva di opere come questo *Pastore*, rendendo ancor più manifesta la linea e obbligando le forme di una rigida compostezza. Sarà la pausa dalla quale nasceranno *la balena*, *l'Apoteosi di Bartali*, *Coppi in pista*, *il Gatto*, *il Ritratto di Coppi* e contemporaneamente altre opere che chiariscono il momento dell'artista.

Le forme della realtà che nei *Vasi bianchi* (1946) si dissollevano nell'esasperato tormento della materia cromatica, per divenire immagini surreali (giustamente il Claudi ha parlato
46 nel suo acuto saggio *espressionismo metafisico*), quasi astratte,

sono ora costrette nel rigorismo di un segno incisivo e concluso. Quel geometrismo, quel mettere l'accento sulla consistenza del segno che individua, rassoderanno la forma e non permetteranno che questa si dissolva nella macchia di colore, ma non indurranno mai il pittore all'astrazione della pura geometria. Il *Colosseo con la neve*, il *Pastore dormente*, il *Pastore nel campo*, il *Tucano* — tutte opere degli stessi anni '48 - '49 ne sono ampia prova, essendo la più naturale conseguenza di quel *Pastore* del '44: ponte tra i due momenti le opere del biennio '48 - 49 che avevano fornito all'artista la soluzione dei problemi, già in quell'opera accennati.

Il bisogno di una maggiore costruttività che lì appariva in germe è soddisfatto, ma non poteva sfociare in forme cubiste: Stradone rimaneva fedele al suo linguaggio, che è l'unico col quale possa completamente esprimersi e perciò lo riprendeva dopo averlo arricchito di una nuova linfa. Col *Toro* del '50 il discorso riprende ed ha un tono di maggior pacatezza, come di colui che sia arrivato, attraverso la fatica di ardue discussioni e dimostrazioni, alla serena dichiarazione delle verità che ne conseguono. E il *Colosseo con la neve*, e lo stesso schematico *Tucano*, sono nuovamente opulenti di preziosa materia.

Discorso, dicevamo, di ampio respiro, in cui le parti si concatenano in una chiara, esplicita interdipendenza.

Il modo poetico di Stradone ha, prima e poi, gli stessi accenti, pur se l'espressione rivela una ricerca continua da parte del pittore, perché il suo linguaggio si adegui sempre meglio a quanto dentro gli urge. E questo mondo figurativo s'inserisce in maniera del tutto personale nel quadro dell'espressionismo europeo, che non poteva esaurirsi in un gruppo di artisti, chè, in quanto non era nato esclusivamente per una polemica ma per una esigenza d'ordine spirituale doveva avere uno sviluppo e trovar vita in altri, anche lontani dall'impressionismo, cui reagiva.

Il Bahr (« Exspressionismus, 1920 »), analizzando quasi scientificamente il movimento, pone a base del linguaggio la visione interna, *l'occhio dello spirito*, il quale quasi autonomamente è creatore d'immagini, anche se non sollecitato dallo stimolo esterno della natura.

E ciò è di oggi, come fu dei pittori tedeschi del 1908, o del 1919, o, molto più in là, di talune forme dei così detti nostri primitivi dugenteschi.

Ora è proprio in questo senso ch'è fin dagli inizi avviata l'attività di Stradone: le immagini, ch'egli ci presenta, siano esse autonome o suggerite dal vero, hanno subito una metamorfosi che le trasfigura in fantasmi di sogno allucinato. Ma in questa metamorfosi si rivela l'originalità del pittore: non l'ossessione, non l'esasperato contorcersi, or grottesco or tragico, di un mondo in via di disfacimento; non c'è in lui volontà distruttiva, egli è un lirico che raggiunge i toni della drammaticità, senza appesantire l'afflato poetico con sovrastrutture, orpelli, o ampi gesti. La sua fantasia trasmuta, e traveste il reale: l'occhio dello spirito crea immagini che sono intimamente vissute e, rivivendo, parlano della loro vita fantastica, raccontano, a chi vuole e sa ascoltare, brevemente, come in un frammento di pochi versi, dell'empito vitale che le ha volute far nascere e parlare. Immagini, evanescenti come fantasmi, che però, anche là dove assumono fisionomia spettrale, non avranno la crudezza che già fu di questo linguaggio pittorico sotto altri cieli.

Il senso dell'equilibrio, che la Magna Grecia ereditava dalla madre patria, è nel sangue di questo lontano nepote: Giovanni Stradone nolano, pittore espressionista.

Jacopo Recupero

LETTERATURA

N. 10 LUGLIO-AGOSTO 1954

PITTORI E SCULTORI ITALIANI

di MICHELANGELO MASCIOTTA

Stradone, invece, è rientrato nella sua storia dopo il ritiro dalle gare di illustrazioni ciclistiche. Ricordiamo con poco piacere i suoi Coppi-cavalletta o altri suoi campioni in coppia

o no con altri insetti. Il pittore ha ritrovato la sua vena « decadente » da cui cola un sangue corrotto, melmoso, che, una volta steso sulla tela, ritorna — miracolo della pittura! — fluido. Stradone riscopre, nelle vedute di Roma antica, un senso d'angoscia simile a quello che sentì Scipione. Ma con altri mezzi: non con i rossi e i bruni di Scipione, ma con colate di fango e cenere, con filamentosì giri di pennello. I suoi edifici par che scivolino nel tempo, in un tempo inutile anche alla memoria. I muri si sgretolano sotto la luna. La luna non fa da spettatrice, ma da protagonista. La sua luce scorre violenta nell'aria, penetra nella terra, avvolge gli edifici in un alone lattiginoso. Così stravolta Stradone sente la classicità di Roma. Ma quando dalle zone monumentali egli passa nei quartieri degli uomini vivi o nei campi, muta d'umore e intona canti di gioia. Napoletano, spagnolesco, Stradone ha il gusto dei contrasti. A Napoli possiamo vedere la lugubre parata dei bauli mortuari nella sacrestia di San Domenico Maggiore e le luminarie dei chioschi dei cocomerai a pochi passi di lì, sul sagrato della stessa chiesa. Le luminarie di Stradone sono i prati verdi, le stoppie gialle, su cui il sole batte e rimbalza, aprendo a ventaglio gamme rosse e rosee. Due quadri di questa specie sono a Venezia: *Idillio*, del 1950, e *Mattino sull'Appia Antica*, del 1953. Dell'altra specie, invece, segnaliamo il *Foro Romano*, del 1954.

Michelangelo Masciotta

LETTERATURA

N. 15 - 16 Maggio - Agosto 1955

LA PITTURA DI GIOVANNI STRADONE

di NELLO PONENTE

Avevo solo sentito parlare vagamente di Stradone quando, ai miei primi contatti con l'arte contemporanea, mi sorpresero, a vederli pubblicati su alcune riviste, i suoi disegni. 49

Non sapevo nulla d'espressionismo e di scuola romana; Scipione e Mafai erano, per lo più, soltanto dei nomi. Si era in quei mesi tra il '44 e il '45 in cui noi giovani, eravamo ragazzi allora, ci gettavamo su tutto quanto ci capitasse a portata di mano quasi nell'illusione di riguadagnare alla nostra formazione culturale tutto quello che essa aveva perduto con la guerra o che la guerra prima, la lotta per la liberazione poi, avevano tremendamente ritardato. I disegni di Stradone erano un prodotto del nostro stesso tempo di allora, o almeno così mi apparvero; si trattava dei suoi famosi « *Tedeschi* », disegni a tratto unico, sottile, come un arabesco, un giuoco di filo di ferro che costruisse le figure. Tedeschi visti nella loro tragica attualità, senza odio, forse, e dissimili perciò da quelli del *Gott mit uns* di Guttuso, ma colti come in un incubo. Disegni macabri, grotteschi e tragici insieme. Ridestavano paure che, allora, non si erano ancora sopite del tutto, che anzi erano pronte nella nostra fresca memoria di ex-fuggiaschi, a sollevarsi con un rumore di stivali ferrati, di scariche di mitragliatori e di grida gutturali. Eppure quei disegni non erano esenti da pietà. Mi avrebbe raccontato poi Stradone che dalla sua abitazione sulla via Salaria, la via che conobbe l'ultima ritirata dei Tedeschi da Roma, aveva assistito all'allontanarsi ansante e affrettato del lungo verme della guerra tedesca, sentendosi dentro incubo e pietà e, soprattutto, ansia e preoccupazione per quanto s'era sofferto fino ad allora, da una parte e dall'altra, e che, con ogni probabilità, si sarebbe dovuto ancora soffrire in futuro.

I disegni che Stradone andò pubblicando sulle riviste romane tra il '44 e il '45 rivelavano coscientemente tutto questo ed erano nella tradizione, lo avrei saputo meglio dopo, della pittura dell'artista. E' una storia, quella della pittura di Stradone, che ha una sua coerenza al di là di ogni apparente deviazione, che è puntualizzata, momento per momento, da opere in cui egli afferma senza sottintesi la sua più genuina personalità. « ... Stradone — ha scritto Masciotta su questa stessa rivista a proposito dell'ultima Biennale — è rientrato nella sua storia dopo il ritiro dalle gare di illustrazioni ciclistiche ». Il fatto

50 è che il pittore non poteva non rientrarci e in fondo anche

il periodo dei *Coppi-cavalletta*, dei ritratti di *Bartali*, di certe ironie e satire volute e troppo accese, ne era un capitolo. E' proprio per quello che Masciotta aggiungeva dopo, definendo Stradone napoletano e spagnolesco per il gusto dei contrasti, e per quello che aggiungerei io, cioè per temperamento innato, perché isolato a presumere dalla sua pittura quello che altri non oserebbe. Quei contrasti il napoletano Stradone, napoletano di provincia trapiantato a Roma e quindi ancor più guappo e spagnolesco, non sempre se la sente di armonizzarli prima, di chiarirsi dentro a priori. Lo fa davanti alla tela e se ogni tanto ci scappa un quadro sbagliato non importa, importa di più che ogni tanto venga fuori un quadro buono che dia l'impressione che egli sia veramente nella sua storia.

Indipendentemente, Stradone non si cura del frastuono che gli fanno attorno astrattisti e realisti, degli inviti e delle sollecitazioni che gli giungono da ambedue le parti, lui che è sempre stato, forse ancor prima che andasse, già sapiente a modo suo, a studiare da Ferrazzi, astratto e realista insieme e che giovane com'è ancora ha saputo insegnare tuttavia qualcosa alle giovani generazioni che attualmente militano in campi opposti.

La storia di Stradone sarebbe ora di precisarla e di definirla per quello che essa è stata e ha contato negli sviluppi del gusto della pittura romana susseguente a quello di Scipione e Mafai degli anni migliori. L'avvio dato da Scipione e Mafai alla scuola romana forse non ha dato immediatamente i frutti che era prevedibile che desse; la loro pittura rivoluzionaria, sorta spaesata in un ambiente che era restio a comprenderla, recava in sé troppi e complessi motivi perché la si potesse capire appieno al suo apparire. Gli imitatori, che ad un certo punto furono numerosi, non furono capaci di svolgere personalmente quei motivi, proprio perché non erano riusciti a penetrarli e non avevano inteso, di una esperienza così preziosa, se non l'aspetto esteriore della pennellata violenta, delle svirgolate formali, delle rapide sintesi. Ma per trovare una soluzione dei problemi di forma e di stile che soprattutto Scipione aveva accennati, una soluzione che 51

fosse coerente e che non li ripetesse ma li evolvesse, bisognò forse aspettare proprio quei pittori che Brandi definì *fuori strada*, tra cui Stradone era una delle personalità più cospicue, quei *decadenti*, come essi stessi si nominarono, a cui non bastò soltanto la forzatura espressionista della forma o l'accensione emozionale del colore, ma che ad un certo punto, tenendo presente una lezione apparentemente opposta come quella di Morandi, seppero scoprire il valore metafisico del tono e quindi inserire le figurazioni in uno spazio non tanto accennato, quanto costruito e sia pure in una dimensione evocativa.

Il rapporto Scipione - Stradone è diretto e costante ed è riconoscibile non soltanto nella continuazione di un ben preciso gusto espressionistico, ma anche in una continuazione ideale di contenuti e di turbamenti. Tuttavia l'espressionismo in chiave fantastica di Scipione si trasforma in Stradone, in un espressionismo più aderente alla realtà, anche se sussiste sempre l'evocazione, scevro da ogni suggestione letteraria, abbarbicato al linguaggio della materia pittorica, ora spessa e densa, ora macerata e filamentosa, striata di luminose filettature. Si tratta comunque di un'aderenza non naturalistica, subordinata cioè ad una impressione subita dall'esterno, ma di una immediata rispondenza di una propria particolare visione con la realtà della materia stessa, che ora si addensa ad esprimere il senso di una immanente tragedia, ora si distende in una più ampia campitura a sottolineare uno stato d'animo di più quieta condizione.

La pittura di Stradone, quindi, non ostante il rapporto costante di gusto e di preferenze per lo più iconografiche, ha una sua dimensione particolare che è diversa da quella di Scipione. A Stradone senza dubbio manca l'ampiezza di interessi che caratterizzò tutta l'esperienza culturale di Scipione, manca soprattutto il senso inquieto della ricerca di quella « spiritualità forte e vera » che a Scipione appariva come il superamento della propria sensualità, laddove in Stradone la sensualità non ha in sé alcuna volontà chiarificatrice e purificatrice; ed è una differenza che si avverte soprattutto, come è logico che sia, sul piano formale. I lampeggiamenti del colore di Scipione, la aspirazione, in alcune delle opere più tipiche, ad un mo-

vimento più appariscente, per arrivare ad una sorta di illusionismo magico che accentuasse la potenzialità delle emozioni, la stessa distesa quiete tonale di altre opere in cui l'artista trovava un equilibrio tra la sua natura visionaria ed un particolare desiderio di classicità, che era stato alle origini della sua esperienza, non hanno alcuna rispondenza nella pittura di Stradone, la cui intelligenza rifiuta di accettare passivamente dei moduli, sia pur validi, ma che erano di una personalità in definitiva distante, storicamente e culturalmente, dalla sua. E in Stradone la pennellata tende ad una concretezza diversa, ad un uso del colore che cerchi, piuttosto che il lampeggiante effetto luminoso, una dimensione spaziale in cui includere gli oggetti senza che essi abbiano a perdere nulla della loro apparizione fantastica. Se paragonassimo il *Colosseo* di Scipione, che è una delle sue ultime opere e che non ha più la fantasmagoria luminosa delle rovine che appaiono per esempio, nella *Cortigiana romana* di tre anni prima, ma una sintesi maggiore di tono e uno dei tanti *Colossei* dipinti da Stradone, vedremmo come la lezione di Scipione sia stata tenuta presente, ma come, altresì, superata in un nuovo ordine di cultura pittorica. Tenuta presente, quella lezione, nella apparizione di gialli incandescenti delle arcate, superata nella costruzione dell'immagine pittorica che non si preoccupa più soltanto dell'evidenza di un primo piano e dell'accordo tonale di questo primo piano con l'ambiente, ma tutto solidifica in un unicum, che dà all'architettura naturale e allo spazio pittorico lo stesso valore. Ed è proprio la costruzione di questo spazio, che nasce da un suggerimento metafisico, ad accentuare il sapore fantastico dell'apparizione dando, al tempo stesso, una materiale concretezza al fantasma.

Comunque la lezione di Scipione fu necessaria e imprescindibile per Stradone, giovanissimo al momento in cui Scipione terminava la sua esperienza e la sua vita. Fu importante perché seppe additargli il modo di liberarsi dalla contingenza del soggetto e soprattutto perché seppe insegnargli che là dove c'era una semplificazione formale, una stringatura, l'audacia di uno scorcio, c'era una maggiore partecipazione emotiva, una maggiore capacità d'espressione. Il particolare espressionismo di

Scipione permise a Stradone di non disperdersi in una ricerca che, almeno in una parte dell'ambiente romano, poteva essere infruttifera ed evasiva. Soprattutto gli permise di capire che il gusto espressionista non era un mezzo per giungere all'anarchia assoluta della forma e all'uso indiscriminato del colore, ma solo quello di poter raggiungere nella forma stessa, anzi nella forma-colore, il controllo della sovrabbondanza e della eccitazione dei propri stati d'animo, tuttavia senza costringerli e limitarli. Ma fu anche l'indicazione per un esatto orientamento culturale, che spingesse l'artista ad un allargamento d'orizzonte tale da fargli tener presente non solo quello che s'era fatto in Italia, ma soprattutto quello che s'era fatto all'estero e ancor prima di Scipione e Mafai. Nessuno negherebbe infatti l'importanza che sul gruppo dei *fuori strada* ebbe un pittore come Soutine, il cui espressionismo, tra i tanti, era quello più vicino e congeniale al temperamento di un pittore come Stradone. Da qui la diversità da quanto si sarebbe fatto, sulle mal calpestate orme di Scipione e Mafai, nell'ambiente romano, il cui espressionismo nella maggior parte dei casi restò troppo evasivo, molto spesso come una sovrapposizione ad un'immagine che in origine era stata accademica e che lo restava non ostante la mascheratura, quando non soggiaceva alle lusinghe novecentesche.

Tuttavia va precisato che l'espressionismo non caratterizza tutta l'esperienza di Stradone, anche se ne è la costante; altre componenti contribuirono alla formazione del suo gusto, proprio quelle che oggi lo caratterizzano tra gli altri e lo isolano, che lo fanno apparire restio a qualunque innovazione in chiave neocubista, il che è naturale che sia in quanto ad un certo momento furono proprio suggestioni neocubiste ad interessare Stradone che ne apprese in verità poco e le mise da parte come cose di cui egli non avrebbe potuto assolutamente servirsi. L'astrazione di Stradone è infatti di un altro ordine, ma sussiste egualmente perché egli ben sapeva, fin dall'inizio, che la pittura non consiste in una riproduzione della realtà, anche se, come ho detto, essendo lontano dagli interessi letterari di Scipione, aveva indirizzato la sua visione verso una

formulazione più realistica. Ma la realtà aveva bisogno di esser trasformata secondo una ricerca che in un certo senso era astratta. Già il *Ritratto di malato* del 1933, quindi appartenente alla preistoria di Stradone, mostrava questa preoccupazione; se la posa del ritratto, la sua presentazione, corrispondevano ad un interesse realistico, l'uso del colore giungeva ad una più libera interpretazione, nella sua atmosfera schiarita, mentre la sospensione dell'immagine acquistava un sapore metafisico. La ricerca sarebbe stata proprio in questo senso: le atmosfere metafisiche avrebbero corretto l'accentuazione troppo violenta del colore e nello stesso tempo avrebbero solidificato il tono. E anche la forma ne avrebbe guadagnato perché anch'essa avrebbe avuto una maggior concretezza. E' da tener presente infatti che in realtà la forma di Stradone non è mai completamente disfatta come può sembrare a prima vista, ma ha sempre una sua solidità ed una costruzione. Ed è per questo che un periodo come quello dei Bartali e Coppi, anche se non convince, non sorprende molto, in quanto è l'esasperazione della concretezza della forma, in questo caso scandita secondo un ritmo geometrico dovuto a quelle male espresse suggestioni neocubiste di cui si diceva poc'anzi, e che magari mai s'adattava al temperamento dell'artista, ma che in definitiva non era del tutto in contrasto con i dipinti precedenti.

Importanza quindi del tono per la solidità formale e importanza della atmosfera metafisica come correttivo della visione realistica. Stabilita questa e conquistata la padronanza del mezzo di espressione, da usare in questo senso, Stradone avrebbe potuto arricchire la sua materia e dapprima fu con una pittura che la dissolveva, come in un acquerello, poi sempre più con una maggiore consistenza, fino a giungere ai *Colossei*, alle *maschere*, ai *paesaggi romani* che continuavano le immagini del decadimento che già si erano affacciate in Scipione, ma su un altro piano, con meno sangue e più densità, con il segno che affondava nella superficie dipinta, con la luce che ricercava gli effetti notturni o i diurni, accentrandosi in un punto o distendendosi ad illuminare tutta la tela. Né mancava un certo autonomismo formale, di 55

origine inconscia e surreale, in carattere con la metafisica tonale. *L'uccellino velato* del 1943 include l'immagine dell'uccello in una più ampia forma densa e trasparente che gli dà il senso di una fantastica apparizione, così come nell'*Uomo dei campi* dello stesso anno.

Ma la concretezza formale in alcuni dipinti del 1952 o del 1953 (*Notturmo con gatto*, *Gru in riposo*) permetteva anche una più solida definizione spaziale: l'astrazione espressionistica di Stradone poteva, insomma, anch'essa costruire una sua geometria, purché fosse in una dimensione emotiva diversa da quella neocubista. Superato insomma il periodo di una geometria sovrapposta (i Coppi e i Bartali sono del '48 e del '49), Stradone ne trova una più personale, per la quale non era necessario rinunciare a nulla di quanto aveva già fatto, che anzi avrebbe potuto anche abbandonare senza danno alcuno, per tornare alla macerazione dei suoi *Fori* e dei suoi *Notturmi romani*, alle sue ironie e alle sue amarezze.

La pittura di Stradone è senza costrizioni, senza alcuna disciplina che non sia stilistica. Affermate le qualità del suo stile, l'artista di nulla s'è più preoccupato, tanto meno di un aggiornamento che non corrisponderebbe al suo temperamento. Del resto la sua problematica è ancora attuale, non appare mai incerta né in un errore né in una felice intuizione. Napoletano e spagnolo, lo ha ben definito Masciotta. E i contrasti del suo temperamento sono dovuti alla sua intensa partecipazione alla crisi del nostro tempo. In questo si può dire che abbia veramente continuato il cammino di Scipione, partecipe dell'ansia e del turbamento di tutta una società, esperto e testimone di catastrofi, pronto a ridestarsi e a sperare nello scorrere quotidiano della vita, a mutare il colore di fango in colore di smeraldo, a solidificare le immagini in colate bituminose e a renderle evanescenti con la leggerezza della pennellata. Stradone, l'ultimo *maudit* della pittura italiana.

Nello Ponente

TELEVISIONE ITALIANA

2 Dicembre 1955

RUBRICA « LE ARTI »

di CESARE BRANDI

« Chi alla fine della visita di questa oceanica Quadriennale si sentisse disorientato può guardare il « Diogene » di Stradone, che non solo è un quadro fortemente polemico ma anche una bella pittura ».



LA FIERA LETTERARIA

N. 9 - 26 Febbraio 1956

NOTA SUL COLOSSEO

di CLAUDIO CLAUDI

E' difficile pensare alla pittura di Stradone senza incontrarsi nell'immagine dei suoi Colossei e senza dover risalire da questi alla « Notte ». Poiché la « Notte » è davvero all'origine della sua pittura, e i Colossei sembrano scaturirne come una mitica filiazione dalla primordiale matrice. Con ciò non si vuol fare solo della letteratura. Formalmente i Colossei consolidano la spaziosa atmosfera della « Notte » conferendo alla effusa materia la consistenza di una realtà già carica di significati fisici e di suggestioni morali da non poterne eludere, una volta avvertita la presenza, e tuttavia traggono ancora da essa il colore, il tono, la gelida profondità e la planetaria tristezza. Esiste peraltro fra la prima apparizione e le successive enucleazioni come un segreto rapporto di paure, ritorni e resistenze intorno a qualcosa di inalienabile e fermo. La solitudine di uomini e di rovine fra grigi d'alba e bagliori apocalittici, non può non avvertire la fatalità di una legge, la distruzione o l'assenza, ma le forme si orientano a ricostruire l'ampio cerchio e le arcate, il ruotare algido e silenzioso dell'immane simbolo della vita.

Nel calcolo assurdo della ricerca il Colosseo rappresenta dunque per Stradone una roccaforte della certezza: ogni volta che vorrà restituirsi all'essenza della sua pittura si rifarà a tale estremo termine della sua disposizione poetica, identificando nel tema il punto di una convinzione vitale. Perciò i Colossei di Stradone sono quasi tutti belli, e perciò sono inconfondibili, e quanto meno riferibili ai molti che anche la pittura più affine e recente ha allineato nella varia galleria dell'arte figurativa romana.

LA FIERA LETTERARIA

19 Gennaio 1958

DA UN COLOSSEO ALL'ALTRO DI STRADONE

di GIACINTO SPAGNOLETTI

Rivolgendo, dalle colonne di un quotidiano romano, un poetico appello agli artisti figurativi, perché non si scoraggino dinanzi alla marea della pittura astratta — da qualche tempo soverchiante molte gallerie italiane, e che più recentemente ha finito di sommergere il freddo palazzotto *liberty* di Valle Giulia — Paola della Pergola notava tra l'altro: « Non vorremmo davvero vedere Stradone abbandonare i suoi monologhi lirici e corrucciati... ». Ho ripensato spesso ai « monologhi » di Stradone, in queste ultime settimane, ricevendo distratamente, da un giornale o dall'altro, gli acri odori della polemica a proposito dell'arte astratta; e il piccolo universo, infinitamente brulicante, della sua pittura mi veniva incontro con le dosi propizie di affettuosi veleni, da farmi star meglio di volta in volta e quasi rassicurarmi che non avrei perduto così presto, come da molte parti si vorrebbe, il conforto della ispirazione reale in un quadro. Ché forse solo a questo si riduce — lasciando da parte il valore della realtà — quel nostro non poterci conciliare del tutto con tanta arte astratta di oggi: la sua mancanza di ispirazione reale. Essa ci coglie in un momento in cui assetati di umanità, crediamo alla sopravvivenza dei sentimenti nell'arte come nella vita, e mai siamo stati meno pronti ad accogliere altro dalla prima e dalla seconda, sia pure sotto il senso illusorio della bellezza. Reale o irreale o sovraccarico di realtà, che importa? purché faccia capolino nell'arte quel po' di umanità che c'è rimasto: questo mi invogliano a dire, ad esempio, i vari *Colosseo* che Giovanni Stradone ha dipinto nel giro di una dozzina di anni.

Sia lecito, almeno per una volta, a chi non abbia dimestichezza con la critica d'arte, parlare dei quadri come di

presenze vive. Il *Colosseo* del 1945. Lo vidi nell'immediato dopoguerra, caricato, come chiunque, di ogni senso e motivo di speranza, ma col ricordo troppo acceso di una desolazione ancora incombente. Era là, in un'aria spettrale e concentratissima, sperone solitario, fuori di ogni presenza umana, in pieno disfaccimento del mondo: ad allibire, dalle sue occhiaie nere, sullo spettacolo del nulla. Un tetro ammonimento o piuttosto il riassunto di un'epoca di abberazioni e tristezze? Il quadro, comunque, non esprimeva, né accettava sfumature sentimentali o morali e finché io possa ricordare emanava solo questa luce di angoscia totale, come se l'oltraggio all'umanità fosse diventato irrimediabile e perfino irriferribile ad una situazione storica. Il *mentre* o il *perché* non importavano più.

Passano cinque anni. Difficoltà, ribellioni e annunci di catastrofi si concentrano in un'altra immagine di *Colosseo*. Se in quello dipinto da Stradone nel '45 era evidente un senso di distruzione lontanissima, per cui la materia aveva finito con l'assumere la rugosa e ossificata apparenza quasi di un caos immemorabile, nel *Colosseo* del '50 il caos è drammaticamente in atto. Ed è tanto più sconcertante che potrebbe parimenti essere attribuito ad un fatto tellurico o bellico. Nella forma dello sperone c'è, questa volta, l'allusione ad una soffiata atomica. E lo stesso intero monumento che simboleggia la romanità, ha la sagoma, a ben osservarlo, di un enorme carro armato, che per la sua minacciosa instabilità si trascina malaguratamente in mezzo allo sconvolgimento generale. Sembra muoversi non più come apportatore di morte, ma come un sinistrato e mostruoso ingombro umano che vorrebbe poter scomparire nel fango e nei detriti. Sotto il lividore cadaverico di un cielo di lavagna, difatti, la strada scende giù ai lati del monumento quasi fosse un torrente di fango che finirà per trascinarsi via anche i ruderi circostanti. Bianco, nero, azzurro, verde, ocra e terra di Siena formano l'orrido impasto, a tagli spesso monocromi, di questa scena.

Il terzo e più audace dipinto, che risale al '55, si intitola *Notturmo romano*. Molti lo ricorderanno esposto all'ultima Quadriennale romana. E' un altro *Colosseo*, questa volta immerso
60 in una luce chiaramente notturna e direi umana, con una luna

esilissima che fa da contrappunto lirico ad una gialla prospettiva di fanali. Il monumento è solo il pensoso, nitido, fondale di una scena romantica, animata da due figure: un uomo e una donna che sembrano non potersi dir nulla (lei, la Wally, sdraiata su un rudere ha tutta l'aria di navigare, come fosse dentro una barca; lui, il sognatore, rivolto alla luna, taglia l'aria con un gesto). In primissimo piano, una passeggiatrice sfuggita alle *Notti di Cabiria* si aggiusta una calza appoggiando il piede sul muretto. La luce, tesa e brulicante, scivola via, di cosa in cosa, inonda quasi di sorpresa l'asperità dei ruderi, evoca un giallo ciclista che risale la strada, e in fine avvolge d'un ghiacciato stupore il vecchio e parlato monumento che grava sullo sfondo come il frammento di un astro. A rendere ancora più intenso questo stupore, ecco il senso di curvatura terrestre che dà la strada, in opposizione alla luna, lassù in alto: acido rifugio dello sguardo e del cuore, giacché le creature hanno finito di parlare di sé, ma chi li ascoltava?

La composizione, per la sua forza geometrica, trattenuta senza assillo e quindi naturalmente drammatica, si discosta dalla linea di gusto puramente visivo e surrealistico, a cui ci hanno abituati troppi coloristi della scuola romana. C'è in più una presenza umana che si ricollega a Scipione, e lo stesso rigore tonale - metafisico che mostra la ribellione e il rispetto di un vero pittore verso i suoi modelli classici e moderni. Ciò è reso più evidente nell'ulteriore revisione apportata da Stradone al dipinto nel '56: dove la figura centrale del sognatore, rivolgendosi ora alla donna sdraiata, abbandonato il suo facile gesto di ribellione, sembra voler stabilire con lei un muto colloquio. L'orgasmo si è placato in una perplessità nuova, o nell'attesa di un dono che solo gli uomini possono scambiarsi. Certezza dunque di umanità riconquistata. Già nel 1950, nella monografia pubblicata da De Luca, Giuseppe Dessì aveva intravisto questa vocazione alla figura umana, istintivo messaggio di Stradone. Mi piace qui ripetere le acute osservazioni di Dessì, che indovinano questi risultati in chiave umana, e il nuovo, fecondo sgomento dell'ultimo *Colosseo*: « Nella pittura di Stradone la forma umana ha uno sviluppo lento, e porta con sé, segreta, nelle sue apparizioni, una delle chiavi di questo mondo » 61

spirituale che conserva la misteriosità della natura vista da un occhio capace di guardarla al di là dei limiti di spazio e di tempo della specie ».

Giacinto Spagnoletti

LA BARCACCIA

19 Febbraio 1962

PRESENTAZIONE AL CATALOGO DELLA MOSTRA

di FRANCO MIELE

E' senza dubbio difficile collocare Giovanni Stradone nell'ambito di quegli « schemi » che si è soliti adottare molto spesso, per indicare il più rapidamente possibile la posizione di un pittore nel quadro della ricerca contemporanea. E ciò non soltanto perché l'artista di Nola è stato fra i primi ad annunciare a Roma, in modo singolare, nuove istanze contenutistiche e formali, ma in quanto, via via, nel corso delle sue meditate e positive esperienze ha saputo affermare in Italia l'originalità e l'originarietà di un linguaggio del tutto avulso dalle « linee di scorrimento » della cosiddetta avanguardia di intonazione europea.

In tal senso possiamo dire che Giovanni Stradone, se per un verso conclude un fecondo periodo della nostra « vicenda » artistica, per un altro apre nuove prospettive di lavoro, verso le quali non a caso ancora si rivolgono diversi pittori, anche quando alcuni di essi fingono di riproporre soltanto « echi » di importazione straniera.

L'affermazione, così, cara del resto allo stesso Stradone, di essere stato e di continuare ad essere (e a ragione) in Italia il promotore del « *neo-espressionismo tonale e metafisico* », potrebbe per certi aspetti essere scambiata con una delle tante classifiche di comodo, che alla resa dei conti debilitano in una formula « più o meno suggestiva » un discorso che invece richiederebbe — come richiede — un approfondimento di me-

Non è male quindi ricordare che, quando ormai a Roma il neo-impressionismo di Scipione pur con tendenze espressioniste ed il post-impressionismo di Mafai con accentuazioni tonali si andavano esaurendo in testimonianze più o meno valide di molteplici seguaci, o altrove il «tonalismo» evocativo di Morandi rischiava a lungo andare di generare in altri solo abusi e ripetizioni, Stradone in quella situazione veniva a segnare una svolta decisiva nella pittura italiana. In ciò raccogliendo il meglio di un recente passato e nello stesso tempo delineando nuove e suggestive «aperture» all'eterno problema di un inserimento o di una compenetrazione da parte dell'artista con gli elementi più vitali dell'esistenza.

Dagli esordi del 1938-1939 ai successi del 1942-1943, dalla ripresa del 1945-1946 sino a tutt'oggi, Giovanni Stradone si è mosso su una linea di perfetta coerenza, approfondendo via via i termini della sua «grammatica» ed i motivi delle sue «motivazioni», sia nell'ampliamento dei motivi, sia nell'affinamento dei mezzi espressivi; ed in questo senza mai tradurre in maniera ciò che per altri — abituati alla superficialità delle annotazioni — potrebbe apparire il «facile giuoco». Ma il facile giuoco di Stradone era ed è di sentirsi autenticamente legato alla eredità di una tradizione, intesa come civiltà sempre da rinnovare; era ed è di trovarsi in possesso di rare capacità tecniche ed espressive; e soprattutto era ed è di *vivere intensamente* tutto il dramma dei suoi fantasmi in una problematica di vigoroso sapore umano. Quei fantasmi che è forse dato ad ogni essere di escogitare nella propria mente, ma che solo al pittore è concesso di tradurre in immagini, ed in immagini significanti.

Se nella memoria ripetiamo il viaggio della «audace avventura» pittorica di Stradone, ci accorgiamo come tra le visioni allucinanti dei fori, tra le livide inquadrature dei colossei, tra gli angosciati sguardi delle periferie, tra i guizzanti scatti dei cavalli, tra i nostalgici abbandoni dei pastori, tra i malinconici atteggiamenti dei saltimbanchi, tra le intime rifrazioni dei fiori, e tra le tormentate strutturazioni di ruderi e paesaggi lunari, una «carica sentitamente umana» affiori sempre dalle pagine 63

che oggi costituiscono una preziosa lettura nello spirito del nostro tempo.

Comprenderemo allora che la sua pittura può veramente definirsi « *neo-espressionista* », in quanto fautrice di immediate espressioni di stati d'animo in un ritmo altamente emotivo del colore e della composizione; può arricchirsi dell'attributo di « *tonale* », in quanto le materie cromatiche si dispongono sempre in accorti e sensibilizzati passaggi di luce, che affrancano il colore da ogni « sensualità »; e può infine dilatarsi nella significazione « *metafisica* », in quanto nella immanenza della realtà vi è sempre un sottinteso *richiamo alla trascendenza*, ovvero al bisogno umano di andare oltre le cose rappresentate, per cogliere essenze e valori.

Ma se queste disamine potranno aiutarci a meglio acquisire i modi di una visione e perciò le manifestazioni dell'artista, non bisogna assolutamente trascurare di individuare nelle stesse soluzioni formali quelle continue « ripercussioni umane », che hanno sempre sollecitato il pittore alla creazione, a dare cioè — per dirla con G. B. Vico — « *sensò e passione* » a cose in apparenza inanimate o senza rilievo.

Qui si specifica e si qualifica la « proiezione esistenziale » di Stradone che, immerso come è, nei fatti della realtà e sempre pronto a tendere l'orecchio allo scorrere della vita, sembra essere pervaso dall'esigenza di rendere l'assoluto nel particolare e di farci risalire dal particolare verso l'assoluto.

Occorre tuttavia intendersi sulla « nota » esistenziale che certamente risuona nella pittura di Stradone. Quanti vorrebbero sistemare la sua produzione nell'alveo esclusivo delle correnti estetiche di tipo esistenzialista, compiono a nostro giudizio un errore fondamentale.

Il mondo *lirico* di Stradone non ha infatti alcunché di quell'atteggiamento rinunciatario così a lungo perseguito da certi esistenziali amanti della « nausea » o della « noia » e che si divertono ad esaltare in una esasperante monotonia il senso della provvisorietà e della decadenza dell'uomo nella vita. Al contrario in Stradone circola un afflato spiritualistico, che, trasfigurandosi in atto di fede, vuole invitare l'essere umano a

alle vuote perturbazioni empiriche, perché a viso aperto si possa guardare al di là dell'atto esistenziale. In tal modo è possibile ancora una volta afferrare la « spinta metafisica », che scaturisce dalla sua pittura e che, come abbiamo rilevato, si impone come esigenza di riprendere il colloquio con la « trascendenza », pur nel ridimensionamento di una realtà, vista in quelle « tragiche allusioni », di cui i *cieli color lavagna* sono forse l'espressione simbolica più evidente.

Diremo quindi che a suo modo Stradone sintetizza sul piano estetico una posizione originalmente *spiritualista*, che è il risultato quasi della convergenza in chiave moderna tra idealismo e romanticismo. Ed è essenziale che la pittura dell'artista venga a testimoniare questa volontà di uscire, per dirla con De Ruggiero, dal « *fondo limaccioso dell'esistenza* », proprio nella attualità di una visione che sa aderire al mondo di oggi, senza tuttavia rinunciare a precisi riferimenti « figurativi », pur nella massima autonomia creativa e all'insegna di una sincera istanza di libertà. Ma tutto ciò avviene — ed è bene sottolinearlo — in una adesione che non vuole distruggere l'uomo o svuotarlo di ogni contenuto, ma al contrario decantarlo ed arricchirlo, dando al suo ininterrotto bisogno di « solitudine o di espansione » sempre un *volto* inequivocabile e quindi una valida « configurazione ».

Quando il ripensamento sulle mode ci dimostrerà che è vero artista chi, pur operando nel suo tempo, dipinge al di là del tempo come durata e non soggiace alle mode più o meno dominanti, ma perché mode sempre cangianti, ci accorgeremo che sul terreno di quella civiltà che vuol portare l'uomo dalla caverna verso la luce *pochi sono stati coloro che hanno avuto il coraggio* — soprattutto morale — di continuare a *seminare* « valori » e non « utopie », e quindi hanno il diritto di fregiarsi del titolo di artisti.

Stradone appartiene a questa schiera, che è poi l'eterna schiera sempre costituita da quelle minoranze che entrano nella storia a dispetto della cronaca.

E quando un pittore come Stradone ci ha insegnato che in oltre venti anni di ininterrotta attività si può tener fede — senza tentennamenti — ad un messaggio squisitamente umano, 65

vuol dire che non c'è mai da disperare, perché le vere idee
« camminano anche a piedi nudi ».

Franco Miele

MONOGRAFIA (edizioni DE LUCA)

Settembre 1964

PRESENTAZIONE

di GIORGIO DE CHIRICO

La figura di Giovanni Stradone è semplice e complessa ad un tempo. A prima vista la sua pittura potrebbe infatti catalogarsi tra quelle espressioni artistiche che chiudono e concludono il senso emotivo della rappresentazione in un clima di sapore romantico. Il movimento delle immagini, rese con un disegno contorto o aggrovigliato e con inspessite stesure di materie, sembrerebbe indicarci la presenza, spesso contrastante, di stati d'animo alternati: dal tragico al grottesco. Infine una serie di impasti cromatici, di solito varianti dal grigio-lavagna ai verdi impalpabili ai gialli acquitrinosi, contribuiscono a dare la sensazione di un mondo disfatto, ove ironia e dolore sono i contenuti fondamentali di ogni soluzione formale.

A ben osservare tuttavia ci si accorge come l'opera dello Stradone non si esaurisca in così brevi annotazioni. Vi è infatti tutto un sottofondo per così dire misterioso, che si riversa ed inspiegabilmente affiora dai suoi dipinti. Quando si crede di aver « afferrato » tutte le caratteristiche del pittore, qualcosa di essenziale ci sfugge di mano. (Un « quid » indefinibile si riaffaccia alla nostra memoria visiva, invitandoci ad un ripensamento su tutto ciò che al primo contatto ci è parso facilmente decifrabile. Avvertiamo così il fascino, ed anche l'incubo, di una pittura di massima tensione, dove tutto è espresso e tutto nello stesso tempo sembra ancora da esprimere. Allucinanti ci appaiono le immagini dello Stradone, quasi che emanino un

66 fluido sconcertante. Ma nello stesso tempo cominciamo a ren-

derci conto come la semplificazione, a volte estrema, di alcune inquadrature sia il risultato di una complessa analisi della realtà obbiettiva, colta tuttavia nei suoi elementi essenziali.

E' qui giuocoforza riconoscere che tutte le « componenti » del mondo pittorico dello Stradone finiscono per saldarsi attorno ad un presupposto d'ordine spirituale, che l'artista saldamente porta chiuso nel suo petto. Il pittore di Nola infatti, nonostante sembri abbandonarsi in scene e visioni di un mondo disfatto, tra malinconiche periferie di città desolate, tra decadenti rievocazioni di templi e colossei, tra personaggi ridotti quasi a larve umane, formula un suo atto fiducioso nella vita. Si avverte allora il bisogno di risalire proprio dal fondo limaccioso dell'esistenza verso uno spiraglio di luce, che ridia speranza alle cose; e quest'apertura pittoricamente potrebbe essere simboleggiata da un'aerea accensione cromatica che di solito lo Stradone colloca in una zona del dipinto, a volte proprio nella parte di fondo, ove più cruda e disfatta si profila, non solo la rappresentazione, ma la stessa stesura coloristica.

Tutto questo significa a mio giudizio che l'espressionismo dello Stradone ha un'intonazione tutta personale. Non è inquadrabile negli abusati schemi con cui certi critici e storici della arte amano classificare fatti e avvenimenti della pittura di questo secolo, gonfiando ad arte una produzione molto spesso indice soltanto di povertà mentale e di incapacità creativa. Non è altresì inquadrabile in quel tipo di « letteratura » che si preoccupa di vedere artisti validi soltanto quando si annunciano programmi di « protesta » sociale. Ma non è ugualmente da circoscrivere nell'ambito di quegli atteggiamenti esistenziali, che, facendo leva sullo stato di disfacimento dell'uomo nelle cose, decantano la provvisorietà di tutte le situazioni.

L'espressionismo di Giovanni Stradone è al contrario genuina proiezione di un sentimento tormentato dell'animo umano che cerca, quasi affannosamente, il silenzio e la solitudine, per reagire alla dissoluzione dei tempi. Ed il pittore descrivendo fatti ed ambienti di questa dissoluzione è sempre in una posizione di vigilanza critica; non si compiace di ciò che accade, ma viceversa vuole indicare una via d'uscita in tanto squallore, via che altro non è se non il richiamo costante alla nostra « in- 67

teriorità », cioè a tutto ciò che è sentimento umano, che ripropone a distanza di secoli gli eterni valori del bene e del male. Per questo i suoi « Colossei », che tanto lo hanno reso famoso, non vanno visti soltanto quale una sublimazione del passato, ma come un « rifugio » delle nostre coscienze desiderose di placarsi. E lo stesso potremmo ripetere per i suoi stracivendoli o chitarristi che per le vie di Roma sembrano invitarci a meditare sugli aspetti più umili dell'esistenza. Questi personaggi simboleggiano in un certo qual modo la parte più viva della nostra umanità: quell'umanità che per essere se stessa non ha bisogno di fronzoli ed ornamenti. Qui lo Stradone vuole quasi dire che basta un nonnulla per essere felici: l'importante è sapersi accontentare della propria condizione, indifferenti ai successi mondani.

Non si può nascondere che in alcuni casi la pittura dello Stradone assume anche una dimensione polemica. Ma si tratta, per così dire, di uno spontaneo moto di reazione che si determina nell'artista di fronte ad un falso modernismo. In tali circostanze lo Stradone ama combattere a viso aperto, con le armi che gli sono proprie, cioè quelle della pittura, tutti i camuffamenti di una certa arte contemporanea. A suo modo dimostra infatti di poter con nuovo spirito inventivo porsi su una posizione più avanzata rispetto a quegli insulsi fenomeni che oggi si sogliono chiamare astrattismo, informale, e così via. Con pochi movimentati accenni di materie egli è infatti in grado di realizzare opere ricche di sensazioni e pervase da una particolare carica emotiva. Ma pur operando al limite della massima libertà espressiva, lo Stradone non dimentica mai il rapporto pittura-uomo, e perciò i valori di una comunicazione che alla resa dei conti ogni quadro dovrebbe offrire all'altrui attenzione. Per questo la figurazione è sempre presente nelle sue tele, quale « condizione » imprescindibile, perché il bello da astratto diventi concreto: in altre parole l'invisibile diventi visibile. Ed in questa tramutazione le idee da vaghe enunciazioni acquistano un senso, le cose da rappresentare vengono degnamente rappresentate.

E' allora fuori di discussione che alla fine il « movimento »
68 delle immagini escogitate dal pittore si delinei in una sua in-

tima calma; e tutto ciò che in apparenza risulta disordinato, discontinuo, frammentario venga a ricostituirsi in un suo ordine, in una sua continuità, in una sua organicità. Il quadro si profila così in una armonica visione, per cui vi è un legame indissolubile tra le parti e il tutto.

Posso così dire che in tale atteggiamento la pittura dello Stradone, se è moderna nell'orchestrazione dei colori e nell'impaginazione degli elementi, di fatto è sostanzialmente di sapore antico. E' classica, perché l'invenzione è sempre controllata in una accordata unione tra forme e contenuti.

Dobbiamo allora convenire che l'espressionismo dello Stradone è tipicamente italiano, si colloca sulla linea di una ricerca che da secoli perseguono quei pittori che veramente si possono chiamare pittori. Se lo stesso Stradone ama definire « tonale e metafisica » la sua visione è per l'appunto perché i trapassi coloristici sono sempre amalgamati, ed in questa unione egli mira a dilatare il nostro orizzonte, facendoci vedere qualcosa che la semplice apparenza ci nega. Questo qualcosa si può commentare in molteplici modi, ma per tutto quello che ho voluto sottolineare, si deve invece puntualizzare ed interpretare quale riflesso di un indefinito senso di attesa e di speranza, e perciò di richiamo « spiritualistico », che permea le sue composizioni.

L'originalità dello Stradone non è di recente formazione. Da numerosi anni egli è del resto fedele ad un suo canone pittorico, o se si vuole, ad una posizione chiaramente assunta sin dai primi esordi nell'ambiente romano. Quando attorno al 1940-41 la vena creativa della cosiddetta scuola romana, sorta all'ombra delle esperienze simboliche post-impressionistiche di Scipione e delle conquiste tonali di Mafai, sembrava ormai esaurita, fu merito dello Stradone di aver aperto nuovi sbocchi alla ricerca contemporanea. Mentre un po' dovunque — fatte poche eccezioni — si registravano stanche ripetizioni o rettoriche esaltazioni del passato, Giovanni Stradone diede vita a quei suoi caratteristici dipinti, condotti a termine all'insegna di un'intima macerazione. Passionali e tormentate ad un tempo apparvero subito le sue pitture; vibranti di calore umano, anche se velate di tristezza, le sue rappresentazioni. Si era in un clima di guerra, in cui la vita umana non sembrava avere più alcun valore, e 69

tutto indicava desolazione e disfacimento. A questa realtà viva e conturbante il pittore seppe richiamarsi, non per inebriarsi di tanta distruzione, ma esclusivamente per riscoprire ancora una volta l'umano nel disumano.

Sono passati più di venti anni, e quella lezione è sempre attuale. E non può essere altrimenti, perché chiunque voglia veramente parlare agli altri non può che far riaffiorare la luce della vita ove fitte si stendono le ombre della morte.

Giorgio De Chirico

LA VOCE REPUBBLICANA

31 Dicembre 1964

MALINCONIA DI MASCHERE IN UNA TORMENTATA SOLITUDINE

di VITO APULEO

E' ormai chiaro che si rischia di comprendere ben poco dell'arte moderna se non si tien conto di quei fermenti e di quei moti di animo irresistibili che ne hanno caratterizzato la evoluzione e la storicizzazione stessa, via via, in un lento processo evolutivo che ne ha segnato l'affermazione tra la fine del secolo e gli anni intorno al 1915, se datazione si vuole fissare, e più avanti ancora sino al forzato e terrificante « autodafé » che fu la mostra di Monaco del 1937 all'insegna « Esposizione dell'arte degenerata ». E' da questo antefatto, da queste irrinunciabili proposizioni il cui eco ora con maggiore ora con minore intensità per tutto il mondo si è diffuso, che prendono le mosse i movimenti artistici dei nostri giorni, le ragioni morali ed ideologiche che ne giustificano l'esistenza. E l'Italia che attorno ai moti del Novecento ha vissuto le sue profonde contraddizioni e le sue intime ribellioni, di questo spirito ha sentito lo stimolo, sia pur esso di quieta e pacata protesta, ma con quanta dignità morale però, in un susseguirsi di azioni e di

70 *fenomeni*, se così vogliamo chiamarli.

Il movimento de « I sei di Torino », l'astrattismo attorno a Licini, il movimento di Corrente, la « Scuola romana » di Scipione e Mafai.

Bene ha fatto quindi Giorgio De Chirico a richiamarsi alla « Scuola romana » nel dettare questa sua presentazione alla monografia dedicata a Giovanni Stradone (De Luca, editore). Egli scrive infatti « Quando attorno al 1940-41 la vena creativa della cosiddetta scuola romana, sembrava ormai esaurita, fu merito di Stradone di aver aperto nuovi sbocchi alla ricerca contemporanea ». Una presentazione, lo riconosciamo, insolita, stranamente contraddittoria con tutta la posizione polemica che distingue il De Chirico dei nostri giorni (non ci riferiamo al De Chirico metafisico che abbiamo sempre riconosciuto « maestro »). Ma non è del prefatore che dobbiamo occuparci in questa sede, bensì di Giovanni Stradone. Quale è la sua posizione rispetto a quei fermenti di cui accennavamo, a quei moti di animo interiori che muovevano e muovono il discorso della pittura italiana contemporanea?

La posizione di Giovanni Stradone è in effetti radicata all'interno della « scuola romana » (tenendo ben presente che la « scuola romana » non è mai stata una vera e propria scuola, ma una situazione ambientale che ha favorito determinate scelte e determinate posizioni di opposizione ad una ufficialità imperante): di quel clima sente l'urgenza; e la disperazione di Scipione rivive nella sua pittura con altri intenti e con più analitica interpretazione non avendo egli il problema drammatico del tormentato artista maceratese che Roma maledice per troppo amore, ed estendendo egli l'indagine su situazioni più raziocinanti, simbolicamente drammatiche, attente al verificarsi di un quotidiano pieno di umanità anche nella profonda solitudine che ne caratterizza le fasi ed i tempi.

Dalla lettura dell'opera di Giovanni Stradone discende il concetto che noi abbiamo della sua opera: la tormentata solitudine dei suoi colossei scavati nella materia, quasi trasportati in un mondo che va oltre ogni narrazione per farsi evocazione dolorosa di una lacerante situazione umana; l'umanità dei suoi personaggi che si aggirano soli in questa ambientazione e che di questa solitudine sentono la profonda disperazione. E' la forma 71

mentale, lo spirito di Stradone che nasce da questa sua pittura.

Quest'uomo che è tutt'altro che un aristocratico per principio (un nitciano, mettiamo: come De Chirico), e si fa poetico, delicatissimo ed attento nell'esaltare l'umiltà dell'uomo (facendone la critica dall'interno) scavandone la cosa in ombra, la più nascosta ed inosservata, per portarla in primo piano. Un attentissimo osservatore delle cose umili e grandi, ad un tempo, per la prospettiva storica in cui si inseriscono (la validità del frammento non è forse da riconoscere tra le grandi capacità di Stradone?) sempre in guardia contro il « sentimento »; non certo il più grande amico dell'arte.

Malinconiche periferie di città, personaggi da circo che portano in loro tutta la tristezza della maschera che devono subire, resti di una grandiosità corrosa dal tempo: questi i grandi « soggetti » di Stradone. Ma in lui, a nostro avviso, vale più che mai la convinzione che il soggetto sia una funzione. I fatti che Stradone analizza sono quelli che vediamo tutti i giorni e che noi stessi mettiamo nella vita infinite volte con ben altre sollecitazioni, e che diventano efficaci solo nella « situazione » in cui li colloca Stradone, anche astraendo dal soggetto, anzi proprio astraendo dal soggetto. Ecco perché noi accettiamo di Stradone quanto di meno « descritto » è nel suo discorso (che è nel suo vero discorso). Ecco perché noi diciamo della profonda umanità reperibile nel suo linguaggio, una umanità che nasce dalla verità ed in essa si riconosce e si afferma.

Vito Apuleo

PAESE SERA

8 Gennaio 1965

FASCINO E INCUBO DI STRADONE

di PAOLA DELLA PERGOLA

De Chirico non scrive molto d'arte, ma con l'acutezza
72 dell'artista che è ci ha dato su uomini e pittori contempo-

ranei alcune pagine memorabili. Basti ricordare quanto scrisse di Morandi in epoca non sospetta (precisamente nel 1922), e quel metafisico ritratto di Roberto Longhi che è nelle pagine delle sue Memorie. Oggi si accosta a quegli scritti con questo profilo di Stradone, in cui, con estrema chiarezza di linguaggio e di giudizio critico, centra la personalità dell'artista, semplice e complessa, come appunto egli dice.

Ci piace che De Chirico non abbia qui assunto il tono del Maestro nè quello polemico, ma abbia rilevato con intelligenza e sagacia, nella pittura di Stradone, « il fascino, ed anche l'incubo, di una pittura di massima tensione, dove tutto è espresso e tutto nello stesso tempo sembra ancora da esprimere ». In libri di questo genere, in cui la personalità dell'artista interessa quanto quella dello scrittore, troviamo un nobile accordo tra raffigurazione e interpretazione che è raro, e perciò da segnalare col massimo rilievo.

Da molti anni seguiamo con simpatia, con interesse e con stima l'opera solitaria di Giovanni Stradone. Fedele a se stesso, alieno dai clans e dalle mode, Stradone non ha avuto vita facile e non è entrato in quel giro internazionale che la sua arte gli assicurerebbe. Buon per lui, vorremmo dire, ch'è ha salvato in tal modo la propria individualità e la coerenza della sua opera.

Partito dalle esperienze della Scuola Romana, fatta propria una interpretazione tuttavia personale dell'espressionismo, egli ha raggiunto una liricità di segno e di colore che immediatamente lo classifica, e che sempre più si è andata approfondendo, oltre il soggetto, che poteva essere episodico e accidentale, in valore assoluto. Il volume raffigura opere dal 1940 ad oggi. Pensiamo che questa antologia sia stata scelta anche dall'artista, secondo un suo particolare intento esemplificativo. La sua visione « tonale e metafisica », come egli la definisce, non si astraie da quanto è intorno a lui, da quanto è — ed è stato — negli anni più duri della guerra e del dopoguerra. Tuttavia il suo « impegno » è di ordine spirituale, il solo che può raggiungere altezze di arte. Ricordiamo tra le tavole, il Colosseo del 1951 (e dietro questo la serie dei colossei a cui torna con liricità continua), l'Arlecchino trasformato in Uomo dei Campi del 1943 (e ancora tutta la serie degli Arlecchini), lo Straccivendolo del 1956, e 73

la sua denuncia, in tanti aspetti, della miseria della nostra storia. E poi *Il Temporale*, *l'Alluvione*, lo scatenarsi delle forze naturali che Stradone addolcisce in un canto a cui il colore dà il là, precedendo certe esperienze che l'astrattismo farà proprie. Manca, e ce ne dispiace, il bel paesaggio che fece per l'autostrada del Sole, con quel ponte teso e scattante, e manca il Gatto che fece nel 1949, e che ci parve allora unico superstiti sul tetto di un mondo distrutto. E', come abbiamo già detto, un'antologia scelta con particolare intenzione di seguire una linea coerente, forse troppo discreta. Certi sbalzi di umore, certe realizzazioni polemiche, fanno parte della personalità di Stradone, e non sono meno importanti da ricordare.

Chiudiamo comunque con la segnalazione del *Panorama di Roma*, del 1962, e *S. Pietro dal Ponte S. Angelo* del 1963, in cui il senso di morte e di sfacelo che deriva ancora dalla visione della Scuola Romana di cui Stradone ha fatto parte, si ingorga in un vortice pur chiaramente preordinato, che raggiunge una esaltazione lirica di straordinaria suggestione.

Paola Della Pergola

ROMA

17 Febbraio 1965

STRADONE L'« ERETICO »

di PIERO GIRACE

Che Giovanni Stradone, questo conterraneo di Giordano Bruno, sia oggi uno dei più personali ed originali pittori contemporanei d'Italia, è un fatto positivo. Che sia stato sempre un ribelle ed un « eretico » come il nolano autore di « *Il Candelai* » anche questo è certo. Che sia nato alla pittura con il « pathos » romantico di una malinconia e di una tristezza sconcertanti, covato in una solitudine amara e senza scampo, lo si avverte in tutto il complesso della sua opera, ove si alternano, in una con-

catenazione logica d'inesorabile necessità, il sentimento tragico della vita, l'ansia di una poesia che nasce dal silenzio e dalle maceranti meditazioni, l'ironia che è il prodotto della sua implacabile, savonaroliana considerazione di un mondo disfatto, ed infine la caricatura, sbocco inevitabile di osservazioni e di indagini su gli uomini e sulle loro manifestazioni insulse e grottesche.

Se i magnati dell'arte ufficiale non l'hanno condannato al rogo come il suo illustre conterraneo, poco ci è mancato.

Conosco Giovanni Stradone da anni. Conosco la sua moralità. Conosco la sua tristezza. Non è l'artista dei « clans », dei « movimenti », anche se eccezionalmente tanti anni fa fece parte del gruppo degli « espressionisti romani » insieme con Ciarrochi, Scialoja e Sadun. E' stato sempre un solitario. Un istrice. Uno scontroso. Non lo si vede in giro magari per mesi. Un bel giorno ti ricompare davanti in bicicletta. Si ferma. Scambia quattro parole. Riparte. Dove va? Mistero. Si aggira per la Salaria, dove abita, per le periferie di Roma dove abbondano gli straccivendoli, o magari nei pressi del Colosseo, quel Colosseo ch'egli ha scavato fin nelle radici riducendolo un ossame nella sua ansia romantica, nel suo fervore evocativo di memorie remote.

Figura semplice e complessa

Ho sottomano la lussuosa monografia pubblicata dall'editore De Luca di Roma con l'introduzione di Giorgio de Chirico. Non senza un giustificato motivo un grande pittore come Giorgio de Chirico ha scritto il testo introduttivo della monografia su Giovanni Stradone. Egli ha visto in questo giovane collega un artista singolare, di spiccatissima personalità, che in certo senso gli è affine, soprattutto per certa tensione spirituale e patetica di ordine metafisico, per certo modo di interpretare la realtà con un sentimento tragico, per la solitudine ed il silenzio che dominano nelle pitture del nolano.

Giorgio de Chirico ha scavato e definito mirabilmente la personalità di Giovanni Stradone. Egli inizia il suo scritto affermando: « La figura di Giovanni Stradone è semplice e complessa ad un tempo. A prima vista la sua pittura potrebbe infatti

catalogarsi tra quelle espressioni artistiche che chiudono e concludono il senso emotivo della rappresentazione in un clima di sapore romantico. Il movimento delle immagini, rese con un disegno contorto e aggrovigliato e con ispessite stesure di materia, sembrerebbe indicarci la presenza, spesso contrastante, di stati di animo alternati: dal tragico al grottesco. Infine una serie di impasti cromatici, di solito varianti dai grigio-lavagna ai verdi impalpabili ai gialli acquitrinosi, contribuiscono a dare la sensazione di un mondo disfatto, ove ironia e dolore sono i contenuti fondamentali di ogni soluzione formale. A ben osservare tuttavia ci si accorge come l'opera dello Stradone non si esaurisca in così brevi annotazioni. Vi è infatti tutto un sottofondo per così dire misterioso, che si riversa ed inspiegabilmente affiora dai suoi dipinti. Quando si crede di aver « afferrato » tutte le caratteristiche del pittore, qualcosa di essenziale ci sfugge di mano. Un « quid » indefinibile si riaffaccia alla nostra memoria visiva, invitandoci ad un ripensamento su tutto ciò che al primo contatto ci è parso facilmente decifrabile. Avvertiamo così il fascino, ed anche l'incubo, di una pittura di massima tensione, dove tutto nello stesso tempo sembra ancora da esprimere. Allucinanti ci appaiono le immagini dello Stradone, quasi che emanino un fluido sconcertante. Ma nello stesso tempo cominciamo a renderci conto come la semplificazione, a volte estrema, di alcune inquadrature sia il risultato di una complessa analisi della realtà obiettiva, colta tuttavia nei suoi elementi essenziali ».

Giorgio de Chirico, continuando il suo discorso, insiste sul fatto che l'espressionismo di Stradone ha una intonazione tutta personale. Non è un pittore « letterario », nè « da circoscrivere nell'ambito di quegli atteggiamenti esistenziali, che facendo leva sullo stato di disfacimento dell'uomo nelle cose, decantano la provvisorietà di tutte le situazioni ».

L'indagine dechirichiana di mano in mano diventa sempre più acuta: riscopre il mondo interiore del pittore, il quale « descrivendo fatti ed ambienti di questa dissoluzione [dei tempi] è sempre in una posizione di vigilanza critica: non si compiace di ciò che accade, ma viceversa vuole indicare una via di uscita in tanto squallore, via che altro non è se non il richiamo costante alla nostra « interiorità », cioè a tutto ciò che è sentimento umano,

che ripropone a distanza di secoli gli eterni valori del bene e del male ».

Per questo — afferma de Chirico — i suoi « Colossei », che tanto lo hanno reso famoso, non vanno visti soltanto quale una sublimazione del passato, ma come un « rifugio » delle nostre coscienze desiderose di placarsi. E lo stesso potremmo ripetere per i suoi straccivendoli o chitarristi che per le vie di Roma sembrano invitarci a meditare sugli aspetti più umili dell'esistenza. Questi personaggi simboleggiano in certo qual modo la parte più viva della nostra umanità: quell'umanità che per essere se stessa non ha bisogno di fronzoli e ornamenti. Qui lo Stradone vuol quasi dire che basta un nonnulla per essere felici: l'importante è sapersi accontentare della propria condizione, indifferenti ai successi mondani ».

Conversazioni romane

Le mie conversazioni con Giovanni Stradone rimontano agli anni 1944. Allora ero a Roma, redattore del « Messaggero », e mi vedevo spesso con lui. Egli sapeva bene come io la pensassi in fatto di arte. Le nostre conversazioni erano interminabili. Veniva a casa, in certi pomeriggi invernali, grigi ed acidiosi, e lì di nuovo a battere il chiodo su i problemi dell'arte e della pittura in particolare. Ma, per quel ch'io ricordo, non l'ho mai sentito parlare di programmi e di teorie, di « problematiche » e di « poetiche ». Mi parlava invece della sua vita, dei suoi desideri segreti, delle sue tristezze, della sua inguaribile malinconia. Ritrovavo in lui il napoletano di sempre, profondamente umano, con molte punte polemiche.

Passavano gli anni, l'astrattismo e l'informale a Roma, incoraggiati da certi critici conformisti, pseudo filosofi, avallatori di solenni scemenze. Stradone, che nel suo espressionismo spontaneo, aveva dato prova concreta di comprendere ed approfondire simili « tentativi », incominciò a reagire, energicamente contro di essi, denunciandone il vuoto spirituale e pittorico. Vi era in lui un istinto ancestrale, una carica di poesia, che lo portava ad esprimersi concretamente e modernamente.

La riconferma di quanto dico, la ritrovo nel discorso critico di Giorgio de Chirico: « E' allora fuori di discussione che alla fi- 77

ne il « movimento » delle immagini escogitate dal pittore si delinei in una sua intima calma; e tutto ciò che in apparenza risulta disordinato, discontinuo, frammentario venga a ricostituirsi in un suo ordine, in una sua continuità, in una sua organicità. Il quadro si profila così in un'armonica visione, per cui è un legame indissolubile tra le parti e il tutto.

Espressionismo tipicamente italiano

Posso così dire che in tale atteggiamento la pittura dello Stradone; se è moderna nell'orchestrazione dei colori e nella impaginazione degli elementi, di fatto è sostanzialmente di sapore antico. E' classica, perché l'invenzione è sempre controllata in una accordata unione tra forme e contenuti.

E conclude: — Dobbiamo allora convenire che l'espressionismo dello Stradone è tipicamente italiano, si colloca cioè sulla linea di una ricerca che da secoli perseguono quei pittori che veramente si possono chiamare pittori. Se lo stesso Stradone ama definire « tonale e metafisica » la sua visione è per l'appunto perché i trapassi coloristici sono sempre amalgamati, ed in questa unione egli mira a dilatare il nostro orizzonte, facendoci vedere qualcosa che la semplice apparenza ci nega. Questo qualcosa si può commentare in molteplici modi, ma per tutto quello che ho voluto sottolineare, si deve invece puntualizzare ed interpretare quale riflesso di un indefinito senso di attesa e di speranza, e perciò di richiamo « spiritualistico » che permea le sue composizioni ».

Come si vede Giorgio de Chirico con la sua limpidezza espressiva, del tutto sconosciuta ai critici di professione, definisce magistralmente la figura di un pittore, che, come si è innanzi detto, è certamente tra i più personali ed originali di Italia.

Piero Girace

CAPITOLIUM

N. 2 - Febbraio 1965

GIOVANNI STRADONE

di MARCELLO VENTUROLI

Giovanni Stradone è uno dei maggiori protagonisti della pittura romana dell'anti-Novecento e padre riconosciuto del neo-espressionismo a Roma dal 1940. Dopo aver compiuto gli studi classici (frequentò anche lo studio di Ferruccio Ferrazzi, ma non si può dire certo che ne abbia ereditato puntualmente la lezione) il pittore, nato a Nola nel 1911, partecipò alle competizioni artistiche del tempo e fu subito apprezzato per una sua vena (1931-37) sottilmente cromatica, particolarmente psicologica (« Ritratto di Marcello », « Il malato », « Otello ») e meritò la stima di un critico allora potente, C. E. Oppo. Ma fu intorno al 1939-40 che l'artista avvertì con rara acutezza e spirito rinnovatore i modi della « scuola romana », soprattutto Scipione; quindi Mafai, ma anche di quel gusto realista e insieme fantastico — così diverso dal clima del Novecento — i fremiti avanguardistici. E quando nel 1941 espose nella sua prima mostra personale fisionomica alla Galleria di Roma, la sua personalità era già del tutto precisata, e proprio nell'ordine avanguardistico: alle evocazioni tonali dei Mafai e degli Scipione (e, più indietro, più meditatamente, del Morandi) l'artista di Nola innestò una concitazione materica, una vibrazione della cromia raggiunta e tenuta con un prezioso lavoro di spatola, da far pensare, a prima vista, a Kokoschka e a Soutine. La Mostra alla Galleria di Roma fu una rivelazione; cominciarono a parlare di Stradone P. M. Bardi (il quale possiede fra i dipinti di quegli anni le opere più straordinarie), Ercole Masselli, che fu tra i suoi maggiori sostenitori al Premio Bergamo del 1942. In quegli anni Stradone ha dato opere che restano nella storia della pittura italiana con piglio sicuro e nazionale mordente: i suoi colossei, due volte rovine per la livida luce 79

della occupazione tedesca di Roma, i suoi carnefici e tedeschi, — come appaiono in un documento del tempo, un diario artistico della Roma occupata « Interviste di frodo » — segnano un momento di disperazione e di ribellione e restano, a loro modo, segni della Resistenza. Poco prima, nel clima già teso della imminente tragedia, l'artista aveva dipinto numerosi pagliacci e riproposto per una via allucinata e patetica, i suoi amici come personaggi: le tube di Sebastiano Carta, i colori « tropicali » della ragazza Loreto o Cocorito, etc.

Pittore di numerose corde, il grottesco e l'evocativo, la psicologia feroce e il più lurido abbandono (celebre fu una natura morta dal titolo « La notte ») l'artista patì una crisi intorno al 1940-50 incontrandosi col neo-cubismo. Non gli giovarono anche sul terreno dell'apprezzamento personale, i vasti dipinti « grotteschi » dei ciclisti, e numerosi altri assaggi in una pittura diversa troppo dalla sue premesse. Chi scrive si rammarica ancor oggi di non aver saputo comprendere dell'amico artista così da vicino seguito e sostenuto, quanto poco pertinente fosse questa esperienza. Ma Stradone seppe ritrovare la via maestra: da Cesare Brandi a C. Zervos, da Lionello Venturi a Roberto Longhi, da Nello Ponente a Virgilio Guzzi, da Marco Valsecchi a numerosi altri critici autorevoli, il pittore di Nola ha meritato larghi riconoscimenti, conseguendo il primo premio Roma, il primo premio « E. Toti », il primo premio « Latina », il primo premio della mostra della danza ed affermandosi al Michetti, all'« Esso », e alla « IV Biennale dell'incisione Contemporanea ». Fra le monografie sull'artista è da ricordare quella edita nello scorso anno da De Luca, con presentazione di Giorgio De Chirico.

Marcello Venturoli

MOMENTO SERA

18 Febbraio 1965

STRADONE

di VALENTINO MARTINELLI

La scuola romana

Assolutamente legato all'ambiente romano per formazione e per lungo tirocinio d'arte è invece Giovanni Stradone, nato a Nola nel 1911 ma fin da giovanissimo a Roma, dove già poco dopo il '30 mostra di emanciparsi per sempre da ogni sorta di formalismo per avvicinarsi in termini assolutamente personali al filone espressionistico della migliore tradizione italiana.

Erano gli anni, quelli intorno al '40, del novecentismo e del plasticismo retorici e nazionalistici, erano gli anni in cui il deterioramento della pittura classicheggiante era sempre più evidente, ma tuttavia sembrava impossibile e temeraria la apertura di un'altra strada maestra. Procedendo coraggiosamente controcorrente, da solo, Stradone, approfondiva i problemi di tecnica e di stile dell'espressionismo nei suoi esiti più recenti (Scipione e Mafai) come nei più antichi, impostava con polemica convinzione un suo modo di comporre e di narrare in cui il rapporto figura-spazio si risolve in una nuova inscindibile unità per forza di colore, di materia, di tono. La sua visione assume verso il 1940 aspetti di una originalità (già allora) sconcertanti: quelle forme macerate, bruciate, quei filamenti di colore fosforescenti; quei balenii di luce, insomma quell'espressionismo pittorico così totale e categorico coincide con una tematica ispirata, in tempo di guerra, dal vivo, dal vero, ai più angosciosi problemi dell'uomo e della società. E bene lo sottolinea Giorgio De Chirico che ha scritto il testo della monografia su Giovanni Stradone ora pubblicata dall'editore De Luca con biografia, bibliografia e una buona 81

scelta di pitture dell'artista riprodotte in bianco e nero e a colori.

Esperienza del reale

A parte certe infondate enunciazioni teoriche e qualche infelice puntata polemica, del resto impertinenti all'argomento, la lettura di queste pagine è stimolante e non manca di alcune notazioni efficaci ed accettabili da chi dovrà pur impegnarsi in una vera e propria disamina critica di tutta l'opera di Giovanni Stradone. In grandissima parte strettamente collegate da un rapporto dialettico con le sorti della pittura a Roma nell'ultimo trentennio; e conoscere, valutare, discutere ciò che ha fatto Stradone vuol dire parlare, inevitabilmente, necessariamente di ciò che è avvenuto a Roma dalla morte di Scipione all'informale e oltre.

E' probabile che il lavoro di affinamento della materia cromatica e insieme di elaborazione della immagine che egli va compiendo con eccezionale coerenza da alcuni decenni, gli venga da una inconscia atavica partecipazione ai problemi di fondo della pittura napoletana (da Luca Giordano ad Antonio Mancini) quanto da una affinità di sentire con il barocchismo espressionistico della tradizione romana di cui egli si è impossessato come pochi altri.

E' certo, d'altra parte, che nel suo neo-espressionismo sempre fondato su un'esperienza del reale, si può riconoscere, senza far torto a nessuno, un punto di partenza di certi estremistici esiti della pittura romana precipitata nei gorghi fangosi del materico. E ancora più certo è il fatto a mio giudizio, ben più importante, che nella apparente univocità della sua espressione pittorica — come altre volte abbiamo sottolineato su queste colonne nella cronaca delle sue mostre romane — si nasconde una varietà di idee, di sentimenti, di umori, una ricchezza di sentire lirico, che esplodono ora in termini di dramma, ora di satira o di scherzo. Giovanni Stradone è personalità di pittore ancora oggi fieramente isolata, se non più come ieri contro corrente, che molto ha detto e molto ancora potrà dirci nel suo inimitabile linguaggio pittorico.

IL GIORNALE D'ITALIA

8 - 9 Gennaio 1965

GIORGIO DE CHIRICO SULLA PITTURA DI STRADONE

di VALERIO MARIANI

Una sorpresa sarà per molti (ma non certo per coloro che lo conoscono come scrittore) il saggio che Giorgio De Chirico ha dedicato al pittore Stradone nella monografia stampata con tanta cura dal De Luca nella sua già nutrita collana di pubblicazioni d'arte. Potrà riuscire sorprendente l'abbinamento spontaneo della prosa del Maestro della pittura metafisica con questo pittore di cui è stato approfondito, criticamente, lo stile espressionista: ma ciò accade soltanto se ci fermiamo alla superficie, perché l'espressionismo di Stradone ha una sua intima insopprimibile esigenza lirica, per la quale lo stesso gusto espressionistico si risolve in tono poetico e fantastico così come, nell'arte di De Chirico la molla essenziale è sempre la tensione della fantasia.

Del resto, basta scorrere le pagine dedicate al « mondo di Stradone » per accorgersi che, per l'autore, questo mondo non è imparentato con quell'asprezza nordica che l'espressionismo porta sempre con sé, ma raggiunge pieno equilibrio tra contenuto emotivo e forma e tende ad una sua affermazione di fiducia nella vita. Sono tipiche, a questo riguardo, le parole conclusive nelle quali De Chirico definisce la personalità di Stradone separandola nettamente da coloro che sembrano compiacersi della materia in disfacimento. In esse, risalendo alla impressione dolorosa della realtà della guerra sull'animo del pittore, conclude con acutezza: « A questa realtà viva e conturbante il pittore seppe richiamarci, non per inebriarsi di tanta distruzione, ma esclusivamente per riscoprire ancora una volta l'umano nel disumano... ».

Valerio Mariani

IL GIORNO

3 Marzo 1965

STRADONE MODERNO MAGNASCO

di MARCO VALSECCHI

Può sembrare strano che, con tutti i mezzi a disposizione per informare il pubblico, possano esistere artisti non più giovani e di sicura personalità la cui fama resta nel giro di poche persone, i cosiddetti specialisti. Segnalati a tempo, studiati, con acume, dalla critica, il loro nome non è arrivato all'orecchio della gente. Il pittore romano Giovanni Stradone, classe 1911, è nel numero di questi artisti rimasti in ombra. Eppure, ripeto, già dal 1935 ebbe da Oppo un premio cospicuo; nel 1942 fu tra gli artisti della nuova generazione che più si distinse, accanto a Guttuso, a Birolli, a Cassinari, nel famoso Premio Bergamo. E nel 1947, a Roma, Cesare Brandi creò, con un suo studiatissimo articolo, quasi un gruppo, cioè i « quattro pittori fuori strada », Stradone, Ciarrocchi, Sadun, Scialoja, che parve avere lunga vita.

Aspre polemiche

Una certa fama, cioè si era mossa attorno a Stradone. Critici come Maselli, Trombadori, Venturoli, De Libero, Bardi e Piovene avevano firmato, su Stradone, pagine illuminanti e persino entusiastiche. Ciò malgrado, in breve giro di tempo, il nome di Stradone si velò; diciamo pure che l'artista si appartò in una solitudine fra sdegnata e protettiva; il Gruppo dei quattro, che pure aveva offerto un'interessante proposta ai temi artistici dell'epoca, con un collegamento al neo-espressionismo della « Scuola romana » di Scipione e Mafai da una parte, e al tonalismo intimista di Morandi dall'altra, in brevi mesi si disperse. Oggi anche il nome di Stradone, che di quel gruppo era il più dotato, estroso, carico di idee e di immagini, suona

Si dia pure debito, di questa situazione, al carattere non facile del pittore, a certe sue polemiche aspre e non sempre e del tutto giustificate, al suo temperamento ombroso, tendente ad appartarsi, a maturare in un suo particolare corrucchio, che però è anche segno di carattere per nulla vanesio frammezzo a una folla di vanesii come divi. Ma diamone colpa anche alla facilità con cui il conformismo si diffonde, come nebbia malefica, nella cultura artistica italiana, piuttosto versata alla moda del momento che alla qualità individuale.

Proprio questa corruciata solitudine di Stradone, finiva per giustificare anche furbescamente il silenzio cresciuto sull'artista. Il quale scomodo da avvicinare non dico nella persona quanto nella sua pittura, è tuttavia un pittore singolare, di talento sottile, di visionarietà sfavillante e drammatica, da non potersi trascurare.

Ho detto che la sua pittura si ricollega al clima della « scuola romana » degli anni trenta. Scipione gli si attaglia per l'eccitazione immaginifica, orlata di una bruciatura surrealistica; Mafai gli si addice per l'intensità dell'interpretazione cromatica. Ma non si pensi a un epigono, che allora sarebbe di poco conto. Stradone è invece l'artista che ha portato all'estremo significato lirico le intenzioni pittoriche della « scuola romana », con un estro di natura interiore che mette una luce inquietante su quel mondo che Scipione e Mafai avevano già reso favoloso. E l'eccitazione cui accenno è di natura furente, non tanto sulla voce della protesta, quanto nell'invenzione visionaria e lirica. Ed è questo un dato fondamentale per capire il particolare espressionismo di Stradone, che non si può ricondurre alla fonte così carica di conseguenze, ma anche di esasperate fratture dell'espressionismo tedesco. Preferirei dire che in Stradone questa visionarietà immaginifica è piuttosto di radice barocca, notturna ed elegante quel tanto da trascinare con sè le intuizioni più nervose e stranite della fantasia.

Si è fatto, da parte di qualche critico, il nome di Sourine. Ma io penso soprattutto a Magnasco, la cui fantasia scatena le immagini, irrita la mano e straccia, letteralmente, le immagini in pennellate furiose e turbinanti. E insisterei nel confronto proprio pensando alle rovine romane del Magnasco, sommerse 85

dai rovi, ai suoi antri bui, alle apparizioni guizzanti dei frati incartapecoriti dai digiuni o degli arlecchini che si impennano come guizzi fumosi, e ai Colossei di Stradone, alle sue periferie notturne, alle grotte brulicanti degli sfollati, alle cupole incenerite, ai mendicanti come folletti in una pioggia di cenere. Paralleli che si possono fare, col riguardo di non cavarci un compiacimento erudito e soprattutto di non confondere una ispirazione autentica, moderna anche per la coscienza della sofferenza umana che corre i nostri giorni, con un riferimento al museo, il quale ultimo in Stradone, non esiste.

Moderna, nel senso di una cognizione esistenziale, è anche la sua ironia, che a volte scatta e percorre con un brivido allucinato le sue visioni e le stravolge dal dramma in settecenteschi « capricci », dove scintillano gocce di colore, furiose sfregature, lacerazioni preziose e perverse insieme come piaghe in una pelle delicata. E moderna, ripeto, per la cosciente libertà del colore, per quell'impervia invenzione cromatica, per quella vita quasi stregata della materia che si sfilaccia, si aggruma e sempre si accende di livide lucentezze. Ha ragione chi parla, per questa pittura, di un'espressionismo all'italiana, cioè di accento lirico più che protestatario.

Mostra retrospettiva

Dopo tanti anni di silenzio abbiamo ora il modo di ripercorrere la vicenda pittorica di Stradone in un libro che in 65 tavole a colori e in nero è stato edito dall'editore romano De Luca. Esso vale come una mostra retrospettiva che riunisca le opere di venticinque anni di attività, magari « fuori strada » come disse il Brandi per indicarne la singolarità e il non-conformismo, ma coerentissima nella misura di una poesia personale, soggettiva fin quasi all'esasperazione, di non vasto respiro ma di forza intensissima.

Il libro contiene anche una prefazione di Giorgio De Chirico. Confesso che aspettavo, nel leggerla, di imbattermi in quelle « boutades » che all'artista piacciono molto, o spesso col gusto dello scandalo a poco prezzo. Si tratta invece di una pagina critica che ci riporta il De Chirico scrittore dei « Valori plastici », la famosa rivista romana fatta con Broglio in-

torno al 1920, o quello della presentazione dei quadri di Morandi a una mostra fiorentina del 1922, che fu uno dei primi e chiarissimi annunci critici dell'opera del maestro bolognese. Anche stavolta c'è un De Chirico stretto al fatto artistico con un'acutezza di giudizio sull'arte, per di più lontana dalle sue idee della pittura, che vorremmo sempre incontrare dalla sua penna.

Marco Valsecchi

VITA

Agosto 1965

GIOVANNI STRADONE UN ESPRESSIONISTA DELLA FANTASIA

di CARLO GIACOMOZZI

Tra i pittori polemici e battaglieri che vanta la pittura romana v'è Giovanni Stradone: un artista sanguigno e costruttivo. I suoi « focosi ragionamenti » si appoggiano infatti non soltanto sulla solida base di considerazioni critiche ed estetiche sempre puntuali, ma si documentano con la qualità del suo lavoro. Va subito detto che egli, pur difendendo a spada tratta il suo impegno di artista, si è sempre battuto per una pittura « vera », restando accanto (e sostenendoli strenuamente) a tutti coloro che miravano a portare un contributo umano e leale all'arte salvando dal naufragio compagni meno agguerriti e preparati alla lotta e sempre rinsaldando gli anelli della fragile catena della pittura figurativa che sono stati più volte sul punto di cedere agli strappi violenti degli astrattisti. La polemica di Stradone è fatta dunque in difesa della pittura figurativa, ma si riflette essenzialmente sui « modi » di esprimere artisticamente le immagini della realtà sulla base di un linguaggio evoluto che non intenda tuttavia rinunciare ai contenuti umani.

Giovanni Stradone nasce a Nola il 10 novembre 1911, ma presto è a Roma con la famiglia che va ad abitare in Via Salaria. 87

Ragazzo malinconico, solitario, che non ama i giocattoli e che si diletta invece a disegnare e a riempire ogni giorno decine e decine di fogli di carta. Disegna bocconi sul pavimento, ai piedi della madre intenta a cucire; in genere sono insetti, farfalle, cavalli: il segno è sottile, aereo, talvolta frantumato; lo slancio delle forme e la loro viva eleganza danno fiato a quelle immagini. La madre conserva ancora questi primi esempi disegnativi del figliolo.

Tra un compito di latino e un'equazione di primo grado, tra una pagina di storia e una poesia di Leopardi da mandare a memoria, il ragazzo continua a disegnare; poi, arrivato al liceo, a patto che non sacrifichi la scuola, i genitori gli consentono di frequentare la casa e lo studio di Ferruccio Ferrazzi. Non sarà un vero insegnamento, ma il giovane affinerà la sua poca esperienza della tecnica, ne capirà alcuni lati segreti, ma soprattutto vedrà all'opera un pittore e avrà modo di respirare in un ambiente colmo di tele dove l'odore dell'acqueragia si spande dappertutto insieme a quello dei colori ad olio.

Nel 1928 Stradone ha modo di fermarsi davanti alle tele di Scipione e Mafai che allestiscono la loro prima mostra in un corridoio della Galleria Doria con Di Cocco, Capogrossi e Ceracchini. Immediatamente prende interesse a quella pittura carnosa, umana (specie in Mafai) che usciva con baldanza e tuttavia con tenerezza dall'appassito clima del Novecento. Non saranno certamente quelle tele ad ispirare il giovane Stradone; esse gli confermeranno invece la realtà del suo mondo interiore e di quella ricerca che egli va da sempre perseguendo: cioè, una realtà senza intoppi intellettualistici, senza complicazioni né implicazioni, corretta nei significati dichiarati dalla forma e dal colore.

A ventidue anni, nel '33, Stradone dipinge il suo primo quadro importante, un dipinto che pur appartenendo alla preistoria dell'artista, ne precisa tuttora gli interessi. Infatti il « Ritratto di malato » si immerge in quell'aura metafisica che sarà successivamente una delle componenti essenziali della sua pittura; tuttavia qualche anno prima aveva dipinto un altro quadro non meno importante, « Marcello in paglietta », con il quale aveva quasi clamorosamente rivelato le sue doti artistiche.

Uno stile nuovo e libero

Non va dimenticato che si vivevano anni in cui i pittori erano uomini rari, guardati con diffidenza, considerati un po' fannulloni, un po' bohémien; ed erano anche gli anni in cui a Roma c'erano forse due o tre gallerie d'arte e i veri pittori non vendevano un quadro nemmeno per un piatto di minestra e non avevano tutto sommato bisogno del « boom » né delle monografie per emergere. Stradone si trovò subito aggregato a quell'esiguo drappello di coraggiosi i cui esponenti ancora oggi, a distanza di trenta e più anni, la storia dell'arte identifica con chiarezza tra le maggiori personalità della nostra pittura.

Tra il '40 e il '42, la presenza di Stradone si fa sempre più corporosa; la « Scuola romana » — che sta esaurendo, con un Mafai caposcuola, le sue primigenie ragioni stilistiche e i lieviti del suo misurato e caldo sentimentalismo — si rinsangua con l'innesto di Stradone di nuove vitali prospettive: infatti, l'espressionismo barocco e fantastico decantato da Scipione viene man mano risolto dal « romano di Nola » in un espressionismo più imbevuto di realtà. Quello di Stradone si palesò quindi stile nuovo, senza costrizioni, individuato nel clima di una libera figuratività che si avvertiva conquistata tra istanza realista e problematica dell'astratto, senza escludere i termini di una lirica e drammatica rappresentazione naturale e umana.

La critica più avveduta tiene conto delle prove del giovane pittore e proprio nel '42 gli conferisce un ambito riconoscimento al « Premio Bergamo » (il più importante in quegli anni) con una motivazione che lo definisce tout-court « il più nuovo ed estroso pittore ». Era vero. Stradone, infatti, aveva superato in anticipo, rispetto a molti altri artisti italiani, tutte le esperienze culturali e dopo le attente e rigorose revisioni operate su Van Gogh, Kokoschka e Soutine, si presentava in maniera autonoma, cioè con una « sua » voce, con un « suo » linguaggio. L'espressionismo di Stradone apparve dunque così nuovo ed originale che certe esperienze informali, piovute in Italia dopo il '50 (quelle dei Pollock, dei Wols, dei Fautrier per l'esattezza), risultarono non soltanto anticipate ma assai più consistenti e giustificate nella liberissima ed estrosissima figurazione del pittore.

La serie dei Colossei

Nel 1945 Stradone dà inizio a quella felice serie dei « Colossei » e dei « Notturmi romani » che la critica esalterà; il collezionismo intanto gli apre le braccia, le esposizioni si susseguono: il successo è ora finalmente e pienamente raggiunto. Nel gioco fluente della materia vorticosamente elaborata, nelle brevi accensioni sui fondi vibratilmente monocromi si concreta un'aura metafisica e si discioglie un sapore fantastico nei quali l'artista non annulla minimamente i valori naturali. In ogni dipinto il pittore dimostra il suo fiato, la sua vigoria, quella sensibile misura costante tutta scoperta di generosa emozione, spontanea e ad un tempo riflessiva, anche se le pennellate è veloce e il colore ricco di umori, anche se la materia dà appariscente sostanza alla sua dolce linfa.

Stradone, riconosciuto unanimemente caposcuola del neo-espressionismo tonale e metafisico, non ha perso la sua carica polemica. Quando parla di pittura arriva perfino ad alzare la voce, a picchiare i pugni sul tavolo; solo quando ha finito si ricompone e torna ad essere il pittore impenetrabile che è: gli occhi vivi, un leggero, ironico sorriso sulle labbra. Eppure, dietro quel suo « vociare » preciso, dietro quella sua severità di artista, si nasconde lo Stradone sensibile e generoso, lo Stradone profondamente umano, l'uomo solitario e malinconico che ha saputo portare a termine con nobiltà e amore il suo arduo compito di pittore che resta, senz'ombra di dubbio, uno dei più alti contributi dati alla cultura figurativa italiana di questo ultimo trentennio.

Carlo Giacomozzi

IL MESSAGGERO

17 Novembre 1966

MOSTRE D'ARTE

di GINO VISENTINI

I ventidue dipinti esposti da Giovanni Stradone alla
90 galleria La Vetrata, a via Tagliamento 4, sono per lo più inediti o

per meglio dire non hanno mai partecipato a mostre, mentre quasi tutti sono stati invece riprodotti in una recente monografia dell'artista, pubblicata due anni fa da De Luca con una presentazione di De Chirico. Le date vanno dal 1951 al 1965, seguono dunque all'incirca un quindicennio dell'attività di questo pittore, del tutto singolare, formatosi nel clima del tonalismo di quella che viene chiamata la « Scuola romana » e dei suoi dioscuri Scipione e Mafai, ma con caratteri assolutamente differenziati e anticipatori dell'informale.

Della pittura di Stradone, tutta strappi, impasti e lacerazioni della grassa materia coloristica, in cui oggetti, figure e paesaggi appaiono come ectoplasmi evocati in una turbinosa atmosfera dissolvitrice, si è parlato collegandola all'espressionismo; ed è giusto se ci si riferisce all'esasperazione del sentimento lirico, costante in tutta l'opera di Stradone; ma proprio quel lirismo così espansivo che dissolve le forme del reale in una specie di sogno tonalistico, di immagine nirvanica, si apparenta con più simpatia all'informalismo, per esempio, di un Fautrier. Ma Stradone giunge fino alla soglia dell'informale, senza mai varcarla e perdersi nel suo nulla. A proposito di lui, qualcuno ha anche parlato di un Magnasco moderno, con un'approssimazione che mi sembra piuttosto ardua, sebbene la componente barocca (ma la pittura moderna è un po' tutta barocca) in Stradone non sia trascurabile.

Accostamenti e analogie come quelle cui si è accennato possono essere anche ammesse, in verità però Stradone è un artista del tutto spontaneo, alieno dai riferimenti culturali, una personalità solitaria, come dice bene Paola della Pergola, e che trova in se stessa i motivi e lo stile del suo operare. Dalle sue prime prove sino ad oggi è sempre rimasto a guardare esclusivamente in se stesso. Dagli antichi Arlecchini è giunto alle attuali visioni allucinate di una Roma popolare e drammatica, perpetuando il suo sogno lirico e tonale senza permettersi la più piccola distrazione e curiosità fuori del proprio giardino.

Gino Visentini

IL POLIEDRO

Aprile 1966

STRADONE E MORLOTTI

di CARLO GIACOMOZZI

La mostra antologica di Ennio Morlotti, ordinata nelle sale di Palazzo Barberini dall'Ente Premi Roma, si articola nella esposizione di 73 tele distese in un arco di tempo che si enuncia con il 1942 e si conclude col 1965. Fanno corpo, nell'antologia stessa, 14 disegni (inchiostri, grafiti e tempere) del periodo 1955-1964: un'immagine epidermica, questa, rispetto alla consistenza numerica proposta dalla pittura; breve indicazione se mai di un impegno disegnativo che qui sta « a latere », non svolgendosi ampiamente quanto forse era nelle intenzioni degli ordinatori e dello stesso artista. Va premesso, inoltre, che l'antologia morlottiana è desunta da una sola collezione privata, dalla quale i dipinti (avverte il catalogo) sono stati opportunamente scelti tanto da risultare idonei ad indicare nel loro assieme « il cammino artistico e culturale percorso da Morlotti in oltre vent'anni, essendo pienamente rappresentativo delle varie fasi dell'operare dell'artista ».

In linea di massima l'esposizione — come è del resto nella tradizione dell'Ente Premi Roma — è massiccia e talvolta indicativa, sotto taluni aspetti, dell'*excursus* del pittore lombardo; non mancano tuttavia le « ripetizioni » e spesso molti dipinti risultano in soprannumero e non arricchiscono assolutamente i valori dell'artista: se fosse stata più sfrangiata, coraggiosamente ridotta all'essenziale non v'ha dubbio che avrebbe assunto un aspetto più sostanziale, non soltanto visivo, ma anche stilistico e formale.

Ma guardiamo alla mostra. Secondo quanto annota Giovanni Sangiorgi nella pulita prefazione che apre il catalogo dell'antologia, gli inizi autentici del pittore si debbono far risalire al 1952, l'anno cioè in cui appunto « inizia la pittura più vera e originale del Morlotti e l'emergere della sua per-

sonalità con tratti inconfondibili ». Purtroppo in questa fattispecie di « opera omnia » della pittura morlottiana il solo dipinto del '52 cui ci si possa riferire per tenere conto dell'accennata osservazione è la tela dal titolo « Idolo » che invece non precisa assolutamente « l'originalità » del pittore — qui chiaramente incastonato nella più comune grammatica cubista (anzi, picassiana).

Potrà sembrare una ben strana considerazione la nostra, che stona con quanto afferma Douglas Cooper, che con Franco Russoli è dichiarato conoscitore profondo dell'opera di Morlotti. Scrive infatti il Cooper che Morlotti « non è un seguace né di uno stile né di un particolare artista », non mancando di premettere che il « trionfo » (sic) di Morlotti « è in gran parte dovuto al fatto che egli ha creato un linguaggio pittorico realmente contemporaneo che deriva da fonti parigine e da altre correnti, e tuttavia non è meno autentico e personale ». Ci pare, invece, che le qualità — diciamo i valori espressivi e formali — di Morlotti si ricollegano a radici, a livelli che, se pur comuni, non si possono ignorare, né demistificare. Già la sua partenza sulla linea di Cézanne e l'immediata quanto istintiva fusione con la liricità morandiana — cui non mancano i prelievi dalla Scapiigliatura lombarda — (ci riferiamo alle opere del '40-'41 qui totalmente assenti e dove meglio si sarebbero potute scoprire le fonti del pittore), dichiarano le originarie aperture. Egli, intanto, lavora sul « motivo »: minute variazioni, sottili e continui riscoprimenti dell'immagine naturale che in quegli anni (e lo sarà anche successivamente) è il « paesaggio ». « Meriggio a Monticello », il dipinto del '42 che apre l'antologica, non è affatto lontano ad esempio dai due paesaggi del '41 e '42 che vennero esposti — se non andiamo errati — nel 1943 alla Galleria di Corrente a Milano. (Anzi, per il vero, il motivo paesaggistico è identico). Ma « l'analisi critica — ci « conforterà » Guido Ballo — non lo fa ritornare sullo stesso quadro, per correggerlo, per equilibrarne gli spazi o gli accordi: gliene fa creare degli altri, sullo stesso motivo, dall'inizio ». (Cfr. Guido Ballo « Pittori italiani del futurismo ad oggi », Ed. Mediterranee, Roma, 1956).

Lo stesso « Paesaggio a Mondonico », del '44, anche se 93

strutturato con più libertà e con maggiore foga, esprime nuovamente il « Passaggio » del '41 della collezione Della Ragione (cfr.: Marco Valsecchi, « Gli artisti di Corrente », Ed. di Comunità, Milano, 1963, pag. 91). Qui, comunque, il pittore è supinamente adagiato sul clima cézanniano: alcune interruzioni stilistiche rispetto alla liricità paesaggistica si hanno nel contempo nel '43 con la « Donna che si lava » che impegna Morlotti nel linguaggio picassiano; tuttavia nel '42 un « Bucranio » già ne rivela le istanze e nel '44 (uno strano e scomposto altalenarsi) una « natura morta » troppo esageratamente elaborata sul « verbo » di Morandi espone il pittore ad una verifica stilistica, quella cioè che lo porterà dieci anni dopo (nel '54) ad una più autentica visione dell'immagine reale.

Siamo del parere, quindi, che Morlotti si affaccia alla pittura (non soltanto coi paesaggi « raccolti sull'Adda », ma anche con la serie dei « carciofi », delle « calendole », degli « sterpi ») tra il '54 e il '55. Qui — riteniamo — l'impeto naturalistico del pittore comincia davvero a raggiungere un certo impegno creativo. Guardando alle date, però, Morlotti nel '54 ha 44 anni (è nato a Lecco nel 1910) e guardando alla storia, il neo-naturalismo accertato da Francesco Arcangeli nella sua pittura è già da molti anni « nelle mani » di un altro artista, cioè di Giovanni Stradone.

Di Stradone (nato a Nola nel 1911) si ricordano abbastanza bene almeno tre dipinti del '43: cioè, l'« Uomo dei campi », l'« Uccellino velato » e la « Crisalide » (per non dire del « Calanco » del 1942), nei quali si potevano agevolmente intravedere i primi lieviti di un naturalismo che primeggiava in espansioni coraggiosamente e virtuosamente moderne, soffiate per di più in un'epoca di pittura trita che chiedeva il soccorso a Morandi da una parte ed a Mafai dall'altra. Specialmente la « Crisalide », « così corposa e umorosa, aerea e pregnante — dirà Ercole Maselli — di così chiaro mistero, è un po' l'apologo e l'impresa dell'arte di Stradone ». E sarà proprio il Maselli a tirar fuori il « naturalismo » di Stradone, un naturalismo che accendeva molti lumi, che spaziava liberamente e grandeggiava. (Cfr.: Sadun - Scialoja - Stra-

done, « Catalogo della Galleria dello Zodiaco » IV Mostra, marzo 1945).

Stradone, si sa, non discende direttamente da Morandi; egli opera a Roma, giovanissimo (nel '31 aveva dipinto il « Marcello in paglietta » e nel '33 il « Ritratto di malato », due opere particolarmente importanti nella storia dell'artista), quando Scipione e Mafai, in opposizione al Novecento, innestano sulla « fratta » spina dorsale della pittura italiana un nuovo vigore di vita. Il tonalismo morandiano gli proveniva dalla congiunzione mafaiana, sicché egli aveva avuto modo di innervare sui due anelli Morandi-Mafai il suo neo-espressionismo tonale e metafisico, senza dover nulla in autenticità e originalità ai due Maestri. Stradone, infatti, aveva superato in anticipo, rispetto a molti altri artisti italiani, tutte le esperienze culturali, e dopo le attente e rigorose revisioni operate su Van Gogh, Kokoschka e Soutine, si presentava in maniera autonoma. L'espressionismo di Stradone apparve dunque così nuovo ed originale che certe prove informali piovute in Italia dopo il '50 (quelle dei Pollock, dei Wols, dei Fautrier), risultarono non soltanto anticipate ma assai più consistenti e giustificate nella liberissima ed estrosissima figurazione del pittore nolano: dipinti di spiccata sensualità materica, di sensibile dominanza del « segno » fiorente dentro lo stesso magma cromatico. L'estro del pittore insinua sulle superfici delle tele proposizioni ampiamente astratte, tuttavia esse ricorrono a determinare più puntualmente una libertà espressiva e formale che raccoglie i moduli figurativi della realtà con un calore ed un'enfasi sempre vigilati da una cosciente misura interiore. Ma nel giuoco fluente della materia vorticosamente elaborata, nelle brevi accensioni sui fondi vibratilmente monocromi, si concreta un'aura metafisica e si discioglie un sapore fantastico che non trascendono i valori naturali.

Ciò si oppone all'asserzione del Cooper quando scrive che « l'emozione visiva, l'esaltazione fisica, l'esecuzione non formale e il significativo impegno dell'impasto denso sono esclusivi di Morlotti ». Certo, il critico offre a Morlotti un brevetto di privativa senza tener conto dei prodromi. Ma con-

tinuiamo a guardare alla mostra, a Morlotti — che senza dubbio merita riconoscimenti; continuiamo a renderci conto, d'altro canto, di come alcune personalità di rilievo siano sottaciute (scientemente o no), come in questa occasione, rispetto al « trionfo » (che è una parola talvolta usata a sproposito o almeno troppo entusiasticamente) di altri pittori certamente « significativi » ma non unici.

E sempre per non condividere le opinioni del Cooper, ancora trascriviamo dal suo testo: « Il modo in cui Moriotti si preoccupa della natura fa di lui un caso eccezionale tra i pittori di oggi, e specialmente in Italia. A chi potrebbe essere paragonato? La sua concentrazione su un piccolo repertorio di temi ed il suo sereno avvicinarsi ad essi sono caratteristiche che egli divide soltanto con Morandi ». Come si vede, il critico arriva alla mitografia e affonda la sua lancia fino a mettere fuori causa lo stesso Morandi, senza tema di distruggere i « livelli ». Infatti così prosegue: « Ma l'opera di Morlotti ha molto più effetto e molto più fuoco ed è inoltre di stile più moderno ».

Anche quando egli afferma che Morlotti « ha qualcosa in comune con il pittore inglese Graham Sutherland » (un « qualcosa » che sul piano critico non approda a determinazioni precise), i rapporti di reciprocità si illanguidiscono: non è affatto risolutivo, innanzi tutto, che ambedue prediligano lo stesso tipo di soggetti: le « parafrasi » del pittore inglese trasformano la realtà in una « forma d'immaginazione dispersa e disgregata », mentre in Morlotti la trasformazione della realtà non propone che una immagine scandagliata sullo schema gigantografico dei suoi veri aspetti formali. Ecco perché — sempre a nostro parere — molti dipinti, come i « Girasoli secchi » del '64, ad esempio, non determinano probanti processi rivoluzionari nel linguaggio espressivo morlottiano; il dipinto accennato non è forse una « straordinaria » macroscopia dell'irriducibile e irripetibile mondo morandiano? Inoltre, Graham Sutherland non divide nulla con Morlotti: per prima cosa perché l'inglese non è affatto un espressionista; 96 Sutherland, poi, tratta la materia con rara sensibilità, e su

questa osservazione si potrà essere d'accordo in molti. Due modi, dunque, in chiara antinomia, difficilmente ragguagliabili.

Del pittore lombardo, Virgilio Guzzi scrisse testualmente nel '62 in occasione della Biennale veneziana. « Naturalismo a fior di terra. Morlotti ha i suoi meriti, esuberanza di istinto. Troppo peraltro compiaciuto, codesto, di una risoluzione insieme pittorica e plastica al limite del grezzo materialismo e decorativismo ». Oggi Guzzi ha ridimensionato la solida opinione critica di quattro anni fa, anche se mutamenti essenziali non si ravvisano (cfr.: Virgilio Guzzi, « Erbari fossilizzati di Morlotti », *Il Tempo*, Roma, 18-2-1966). Tuttavia quel « grezzo materialismo e decorativismo », così allora accortamente annotato, è — purtroppo — ancora avvertito. La materia di Morlotti è il più delle volte caramellosa, si imparenta alla ceralacca: che ci sia fiato nelle strutture formali, un tentativo di distaccata tenerezza per la natura non vuole certo dire che tale preoccupata insistenza del motivo faccia del pittore lombardo « un caso eccezionale tra i pittori di oggi, e specialmente in Italia ».

« Un altro artista — continua ad affermare il Cooper — la cui pittura presenta taluni paralleli con quelli di Morlotti è Paul Klee, che ripetutamente ha tentato (sic) di addentrarsi in quei luoghi segreti della natura dove si nascondono le forze primordiali di essa ». Perché Klee, c'è da chiedersi, e non Dubuffet ad esempio, quest'ultimo più sapiente indagatore delle « forze primordiali della natura » sia sul piano materico che su quello espressivo (e magari esplosivo), senza essere del tutto « informel »? E' evidente tuttavia che anche tra Morlotti e Dubuffet non esiste neanche una cuginanza pittorica, ma almeno un rapporto ideale è riscontrabile per quella spinta proposta dalla materia di entrare nella natura evitando la « passività naturalistica », la « povertà fantastica », come bene dice Franco Russoli.

Passiamo ora ai « nudi ». I primi, in ordine di tempo, che compaiono nella mostra sono esemplati da una grande tela del '55, « Le tre grazie », che si appoggia ad un rapido e comune disegno del medesimo anno. A ben guardare questo dipinto, ci si avvede subito come il pittore si imbarchi, nel

contempo, verso una risoluzione espressiva (e materica, anche) diversa da quella che egli espone con altre opere coeve: diciamo ad esempio, con i « Fiori di campo », il « Paesaggio lombardo n. 1 » e « Il tuffo ». E ne deduciamo inoltre come Morlotti entri, proprio con questi « nudi », nei confini di Pirandello, riscoprendone le meditazioni per grumi di colore virtualizzato dalla luce e concedendosi, ancora una volta, ad « una pittura che, fin dagli inizi, presenta una singolare mescolanza di maturità e ingenuità: e, soprattutto una congenita impotenza ad affinarsi ed armonizzarsi coi prestiti esterni anche nei periodi di più scoperta imitazione » (cfr.: Antonio Manfredi, « La parabola di Morlotti », Letteratura 27-28, Roma, maggio-agosto 1957); un'impotenza, aggiungiamo, che ancora oggi rivela — a nostro parere — discontinuità stilistica, un lacunoso arrembaggio per la definizione di una autentica destinazione del personale linguaggio espressivo.

Quando poi Morlotti dieci anni dopo darà inizio agli « studi per spiaggia », che concludono l'antologica, ci si può rendere conto di quanto Pirandello sommuova le corde del pittore lombardo; a questo proposito rimandiamo il lettore a un « Nudo » di Pirandello, del '48, esposto nel '51 nelle stesse sale di Palazzo Barberini (cfr.: Fortunato Bellonzi, « Fausto Pirandello », Ed. della Fondazione Premi Roma per le Arti, febbraio 1951). Il Morlotti degli « studi per spiaggia » non è più quello dei « paesaggi lombardi » o dei « fiori secchi », dei « girasoli », dei « carciofi » o del « granoturco »: innanzi tutto lo spessore della materia è totalmente abolito e l'originaria semantica, inoltre, è ridotta ad una fragile essenzialità formale che peraltro torna a far capo a Morandi dentro le incertezze e le « svogliature » di un linguaggio imbevuto nel rigore della geometria qui però riassorbita quasi interamente dalle incidenze espressionistiche; che è un modo non certo ortodosso di mescolare la lingua francese con quella tedesca, rimettendosi a quella « ingenuità » che il Manfredi rilevò a suo tempo senza punta di cattiveria critica.

La spinta a figurare in una difficile essenzialità informale propende quindi con chiarezza a delineare un Morlotti ancora
98 sfocato e affatto cosciente dell'impegno, soprattutto perché il

pittore lombardo procede su un terreno di esperienze e di ricerche da esso non ancora decisamente risolte. Così dicasi, per estendere l'esempio, per il recente « caso » Mattioli il quale si enuncia con una materia espressionistica densa e spatolata tonalizzata alla Morandi — però sull'univoca « maniera » di Stradone, come rileva giustamente lo stesso Venturoli nella presentazione al catalogo di Mattioli (cfr.: Marcello Venturoli - Mostra dell'opera recente di Carlo Mattioli - Catalogo della Galleria d'arte La Borgognona, Roma 14 aprile - 2 maggio 1966).

Il « caso » Mattioli, sollevato dal generoso entusiasmo di Venturoli («... In tutta la mia carriera di testimone dell'arte d'oggi, l'incontro con la pittura di Carlo Mattioli è quello di cui sono più orgoglioso, perché non m'era mai capitato di « stanare » dal suo splendido isolamento un artista così completo e affascinante, così al colmo della sua attività...»), viene in aiuto del nostro discorso quando Venturoli, nell'analisi che fa di Mattioli — « signore della materia tonale » — scopre nel suo espressionismo astratto ingiunzioni storiche più impegnate e impegnative molto più avanzate di quelle assunte da Morandi. « Non che in Italia — scrive Venturoli, riferendosi a tale tipo di espressionismo astratto —, dopo dieci anni di informale, siano mancati i precedenti materici del morandismo: a cominciare da quello a mio avviso più alto ed antico, di Giovanni Stradone, con « La notte » (1942) e con altre opere astratto espressioniste dove il tono morandiano e la materia degli espressionisti veniva per la prima volta in tensione... ».

Qui, mi pare, le ragioni storiche, anche se non approfondite, tornano a tutto vantaggio della personalità di Stradone il quale non solo ha, come s'è detto, anticipato lo stesso Fautrier ma ha dato dell'Informale un esempio più alto e significativo soprattutto sul piano della libera figuratività. Mattioli, dal suo canto, usa e trasforma la haute pâte di Fautrier riducendo il problema alla « presenza fisica » della massa - volume agglomerata nello spazio senza peraltro arrivare a figurare, proprio perché le sovrapposizioni invece di incorporarsi nel magma e cantare in tutt'uno si risolvono in un mero meccanismo gestuale: strato su strato, dunque, per raggiungere il « tono » ma non l'armonica « tonalità » della massa - volume, strato su strato come 99

mattone su mattone, senza impegnare la totalità della struttura pittorica.

Stradone, si sa, dal '40 ad oggi ha percorso l'intero cammino dell'espressionismo fino ai modi più nitidi e significativi di una libertà formale (e quindi: informale), valutata e realizzata sempre in funzione figurativa. Potremmo quindi affermare che il problema della massa - volume libera dominatrice dello spazio proposta in termini figurali fu inteso da Stradone fino dall'epoca del « Colosseo » del 1945: una haute pâte ante litteram che può definirsi come massa - volume predominante nello spazio con sapienti lieviti di figurazione concepita in senso altamente moderno, cioè determinata dentro e fuori l'avanguardia e sollecitata da ipotesi emotive informali che suggeriscono tuttavia soprattutto il segno di una figuratività colma di émpiti chiaramente risolutivi.

Vale a questo, proposito riferirsi al giudizio espresso da Cesare Brandi, nel '47, sulle qualità pittoriche di Stradone: « Per Stradone — dice il Brandi — c'è un tale trasporto iniziale di fronte all'oggetto, per cui questo riesce veramente a fondere, a vaporare, raggiunge levitazioni eteree, sicché in quel momento stesso si può trasporre nella pulsazione di un ritmo quasi sfrenato, incontenibile ». E ancora: « Come da solo movesse per questo cammino di vortici e di ingorghi, è ormai noto, e come sapesse filtrare per suo conto le più sottili esperienze tonali, rappresenta il suo vanto ineccepibile. Di recente all'estrazione irruenta dei suoi motivi ha posto un accento formale ancor più deciso col senso di uno spazio così depauperato e privativo come quello della Pittura Metafisica, spazio lunare, che fredda il disperato accento con cui il Colosseo si imponeva come uno scheletro calcinato e immemore, o una Marina sospendeva nell'onda imminente il sommerso singulto della riva ».

Dal che si esempla che Stradone non ha concluso le sue esperienze a singhiozzo, sulla scorta cioè di incitamenti isolati e marginali, non ha arrancato sulla china dell'espressione tradizionale avvalendosi di epidermiche e pseudo soluzioni formali, ma ha fuso nel suo crogiuolo pittorico in un gesto interamente organico non soltanto i valori di una originaria espres-

sione cavandone soprattutto, senza appiccature e balbettamenti una «maniera» nuova quanto originale di proporre in un'unica fase creativa e al di là della storia e della cultura, un'altra storia e un'altra civiltà dell'espressionismo astratto legato alla qualità tonale, non alieno da variazioni informali, ma imperniato comunque, essenzialmente, su quella gloria figurativa che è da sempre l'esatta virtualità del più genuino espressionismo.

C'è da chiedersi ora, alla luce di queste brevi considerazioni, se Morlotti debba essere proposto come un pittore affatto seguace né di uno stile né di un particolare artista, come appunto lo presenta Douglas Cooper.

Carlo Giacomozzi

IL POLIEDRO

Ottobre 1967

LA PITTURA ITALIANA MODERNA SI REGGE SULLA VIVA PRESENZA DI POCHE PERSONALITA'

di **CARLO GIACOMOZZI**

... «Nell'ultima sezione - dove sono raccolte le opere della generazione più giovane, compreso quindi Fazzini - merita prendere in esame con particolare attenzione le posizioni di Corrado Cagli, Franco Gentilini, Renato Guttuso, Mario Mafai, Fausto Pirandello, Scipione, Giovanni Stradone e Alberto Ziveri non solo per il preciso contributo da essi variamente dato all'arte in senso misuratamente evolutivo (così da stabilire, con i loro esempi, nuovi fervori e vigori creativi), ma anche per le soluzioni espressive che, alimentatesi immediatamente dopo il 1935, hanno proposto alternative meno casuali ai processi e ai problemi innumerevoli della pittura.

La presenza più interessante è peraltro costituita da Giovanni Stradone (nato nel 1911) che figura con quattro dipinti eseguiti tra il 1929 e il 1933: opere, queste, concluse tra i 18 e 101

i 22 anni e particolarmente importanti se anesse a confronto con quelle di Scipione e di Cagli e considerate, anche, in rapporto a quelle di Pirandello e di Mafai, di Gentilini e Guttuso, artisti tutti che rappresentano oggi con la loro autonoma personalità il nucleo più importante della pittura italiana proiettata su piano europeo. Ed intanto va subito detto che l'opera di Stradone non ha affatto, come taluno erroneamente ancora afferma (Argan, Marchiori, Apollonio), radici scipionesche; e la prova è appunto individuabile attraverso il diretto confronto dei dipinti. Si veda, ad esempio, di Scipione il « Ritratto di Parenti » (del 1930) e di Stradone il « Ritratto di malato » (del 1933): nel primo, i lieviti di una pittura tutta dosata sul chiaro-scuro, che è il termine essenziale del maceratese (la « luce tenebrosa », come si disse); nel secondo invece, la luminosità e la chiarezza del « plein air » di derivazione spadnianiana e ferrazziana. In Scipione, inoltre, la passionalità e l'abbandono, il misterioso distacco dalla realtà; in Stradone la verità della immagine reale (che sarà poi mutata dai ricorsi espressionistici, metafisici e surreali) impegnata da soluzioni materiche e tonali così fiorenti da diversificare il linguaggio. Che i due artisti abbiano tuttavia un temperamento comune, siano cioè uniti dalla idealità dei medesimi concetti espressivi e rivelino l'angoscia del loro tempo senza nulla cedere alla casualità delle apparenze reali, ciò non toglie che le due personalità pittoriche siano in netta antinomia. Da anni, invece, la critica verbalizzata continua ad inserire Stradone nella sfera degli interessi scipioneschi: lo stesso critico tedesco Werner Haftmann nella sezione biografica della sua « Enciclopedia della pittura moderna » (Milano, 1960) afferma che « parte dell'opera di Stradone risente degli stimoli promossi dall'arte di Scipione ». Ma Haftmann non ha mai visto un originale di Stradone e quindi per mancanza di elementi critici a disposizione si è superficialmente rifatto agli inesatti « suggerimenti » di un Apollonio, di un Argan e di un Marchiori, quando poteva meglio informarsi sulle pagine di Ercole Maselli, di Cesare Brandi, Nello Ponente, Roberto Longhi, Lionello Venturi, Christian Zervos, Paola Della Pergola, Virgilio Guzzi e Marco Valsecchi: vale a dire un materiale ricchissimo e « pregiato » che non prospetta assolutamente nelle sue considerazioni una cuginanza scipionesca.

Giovanni Stradone tuttavia, che è il più giovane e interessante esponente della generazione subito succeduta a Scipione e Mafai, è rappresentato con appena quattro opere e non si capisce perché non si sia ampliato il suo panorama quando ad esempio di Renato Guttuso figurano esposti perfino dipinti del 1938 come è stato fatto, del resto, con Birolli e Cagli, Cesetti e Gentilini.

Premesso che lo Stradone più autentico e definitivo si preciserà subito dopo il '40 e considerato che nelle opere concluse fino al '35 è già ravvisabile peraltro quella ricerca pittoricamente singolare rivolta a qualificare l'immagine dentro una misura fantastica ma nel contempo accesa dei fervori di una realtà chiaramente oggettiva, tentiamo un'analisi sia pure epidermica dei suoi quattro dipinti esposti a Palazzo Strozzi. Ad uno spettatore cosciente e scaltrito non può certamente sfuggire che « Gli amici di Marcello » (del 1929, si badi) è una piccola composizione rilevata di peso dalla realtà e racchiusa nella freschezza di quel « plein air » tanto caro a Spadini. La composizione interessa soprattutto per la profonda caratterizzazione dei personaggi (tre giovani letterati amici dell'artista) che formano il nucleo focale del dipinto. Ma si guardi al frammento di giardino che raccoglie e difende le figure da qualsiasi altro ovvio elemento si guardi all'albero-ombrellone che protende i rami fitti di verdi foglie, al tavolino con il particolare del vaso ed il vialetto che in prospettiva si spegne in un fondo misterioso.

Il « Giardino di Marcello », invece, configura immediatamente un problema spaziale e atmosferico: già certi ansiti espressionistici sono chiaramente ravvisabili. Sulla facciata della casa, inoltre, alcune materializzazioni metafisiche nel silenzio del verdeggiante giardino, dove la palma in secondo piano è una massa che distribuisce ed equilibra lo spazio scandito da quattro piani prospettici. Il taglio del dipinto nel suo insieme è desueto.

« Marcello in paglietta » è tagliato sulle linee di un neo-impressionismo alla Renoir, ma la materia che lo caldeggia è espressionistica, elettrica, tutta giocata sul movimento di una pennellata rapida ed esatta. Il ritratto impegna la ricerca di un

psicologismo ironico (rarissimo in pittura): il dipinto richiama certa misteriosa espressività riconoscibile in alcuni esempi della statuaria etrusca; ad esempio, alla testa dell'Hermes o a quella dell'Apollo di Veio.

Del « Ritratto di malato » s'è già detto a proposito di un raffronto stilistico con il « Ritratto di Parenti » di Scipione, ma vale ancora bene soffermarsi su questo preciso impegno del pittore romano che risulta esemplato con un lirismo sottilissimo colmo di malinconia leopardiana, calibrato dentro una misura espressiva interamente autonoma rispetto alle prove che in quegli stessi anni artisti ben più maturi andavano cavando dalle loro tavolozze... »

Carlo Giacomozzi

LETTERATURA

Fasc. 91 - 92 Gennaio - Aprile 1968

EMBLEMATICA DELL'IMMAGINE: BACON - STRADONE

di CARLO GIACOMOZZI

L'esposizione di un gruppo di opere di Francis Bacon ordinata a Roma un anno fa (gennaio 1967), convogliò alla Marlborough — la galleria dove venne allestita la mostra stessa — l'intero collegio della critica romana. (Alcuni mesi prima, intanto, era stata anche ordinata, nei locali della galleria La Vetrata, una personale di Giovanni Stradone, ampiamente esemplificativa dei valori pittorici dell'artista romano).

Francis Bacon era giunto in via Gregoriana con degli atout di rilievo: appena dieci giorni di esposizione; non un catalogo che documentasse la realtà della mostra; i dipinti non in vendita, ma quotati ufficialmente da un minimo di quindici ad un massimo di ventuno milioni. La calata a Roma si imponeva come una rivincita morale che il pittore intendeva forse prendersi, memore certo dell'insuccesso accusato nove anni prima, proprio a Roma, quando nel marzo del 1958 Gaspero Del Corso

(con la collaborazione della Hanover Gallery di Londra) presentò per la prima volta al pubblico e alla critica romani l'artista irlandese. In quella occasione, infatti, non un critico ritenne opportuno rendersi conto degli otto grandi dipinti di Bacon, allora illustre sconosciuto, presentati da una breve nota in catalogo di Toni del Renzio.

Di conseguenza, la mostra passò sotto silenzio e Francis Bacon si ebbe il battesimo della indifferenza e del semplicismo culturale cui da lungo tempo ormai menano vanto i pontefici della critica, massime se il nome dell'espositore non sia preceduto da fama o non disponga di consorterie idonee a sostenerlo *intra ed extra moenia*.

* * *

Questa memoria riflette soprattutto una precisa ragione di costume e consente di aprire anche un breve discorso sull'opera di Giovanni Stradone. Non tanto per un tentativo di ragguaglio con i risultati offerti da Bacon, perché le due personalità pittoriche si situano agli antipodi, ma per chiarire dei due, se mai, le posizioni estetiche, i singolari valori, le prospettive il messaggio.

Purtuttavia poche parole si intendono ancora spendere puntando su un epicentro molto particolare: cioè sulla costruttività della critica, affidata a quegli studiosi ed esperti che non sempre si trovano nella condizione nativa di scoprire e rivelare ufficialmente (come altri fa nel proprio Paese) gli autentici valori della nostra pittura. Il caso di Bacon ieri abbandonato ai suoi deliri ed oggi, invece, ripescato e osannato ad oltranza proprio per quei deliri, dice apertamente che la critica si muove sul terreno di una politica che non le si addice affatto; cioè il terreno del vieto temporeggiamento e dell'ancor più vieto opportunismo; il terreno, anche, delle soluzioni di facile portata spesso dominate da una generosa quanta partigiana disposizione ad aprire le porte del successo sia pure effimero a personaggi destinati invece a soccombere in un brevissimo spazio di tempo artistico.

Proprio per questo abbiamo visto, ad esempio, un Mafai inchiodato su questo sciocco letto di Procuste sino alla fine dei suoi giorni; un Pirandello tuttora lasciato al suo splendido

isolamento; un Morandi che regge a malapena ai colpi di un ultimo arrivato che vanta, però, un suffragio critico a prova di bomba. Tutto ciò conduce la critica a non misurare in tempo diciamo un Bacon, ma quando ne fa la scoperta rivela il magico potere di ignorare che anche in Italia esistono personalità di primo piano di cui non v'è bisogno di fare nomi poiché, come ha detto Roberto Longhi, si contano sulle dita di una mano.

* * *

Il caso di Stradone, ad esempio. Se non è un caso limite, richiama inevitabilmente al semplicismo e allo schematismo ripetitorio della nostra critica. Da anni, infatti, la critica verbalizzata lo inserisce erroneamente nella sfera degli interessi scipioneschi quando con Scipione l'artista nulla divide se non in autenticità di valori. Lo stesso critico tedesco Werner Haftmann nella sezione biografica della sua *Enciclopedia della pittura moderna* (Milano, 1960) afferma che « parte dell'opera di Stradone risente degli stimoli promossi dall'arte di Scipione ». Ma Haftmann, che è uno studioso degno di rispetto, non ha certamente mai visto un originale di Stradone, forse nemmeno una riproduzione, e quindi per mancanza di elementi critici a disposizione si è lealmente rifatto agli inesatti « suggerimenti » di un Apollonio, di un Argan e di un Marchiori; quando poteva meglio informarsi sulle pagine di Ercole Maselli, Cesare Brandi, Roberto Longhi, Lionello Venturi, Nello Ponente, Christian Zervos, Paola Della Pergola, Virgilio Guzzi e Marco Valsecchi, i quali ultimi hanno centrato di recente con molta acutezza, la posizione artistica di Stradone. Oppure « sfogliare » la monografia sull'artista e leggere l'ampio saggio composto da Giorgio de Chirico, notoriamente affatto propenso ad elargire lodi generose a chi fa mestiere di pittura.

Al lume di questi argomenti, merita conseguentemente trattare — sia pure per ampie linee — il rapporto che intercorre tra Bacon e Stradone, due personalità distinte, s'è detto, che operano in diversa misura selettiva nell'ambito dell'Espressionismo e che la critica, da noi ora accusata, avrebbe dovuto subito prendere in seria considerazione e aprire un discorso al-

meno giovevole agli interessi prima della cultura e poi dell'informazione.

Vediamo pertanto di analizzare quanto ci offre Bacon. Primo: la tecnica. Bacon mette in uso una tecnica mista, che dispone su una superficie preparata a gesso, sulla quale stende inizialmente un fondo a tinta unita adoperando una pennellessa, proprio come si copre una parete col ducotone. Il piano inferiore della tela viene talvolta picchiettato con la punta di un pennello, ciò che consente all'artista di ottenere una leggera stratificazione porosa. La struttura disegnativa, rilevata a carboncino, lascia scoperte le linee di demarcazione. Le immagini vengono variamente coperte da tempere e olii sgrassati su cui agiscono poi i rilievi gessosi provocati dalla spatola e grumi di colore ad olio che mirano a far raggiungere all'immagine un grado di plasticità. Questa tecnica, di facile e veloce processo esecutivo, si emancipa dunque nella stesura larga e sciatta del colore, nella violenza dominatrice dell'immagine che è contenuta in una provocata epidermicità formale dentro la quale lievitano ed emergono i segni di una grafia aggressiva, cinica, mai disposta comunque a sollecitazioni liriche. Secondo: le radici. I simboli di Bacon provengono da un « museo » remoto che da Velasquez passa a Goya per riflettersi talvolta su Hogart (l'Hogart, intendiamo, della satira come critica di una situazione sociale). Terzo: i contenuti. Le immagini impegnano socialmente l'uomo, in modo involuto: tutto è però sospeso sul fragile filo di un romanticismo disperato e di una irrazionalità fantastica e fantasiosa. L'uomo baconiano è desolato e desolante, chiuso nel mistero agghiacciante di una natura che gli è freddamente ostile; un uomo solitario, senza comunicazione, raccolto nell'angoscia silenziosa del prigioniero condannato a morire senza un grido, senza una lacrima. Di questi ricordi allusivi e mnemonici, di queste rievocate immagini oniriche, di questi spazi pittorici animati dallo squallore tetro dei fondi dilavati entro cui si macerano come fantasmi gli oggetti e l'uomo, la « nuova figurazione » ha poi raccolto il messaggio dispiegandone abilmente il sottile psicologismo ma creando in pari tempo una cifra, un modulo collettivo che continua a dare semplici epigoni anziché altri iniziatori di questa nuova corrente espressiva. 107

Da queste osservazioni, si può trarre che il pittore dublinese è da collocarsi in quella larga sfera di interessi formali che trovano ancora varia consistenza nel postimpressionismo. Le incidenze espressionistiche — che non si avvalgono delle esperienze storiche del movimento né si riducono a quelle più moderne fissate ad esempio da un Kokoschka — sono invece determinate dalla radice futurista, fuori comunque da ogni mutazione concessa dal cubismo analitico. Si vedano in proposito, di Bacon, gli studi per teste, dove la progressione dell'immagine simultanea è raggiunta solo al primo stadio « scompositivo » con brevi svirgolate a fior di pelle. In definitiva, quel medesimo « rapido e sommario " far presto " che si vale di pennellate distribuite in modo alquanto anonimo e sommario », che Renato Barilli riscontra in Toulouse-Lautrec (cfr.: *L'arte Moderna*, n. 11, vol. II, Milano 1967).

Questa sorta di postimpressionismo abilmente desquamato e depauperato nei suoi aspetti formali, produce una immagine meccanica e leziosa al tempo stesso. Leziosa, si badi, per la sua ricorrente impostazione che è quella di raccogliere gli aspetti di una certa realtà dentro uno schema a circuito chiuso. Una realtà, relegata com'è nella finzione di un costante e pressante incubo, che resta sollecitatrice di una pietà non umana ma patologica, capace di sceverare la visione totale della verità in episodi non interamente reali. L'uomo di Bacon (che non è quello di Soutine, l'*Ecce Homo* sublimato nella sua umiliazione e nel suo intensissimo dramma interiore) è, a nostro avviso, la preziosa mistificazione di una realtà irrazionale e fantastica ridotta a termini ossessivi.

* * *

Il problema dell'espressionismo proposto da Giovanni Stradone si pone considerazioni etiche ed estetiche completamente diverse. Innanzi tutto va detto che Stradone alla tecnica mista di Bacon ne contrappone una unitaria, solida e ricca, che è essenzialmente basata sulla forza della materia: la materia come magma ma anche come forma, come luce, come spazio, come immagine. Ed è proprio nella materia che fondono e precipitano, si risolvono e vivono le immagini della realtà stradoniana. « Per Stradone — scrisse Cesare Brandi nel '47 — c'è

un tale trasporto iniziale di fronte all'oggetto, per cui questo riesce veramente a fondere, vaporare, raggiungere levitazioni eterree, sicché in quel momento stesso si può trasporre nella pulsazione di un ritmo quasi sfrenato, incontenibile ».

Stradone quindi non cerca additivi, non corrompe l'integrità della tecnica ma si attiene alla sua esuberante vitalità guidandone le vibrazioni, correggendone gli impulsi: strato nello strato, in un tempo più che dinamico, a volte addirittura elettrico, adducendo la materia ad una qualità tonale in una tensione organica, unitaria. Per cui la figurazione non è soltanto concepita in senso altamente moderno, ma si enuncia al di là delle soluzioni proposte da un Kokoschka e da un Soutine, precedendo nel contempo tutte le esperienze informali giunte a noi dopo il '50 con la massiccia invasione dei Wols, dei Pollock e dei Fautrier.

L'estrazione culturale del pittore romano risulta inoltre nativamente autentica: il suo espressionismo tonale e metafisico pur nascendo dalla congiunzione Morandi-Mafai si determina autonomo, straordinariamente nuovo, ricco soprattutto di una elaborazione formale che integra la materia all'immagine ricavando dall'immagine variazioni informali idonee a dare alla storia dell'Espressionismo una diversa libertà creativa.

In virtù di queste fasi operative, i contenuti stradoniani si immergono nella « verità » della realtà dichiarandone esplicitamente i valori umani e naturali. C'è di più: Stradone non è limitato al gesto creativo di una immagine stereotipata e assillante: la sua visione si dispiega dentro un largo respiro, penetra minuziosamente ogni sapore e ogni umore della realtà, ne analizza i termini in una essenzialità non soltanto figurale, in quanto — se, come afferma Herbert Read, « l'arte è la misura immediata della visione spirituale dell'uomo » — tende sempre a sublimare la forma in espressione sensibile e ad assegnarle un potere espressivo in una sintesi poetica che affonda talvolta le radici nel fantastico così da determinare un intenso clima surrealistico.

Ma qui la tramutazione dell'idea del reale in stimolo fantastico presume un metodo di indagine, una ricettiva disposizione ad esemplare la realtà in una possibile figurazione *quo ante*; 109

meglio, come destinazione dell'immagine fissata attraverso un processo di evoluzione organica, di crescita naturale. Un atto psico-fisiologico che in diversa maniera fu espresso da Emil Nolde e che nella sua autobiografia così spiegava: «Dipingendo avrei voluto che i colori, tramite me pittore, si sviluppassero sulla tela con la medesima conseguenza con cui la natura stessa crea le sue figure, come si formano i minerali e le cristallizzazioni, come crescono il muschio e le alghe, come sotto i raggi del sole deve schiudersi e sbocciare un fiore».

Proprio queste indicazioni manifestano il grado surrealistico che mira a precorrere l'immagine naturale conosciuta. Il surrealismo e una dosata misura di tensione metafisica quando convogliati nell'opera di Stradone vengono di colpo assorbiti nell'economia unitaria del dipinto dall'impasto primario che genera i risultati totali dell'opera stessa, dove peraltro il rapporto pittura-uomo non viene mai meno alle pur liberissime esigenze creative dell'artista. «Per questo — ha detto Giorgio de Chirico — la figurazione è sempre presente nelle sue tele, quale "condizione" imprescindibile, perché il bello da astratto diventi concreto: in altre parole l'invisibile diventi visibile».

Se i valori dichiarati dalla pittura, dunque, non prescindono mai da quelli naturali e umani ma in essi si immergono per decantare in «parvenze» e «sollecitazioni» gli aspetti fisici del nostro tempo e quelli interiori della nostra intelligenza, Stradone assolve interamente il compito e difende la funzione e la virtù della pittura, quando la pittura, appunto esige una destinazione non effimera, un impegno non giornaliero e improvvisato.

* * *

Anche Francis Bacon, dal suo canto ha imboccato una strada precisa ed il suo atteggiamento espressivo non lascia adito a dubbi. La sua arte, quindi, si risolve egualmente concreta e la scelta dei mezzi, poveri e sciatti che siano, giocano un ruolo determinante in ragione delle immagini che egli imprigiona nella tela. Che risultati, infatti, gli avrebbero concesso diciamo ad esempio un impasto materico, una impostazione formale più consanguinea alle ragioni di una pittura da identificarsi come elaborazione totale e unitaria? Mi pare pertanto

che i risultati baconiani debbano individuarsi in questi rapidi presupposti tecnici ed estetici. Bacon, in fondo, stende sulla tela una denuncia e la esprime senza mezzi termini, avvalendosi di un'oratoria scarna ma mordente. Le « frasi » pittoriche sono essenziali, quanto bastano del resto per esercitare con chiarezza il ruolo che pretende la denuncia stessa. Bacon si ispira ad una pittura - documento: non simula l'immagine ma la denuda, non le concede esiti di grazia ma ne fissa gli inferni.

Non ci troviamo di fronte ad una « peinture à la mode »; piuttosto, come afferma il critico polacco Andrzej Oseka — ad « un'arte autentica, nel senso proposto dalla filosofia esistenziale quando postula l'autenticità dell'esistenza. Un'arte che non nasce per gli altri, ne' cerca di penetrare il gusto degli altri, di andare d'accordo con le idee che gli altri posseggono di se stessi » (cfr.: *Kultura*, 8 ottobre 1967). Del resto un altro critico polacco, Jacek Buszynski, chiarisce virtualmente le ansie e le intenzioni del pittore dublinese quando scrive che « la pittura è per Bacon un terreno di lotta con le proprie ossessioni e con i propri mezzi di espressione senza preoccuparsi delle grandi o piccole convergenze con chicchessia » (cfr.: *Kultura*, 1 ottobre 1967).

Purtuttavia, anche a considerarla interamente autentica, questa pittura elargisce a piene mani un'estrema perplessità. Autentici, se mai, potrebbero essere i modi con cui il pittore esprime questa realtà. Va tenuto conto peraltro che Bacon fa dell'arte lavorando sulla misura del cortometraggio e per questo motivo mette in movimento una camera veloce, manovrabilissima nelle sue mani decisamente esperte, senza l'ausilio di un canovaccio né del più minuscolo parco lampade. Insomma, spara a zero su una disperata e disperante realtà per raggiungere i limiti assoluti di una pittura-verità, una pittura che imponga la sua fredda struttura su esiti dominati dallo speculum della più azzardata fantasia. Alla *perception utilitaire* Bacon sostituisce la *perception visionnaire*: il complesso delle immaginazioni punta allora a ricavare un paradigma emozionale in cui paura e solidità, soprattutto, pur determinate ambigualmente, risultino non soltanto come incontrollate apparizioni ma si identifichino anche come percezioni figurali denudate di ogni vacuo abito 111

e costrette al microscopio baconiano che ne registra l'angosciato flusso delle passioni e delle sadiche ossessioni.

Bacon - Stradone, dunque, due opposte verità nell'emblematica dell'immagine, due valori capaci di dare all'immagine significati variamente significativi. Due temperamenti, inoltre, che per diverse vie e meccanismi diversi scoprono la « naturalità » di una realtà che non intende consolare. Tuttavia, pur nelle incidenze tecniche come nelle riflessioni espressive situate agli antipodi delle singole enunciazioni, l'impatto di questi due mondi sembrerebbe comunque inevitabile. Alla disperata catalogazione che Bacon fa dell'uomo, Stradone gli oppone un sentimento essenzialmente catartico. In Stradone, inoltre, i sintomi della realtà vengono espressi con maggiore ampiezza di immagini cioè più accidentate, più « apodittiche ». Infatti, anche nel simbolo figurale di un fiore o di un paesaggio, Stradone proprio in virtù della materia e gli specifici attributi della forma non tralascia di fissare un dramma sempre altamente umano. La sua pittura, acida, proterva, passionale, ricca di impennate, interamente macerata, si fa certo amare di più per quel substrato sottilissimo di umana pietà che vi puoi reperire. Perché essa ci spinge — come ha scritto Giorgio de Chirico — « a risalire proprio dal fondo limaccioso dell'esistenza verso uno spiraglio di luce, che ridia speranza alle cose ».

Carlo Giacomozzi

LA SCENA ILLUSTRATA

Giugno 1968

SCIPIONE MAFAI STRADONE
ALLA GALLERIA « SENIOR » - ROMA

di FLORA M. BELLUZZI

Una mostra allestita con opere tutte di proprietà dell'avv. Bruno Sargentini, Direttore della « Galleria d'Arte Senior » in
112 via del Babuino, ha riscosso il successo che giustamente meritava.

Le opere, datate dal 1930 al 1946, appartengono al periodo più autentico della pittura figurativa italiana, non ancora infirmata da ragioni commerciali e, pertanto, al periodo, diciamo pure, romantico dell'arte moderna italiana. Infatti, dopo il 1946: *il diluvio!*

Una Mostra, questa, che apre, o meglio aprirebbe un grosso discorso a distanza di anni, nel vivo della pittura romana. Due artisti morti da anni: Scipione e Mafai, ed un sopravvissuto « Stradone »; quest'ultimo precocissimo allora, vivissimo oggi.

Un nome, quello di Stradone che incuriosisce il critico di oggi, il quale resta perplesso dalle « *contraddizioni* » della stessa critica nei riguardi di un artista di primo piano, e su questo, è evidente, non ci sono dubbi. Marco Valsecchi, qualche anno addietro, in un suo appassionante e brillantissimo articolo « *Stradone moderno Magnasco* », apparso su « Il Giorno » di Milano, accennò, con onesta meraviglia, a certa polemica e incomprensione attorno al nome di Stradone, un caso veramente particolare, tenuto conto della presenza ed attività sempre viva del pittore, il che lascia molto perplessi nei riguardi dell'attuale situazione nel campo critico.

Il catalogo stesso della mostra, diviene documento storico che non si può trascurare. Le opere meriterebbero uno studio attento e, soprattutto, per quel che riguarda la differenza stilistica tra una posizione neo-impressionistica di Mafai e quella neo-espressionistica di Stradone. Un confronto che anche allora — e ancor più oggi — si può fare tra i due artisti che, entrambi inseriti nel tonalismo di Morandi, presentano caratteri delicati e sottilissimi di contenuti lirici.

Le opere esposte sono state 20. Due di Scipione del 1930, dieci di Mafai che vanno dal 1928 al 1951, ed otto di Stradone del periodo 1942 - 1946.

Da sottolineare, di Mafai, il bellissimo « *Mazzo di fiori* », che può accostarsi ai « *Vasi bianchi* » di Stradone, in quanto in essi delicatezza e liricità sono realizzati con uno stile pittorico differentissimo: Mafai idilliaco e dolce, dalla pennellata neo-impressionistica, Stradone neo-espressionista, nel quale la rapidità e la corposità dei collegamenti della forma e della cromatica, fanno di questo suo quadro una vera opera d'arte. 113

Altre creazioni, veramente degne del nostro più profondo interesse sono « *La marina* », ove la tonalità notturna, propria di Stradone — tipica dei suoi celebri « *Colossei* » — si evidenzia e, se da « *Vasi bianchi* » scaturisce una impressionante calma lirica, dall'altra sua natura morta « *Fiori e frutta* », divampa una dinamicità sorprendente ed avvincente.

Aver unito Giovanni Stradone a due grandi della pittura italiana, è la più chiara, lampante dimostrazione che Stradone, sempre operante, rientra, con tutta l'impronta della sua personalità in quel periodo storico dell'Arte figurativa italiana che non è stato invalidato, né superato da nessun altro fino ad oggi, e di cui Stradone ne mantiene accesa la fiamma in un susseguirsi continuo di opere in cui egli esprime tutta la sua carica emotiva, tutte le sue capacità tecniche, con lo slancio, l'onestà, la severità e la sicurezza che sono i saldi pilastri da cui s'innalza la liricità del suo alto magistero.

Flora Marcella Belluzzi

TEMPO

9 Novembre 1968

UN SALTO TRIPLO PER DIVENTARE MODERNO

di LEONARDO SINISGALLI

Questa è l'antologia di Giovanni Stradone, ristampata da Stefano De Luca, con l'introduzione di De Chirico che è del '64. Un'opera così omogenea, così coerente, fino a diventare quasi monotona è piuttosto rara. Ma non è un segno di povertà; vi dico: che musica quest'uomo sa trarre da così poche corde! Hanno fatto bene Romeo Lucchese e l'autore a restringere la scelta a una sessantina di opere di cui soltanto quindici sono presentate a colori.

114 Può darsi che Stradone abbia sacrificato anche testi significativi, forse tra i primi, quelli giovanili che riescono in genere illuminati per il critico e per l'amatore: per esempio,

io possiedo un pezzo assai bello che avrà più di vent'anni, di una pittura soda, ferma, meno adirata delle cose successive, piuttosto scura, con fondi viola e violetti, e in primo piano una cupa macchia — Rembrandt, Goya? — una povera borsetta caduta, di stoffa nera, e tre o quattro monete per terra, bianche, gialle. E' un pezzo che ritengo molto probante. Non ha trovato posto nel libro. Le opere più vecchie qui riprodotte sono del '40, '42, '43, '45, '46, '47. Andiamole a vedere. Nel '40, quando dipingeva *La notte*, Stradone aveva 29 anni. Degli anni subito successivi ci sono: un paesaggio, *Calanco*, del '42; *L'uccellino velato*, *Mandolino e rose*, del '43; un *Colosseo* e un *Notturmo sulla Salaria* del '45; *Vento notturno*, *Marina*, *Scoppi sulla Tiburtina*, del '46; *Garofani nella neve*, *Cavallo nel Foro*, del '47. Sono queste opere e questi anni che fanno di Stradone, dopo Scipione e Mafai, un nome glorioso.

Ricordo come riuscisse insinuante il suo esempio per i più giovani e i più sensibili, Scialoja, Sadun, Leoncillo; e non potrò mai dimenticare il calore del suo consenso a una mia constatazione fatta a proposito della pittura di Scipione, proprio appena finita la guerra. Scipione, dicevo, è riuscito a diventare un pittore moderno senza passare attraverso le forche del cubismo. La possibilità di questa scorciatoia, di questa « impasse », di questo raggiro interessava soprattutto lui, Stradone. Ma egli, ancora più temerario, rinunciava al capitale archeologico, saltava anche la metafisica e il surrealismo. Salto triplo, dunque, che lo accomuna piuttosto agli « exploit » di De Pisis o di Giacometti rimasti imperterriti nel loro ruolo di « outsiders ».

Non si può — proprio in antitesi alla geometrizzazione epidemica e ai richiami all'ordine che furono cocenti prima del tuffo nell'arte « autre » — non riconoscere che davvero con le sue ceree e convulse formelle Stradone si trovava inconsapevolmente con Fautrier prima ancora che con Bacon, nato quest'ultimo dal realismo e quindi visceralmente all'opposizione. Non c'è che uno scatto ancora per definire univocamente la natura di questo scomodo, imprevedibile personaggio, a metà poeta, a metà stregone.

Una volta capitai nel suo studio e lo trovai alle prese con un allevamento di carabi ai quali dava in pasto una scodella di vermi. Mi vengono in mente anche le polemiche in-

torno a una sua bellissima tela dedicata all'incontro di Pio XII e di Coppi, presente Andreotti. Certo che c'è tutta una falda grottesca, una vena ilare che serve a proteggere la delicatezza del poeta. Chi scriverà di lui gli dovrà vivere accanto, farlo cantare. Stradone mi fa tornare in mente certi personaggi inventati da Michaux, quelli che come gli straccivendoli e i mendicanti portano la loro ricchezza dentro un sacco: o a certi animali che esprimono il meglio cacciandolo da dentro il corpo, vomitandolo, sputandolo. Chi sbrogia la matassa della sua pittura trova naturale ricorrere all'analogia con certi processi fisiologici.

I verdi di Stradone sono clorofillari, i suoi rosa sono dei muchi, i neri, i bianchi evocano seppie e madrepora. Non mi sfottete. Certi autori, certe opere vanno aiutati con le pinze, col forcipe.

Stradone ci porta i suoi doni, un po' raccapriccianti come sono i neonati, i cuccioli, le primizie. Le sue opere partecipano della freschezza e della sorpresa di certi eventi al limite.

Che cosa ci ha visto De Chirico in questo universo interiore, di larve, di germi, in queste eruzioni? « Quando attorno al 1940 - 41 la vena creativa della cosiddetta scuola romana sembrava ormai esaurita, fu merito di Stradone aprire nuovi sbocchi alla ricerca. Egli diede vita a quei suoi caratteristici dipinti condotti a termine all'insegna di un'intima macerazione ». La strada da lui battuta non porta molto distante dalle province ipnotiche di Redon e di Masson e dai vorticismi turbinosi (qui più soffocati, diciamo più sofferti) dei « Cobra », per esempio. Lo stesso De Chirico ha detto che il confine tra visibile e invisibile è incerto nell'opera di Stradone.

Leonardo Sinisgalli

PROSPETTI

N. 13 - Marzo 1969

STAGIONI PITTORICHE DI GIOVANNI STRADONE

di GIORGIO PETROCCHI

Da *Marcello in paglietta* (1930), che fu tra i primi segni dell'arte di Stradone e ancor oggi (a quasi quarant'anni di distanza) incisivamente rappresenta l'inserirsi prepotente e personalissimo di lui, nell'abito della Scuola Romana, alla *Torre del Gabbiano*, l'ultimo, ch'io sappia, suo risultato poetico, la carriera figurativa di Giovanni Stradone si presenta sotto i parametri di un'ammirevole coerenza tematica e di un movimento vorticoso di conquiste stilistiche. A ripercorrerla, oggi, questa carriera, si rischierebbe di complicare il presente elaborato con una serie di incidenze e di implicazioni culturali, che di necessità lo trascinerebbero a divenire un discorso organico su tutta la pittura italiana dell'ultimo trentennio. Questo, oggi, non si vuol fare, in un'occasione critica, qual è la presente per chi scrive, di primo approccio scritto ad un personaggio tra i più singolari e quasi leggendari dell'ambiente artistico romano. Non c'è critico d'arte, anche il più distacco dalla cronaca minuta e il meno propenso a ricercare nei motivi del singolo quadro i caratteri fisionomici dell'artista, che non sia stato trascinato, anche in meno d'un rigo, a tentare un ritratto dell'uomo, della sua indole scontrosa e reattiva, puntigliosa e furente, e quindi, conseguenza strettissima in quei fieri tempi di suscettibilità di bottega e di parrocchia, della sua solitudine.

Anche per me, che lo conobbi e frequentai negli anni immediatamente precedenti la guerra, Stradone uomo è una riapparizione sconcertante e ricca di fascino; insomma insinua di forza un raffronto tra il temperamento dell'uomo e il turbine colterico della sua pennellata densa, movimentata, ardente, scossa da un ininterrotto processo di costruzione e dissoluzione dell'immagine, di scatenamento e raffrenarsi del colore: quei colori inimitabili dei suoi notturni e dei suoi Colossei.

Habent sua fata libelli. Avevo proprio terminato da pochi giorni, per la massiccia *Storia di Napoli* del Pontieri, il paragrafo sul teatro napoletano del Cinquecento e sul *Candelaio* quando mi son visto ricomparire, dal golfo temporale di quasi trent'anni fa, Stradone. Mentre l'ascoltavo in silenzio, mentre egli prorompeva nelle sue apocalittiche invettive, e camminavamo nel suo quartiere (che è il mio quartiere) tra la via Salaria e piazza Quadrata, nelle vie oscure dei palazzetti Coppedè, fracassati sul fondo dalla luce violenta e dai clamori del Piper, pensavo che il conterraneo di Stradone doveva esser così: intempestivo, polemico, sprezzante della facile popolarità offerta dall'ossequio alle mode, insomma autentico. Un amico arrendevole e temperante come me, ha voglia di dirgli, al Giordano Bruno della pittura contemporanea, di stare in guardia. Oggi non ci son più roghi di fascine e di pece, ma la civiltà moderna ha, tra gli intellettuali, sperimentato sistemi non meno tassativi, forse più raffinati, di ostracismo e di messa all'Indice.

Ma lasciamo lo svago scherzoso sul frate dello *Spaccio della bestia trionfante* (lasciamolo fino ad un certo punto, ché vado progettando tra me e me, come omaggio a Nola, un'edizione del *Candelaio* con le illustrazioni di Stradone), e vediamo di comprendere le ragioni dell'ultima pittura dell'autore dell'*Uomo dei campi* (1943), del *Calanco* (1943), dell'*Uccellino velato* (1943) e dei Colossei. Si legge oggi di Stradone, in prevalenza, come di un fatto « storico », legato ad un periodo particolarmente rilevante nella storia della pittura contemporanea, cioè come il più concreto risolutore dei modi della Scuola Romana nella temperie figurativa tra il 1940-1950, insomma colui che ha appreso la lezione di Scipione, di Mafai (oltre a Morandi), e l'ha immessa nel crogiuolo cromatico e dinamico dell'Espressionismo, distruggendone qualche nesso sintattico — come è inevitabile in ogni processo di adeguamento d'una corrente all'altra — ma contribuendo in modo decisivo a dare sofferte, anzi strazianti motivazioni umane alla tematica espressionistica di quegli anni. Il catalogo dei suoi notturni popolati da ombre di straccioni, di barboni contemporanei, di larve umane uscite fuori dai tuguri della periferia e alitanti in un convulso ed enigmatico paesaggio, è la cifra che rivela, in modo altamente eloquente e pur

118

dignitosamente patito, l'adesione del pittore al dramma dei contrasti sociali del tempo odierno. E tali erano i suoi pagliacci, le ragazze da circo, i funamboli del periodo 1939-45: per metà evasione, e per metà satira feroce, e questa esplosa in maniera tale da caricare di simboli politici e di ammiccamenti sarcastici la materia clownistica, mai sentiti in forme meramente esortative, ma anzi dominati da una furia ossessiva qual era quella del testimone delle pagliacciate fasciste. Ma anche in questa materia così carica di scherni e di strazi lo Stradone seppe a volte isolarsi in una contemplazione tutta lirica: l'*Arlecchino di schiena* (1939) o l'*Arlecchino di fronte* (1940), due quadri che hanno la compiutezza e la dovizia espressiva di un sonetto, cioè riescono in modo inimitabile a circoscrivere ampiezze di contenuti e di linee in un complesso compositivo di rigorosa delimitazione formale; soprattutto il primo, che si può ammirare alla Galleria d'Arte Moderna di Roma (a proposito: in nome di quale arbitrio l'attuale sistemazione delle sale, per dar posto eccessivo ai referti dell'astrattismo, ha relegato in cantina due altri quadri di Stradone? Più che degni di apparire al pubblico, il *Sebastiano Carta in tuba* del '41, e il *Bove all'alba* del '48, son opere che non sarebbero dispiaciute né ad un Soutine né ad un Klee, e sono testimonianze dello sviluppo culturale italiano nell'arco '40-'48, teso ad affiancarsi alle posizioni storico-estetiche della pittura europea). L'*Arlecchino di schiena* è, infatti, più concentrato nelle scelte cromatiche e più originale come disposizione di figura, immerso com'è in una atmosfera di delicatissimo surrealismo ma ai margini d'una fluttuazione di significati metafisici, in un contorno di densi grumi cromatici.

Ma è mio proposito, come dicevo, di dedicare queste righe all'ultima produzione figurativa di Stradone, anche se debbo giustificare l'indugio sugli « arlecchini », come mia ripresa di consapevolezza di quest'arte in un momento ormai definito dagli interventi assai precisi, anche sul terreno « storico », di Marcello Venturoli, di Cesare Brandi, di Francesco Arcangeli, di Roberto Longhi, di Fortunato Bellonzi, di Antonello Trombadori, di Marco Valsecchi, di Franco Miele e d'altri. Così non intendo riprendere un discorso che, più autorevolmente di me, è stato fatto sui « colossei » e sui « notturni romani », come momenti 119

tematici entrambi molto emblematici dell'arte stradoniana. Certo quei contenuti, carichi di senso angoscioso, quasi a riflettere le inquietudini dell'età atomica, valgono veramente a definire l'aperta coscienza d'una realtà ricca di passione umana e sociale, d'un'affettuosa vocazione di pittore di cose romane, che s'impegna a ripercorrere le vie della città antica e di quella primo-novecentesca, gli sterrati e i rifiuti della periferia, gli squallidi relitti del *Lumpenproletariat* con un senso affatto personale della loro poeticità, creando scenari notturni o affocati con sensibile pregnanza di figurazioni allucinate, còlte nel vortice d'un movimento più che impetuoso, sottratte a qualsivoglia forma di compiacimento impressionistico ovvero di pedantesca sosta realistica, e dunque immesse in un'aura di infuriata eppur poeticissima corsa dinamica degli oggetti. L'attenzione ai quali, infatti, valeva a sanzionare l'impegno d'un artista particolarmente sensibile ai valori sociali, e capace di redimerne il mero contenuto sociologico in un colloquio ardente con i disperati personaggi che il suo pennello evoca, sancisce e ristruttura figurativamente. Come pittore d'una squallida periferia romana ai margini dell'incipiente società del benessere, mi pare che Giovanni Stradone abbia anticipato, coi suoi quadri, alcuni motivi « paesistici » della stagione « romanesca » nella narrativa di Pasolini. Tutti i dati della pittura stradoniana sono stati efficacemente espressi da Giorgio De Chirico, nella presentazione della monografia dedicata a Stradone; e sorprende veramente il senso di misura e di passione con cui il pittore metafisico ha saputo comprendere l'arte di Stradone, sì da legittimare l'ipotesi che De Chirico abbia voluto apprezzare nel collega espressionista la sincerità, anche se brusca, dei modi coi quali Stradone ha inteso difendere la propria autonomia di artista!

Del resto la conoscenza di questa fase della pittura stradoniana è indispensabile per poter apprezzare nella giusta dimensione, anche di linguaggio oltre che di contenuto, lo sforzo ammirevole che ha compiuto l'autore del *Ciclista che corre intorno al Colosseo* e de *Lo straccivendolo* per giungere ad attraversare, ed assimilare nel contempo, l'esperienza dell'informale, senza perdere una stilla della propria energia espressionistica e della sua personale tematica etico-sociale, e in più senza perdere mai

i contatti (circostanza a mio avviso della maggiore importanza) con la tradizione. Bene ha ragionato il Valsecchi costituendo un suggestivo raffronto con Magnasco: « E insisterei nel confronto proprio pensando alle rovine romane del Magnasco, sommerse dai rovi, ai suoi antri bui, alle apparizioni guizzanti dei frati incartapecoriti dai digiuni o degli arlecchini che si impennano come guizzi fumosi, e ai Colossei di Stradone, alle sue periferie notturne, alle grotte brulicanti degli sfollati, alle cupole incenerite, ai mendicanti come folletti di una pioggia di cenere ». Non a caso Stradone è stato indicato, e in questo additamento egli stesso ha voluto arrecare un contributo di poetica personale, come promotore di un « neo-espressionismo tonale e metafisico », che è in parte definizione che a lui soltanto s'attaglia e non può essere assunta a comune denominatore d'un momento storico, ma in qualche parte risponde anche ad una temperie figurativa, la quale, sia pure con proposte e soluzioni diverse, asserisca ad un'esigenza avvertita ed espressa da altri pittori della sua stessa generazione, e che magari è esplosa con Stradone in forme più decise e perentorie, sotto il rilievo stilistico, e soprattutto in scelte assai chiare di argomenti, e delle quali i titoli dei quadri, mai evasivi, costituiscono un registro inconcutibile: *L'uomo col sacco* del 1957, esploso da un'incontenibile forza di contenuti sociali (l'uomo, invischiato nello stesso pantano dove giacerà sepolto dalla limacciata pioggia torrenziale, conclude la sua disperata parabola in *Fine in periferia*, del '58; *Sfollati nelle grotte di Roma* del 1958, dove gli « oggetti sociali » si dispongono in una linea compositiva assai « facile », di contro al « verde giallo », il quale, avrebbe detto il Dolce, « dinota poca speranza »; *Fuga in macchina* del 1959, sfilacciato nelle linee quanto essenziale nella selezione dei colori; *Temporale* del 1960, bellissimo nel dissidio di fondo tra un assieme, si direbbe settecentesco, di elementi (il contadino, il cavallo, la cupola che spunta dietro gli alberi, ecc.) e l'incalzare livido del lampo; dello stesso anno, quasi a continuare il discorso del *Temporale* e a rappresentare la catastrofe di quegli stessi elementi che ne costituivano le « dramatis personae »; *Dopo l'alluvione*, quadro angosciato, anzi disperato, senza un filo di sia pur rattenuta fiducia; e ancora il ritorno d'un tema 121

caratteristico di Stradone nei *Giovinastri di Trastevere*, del 1961: tema beffardo, d'un sarcasmo che sfiora i limiti dell'assurdo, e poi si ricompone dietro lo spettro traslucido, dove i personaggi satirici sono realizzati come *in vitro*; quindi *Distacco*, ancora del '61, vigoroso e sottilissimo, aerato in un clima di sospensione di luci che ha la freddezza ma la verità d'un attimo cosmico; *Uomo che trascina un sacco*, ancora del '61, fervida e implacata «sum-mula» della tematica stradoniana in un racconto a lui così tanto consueto, eppur sempre rinnovato da un intimo proposito di progresso stilistico e di riscatto sentimentale; *S. Pietro dal ponte S. Angelo*, del '63, che parimenti si riallaccia all'epoca dei «Colossei» per il movimento circolare della composizione, pur tuttavia impastato di più focosa esperienza cromatica, apprezzabile in uno dei suoi ultimi notturni romani, del 1965 (di cui alla mostra memorabile della Vetrata, nel 1966, splendido esempio di recupero e poi superamento di *pièces* precedenti); e così sino agli acquisti preziosi dell'ultima stagione, alla tempestosa e squillante *Torre del Gabbiano* e al forte rilievo composito di *Morte nel Vietnam*, a tutto un complesso produttivo in gran parte inedito, e in pari modo significativo d'una grifagna, intrepida, puntigliosa e quindi ardua difesa della figura, recuperata ogni volta, e sempre a prezzo di grandi sacrifici, sottoponendo ad attento vaglio tutte le possibilità stilistiche e gli addendi culturali delle recenti polemiche nel campo figurativo. Quest'uomo, solo apparentemente distratto, dirò meglio strappatosi a viva forza dalla tentazione di seguire le mode, ma non chiuso all'ascolto di istanze autentiche dell'arte contemporanea, è riuscito a divenire un esempio di ammirevole coerenza con se stesso e coi destini della figura. E' discusso, verrà ancor più discusso domani, da coloro che militano nell'altro esercito e anche da quelli che potrebbero essere i suoi commilitoni, soltanto che lui li volesse o loro lo volessero; ma credo che si potrà ben dire in futuro che Giovanni Stradone, pittore «per tant'anni bestemmiato e pianto», rappresenta un esemplare raro di fedeltà a se stesso; non cocciuta ripetizione delle proprie formule, non astrazione ingiustificata dai bisogni e dalle velleità del mondo pittorico di metà Novecento, non ossessionata ostinazione di essere l'epilogo di sé, ma invece coerenza di indagine umana e

di ricerca formale, su un piano di vibrante, a tratti drammatica e quasi sempre apocalittica arsione di fatti e personaggi e luoghi d'oggi sull'ara fiammeggiante delle polemiche per la distruzione, la difesa *tout court* o la nascita di una nuova figura nelle esperienze pittoriche contemporanee.

Giorgio Petrocchi

CORRIERE DELLA SERA

5 Aprile 1970

STRADONE, LUPO MANNARO

di LEONARDO SINISGALLI

Anche i quadri di Stradone bisogna leggerli e rileggerli per afferrarne il senso. Ricordo come fosse ieri quando a vent'anni con un amico che aveva una camera sotto la mia in un istituto gestito dai frati in piazza degli Zingari a Roma ci accorgemmo di aver capito di colpo « L'infinito » di Leopardi. Particolari a prima vista insignificanti diventano importantissimi: la congiunzione « e » ripetuta undici volte nel giro dei quindici endecasillabi, i determinativi questo questa queste quello quella presenzi otto volte nell'idillio.

A prima vista le operine di Stradone — perché si tratta raramente di pezzi più larghi o più alti di un paio di palmi — possono fortemente deludere. Specie le sue cose tipiche che partono dal 1950 e arrivano con una coerenza impressionante fino a oggi: dipinte, dunque, in vent'anni sembrano tutte fatte in un giorno. Rare volte mi è capitato di trovarmi davanti un gruppo di tele così somiglianti, non proprio nel disegno o nel motivo ma nella sostanza. Ecco perché bisogna diffidare della prima impressione e guardarle bene dentro, queste opere, proprio dentro la cornice, come si guarda in un cannocchiale. Allora ci si accorge di che vista spettacolosa è dotato Stradone, la vista, possiamo azzardare, che a noi miopi sembra di recuperare in sogno, la vista dall'alto, lontana nello spazio e remota nel tempo.

Non credo che Stradone quando gira in bicicletta nelle ore impossibili, alla prima alba o nel cuore delle notti di luna, come un sonnambulo o un lupo mannaro, abbia poi tanta voglia di tirare fuori inchiostri o colori, penne o pennelli.

Stradone rumina, rimugina le sue visioni e ha bisogno continuamente di cibo nelle ore che trascorre come un clandestino in case - studio sempre tappate, dove egli deve ingannare se stesso con gl'intrattenimenti più curiosi per garantirsi di avere tutto al momento della folgorazione, della scarica.

Sono sicuro che i suoi quadri più belli sono stati dipinti in una mezz'ora. Per questo egli è forse anche più rapido di De Pisis, con la differenza che De Pisis poteva dipingere uno e anche due opere al giorno, mentre Stradone è riuscito a malapena in trent'anni a finire una ventina di prototipi e un centinaio di varianti.

In una recente ristretta antologia ha presentato alcuni pezzi capostipiti, i capolavori, *Colombo in volo*, per es., *Straccivendolo in periferia*, *Notturmo in villa*, *Mattino*. Non sono titoli ricercati o sofisticati, alla Klee per intendersi o alla maniera delle ultime schiappe concettuali. Forse Stradone lascerebbe le sue tele senza titolo così come le lascia senza firma o senza data. Queste fisime per lui non sono serie.

Spetterà ai filologi distinguere i pezzi primogeniti dai consanguinei, perché l'autore per istinto non si piega volentieri a queste differenziazioni e neppure collabora a dirimere eventuali abbagli. Per lui la pittura è manifestazione vitale, non un mestiere, una « routine ». Ha rischiato tutto per evitare equivoci e compromessi, vive da isolato, da disperato, eternamente col cuore in gola, sempre stravolto, braccato, proprio come i pochi poeti e i pittori entrati nella leggenda. So benissimo che queste parole saranno da lui respinte, ch'egli teme ogni volta di essere tradito, sfregiato.

Non credo che egli si compiaccia di fare il tenebroso. Credo di più a una sua fondamentale delicatezza e forse perfino inettitudine. Conosco casi del genere: meridionali che a cinquant'anni restano con le paure, le ansie, la superbia degli adolescenti. Perché ci sono fanfaroni e impediti, ed è proprio da questi ultimi che possono improvvisamente venir fuori scatti

e parole spropositate, come spesso è accaduto a Stradone e a qualche altro animale difficile.

Egli si vanta di aver saltato a piè pari postimpressionismo e cubismo, di avere come modelli, Scipione e il Greco, di essere arrivato per virtù propria a dar rigore al suo «élan», al suo istinto plastico, e di sentirsi più vicino a Fautrier, a Pollock che non ai «condiscepoli disciplinati e infreddoliti» tornati, come lui dice, a fare carte da parato con lo spruzzatore e il tiralinee o nuvole e nuvolette vaganti su cieli di cartavelina.

Ma non ho detto ancora proprio niente sulle sue visioni o esplorazioni o esplosioni, che diventano mitiche, scoppiano di felicità e di disperazione in pochi accenti. I suoi fiori sembrano stelle, percorrono in pochi attimi spazi profondissimi di memoria. E le sue larve sono messe al riparo dentro un bozzolo.

Leonardo Sinisgalli

SECOLO D'ITALIA

Aprile 1971

SOLITUDINE DI STRADONE

di RENATO CIVELLO

Si è chiusa, come in una vibrazione luminosa di Turner, l'incantata selva di Giovanni Stradone; su di essa, a temperarne gli splendori mordenti, il colore bloccato dell'anima, l'elegiaco vestimento di una tenerezza crepuscolare. Non c'è più posto per le acrobazie compositive né per le fascinazioni puramente tattili della gamma cromatica: è una storia, questa, che assume l'apertura irreal della favola, e insieme una favola che si storicizza in una sorprendente stagione della coscienza, poiché i mezzi che la determinano si fondono col respiro di un accadimento interiore. Ecco, si sfrangiano i tessuti numerosi del reale, un esodo sottile di forma popola, tra minuzzoli di luce e stesure d'ombre, i confini del tempo; restano solo, a rinsanguare la visione del

mondo i nessi imprevedibili: lo *Stornellatore*, fatto d'aria, rican-
ta tuttavia la certezza del proprio essere nell'implacabile mera-
viglia del disperdimento, mentre un brivido ancestrale s'av-
verte nell'uomo e nel cavallo del *Guado*, immersi come in un
languore cosmico, e le brume dei millenni si accampano, con
sempre nuove germinazioni, sulla riluttante tenacia del *Foro
Romano*. Si potrebbe pensare, a prima vista, considerando più
che la tematica preferita la stesura incisa, unghiate e tuttavia
unitariamente raccordata sulla sinuosità della grafia, conside-
rando soprattutto la carica fortemente allusiva di certo concen-
trarsi grumaceo della tavolozza, ad una simbologia ciclica; ma è
bene precisare subito che il simbolo di Stradone non ha niente
in comune con la scienza semantica, non è un'algebra né una caba-
la sedimentaria e per questo s'inquadra sicuramente come fatto di
arte, e di elevatissima specie: è la poesia che radica, squillante e
drammatica, su una indicazione fugace del piccolo quotidiano, e il
cuore che trascende le minute apparenze dell'oggi per risentire, in
pienezza di battiti, l'estasi della memoria. In tal senso l'artista sug-
gerisce, con magistrale coerenza, evasioni allucinanti, tanto in un
Tropicale del '50 quanto in un *Pagliaccio con miccia* del '54 o
in un *Gasometro* del '59: una trama di verità impalpabili, ma
acutamente vive, affioranti dalle nebulose del sogno, dove sen-
sazioni e sentimenti s'accendono sulle occulte vertigini dell'esi-
stere. Si addice a Stradone, da questo punto di vista, la nota
opinione espressa da Paul Valéry: « Quello che mi è facile mi
diventa estraneo e quasi nemico »: il colloquio inesorabile con le
cose destinate e con le cose morte sgorga da una posizione intellet-
tuale e da un cospicuo avvertimento psichico. Non accetta il
pittore la fragile economia del visibile, che gli sarebbe appunto
« nemica », ma corre subito, dietro le sollecitazioni intuitive
della mente, a trovare le risonanze che devastano e fanno gioire,
i frutti maturi dell'anima intenta a cogliere le fonti primigenie
del proprio consistere.

Ogni misura di Stradone ripropone i termini di una auto-
ritaria « presenza » nella figurazione contemporanea. Ed è la
condizione dichiaratamente etica di un'arte che si proietta fuo-
ri della stagnante gora delle Accademie a dare significato alla
126 stessa appartenenza di Giovanni Stradone alla Scuola romana.

Contro le antinomie di una razionalità, sia pure indugiante su clamorosi pretesti d'ordine psicologico come nell'espressionismo tedesco, e di un descrittivismo narrativo impegnato cedevolmente entro gli schemi dei vari realismi, il pittore continua con accenti modernissimi la tradizione coloristica che assegna al rapporto tonale la definizione pregnante. Non a caso, all'inizio di questo saggio, il riferimento a Turner: questi, in un'epoca in cui tutta l'arte europea scivolava nella convenzionalità classicheggiante, creando i canoni di un bello ingenuamente scientifico, riusciva a costruire i suoi quadri con succosi impasti e fasciose rifrazioni di luce, con mirabili connessioni di tinte e vibrilità atmosferica; Stradone, in un tempo in cui l'ancor più sterile accademia dei sofismi tenta una radicale mistificazione sovvertendo il rigore della comunicabilità, restituisce al colore il suo ruolo di preminenza conservandogli da una parte l'autonoma musicalità e sollecitandone dall'altra, sul piano dell'analogia, ad esprimere gli stati d'animo, un'assidua forza mediale. Nella interpretazione naturalistica che dell'impressionismo francese dà il Duranty non è messo a fuoco, di là dell'unificarsi dei singoli elementi del prisma luminoso nello « scatto incolore » della luce, il fattore della emozione lirica suscitata dagli oggetti che l'occhio contempla e la tavolozza più compiutamente rivela: penso, più che a Sisley o a Pissarro, per richiamare l'attenzione sulla rinnovata misura, altamente poetica, della visione stradoniana, a certe tele di Claude Monet, soprattutto a un vaporoso paesaggio di *Vétheuil*, nel quale sembra risolversi appieno l'incontro aria - colore.

Osservando le acute vibrazioni di questa pittura, nella quale il frammento allusivo è così dominato da una diffusa inquietudine enunciata, pur nel suo astratto cromatismo, con nitida efficacia, si sarebbe portati ad accreditare una vena intimistica; ma è giusto chiarire che una ampiezza anagogica sconta come solo avviene negli artisti più grandi, tutti gli spunti individuali della ispirazione consentendo una poderosa coralità. Esemplificazioni di tal fatta, se da un lato testimoniano per coesistenza di buon gusto e di cultura, tutto un clima di privilegiate antecedenze, dall'altro sfuggono, per purezza emotiva e nitore stilistico, a qualsiasi ermeneutica.

Siamo lontani tanto dalle ambigue polivalenze del surrealismo quanto dall'indefinibile ossessivo simbolismo di un Odilon Redon. Fatto è che la pittura di Stradone si muove su un binario di assoluta legittimità e si serve, per focalizzare l'immagine interna, dei più centrati adeguamenti estetici; perciò è facile dimenticare che è un mezzo e si guarda ad essa solo come ad un irripetibile raggiungimento. Del resto, questo genere fecondo di rivelazione non ripudia, anche se sconvolge ogni senso di teoretico sillogizzare, la sua natura di strada vettrice: l'artista vi ottiene la sua liberazione diradando sempre più le nebbie del costume sensitivo. Così, l'atto della creazione si identifica assolutamente con quello dell'intelligere, e i fantasmi balenati con vertiginosa urgenza alla mente sono gli schermi innumerevoli dietro i quali si cela il volto, ora brutale ora tenero e limpido, della verità. Sono convinto che in sede storica l'opera di Stradone ha già espresso, più che una involontaria requisitoria contro i funambolismi della pretesa avanguardia o l'atonia delle esperienze calligrafiche, un richiamo responsabile alla moralità del documento poetico: il ritorno, oltre tutto, ad una sintesi primigenia dalla quale vengono banditi senza ripensamenti tutti gli orpelli esornativi, tutto ciò che non risulti essenziale alla vitalità della testimonianza.

So che, dinnanzi a tale pittura, molti critici si sono lasciati andare a disquisizioni più letterarie che specificamente interpretative; eppure nessun artista si presta meno alle generalizzazioni e alle classificazioni affrettate: tanto più che, a parte una imperiosa personalità portata alle migliori affermazioni della sfera psichica e intellettuale, si nota una divisa strumentale delle più proprie nell'arte di questi ultimi decenni. Non è il caso di insistere ancora sulla indiscutibile qualità degli impasti, sulla ritmata tramatura delle tinte entro la dilatata effusione dei toni; non è il caso di sottolineare la grafia dalle puntuali morsure, intuibili sotto l'eloquenza, a volte drammatica, dell'epitelio colorato. Ma non si deve trascurare, in un'età abituata, qual è quella in cui viviamo, alle conferme approssimative degli orizzonti dello spirito coi sussidi ricavati dal magistero (quasi a compensare un capillare spiegamento della intelligenza nei paurosi sondaggi dello spazio), un così raro esempio

di rispondenza tra dato espressivo e dato d'ispirazione, tra canone e libertà.

Questa è la solitudine di Giovanni Stradone. Una conquistata certezza, alla soglia dell'infinito, nel fluire inesorabilmente delle forme. Una solenne indipendenza nel cui nome si accentrano tutte le eco disperse del regno dello spirito e il colore si fa, ancora una volta, canto spiegato dell'anima.

Renato Civello

GALLERIA SENIOR

Maggio 1973

PRESENTAZIONE AL CATALOGO

di ENRICO CRISPOLTI

Una costante della pittura di Stradone è certamente la riduzione dell'immagine al suo limite di presenza, si potrebbe dire di figurabilità. Ciò avviene già all'inizio degli anni Quaranta, per costituirsi progressivamente nei modi di quello stile rapidamente ellittico che tutti conoscono e che gli è tipico ed è personalissimo. E naturalmente nasce dalla congiuntura dell'espressionismo esistenziale romano, configuratosi sulle premesse scipionesche e mafaiane fra lo scorcio degli anni Trenta e l'esordio appunto dei Quaranta; e della quale congiuntura Stradone è stato, com'è noto, un protagonista.

Ma, letto appunto per espressionista, e sia pure in suoi molto personali modi, questo stile che semiologicamente si sostanzia dunque su un gioco di riduzione al limite dell'immagine, quale risultato offre ad un confronto con testi classici dell'espressionismo europeo? Appunto in un tale contronto, che non intende essere astrattamente qualitativo (nell'intenzione d'un gioco di gerarchie o di classifiche che veramente non mi interessa), e che vuol invece qui essere di natura della proposizione semantica, appare subito una divergenza che occorre valutare fino in fondo per rendersi conto dei termini del discorso figurale 129

tipico della pittura di Stradone. Kirchner, per esempio, non riduce ne' sottrae l'immagine, bensì la essenzializza, utilizzando durezza neogotiche (anche attraverso il *cézannismo* figurativo di Derain), e la « deforma » al punto di renderla icasticamente presente quasi feticcio. Kokoschka, il « primo » Kokoschka in particolare, intride l'immagine nella materia, intuendo un'ineluttabile esistenzialità della dimensione umana (in senso antiumanistico come anticlassico). Permeke « deforma » in una primordietà che rassoda le immagini nella volontà di terrestre figurazione contadina. Dix prima riduce l'immagine umana a manichino grottesco, quindi la sottolinea in una impietosa ispezione che figurativamente l'esalta. Grosz ha un'insistenza continua di critica sociale nella sua figurazione che dilata grottescamente l'immagine. Soutine (che pure è stato più volte citato come precedente culturale di Stradone) investe l'immagine in un parossismo visionario, che si qualifica tuttavia soltanto attraverso lo stravolgimento deformativo.

Soltanto con l'espressionismo sironiano forse l'azione riduttiva che Stradone compie ha qualche reale punto d'affinità: è subito certo per quel ridurre l'immagine entro un movimento della materia, e sia pur detto chiaramente della materia pittorica. E con Sironi Stradone condivide un certo scandaglio introspettivo, che tuttavia in Sironi volge a condizione mistica mentre per Stradone si definisce in chiave intimistica. Grosso modo si potrebbe dire che nella condizione tipica alla tradizione dell'espressionismo moderno, cioè di estroversione, sia pure di un dramma interiore e individuale, Stradone ha introdotto una diversione abbastanza sostanziale: in senso intimistico appunto, introspettivo dunque, completamente, liberando l'espressionismo dagli obblighi della concitazione comunicativa, e coinvolgendo invece questa in modi di una sorta di *rêverie* tutta interiore, non nel distacco dalla realtà (il contatto con la quale infatti, pur nella riduzione e sottrazione che ho detto, mai viene meno), bensì in una maniera di distanziarla e renderla eco di un movimento interiore, piuttosto che il contrario.

La figurazione allora non servirà a Stradone per imprimer-
vi i segni di un dramma, travolgendola e deformandola, ben-
130 sì sarà soltanto un estremo termine di segnalazione del proprio

decantato intimismo. Sarà il minimo semantico oggettivo per stabilire una comunicazione, giacché Stradone non crede ad una semiologia di puri segni, di puri movimenti della materia pittorica; altrettanto di come non crede ad una semiologia di mera figurazione oggettiva. Non a caso l'«espressionismo» di Stradone è più inquieto che drammatico, le sue riduzioni deformative non sono mai tragiche, e se mai anzi a volte sono persino ammiccanti ed ironiche, sul vento dell'estro.

Stradone conosce ovviamente il dramma scipioniano, il suo disperato visionarismo, ma non lo accoglie per una naturale (e persino «classica») disposizione d'equilibrio. Mentre alla declinazione struggente e a volte quasi crepuscolare del naturalismo «romano» di Mafai preferisce contrapporre quell'intimistica *rêverie* di un personale, e quasi domestico (come molti temi dimostrerebbero), patrimonio immaginativo.

La personalità pittorica di Stradone, nella vicenda dell'espressionismo «romano», e in un più ampio profilo dell'espressionismo europeo contemporaneo, si è costituita, a mio parere, proprio in questa decisa conversione intimistica dei termini del rapporto semantico, e sino alle sue estreme conseguenze, a un passo a volte da una sorta di dissolvimento in astrazione lirica, che tuttavia mai ha inteso praticare forse proprio perché ne rifiutava il principio essenziale, l'atto effusivo e liberatorio, sino al parossismo.

Si potrà certamente allora vedere come tale conversione intimistica fosse un sostanziale atto di sfiducia in quel margine di fede naturalistica che pur sostanzitava i momenti più alti e memorabili della pittura «novecentesca» (a cominciare da Morandi), e che coinvolsero anche gli umori «romani» di Mafai (fino alla crisi espressionista e singolarmente visionaria degli anni della guerra), in certo modo proprio come il primo espressionismo tedesco fu un atto di sfiducia radicale nel precedente naturalismo (in congiuntura impressionista). E ancora si potrà sottolineare come la conversione intimistica operata da Stradone sia avvenuta anche risolvendo l'intuizione esistenziale, a volte esasperata, di Scipione, ma anche di Pirandello (memorabile fra lo scorcio degli anni Venti e i Trenta), di Mafai stesso, e persino di più giovani (come il primo Leoncillo), 131

in evocazione di un dominio di intimità immaginativa, fino a renderlo negli anni inattaccabile di fronte alle pressioni della realtà dalle quali pure inizialmente aveva preso avvio.

In termini semiologici più precisi la sottrazione dell'immagine che Stradone è venuto operando già negli anni Quaranta, e poi nei Cinquanta e fino ad oggi (per esempio nei nuovi dipinti presentati alla Quadriennale) si è configurata nell'intrusione della « figura » appunto nella materia, nel suo movimento quasi umorale, ove l'immagine affonda come in un clima nuovo, del tutto spiazzante, che la distanzia, non però nel senso della percettività esistenziale di Giacometti, bensì appunto nella collocazione in una sfera interiore, che suggerisce una validità del reale soltanto in eco di sentimenti, umori ed estro intimi, interiori, in quella *rêverie* intimistica, insomma, della quale appunto dicevo. L'immagine ne risulta così al limite di una sua riconoscibilità soltanto in scrittura pittorica, in un colore non campito bensì tutto teso nel movimento del « ductus » che lo anima, in un clima di raffinatissimo tonalismo, che del resto a Stradone è stato fin dall'inizio, quasi, sempre riconosciuto. (« Stradone non è riconoscibile per una cifra, per un segno, per un carattere facilmente isolabili, ma per la sostanza della sua pittura; per cui un grumo del suo colore è già Stradone »; scriveva Giuseppe Dessì nel 1950).

E' chiaro che il « giudizio » che della realtà la pittura di Stradone implicitamente offre è di una condizione essenzialmente disgregativa. Si potrebbe forse dire che la sua conversione intimistica è proprio l'estrema difesa di fronte alla coscienza di tale disgregazione. Quei tratti che De Chirico indicava anni fa come i maggiormente subito evidenti nella pittura di Stradone, mi sembra che ne siano poi effettivamente i più caratteristici e non una semplice veste esteriore: « A prima vista la sua pittura potrebbe infatti catalogarsi tra quelle espressioni artistiche che chiudono e concludono il senso emotivo della rappresentazione in un clima di sapore romantico. Il movimento delle immagini, rese con disegno contorto o aggrovigliato e con inspessite stesure di materia, sembrerebbe indicarci la presenza, spesso contrastante, di stati d'animo alternati: dal
132 tragico al grottesco. Infine una serie di impasti cromatici, di

solito varianti dai grigio-lavagna ai verdi impalpabili ai gialli acquitrinosi, contribuiscono a dare la sensazione di un mondo disfatto, ove ironia e dolore sono i contenuti fondamentali di ogni soluzione formale ».

Il romanticismo di Stradone non è storicistico (come lo fu per esempio la giustificazione storica realista dell'espressionismo guttusiano); è proprio soltanto la vena della conversione interiore: un contrapporre deciso il teatro di sentimenti, estri ed umori interiori ad ogni pretesa oggettiva ed estrovertente della realtà. E naturalmente di una realtà che Stradone sa tragica, e sa anche assillante. « Affermate le qualità del suo stile, l'artista di nulla s'è più preoccupato, tanto meno di un'aggiornamento che non corrisponderebbe al suo temperamento »: ha scritto una volta Ponente, di Stradone. E per « stile » s'intende non un'astratta cifra formale, bensì la condizione appunto di quella *rêverie* intimistica, il suo configurarsi semantico figuramente. Mentre ogni aggiornamento (che altri ha tentato non sempre con esiti plausibili, o personali, e comunque durevoli) è stato ed è estraneo alla personalità di Stradone proprio perché inconciliabile con la dimensione intima, ai moti della quale il rapporto di realtà è pretesto e occasione.

Un'esperienza inquieta, quella di Stradone, fondata sulla scelta intimistica come rifugio, non come soddisfazione. E' una esperienza di sofferta solitudine: questo il suo eventuale romanticismo, che comunque ad imposti rigori di razionalità contrappone quell'estro che almeno fu preromantico e tipicamente italiano, in una libera eredità di Magnasco. E indice anche di una crisi di valori borghesi, rappresentati appunto al limite della loro dissoluzione. Forse la forza strutturale (direi etica) della sua pittura nasce proprio dalla coscienza che la crisi di quei valori coinvolge intimamente il suo stesso mondo, la sua stessa dimensione umana, l'origine sociale della sua cultura. Sarebbe stato forse abbastanza facile per Stradone superare il limite della riduzione dell'immagine a riconoscersi quasi in scrittura, per aprirsi invece al dominio di una scrittura pittorica priva di riferimenti a « figure ». Quel passo non lo ha compiuto, non lo ha voluto compiere, come per altra via mai lo ha compiuto De Pisis, proprio perché sarebbe stato come rompere i confini di un dominio inte-

riore, rompere quasi una diga, lasciarsi distrarre e travolgere dall'equilibrio dell'evocazione intima all'inarrestabile flusso dell'effusività. Ma per Stradone il dramma dell'esistenza si riscatta, in certo modo, per quanto possa essere riscattato, appunto nella evocazione interiore, e non in un capovolgimento estrovertente nella realtà, nel cieco flusso dell'esistenza. D'altra parte quella dimensione evocativa, i suoi moti, i suoi umori, i suoi incubi, non avrebbero ragione se non come dominio riscattato contro il premere della realtà, il risucchio continuo dell'esistenza. Stradone infatti nel suo diario interiore, senza soluzione di continuità, non ha punti di appoggio d'ordine archetipico (come li ha riscattati per esempio Cagli), perché il suo è pur sempre, sia pure riflesso e distanziato, il tempo orizzontale dell'esistenza.

Enrico Crispolti

IL MESSAGGERO

11 Maggio 1973

STRADONE O DELLA COSTANZA

di GINO VISENTINI

Giovanni Stradone si ripresenta, a distanza di parecchi anni, con una nuova « personale » alla Galleria Senior (via del Babuino 114). La mostra non propone novità, il che non contraddice affatto col carattere dell'artista, legato a una visione costante e personalissima della realtà. La realtà del mondo per Stradone non cambia ad ogni stagione secondo il capriccio delle mode intellettuali; rimane quella che a lui si è mostrata dal momento che la sua coscienza figurativa ha cominciato a funzionare: una realtà satura d'ironia e percossa da brividi dolorosi. L'espressionismo di Stradone, che rivela qualche vaga ascendenza scipionesca, non è di tipo realistico ma visionario, barocco, di matrice « romana », consumato da una segreta febbre lirica. Per cui la visione in chiave grottesca della realtà,

134 dopo aver fatto tutte le sue concessioni all'ironia e alla smorfia

dolorosa, lascia da parte il dramma (che alimenta ed esaurisce l'espressionismo europeo) per librarsi in un'atmosfera di squisitezze tonali e dissolversi nella pura vibrazione poetica. Un artista di questa fatta non può offrirsi alla cosiddetta « ricerca », allo sperimentalismo delle tecniche pittoriche. La sua condizione autentica è la fedeltà verso una pittura irreversibile.

Gino Visentini

IL TEMPO

14 Maggio 1973

STRADONE IL VISIONARIO

di VIRGILIO GUZZI

Ha fatto bene Stradone a ordinarsi nella galleria « Senior » la personale che ha richiamato l'altra sera una così larga folla di visitatori. Il suo nome, in questi recenti anni presi dalla rissa delle opinioni hanno offuscato l'aria dell'arte, non che avesse perduto la per tempo acquistata dimensione, ma era rimasto un poco adombrato. Altri problemi, altri ideali, altri miraggi tenevano impegnati artisti e critici: non tutti riguardando proprio l'antica e nobile pittura.

Noi che quest'arte amiamo, abbiām sempre tenuto d'occhio l'artista; né è da dire che in ogni suo atto egli ci sia sembrato all'altezza della fama; intendiamo che, talvolta, la sua opera ci è parsa come scapricciata riaffermazione di sé stessa, effervescenza d'uno spirito un poco compiaciuto di certi effetti e temi già attinti e svolti. La maniera di Stradone.

Eppure — e noi lo conosciamo dall'età giovanile, e siamo stati fra i primi a segnalarne il valore — eccolo oggi ancora aggressivo, eccolo in questa antologia mostrarci sempre una validità poetica come voce di temperamento più raro che singolare; non mancando il suo linguaggio di appigli a locuzioni, invenzioni e mezzi tecnici di altri artisti contemporanei, per tanti

motivi anche lontani dalle posizioni da lui tenute. Quali sono codeste posizioni? Intanto esse paion tuttora lumeggiate dai raggi obliqui di quella che fu un tempo la Scuola Romana. Chi guardi certi quadri di fiori; al guizzo di certi segni, e soprattutto all'impianto tonale che regge tutta l'opera di Stradone s'accorge che il gusto viene di là. Non furono solo Scipione e Mafai, si intende, gli artisti di quella scuola; né questa fu chiusa a influssi esterni. Facciamo il nome di Morandi, per intenderci.

Ma l'autore dei « Colossei », il notturno Stradone (lunare, e non sanguigno, fossile e non impregnato di sudori e balsami e peccati, per quanto inquietissimo): quel pittore Stradone ch'era stato agl'inizi così timido, doveva rivelarsi un visionario distruttore dell'idea classica (postcezanniana, postcubista) di forma. Egli era in sostanza un visionario sfrenato. Correva verso un espressionismo cui la critica avrebbe dato il valore simbolico di moto distruttivo d'una cultura e d'una certa situazione morale. Correva verso una realtà di larve; che nel disegno si aggroviava e filamentava come scarabocchio, nel quadro s'impreziosiva in note dissanguate e lampeggii effimeri ed effetti fantomatici; in convulse, macinate, schizzate, intrigate, diluite, coagulate, improvvisate formulazioni di materia.

Stradone al limite dell'informale. Ma la materia per lui mai divenne per se stessa immagine. Il torto della critica che vola, sempre vola verso i più o meno facili estremismi può avergli a un certo punto addebitato una poetica che intendeva restare d'evocazione. Tant'è, Stradone i suoi cani randagi, i suoi straccivendoli, i suoi gatti, le sue macerie, i suoi desolati, umoreschi, istantanei fantasmi li vedeva. Non solo, ma proprio li caricava di significato. Così non volle « saltare il fosso ». Era dunque rimasto un provinciale? Si sa queste cose quanto siano difficili e sempre alle prese coi pregiudizi e snobismi. Chi avrebbe dipinto, noi pensiamo, certe cupole romane; chi ci avrebbe dato certi personaggi e squallidi, grigi sfasciumi di periferia? E chi ci avrebbe potuto renderci l'ambiguità di un mondo in dissoluzione? Pessimista, Stradone, e perciò sprezzante, e quindi talvolta satirico. Al limite del soliloquio; perché infine mai stanco di tenere contatto con le cose: di giudicarle ed amarle, distruggerle e ricordarle, intravederle e dissiparle.

Il Venturi e i suoi accoliti non furono tanto d'accordo, non intesero, se non come posizione di compromesso, codesta dell'impegno e disimpegno; infine la natura *visionaria* dell'artista. Il quale ha seguitato a dir la sua: e quando bene, e quando meno; riuscendo nei momenti di massima tensione il più allucinato innervato articolato e sfatto dei « figurativi ». Si potesse distinguere tra disegno e colore, diremmo che questo è con la sua squisitezza decadente, che tiene su l'immagine e l'avvalora. E si potesse, a conclusione d'un discorso necessariamente scorciato, metter l'accento su qualcosa, questa sarebbe la ricerca che di quando in quando il pittore conduce, camminando sul ciglio dell'informale, attorno a valori ed effetti materici. Davvero, fra quanti artisti in questi anni possano avere interessato Stradone, noi diremmo che il più suggestivo sarà per lui stato Fautrier. Vedi nella mostra quei tre quattro pezzi che senza sotterfugi si rifanno agli *Ostaggi* del pittore francese: a quelle « paste alte ». Ma non vi è dedizione totale alla materia, come non vi è primitivismo satirico alla Dubuffet. Piuttosto un desiderio di solidificare, impietrare e rendere emblematica la smussata ed estenuata realtà.

Virgilio Guzzi

IL GLOBO

15 - 16 Maggio 1973

**STRADONE HA PREMIATO
I SUOI COLLEZIONISTI FEDELI**

di MARCELLO VENTUROLI

Tra i pittori italiani di rilievo poco propensi a concedersi alla organizzazione artistica e schivi quindi del successo mondano, è Giovanni Stradone, che espone sempre a ragion veduta, in ben calibrate e valide scelte di opere, come appunto alla Galleria Senior, via del Babuino 114 in questo mese; e sempre si presenta, come a fare il punto della sua situazione, dal prin-

cipio, quando intorno agli anni Quaranta « esplose » con quell'espressionismo tonale dalle materie inconfondibili, subito allineandosi fra i migliori giovani novatori. « Dal principio » è dunque anche qui: ed Enrico Crispolti, che fa precedere in catalogo una sua limpida analisi dell'opera dell'artista, ha buon gioco per appoggiare certe affermazioni senza riserve, sulla forte personalità di Stradone, sul suo contributo inequivocabile all'arte italiana poco prima della guerra e dentro la guerra; sul suo esistenzialismo venato di ironia, sulla sua continuità e coerenza, su quel filo difficile e sempre teso di figurale astrazione, di materia e ritmo, di metafisica (da Morandi) che si articola senza contraddirsi in una carne di pittura più o meno « alta », che celebra i fatti degli altri, l'archeologia come vita, il sottoproletariato come personaggio di una sconfitta, la disperazione da solitudine, visitata però da sorridenti « segni » romantici e questi a loro volta riscattati nell'area astratta. Persuade il suo diario di emozioni - allucinazioni liberamente incarnate su moduli che vanno dal Magnasco agli Scapigliati, la scommessa con l'atmosfera intesa fisicamente — ma quando poi si va a vedere come questo scenario, fin anche chiaroscurato, « faccia nicchia » ai suoi eroi, ci si persuade che non si tratta di una puntuale « traduzione » del Museo in un labile e fluidificato magma di spazi sensibili, ma di una permanenza in una temperie che avverte il gusto dell'espressionismo astratto (e in tal senso e solo in tal senso mi pare citabile, come fa Virgilio Guzzi in un suo bell'articolo di questi giorni sull'artista, il nome di Fautrier).

Certo, paesaggi come « Marina » (1947) di possente tensione evocativa, di traslucida vibrazione luministica nella materia cristallina, nella grandiosità di quel profundare attraverso strati tenuti con ondulazioni e abbulinazioni di Maestro, in un continuum di spiaggia, mare, cielo e luna, sono da annoverare nella nostra storia figurativa tra i più alti e intensi; come pure nature morte della croccanza di « Vasetto con rose » (1914) e « Vasi bianchi » (1946) o personaggi come « Straccivendolo » (1971) che ripropone in chiave araldica, ma non meno umana il tema magnaschiano del pezzente eroe, ricco soltanto dei suoi gesti, 138 ovvero dell'esistente. E che dire di certe « parabole » che l'ar-

tista affida alle tele come responsi sui tempi presenti gridati dall'antro della Sibilla, eppur leggibili ad un'unica direzione di tragedia uguale per tutti? « L'occhio del padrone non ingrassa il cavallo » (1970) è un lirico dilleggio della ricchezza, un vangelino su chi ha e chi non ha, beato solo chi dipinge tutto questo! Parabole inimitabili che fanno pensoso quest'artista, per altro « intimista » — ma intimista, come ben dice Crispolti — per dovere di esistenza, non per rinuncia al quadro generale delle emozioni e delle sollecitazioni dal mondo esterno, che lo funestano e lo responsabilizzano — parabole del tipo « Bivacco vietnamita distrutto » (1968). Pare che i mortuari bivacchi di Otto Dix abbiano qui continuato a dissolversi in una putredine fra terra armi e carne e che tuttavia in quei camminamenti e sentieri di guerra appiattiti in un amalgama vegetale e geologico, sia rimasta un'altra vita.

Marcello Venturoli

LA FIERA LETTERARIA

20 Maggio 1973

L'IMPENNATA ESPRESSIONISTICA DI STRADONE

di CARLO GIACOMOZZI

Quaranta dipinti di Giovanni Stradone alla galleria « Senior », in via del Babuino 114, non certo proposti come esibizione personale dell'artista illustre (opere dal 1943 al 1971, della collezione particolare dell'avv. Bruno Sargentini) se mai occasione utile per puntualizzare un impegno dei più probanti nel panorama dell'arte non soltanto di casa nostra: quaranta dipinti, a figurare dunque una breve antologia ed a fissare sul piano critico la portata dell'impegno medesimo e la validità, anche, di quel problema che — in Stradone — prima d'essere espressivo e eminentemente pittorico. Diciamo pertanto che se il saggio nel catalogo di Enrico Crispolti tende innanzi tutto a qualificare la presenza dell'artista nel rigoroso ambito dello

espressionismo europeo, si preoccupa nel contempo di rilevarne la straordinaria singolarità avendo appunto Stradone liberato « l'espressionismo dagli obblighi della concitazione comunicativa, e coinvolgendo invece questa in modi di una sorte di rievolvere tutta interiore, non nel distacco dalla realtà » (...) « bensì in una maniera di distanziarla e renderla eco di un movimento interiore ».

La tesi non inedita risulta peraltro approfondita, nel senso che Crispolti ha acutamente e definitivamente inquadrato la personalità dell'artista poiché ne ha accertato le ragioni come la coerenza assoluta del suo stile, mai contaminato da aggiornamenti ovvero da sperimentalismi, ritenuto soprattutto che per Stradone « sarebbe stato abbastanza facile superare il limite della riduzione dell'immagine a riconoscersi quasi in scrittura, per aprirsi invece al dominio di una scrittura pittorica priva di riferimenti a "figure" ». Del resto — e basterebbe tenere a mente la « Crisalide » del 1943; o, volendo citare un'opera esposta nella mostra, la « Periferia di notte » del 1946 — l'immagine stradoniana è sempre defilata nei lembi di una astrazione assecondata da quella pienezza materica che sappiamo infine costante virtuosa — o meglio: abitudine stilistica — del suo linguaggio pittorico.

Materia, appunto, che sulla superficie delle tele trasmuta di colpo in forma e della realtà si fa specchio opaco, apparenza fantastica, misterioso quanto intimo trasalimento. Così il naturale precipita e fonde nei vortici densi dell'informale, come risucchiato da quell'incandescente magma che — impetuoso — libero straripa; così il visibile s'acquieta nell'invisibile ed in esso deposita gli spenti simulacri della sua sostanza. Pure l'immagine vive: fatiscente, profila appena la sua essenza; o riemerge labile, incerta ed effimera effigie, prigioniera — diresti — d'un nuvolo. Si sa: dalle « ombre » naturalistiche morandiane Stradone ha recuperato le modulazioni tonali sommovendole nell'impennata espressionistica; ed ha dunque condizionato l'immagine alla misura e all'ossequio della materia inducendola a flettersi in uno spazio metafisico.

Si maturò allora nell'opera di Stradone quella aura di angoscia esistenziale che andò decisamente a proiettarsi al di là

dell'impianto barocco di Scipione e al di là anche degli schemi elegiaci di Mafai: insomma, proprio quell'angoscia esistenziale sulla quale anni dopo Alberto Burri imposterà in chiave emblematica la sua poetica. Non faremo quindi gridare allo scandalo affermando che l'opera di Burri rivela affinità con l'opera di Stradone ed in quella medesima atmosfera di angoscia deve essersi certo immerso, appena rientrato dalla prigionia — lui medico — con il fermo proposito di dedicarsi alla pittura, se nei « catrami » prima e nei « sacchi » poi riconduce la simbologia stradoniana, continuando ad esemplificare quei contenuti nei « legni combusti » ed ancora fino alle ultime « plastiche ».

Bene intendendo, un'ipotesi critica che si prospetta suggestiva in quanto trova motivati riscontri, indubbiamente assai più accettabili di quelli che potrebbe offrire il fantasioso legame analogico Morandi-Burri, proposto di recente. Nella sua monografia su Burri (Editalia, 1963), Cesare Brandi cade tuttavia in una non lieve inesattezza quando scrive: « Il colore sciarpatto che a Roma, fino a quell'anno (il 1944, n.d.r.), molti giovani, sulla scia di Levi e di Stradone, avevano usato, in realtà per Burri diviene l'invenzione di una materia oscuramente genetica ». Infatti, le « scorrevoli pennellate a sciarpa » — come le ebbe a definire Toti Scialoja (cfr. « L'Immagine », gennaio-febbraio 1947), intendendo distinguere Levi da Stradone — sono esclusive di Levi. Per di più, così scrivendo, il Brandi non illumina forse del tutto il clima romano appunto di quegli anni, ma si limita a generalizzare in modo vago e magro il problema venendo quindi a mascherare e sminuire la posizione di Stradone, di cui si era peraltro occupato assai prima (1947) di Burri, per il quale — invece — l'interesse interviene a cominciare dal 1960.

* Non staremo qui ad analizzare minutamente le affinità che intercorrono tra questi due artisti essenzialmente materici, ma vale comunque ricordare che alle « evenienze esistenziali » fanno da contraltare aspetti formali assai indicativi o quanto meno non trascurabili: infatti, se Stradone apre crateri e ferite nei « colossei » ormai famosi, sfilaccia la materia riducendola alla sua più estrema povertà ma definendone tuttavia l'interno ful-

gore, così nei « catrami » e nei « sacchi » come nei « legni » e nelle « plastiche » Burri apre egualmente crateri e ferite, rassoda sfilacciature e rattoppi. Non intendiamo sollecitare gerarchie né anticipare classifiche, ma non ignorare come i due artisti espongono sia pur variamente una medesima realtà affidandola agli stessi simboli e come essi siano gli interpreti più autentici, al di sopra di ogni altro, di questa realtà esistenziale che è di ieri ed ancor più di oggi. Due artisti che hanno espresso il sentimento dell'angoscia umana, al di là dei suoi attributi didascalici, usando la sola materia — madre delle cose naturali, dice Platonione, giacché « accoglie in sé tutte le cose umane ma non prende mai alcuna forma che somigli alle cose, in quanto è come la cera che riceve l'impronta » — : uno (Stradone), affidando ad essa gli spasimi di una figurazione apparente; l'altro (Burri), recuperando in essa fasciose virtù emblematiche.

Ancora oggi Giovanni Stradone sembra voglia ricercare nella liquefazione di quei grumi magmatici e nel disfaccimento di quelle immagini che si profilano appena — fantasmi come rapiti in un vortice apocalittico — la pietà per ogni umano orrore, anche se talvolta l'artista sembra irridere, vinto dalla realtà, alla violenza della natura, alla corruttibilità delle cose che sono attorno a noi. Ma avverti nel disfaccimento e nel ruinare silenzioso delle pietre antiche e nel mare di fango che trascina certo verso l'ignoto e nei cieli lividi e percossi e in quella foga di materia che tutto travolge e sommuove, avverti la desolazione più profonda. Eppure, entro quest'aura di angoscia che lascia filtrare il suo umidore dalla deliquescente corrosione degli elementi, avviene certo una catarsi di purificazione: vedi?, in tanta desolazione spira come un vento di liricità e si ha la certezza che si possa infine risalire — come ha scritto De Chirico — « proprio del fondo limaccioso dell'esistenza verso uno spiraglio di luce, che ridia speranza alle cose ». Indubbiamente una pittura acida, interamente macerata dove « il fulgente si fa fuggevole e il palpito impalpabile, e ciò che era luminoso regno si fa lamentosa riuna » (Scialoja), che si fa certo amare per quel sostrato sottilissimo di umana pietà che, invisibile, si spande.

MOMENTO SERA

15 - 16 Giugno 1973

GIOVANNI STRADONE ALLA SENIOR

di LORENZA TRUCCHI

Tra i molti importanti ritorni della settimana — de Chirico alla Ca' D'Oro con recenti opere neometafisiche, Consagra a Qui arte contemporanea con pitture dal '68 ad oggi (ma dello scultore e della sua opera plastica, e pittorica mi sono occupata a lungo in occasione della recente mostra a Palermo) Boccioni e Sironi alla Borgognona con una raccolta molto selezionata di venti disegni futuristi — mi pare sia doveroso soffermarsi sulla vasa retrospettiva di Stradone allestita alla Senior.

La mostra prende avvio da una « Laguna di Venezia » del '43, un'opera che oggi ci appare del tutto degna di essere inserita nei rarissimi incunaboli del nostro informale. Del resto l'importanza di Stradone, lo stimolo che il suo espressionismo materico ebbe in quegli anni, è a tutti noto, sebbene troppo spesso a torto dimenticato nei « testi » ufficiali.

Enrico Crispolti nella approfondita introduzione a questa mostra, si sofferma sulla « riduzione dell'immagine al suo limite di presenza » quale costante basilare dell'opera di Stradone, paragonandola ad altri esempi europei, da Kokoschka a Sironi. Tuttavia questa « riduzione » che raggiunge talvolta quasi l'astratto, non può essere separata da un'altra costante non meno rilevante, quella materica. La materia di Stradone, il suo preziosissimo colore magmatico, filamentoso, non ha da noi dei veri antefatti se non, molto indirettamente, nei rappresi spessori di Pirandello. E' una materia tonale (e in questo di derivazione morandiana) ma tutta sommossa, convulsa, animata dal gesto del dipingere. Gesto, nervoso, persino umorale sebbene sempre ricondotto alla necessità non tanto di rappresentare quanto di evocare. Gesto, quindi, più legato alla memoria che alla realtà con un suo esaltato sottofondo visionario di radice barocca. Un mondo di « materia e memoria » che specie nei primi anni 143

del dopoguerra ha saputo dare pur con accenti molto individuali e intimi una pungente immagine « disgregativa » della nostra realtà. Una maniera di documentare attraverso le pagine concitate e sincerissime di un diario tutto esistenziale che ha le sue pagine più valide nell'accorato abbandono romantico ad una natura in disfacimento più che in quelle, talvolta troppo pungenti e acri, della satira.

Lorenza Trucchi

L'OSSERVATORE ROMANO

5 Febbraio 1977

IL LUNGO ITINERARIO DI STRADONE

di G. L. BIAGIONI GAZZOLI

E' stato forse il desiderio della tranquillità ad ogni costo, con quel che comporta negli intellettuali di voler smussare i contenuti etici, riducendo la vita ad una equazione risolta, od il proposito di eludere scientemente le responsabilità personali dietro il paravento di una teoria, che hanno tanto malamente servito la cultura contemporanea italiana, come al caso della critica estetica ridotta ai vuoti schematismi di una storia della arte tutta scritta in precedenza? Questo mi chiedevo vedendo le ultime opere di Stradone, mentre andavo via via rileggendo le tappe dell'artista nolano, nella fattualità delle opere da un lato, e negli scritti dei critici dall'altro.

Nulla di drammatico, s'intenda bene, ma la constatazione un poco amara che, fatti salvi gli apporti di Virgilio Guzzi e di Giorgio De Chirico, si sono pur scritte cose vere e serie della pittura di Stradone ma sono apparse, per lo più, come occasionali rarità, nel bel mezzo di una selva di concettuosità, prima di modello idealista, poi di modello marxista (magari in pieno recupero neohegeliano), che molto sono distanti dalla realtà dell'artista, così come il suo « qui ed ora » è andato svol-
gendosi con le sue pulsanti necessità di risoluzione. E' un discorso,

ad esempio, che annoia fino all'inverosimile, quello dell'imbalsamazione operata della « scuola romana » con quel che ne consegue di distorsione ottica nei confronti dell'opera di Stradone pittore, da cui ne deriva l'ambiguità di un riconoscimento avallato, se non direttamente promosso, da cattedratici critici, sommamente intesi alla preoccupazione di far quadrare il sistema astratto della « loro » storia dell'arte.

Ma non è mio intento ora e qui di polemizzare con qualsivoglia, bensì mi preme sottolineare l'attuale vitalità e la piena autonomia, senza sopravvalutati crediti, di un artista che ha costruito la propria pienezza ed autorità in isolato raccoglimento, sin da imporre lui, al critico, le regole che debbono presiedere ad una lettura totale della sua opera, fuori da ogni forzato schematismo interpretativo. Stradone, che è un artista tra i più significativi della pittura nel novecento è anche, altresì, uno di quei casi a se stanti che, oltrepassano il fenomeno di una datazione storica che gli sia di supporto, né sono, infatti, le epoche od i tempi, che giustificano gli artisti della sua statura ma, semmai, avviene l'inverso, ed esser questi a giustificare quelli e, quando accade, è sempre comunque da vedere come un dato periferico alle intenzioni e conseguente, tutt'al più, al loro reale apporto di valori in assoluto.

Stradone, di fatto, ha dato alla cultura europea, assieme a pochissimi artisti di rilievo a lui coevi, un universo di valori in cui si ravvisa il passaggio del privilegio estetico dalla « maschera » artificiosa dell'abito alla vitalità autentica della grazia intuita. I suoi valori pittorici insistono, non sugli schemi di un espressionismo catartico, ma sulla intuizione esperita nell'opera che afferma la consistenza del reale nei molteplici stati che la coscienza ha nella potenzialità di sé. E' una pittura, la sua, che culturalmente demistifica l'univoca percezione del creato e la presunzione dei sensi, per affermare la piena libertà dell'essere e la « gloria » di questo, oltre la convenzione imposta dalla visione materialistica. La creatività, in Stradone, è saturante ed in continuo flusso così come non avrebbe difficoltà Lanfranco Morialdi a convenire ravvisando, proprio in Stradone, la costante divergenza che lo anima artisticamente e che lo fa imporre alle sue tele soluzioni a problemi interpretativi del tutto

originali, ove altri convergerebbero ad esiti prevedibili, se non scontati.

L'irripropinabilità del segno colore, in Stradone, è poi tipico e costituisce un dato d'affascinante interesse nel « barocco » di una materia pittorica risorta allo splendore delle sue estreme possibilità. Il dato iconografico poi, aumenta di peso sempre più nella via percorsa sino alla maturità del pittore, conducendolo a delle statuizioni d'immagine che hanno il senso di una trascrizione simbolica della visionarietà, più che onirica, meditativa e vigile, dell'autore. Pensieri e stati d'animo che sono colti nella loro obiettività di cose viste e vissute nel segreto spazio del cuore, vengono così a trovarsi accanto ai ritratti del concreto con la medesima plausibilità, sicché non ti sorprendi e, di Stradone pittore, ritieni infine quell'idea che lo accomuna per simpatia al « surrealismo » di un Goya e d'un Masaccio che, a ben vedere, sono più che surrealisti antilitte-ram e pittori fantastici, più propriamente degli archirealisti, nel senso che non eludono la realtà ma la dilatano fin dove il loro occhio li spinge al pari del nostro dalla lunga via, quella che lo conduce, dai « colossei » marmorei rivisitati, alle figure di luce fluttanti nel suo cuore di artista.

G. L. Biagioni Gazzoli

CARTE SEGRETE

N. 36 - 1977

GIOVANNI STRADONE

di VIRGILIO GUZZI

Un discorso su Giovanni Stradone dovrebbe per il critico implicare un largo « excursus » su quel movimento che ormai viene da tutti indicato col titolo di Scuola Romana. Noi qui faremo soltanto un cenno; ci limiteremo a dare qualche indicazione, al fine di orientare il lettore e di riportarlo a quelle che si possono considerare le fonti di gusto dell'artista. Quando si dice Scuola

Romana, dunque, si vuole intendere il rinnovamento delle idee prodottosi attorno al '30, nel bel mezzo di una situazione che veniva smaltendo gli ideali e le forme della « Metafisica », le esperienze promosse dai « Valori Plastici » e le residue e pur sempre rifiorienti rettoriche del Classicismo. Da Roma era passato De Chirico; su Roma, fulcro del Regime fascista, gravitava la « restaurazione » novecentesca; a Roma pervenivano gli echi della gran novità morandiana, ch'era infine la pittura naturale o di tono. Non si creda, tuttavia, che nel suo insieme ciò si risolvesse in effetti negativi.

Nella terza saletta del caffè Aragno, a pochi metri da Piazza Colonna, si radunavano letterati ed artisti tutt'altro che da buttar via. Gli stessi che vedi allineati nel quadro di Bartoli *Amici al caffè*, e si chiamavano Soffici, Cecchi, Baldini, Barilli, Cardarelli, Spadini, Socrate, Francalancia, per dire solo di quelli che primi ci vengono alla penna. Sulla pittura di Socrate non va dimenticato che il difficile Longhi (critico anch'egli bazzicante quel cenacolo) scrisse un saggio assai impegnativo, dove si studiò di fare dell'artista un temperamento che potesse dar filo da torcere a Spadini. Si vantava sempre, del resto, quell'onesto e sulle prime per nulla sprovveduto pittore, d'aver dato una mano (e non solo, intendeva, una mano) a Picasso, quando venne a Roma per approntare i costumi e le scene del balletto *Parade* di Diaghilev e per innamorarsi della bella Olga Koklova. Gli altri, ciascuno per proprio conto, si vantavano di qualcosa. Certo non erano spiriti ignari o, peggio, inerti. Del resto, occorre rammentarsi che fra i sette colli, al giusto tempo, era passata con Balla, Severini e lo stesso Ferruzzi, e quindi con Prampolini, la ventata futurista. Tra il '20 e il '30, poi s'era venuto facendo un certo largo il gusto del primitivo, appoggiandosi da una parte alle aspirazioni geometriche del pluralismo, dall'altra a un concetto di tradizione fondata sul realismo, il quale poi sarebbe stato non soltanto quello « sintetico » predicato dai Soffici ma anche l'altro di radice goyesca e veneziana caldeggiato da Oppo, che si faceva forte delle prove e ambizioni del forse da lui troppo ammirato Spadini. Diciamo che, un po' metafisicizzando, un po' rifacendosi al museo (quello, poniamo, di Caravaggio e di Ingres) un po' idoleggiando l'idea tutta moderna di arte come esperienza « ingenua », s'erano 147

fatti credito pittori quali Francesco Trombadori e il Francalancia e il Ceracchini e il Donghi. Quest'ultimo attingendo, con la sua aria imbambolata e ironica, la sfera d'un realismo magico non poi tanto dissimile da quello con altro spirito e intendimento e forma espresso, negli anni correnti circa, tra il 1918 e il '33, dai pittori tedeschi della « Neue Sachlichkeit ».

Non ci piace la storia che procede per generalizzazioni; che poi è quella che per esaltare un certo fatto o personaggio, una eletta situazione si esonera dall'impegno di guardare nelle cose, in tutte, col medesimo interesse. E' chiaro che ciò che precedette l'avvento di Scipione e Mafai non è per intero documento di cultura arretrata o provinciale. Vi sentireste di gabellare come insufficiente la produzione romana d'un De Pisis? Quel suo naturalismo e manettismo penetrato di irrazionalità metafisica e surrealistica? E dunque ci guarderemo dal perdere le staffe — come le perdeva Scipione scrivendo all'amico Mazzacurati e a Mafai di « quelli di Aragno » — all'atto di pigliare nella giusta considerazione le novità introdotte nelle gallerie e nelle mostre sindacali e nelle Quadriennali dai due giovani che l'intesa dei critici ha voluto riconoscere come i fondatori della « Scuola romana ». Tuttavia non c'è dubbio che con Scipione e Mafai molte cose mutarono. Non fu dimenticanza la nostra quella che omise il nome di Ungaretti poco fa nell'elenco degli intellettuali di « Aragno ». Il poeta della stagione corrente fra *Allegria di naufragi* e *Sentimento del tempo* fu l'uomo nuovo che rompeva l'aria un poco appesantita dallo scirocco culturale impegnato a covare i concetti di forma e tradizione con troppo amore, anche se con qualche profitto. Quel suo ermetismo e feticismo della parola in funzione d'una soggettività appenata che non poteva effondersi, ma solo distillarsi come un'essenza, furono una lezione, uno stimolo per quei pittori insofferenti di canoni e convinti che occorresse ricominciare daccapo e nuovamente cimentarsi con una realtà fenomenica e agitata dagli stati d'animo. Un riflusso di romanticismo si scopriva come ricerca di colore e scelta di motivi di struggente sensualità. La fluidità del fenomeno assumeva la forma della suggestione e della ambiguità, quasi facendosi sogno e memoria; volentieri esprimendosi nelle ore crepuscolari e notturne. Si chiedeva una Roma ben salda in una luce

meridiana, una Roma vorremmo dire imperterrita: e Scipione e Mafai se ne andavano al tramonto verso i Fori, le periferie aperte alla vista delle cupole delle colonne onorarie e degli archi coll'idea di rendere non già l'imperituro ma il perituro, di evocare tra lividure e rossori una città pencolante, trascinata dal suo fiume, scorporata.

Gli edifici affondavano, le glorie monumentali s'alzavano quali mongolfiere in un cielo acceso e fosco, per nulla rassicurante. E come l'immaginazione si nutriva di miti letterari la visione risultava spesso surreale, diciamo animata da fantasmi e miracoli. Dai ponti antichi si staccavano gli angeli di pietra. Il Colosseo fu l'ultimo spettacolo che si offerse a Scipione ormai prossimo alla fine. Passerà come un simbolo nelle mani di Stradone.

Da questi esordi la scuola nuova romana si avviò in un decennio rapidamente verso ricerche e avventure che ne confermarono lo spirito revisionistico e critico. C'era insomma una cultura europea con la quale occorre fare i conti, visto che l'intellettualismo sfociato nell'idea cubista ed astratta dell'arte per troppe ragioni ripugnava alla coscienza giovanile. C'era anzitutto l'Impressionismo, come fonte principale cui attingere: quello delle origini; e l'altro fattosi, tra le mani di maestri assai grandi ma purtroppo qui da noi non ancora abbastanza conosciuti, simbolistico ed espressionistico. Mafai, nei suoi ricordi qua e là sparsi, parla chiaro. Quella scelta del colore era stata in lui (e nell'amico Scipione) un fatto naturale. Già alla scuola serale di Calcagnadoro il suo interesse era andato tutto ai colori, e particolarmente ai « colori proibiti ». Questi erano i cadmi, i minî, gli oltremare. Il suo sogno, confidato all'amico Scipione, era proprio di « modellare col colore ». Così, sempre a Roma, alla biblioteca di Palazzo Venezia, i maestri d'elezione subito furono, tra i classici, Goya, Velazquez, Breughel, Bosch: ed il Parmigianino e il Greco e perfino Raffaello; e tra i moderni Chagall, Kokoschka. In una sua nota da Parigi all'« Italia Letteraria » il pittore romano metteva in un fascio Braque, Matisse e Bonnard. Il colore. E col colore *l'espressione*, come presa di possesso del dato naturale e come ansia psicologica, testimonianza di una volontà di significare, immaginare, alludere. Chiaritosi l'orienta-

mento, s'intende come ognuno andasse poi per la sua strada. E chi scopriva Van Gogh, e chi Cézanne, e chi Morandi. Un poco alla volta, attorno al quarto decennio, s'era arrivati a Picasso da una parte, a Soutine dall'altra. Quando Stradone capitò un giorno nel nostro « atelier », accompagnato — se la memoria non ci tradisce — dal Venturoli, giovane anch'egli desideroso di prendere contatto con le cose dell'arte non accademica, era all'aspetto un ragazzo quasi. Ma con un cipiglio, un occhio febbrile da fanatico domenicano nolano, come scriverà un giorno Bartolini pigliando lo spunto da un ritratto (e ci sia consentito per una volta far cenno alla nostra pittura) che in quello studio gli facemmo. Ma un ragazzo ch'era già stato a scuola da Ferrazzi ed aveva dato prova di sapersene distinguere. Ci piacque quel fervore, quella aggressività tutta scatti polemici, quella fiducia in se stesso, quell'ansia di competizione. Il Ferrazzi gli aveva insegnato ad amare la pittura; il suo proprio temperamento gli aveva sempre suggerito di muoversi con cautela, di non uscire dai limiti, e cioè da quel mondo della diretta esperienza visiva e sentimentale che lo assillava. Vedemmo Stradone rapidamente sciogliersi, uscire dal bozzolo d'una certa, eppure, timidezza casalinga, e penneleggiare con foga, sempre tuttavia conservando una gentilezza di colore a quegli anni poco comune a Roma. La fase dei giardinetti grami fra le case, dei ritrattucci anemici, parve ad un tratto superata. Era il tempo, quello, delle rassegne sindacali; e ricordiamo d'aver pur sostenuto la validità della teluccia *Ritratto di malato*, che di quella fase rimane testimonianza poetica. Ma il giovane Stradone, ripetiamo, s'era ormai messo a correre. Sempre più la sua realtà — nella quale la figura umana aveva una bella parte — si faceva fluida, s'apriva allo spazio e alla luce. Lo paragonammo allora, in una nota su « Primato », a un puledro che avesse rotto le briglie e si fosse buttato alla campagna. Verranno presto il premio Bergamo, l'invito alla Quadriennale. Mostra, codesta, che lo rivelò a tutta la critica. Era stato collocato in una paretina d'una delle sale superiori del Palazzo press'a poco nel luogo dove alla precedente esposizione era stato messo il già più che maturo ed illustre Morandi. Ciò non ostante (e il critico Maselli non mancò di dar sfogo in quella occasione al suo talento polemico, esaltando sì la sua « scoperta », ma nel

contempo e più del necessario maltrattando chi per la verità non s'era per nulla proposto di offuscare Stradone): ciò non ostante l'espositore d'un paesaggio dal titolo *Calanchi* e di altre pitture parimenti vivide e nuove, ebbe il più lusinghiero successo. E se è lecito, in un discorso che vorrebbe essere critico, rifarsi alla tecnica, diremo che questa si scopriva d'una consistenza e novità sconcertanti, affidata com'era alla materia ed al segno condotto attraverso quella in modo da suggerire, più che l'idea di costruzione, di disfacimento della forma. Insomma il pittore imboccava la rischiosa via dell'espressionismo impulsivo e materico, rivelandosi uno sfrenato romantico. Si direbbe che per lui non esistessero ormai i problemi che assillavano i più avvertiti e cauti e a loro modo temerari seguaci della « Scuola »: ma solo quello di dar sfogo colla maggiore libertà possibile alla istintiva voglia di esprimersi. Il suo colore restava in certo senso naturalistico; solo che si frantumava, macinava, impreziosiva in quella materia assorbente la luce. Se l'impianto restava tonale, la classicità di Morandi era tradita. Se l'evocatività, il guizzo, il principio di moto e di labilità, il gusto di immagine incorporata e tuttavia sensuale di Scipione e Mafai ancora davano segno di vita, quell'accensione cromatica veniva coperta da uno strato di cenere. Se l'idea scipionese del « notturno » (che ricorse, bisogna onestamente riconoscerlo, anche nella mente di Ferrazzi: benché con diverse modulazioni) piglierà piede nell'opera di Stradone e in un certo senso, si può dire, dimora stabile, essa non sarà quella che avrà come punto di partenza i lampi sanguigni del tramonto, ma la sfera della luna. Di anno in anno il pittore si faceva sempre più, come altre volte abbiamo rilevato, materico e visionario; ed esaltava dentro di sé un suo singolare rapporto col mondo: tanto più intenso, nevrotico, dissennato (diremmo) quanto più ridotto a un tenuissimo filo. L'immagine si formulava come una condizione precaria, eppur esasperata, della materia in ebollizione. Infine come il ricordo tenuissimo, e intanto inquietante, di un congestionato stato d'animo. Coll'aria di non voler perdere i contatti con la realtà esterna, anzi di viverne le quotidiane vicende e le più meschine talvolta, zingaresche; e le più pungenti di motivi polemicici perché riguardanti proprio la vita dell'arte e della cultura, il pittore « espressionista » si estraniava, 151

arrivando a creare effetti di squallida e ansiosa solitudine. Quel che Van Gogh da par suo (e la citazione non è fortuita) aveva fatto col colore - segno, Stradone ora faceva con la materia - luce. La forma finiva per darsi nello splendore della sostanza pittorica, così assumendo alternamente valore di luce e ombra. Ed essendo quella sostanza un flusso incandescente, un calor freddo, una matrice *informe*, l'immagine era come l'improvviso coagulo, la traduzione in fantasma. Con quel tanto di casuale che comportava la rapidità del trapasso. Ottenevi un equivalente, in gusto moderno, del tocco luministico che fu proprio di certa esperienza tardo - barocca. Ottenevi come il subito freddarsi d'una foglia di stagno. La tentazione dell'ora sarebbe stata il dissolversi interamente in quella materia, e insomma gettarsi nell'avventura dell'Informale. Ma Stradone doveva fare i conti con quel tanto di spirito critico che non ostante tutto viveva e intendeva apertamente — come forza di comunicazione — affermarsi nel mare dell'inconscio. Dal nulla riaffioravano, e sia pure sfilacciate, liquefacenti, allucinate e larvate, le cose. Apparivano. E fortuna che il residuo colore conservava sempre la qualità che fin dal principio si segnalò come scelta e dono naturale. Il pericolo stava nell'effetto « à bon marché », nel compiacimento del come viene viene. In un imprevisto che si mostrasse quale via di mezzo: approssimazione allo stato di assoluta dispersione della coscienza ed al residuo puntiglio della coscienza.

Il *Colosseo* di Scipione, pittore impregnato di sudori balsami e peccati; viandante della calda notte estiva romana in ascolto degli angeli e delle civette, e sempre pronto al richiamo del predicatore dal pulpito e della meretrice della strada: il *Colosseo* di Scipione era pur stato un avvio. Ma il monumento di Stradone il lunatico fu una rovina calcinata, uno scheletro, un pauroso relitto. Numerose le versioni dateci dal pittore. E occorre dire che nel *Notturmo romano* del '55 egli ancora tenta di rinsaldare la struttura, di inserirne la gran mole dentro un romantico e spettacolare chiaro di luna animato dalla calcolata apparizione di figure di prostitute e teppisti, simboli d'una sempre possibile unità di flusso esistenziale e idealismo estetico - classico. Altrove l'immagine « sacra », e cioè mitica, diviene l'aspetto
152 stesso dello sfacelo. Sforacchiato e scalzato e scavato come un

vecchio molare, dal '45 in poi il più famoso documento della grandezza imperiale romana stupisce ed esalta il pittore, che ne fa il motivo vistoso di una angoscia che investe il mondo. Novello Amleto, Stradone lo rinviene come un teschio in un ossario. Ed è davvero, nella totale distruzione dei valori della storia, un vento di follia quello che spinge il ciclista attorno al rudere famoso, in un dipinto del '51. La visione che nel disegno riduce la realtà a scarabocchio nell'opera pittorica assume ampiezza di fenomeno cosmico. Il cielo scende a lampi a filamenti a razzi sulla terra e questa gli rimanda i suoi fosfori e zolfi e lapilli e verdori d'acquitrino. Gli anni della crisi, diciamo della guerra e del dopoguerra, furono davvero per Stradone l'Apocalisse. Scipione l'aveva prevista da cattolico, e s'era infatti appoggiato al Greco. Stradone ci si trovò in mezzo. L'urlo, le lacrime umane di quello si mutano in dissoluzione della natura e delle cose; quei dannati imploranti eccoli trasformati in miserabili superstiti, in insetti. Difficile in tale condizione morale annullarne la vista con un colpo di spugna, ridursi alla mera introspezione. La materia sputava — se così ci si può esprimere — l'immagine. E il torto della critica che vola, sempre vola verso i più o meno facili estremismi, fu quello di aver addebitato all'artista una poetica che intendeva restare di evocazione. Niente compromesso. Stradone i suoi cani randagi, i suoi straccivendoli, i suoi gatti, i suoi cavallucci bradi e spolpati, le sue macerie, i suoi desolati (e talvolta umoreschi) istantanei fantasmi ed insomma gli sfasciumi e disastri della guerra li vedeva. Per questo lo diciamo un visionario. E non solo li vedeva, ma proprio caricava di significato. E luccicavano le sparse cose del mondo distrutto come attraverso il velo d'un compianto dove si infiltrava il piacere un poco acrimonioso del distacco, un gusto intellettuale di derisione e di fantasticheria. Animali, uomini e cose inanimate assumevano nel gran moto lampeggiato e nebbioso l'aspetto della scarnita accidentalità, con qualcosa di spiritico e fantastico che sembrava venire da un'eccitazione nervosa fattasi nel prodursi una sorta (ma non sempre) di schernevole e fredda ilarità¹. Non per nulla il pittore talvolta sfociava nel caricaturale, si compiaceva della più eccitata satira. E potremmo a questo punto ricordare, al fine di meglio fare intendere quel che di schizzato, scat-

tante, pungente, scopertamente innervato, bavoso, scoppiettante, saltellante è nelle sue forme, la segreta passione di entomologo dell'artista. Stradone cacciatore di scarabei e di lucciole. L'immagine un poco alla volta si spogliava della sua veste morandiana (e mafaiesca): intendiamo che dell'impianto tonale il quale le forme assorbiva dentro uno spazio animato sì ma non incandescente e tutto emersioni e scomparse di frammenti, struggente sì ma non al punto da elidere il colore locale, faceva un impianto luministico. Di qui il ricorrere del motivo crepuscolare e notturno. Di qui lo scoprirsi d'una relazione persistente con Scipione il quale era stato tuttavia altra cosa. Era stato il tramonto insanquinato e allegorico del sole; mentre Stradone sarà il tramonto della luna. Il paragone, non diciamo possibile ma inevitabile, tra la piccola veduta dell'autore del *Cardinale decano* dal titolo *La via che porta a San Pietro* e il *Notturmo sulla Salaria* del nostro ci pare che non dovrebbe lasciar dubbi in proposito. Così dell'anno successivo, e cioè del '46, l'immagine liquefatta e ambigua, crepitante e stringata dal titolo *Vento notturno*, ricorda a suo modo dell'ultimo, apocalittico stile scipionesco. E come fu naturale, proprio per sollecitazione di temperamento, il difficile passaggio da Morandi a Soutine (guarda la natura morta *Vasi bianchi*; e considera che nel '46 quando il quadro fu dipinto, Stradone era in stretto sodalizio con Scialoja) altrettanto logica fu la risoluzione del linguaggio di Scipione in quello che dà forma alle meteore ed ai fantasmi stradoniani.

Avrai opere tese, espressive, quali *I superstiti* (1956); *Gli sfollati nelle grotte di Roma* (1958); *Il temporale, Dopo l'alluvione* (1960): e potresti egualmente apprezzarne tante altre. Tra il quinto e sesto decennio circa, l'artista attingeva la sua piena autonomia. Il maestro dei fuochi fa scoppiare la girandola. Non amiamo troppo, nella critica, i voli pindarici. Ma possiamo bene osservare che se un'opera del '46 come quella intitolata *Periferia di notte* si dà come presentimento di ciò che poi sarà in Padania l'Informale, altre — e, per esempio, *Ragazza che coglie ginestre*, del '51 — assorbono un odore d'Ellenismo che ci ricorda l'origine campana del pittore. E altrettanto diremo al riguardo di codesto suo gusto luministico. Volessimo compiacersi di speculazioni culturali al limite del naturalismo o della induzione psica-

nalitica, potremmo anche scoprire una meridionalità di Stradone in quella certa scelta di temi di fondo popolaresco e istrionesco, dove compaiono diseredati e maschere, disperazioni mimetiche e balletti; nonché nell'attitudine a considerare ad ogni modo il fenomeno come punto di partenza del fantastico e come necessario mezzo della comunicazione umanistica, la più stralunata che fosse; nonché, in quella certa qualità del grigio, che a ben pensarci fu qualche volta e specie nelle opere giovanili (napoletane) propria d'un Mancini, e troverai in molti quadri di natura morta e figure di Pirandello. Se poi vorremmo tenerci stretti agli eventi del gusto contemporaneo, eccoci alle prese con un pittore il quale consente e dissente. Ch'egli non si sia lasciato invescare dalla sirena astrattista non vorrà dirsi dunque un demerito. La sua poetica restava evocativa; sicché la materia per se stessa mai gli valse come immagine. E proprio negli anni più felici, quand'egli confermava la sua posizione dell'impegno e disimpegno, contro gli opposti e accettati schematismi, e produceva opere memorabili, (citiamo ancora *Temporale*, del '60, *Giovinastri di Trastevere*, dell'anno successivo; e *Breve incontro* e il rutilante *Sarcofago di Orfeo e Tempo di Marzo e Scugnizzo mascherato*, sempre del '60, e *Rapace sulle rocce*, dove la materia che cerca in sé una forma esprime la massima tensione lirica; e, arretrando nel tempo, *Città notturna*, 1958, *Periferia*, 1957; e venendo più avanti, le fantasime di *Relax*, ilarotragiche, e l'incredibile trofeo *Armi d'eroe*, e l'enigmatica emblematica *Polis*, e finalmente l'allucinazione e morte del *Bivacco vietnamita distrutto*): proprio negli anni della raggiunta libertà Stradone vedeva la sua fama perdere immeritatamente qualche penna.

Gli allarmi subitanei intanto modulavano il gemito delle cose. E una volta la motivazione era polemica, un'altra patetica come per lo smarrimento di ogni principio di stabilità costruttiva. Sempre di tono psicologico, la fantasia dell'artista pareva prendere le mosse (leggi i titoli) da un episodio, da un fattarello di cronaca e di costume, da un atto da una situazione d'ambiente e meteorologica. Era all'origine nella percezione. Infine si produceva come apparizione di un ricordo. Quell'umile frammento di realtà (o accidente) s'inseriva in un dinamismo universale come in una nebulosa: simile a scaglia, guizzo, segno, grumo. Lo 155

spazio, inquieto e immaginario si faceva globo di luce; in esso le innervate labili forme si mostravano come in un vetro. Naturale che una realtà fattasi surreale evocazione nelle forme, essendo alla radice emozionale ed empirica in quanto effetto di incontri improvvisi, di viste inaspettate sulla storia illustre, sulla miseria presente (pur gaia questa, spiritata talvolta); essendo costituita di cupole colonne ed archi e squallidi edifici e rovine e gazometri; di musicanti e vagabondi e miserabili e cani randagi; di motivi popolari e perfino di spunti politici, dovesse trovare una sua dimensione spaziale fuori della comune ragione, e risentire dell'astratto e insomma assumere valore di sogno o « visione ». Diresti che il pittore perlustri di lontano il suo mondo con un cannocchiale, e che quello non stia più in cielo né in terra. Della terra conservando, eppure, tutti gli umori e le articolazioni e del cielo rendendoci il vuoto i lumi le perturbazioni. Lo spirito per Stradone è cosa che si vede. Fa parte del fenomeno. Questa la sua affermazione. La quale non fa meraviglia assuma (con i tempi che corrono) nella immagine, forma di larva, accento di nevrosi. Non fa meraviglia possa finire per darci in riassunto emblematico quel mondo. Da qui, del '66, un'opera quale *E parla ancora*, dove in un cranio, peraltro non bene identificato come umano ma piuttosto fantastico, viene resa emblematica e piglia plastica forma un'idea di farneticazione « post mortem ». L'osso parlante è ancora, come fu a suo tempo il *Colosseo*, immagine d'una angoscia che giallognola si articola in uno spazio neutro e marcito, verdastro. Da qui, senza intervallo, il *Circo nel prato*, raffigurazione per simboli; da qui, in recenti tempi, personificazioi, epigrammi. Valga l'esempio del caricaturato e profilato, come in un cammeo, *Maestro di musica*. La nostalgia di forma chiusa e soda riporta l'artista a modelli metafisici. Sul fondo grigio e mosso si rileva il volto e il collo del personaggio, che sta tra l'intellettuale e il diplomatico. E l'alto solino cilindrico ci riporta in qualche modo all'*Amante dell'ingegnere* di Carrà: ma qui il manichino sta tra il satirico e il macabro. La vita è solo ormai vizio, degenerazione e gesto, come pare evidente nella figura del '68 *Er bono de Ponte*. E basti ancora ricordare il *Giovin Signore, l'Angelo de' ponte*, l'umoresca archeologia enigmatica « composizione » (non poi, nel suo ritmo,

156

imprevedibile) *L'occhio del padrone non ingrassa il cavallo*. E finalmente, solitario nel suo limbo, lo *Straccivendolo* del '71.

E siccome la realtà fattasi emblema e non dando spettacolo ha bisogno di affermarsi come duratura, perpetua, ecco l'artista ispessire, solidificare, ridurre a piastra ossea la materia. A tal riguardo non tornerà difficile l'accostamento al Fautrier degli « ostaggi ». Si può capire che taluno abbia potuto — per altro senza troppo fondate ragioni — situare quest'arte vicino a quella espressionistico - materica di Sironi: la quale sfociando in un golfo drammatico ed epico, e non in un « intimismo estroso ed inquieto », viene da altre fonti ed ha altro percorso; ed essendo chiaroscurale e plastica poco ha da spartire con lo stradoniano tonalismo luministico che nulla sa di futurismo e cubismo: si può capire. Ma è ancor più chiaro ci sembra e plausibile il discorso che ci riporti alle « paste alte » del maestro dell'Informale. E, con le dovute riserve, l'altro che ci conduca alla estenuazione d'un Giacometti, al primitivismo satirico d'un Dubuffet, il quale è tuttavia derivato dalla poetica dell'« arte » anonima e infantile, da un certo radicalismo distruttivo che finirà per produrre l'arabesco, non la pietrificazione dei fatti umani in simbolo. Riassumendo: l'idea di angoscia, di sfacelo e di morte se non proprio continua è ricorrente nell'arte di Stradone. Variamente influisce sulla tecnica, che sarebbe poi il modo di trattare la materia, la quale non è detto esprima quella idea solo fluidificandosi e corrompendosi: può darcela mostrandosi disseccata e proprio ridotta a calcare, a sostanza non più organica. Del resto il pittore va ad estri. E come nel '64 ci offre una immagine ch'è una testa di cinese (*Alla deriva*) trascinata dalla grigia corrente d'un fiume, galleggiante come un rottame, e proprio assieme con rottami mescolata alla fluidità dell'Essere, nel '73 riprende in *Vento di cenere* il concetto del tramortimento, e conferisce moto a una realtà disfatta dal tempo, dove si spengono fiori, e vasi appena trovano fra la caligine una forma. Nel mezzo le opere che s'è detto, i sigilli fossili: un al di là schernito. Di seguito ancora una esistenzialità, un costume ridotto a una sorta di maschera con sfumature, tra il freddo e il caldo, grechesche, goyesche, quali si vedono nella testa di *Travestito*; e ancora fantasie o visioni o sogni o « capricci ». Ancora una realtà notturna di

larve: stregata, d'un goticismo a suo modo demoniaco, e un poco apparizione un poco fiaba; dove l'umana miseria s'affronta con fantasmi di animali parlanti, vive in una degradazione grottesca. L'apparentemente erosivo Stradone ritaglia su un tono neutro, verdone, le figure dei suoi *Sonnambuli* (1974). La scena di tregenda e di vecchia fiaba assume accenti di farsa popolare, di vera e propria atellana. Quegli attori affrontati finiscono per somigliare a un Pulcinella e a una fata. Il pittore a modo suo si diverte e fantastica. Arriva a confondere sogno e cosa vista nel racconto del '75 dal titolo *L'estasi*, a tradurre in allucinazione e miracolismo profano un incontro di strada. Sempre un notturno. Ma va detto che questa volta l'artista fa affiorare dal buio lampeggiato nuovi verdi e rossastri e bellissimi grigi tra guizzi di giallo, mentre estende l'ambiguità delle forme umane a uno spazio vago e approfondito, sinistro come una deserta periferia. Nel cielo si librano invece i fantasmi del quadro che il pittore intitola *L'indice*. Quivi il clown, come una fattucchiera, esorcizza, appuntando il dito, uno strano uccello scheletrico, e campeggia nell'aria buia, stirandosi e raggomitolandosi come una figura dell'ultimo Goya. Potrebbe sembrare che Stradone cristallizzi l'atmosfera e irrigidisca — contro il suo genio — la forma. Da non potersi comunque dubitare che Stradone seguiti ad attizzare la sua inventiva con un fervore psicologico che somiglia sempre a un moto di liberazione dagli stracci della esistenza vissuta, ed alla fine inutile, se non spregevole e fatua.

Virgilio Guzzi

¹ Non per nulla il pittore sfociava nel caricaturale, si comp'aceva della più eccitata satira. Tant'è che nel dopoguerra, quando a lui parve ci si potesse inserire dentro il flusso di fatti storici spettacolari per giudicarli come realtà concreta; e che fosse venuto il tempo di sconsacrare finalmente il potere e il suo apparato — qualunque fosse — fissandolo coll'aiuto d'un disegno geometrico ridivenuto attuale con gli studi sul cubismo (esperienza classica) e rendendolo come fatto di cronaca e di costume, ecco venir fuori in dimensione inconsueta un'opera quale *L'Apoteosi di Bartali*. Fu censurata alla Biennale veneziana del '50. E difatti i personaggi figuravano come marionette in una pantomima, appese a invisibili fili, pendolanti sulla scena. L'accentuata stilizzazione era una deformazione dello spirito satirico. Il papa e la sua corte, le guardie, i ciclisti si muovevano in una luce astratta come strani insetti, ostentando una meccanicità che li scorporava e faceva vagamente metafisici. Essi riuscivano, così asciutti e delineati, ancor più irreali che se fossero

stati immersi nel flusso della materia, ancor più fuori della storia che se resi dall'ammicco visivo. Il pittore rimaneva, nella sua incredibile sortita, pur sempre un estraneo, e altrove erano i mezzi della sua vera polemica.

L'OSSERVATORE ROMANO

19 Giugno 1977

VIAGGIO TRA I PITTORI: GIOVANNI STRADONE

di GIORGIO PETROCCHI

Elemento di punta della Scuola Romana e dell'espressionismo italiano; artista che è passato attraverso i vari momenti e la differente tematica dell'arte figurativa d'oggi conservando sempre una sua accentuata singolarità, un temperamento acceso, pugnace, umoroso e al tempo medesimo abbandonato, sognante, fuggente dietro le proprie evasioni, e da qualche tempo ravvicinatosi ad una meditazione di temi morali e spirituali, Giovanni Stradone ha una collocazione « storica » così precisa e concreta nella pittura italiana del Novecento che tentarne soltanto una delineazione, abbozzare un « ritratto critico », identificare le sue costanti maggiori, potrebbero definirsi atto temerario da parte di chi, pur seguendo con passione le vicende dell'arte d'oggi non vuol essere considerato che un « testimone » del tormento linguistico e contenutistico d'essa, non certo un addetto ai lavori, un professionista della critica d'arte « militante ». Tuttavia il fatto (legato ad una quasi quarantennale amicizia) di aver seguito Stradone lungo quasi tutto l'arco della sua fervente e crescente attività, conoscerlo così come è possibile conoscere un pittore che ha affidato la propria poetica e le personali ideologie assai più ai quadri, incisioni, che non a pubbliche enunciazioni di metodo, mi autorizza a ritornare sopra la sua pittura (dopo un saggio *Stagioni pittoriche di Giovanni Stradone* pubblicato nel 1969) con maggiore « conoscenza di causa », con una esplorazione più approfondita del suo « catalogo » personale di opere: 159 •

anche, perché no?, le inedite caricature di situazioni e personaggi del mondo artistico contemporaneo (le pertinenti « impertinenze » d'un pittore che reagisce con estrema vivacità a prodotti o talvolta semplici « confezioni » o « manufatti » della pittura d'oggi, e alle coeve « laudi » di critici d'arte), le ricchissime cartelle di disegni, i propri appunti e spunti polemici, le lettere « non spedite ». Ma di ciò si potrà dire quando l'autore vorrà. Per il momento desidero cogliere l'occasione che Stradone mi offre, di rendere pubblico, sia pure in fotografia, un quadro che non è stato oggetto di studio da parte d'alcuno, e che a me pare uno degli approdi più rilevanti dell'ultimo suo periodo: *Vento di cenere*, datato 1973.

Desidero tentare un saggio sopra un solo quadro. Vi sono state anche di recente pubbliche esibizioni di un sol dipinto, che hanno chiamato a gran voce un articolo, una serie di articoli sopra un singolo prodotto. Qui la discrezione, ombrosa e gelosa ma schietta e disinteressatissima, di Stradone non conclama esibizioni pubbliche. L'amico però, interviene per far conoscere un quadro di eccezionale valore, ma non può esimersi dal ripercorrere alcuni momenti stradoniani per poter giungere al « cuore » di *Vento di cenere*. Alludo alla grande capacità di Stradone di emozionarsi, di vibrare quasi con dolore davanti al contenuto prescelto: i suoi *Notturmi romani*, la serie celebre dei Colosseo, l'abbacinante ma struggente solarità del *Calanco*, l'angosciato arco dell'*Uccellino velato*, la grazia densa di significati dell'*Arlecchino di schiena* (oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna), i suoi vagabondi, i suoi soldati, le periferie romane, persino la tanto discussa *Apoteosi di Bartali* del 20 Settembre 1948 (che oggi non cede affatto quanto a vigoria realistica e a carica figurativa al *Caffè Greco* di Guttuso, e anzi lo precede di trent'anni quanto a cronologia, e a sapienza pittorica), insomma la *series* così variegata del catalogo stradoniano, offrono nel complesso la prova d'una vastissima tastiera emotiva. La ragione che sovrainvende alla scelta d'alcuni contenuti, non è sempre spiegabile da chi guardi; tuttavia Stradone non si nasconde mai dietro titoli ambigui e indeterminati, anzi aiuta come può lo spettatore, l'interprete, il semplice visitatore. In certi casi, poi, il titolo introduce all'interno d'una lettura critica del singolo quadro, e finisce

160 per essere un'interpretazione sia formale che sostanziale del

dipinto. E' il caso di *Vento di cenere*. Due vasi di fiori non squillanti di vita, caldi di colori vivi, ma investiti, inariditi, sconvolti e bruciati da un'acre nuvola cinerea. Un'aria di morte aleggia sul quadro, o forse è soltanto un momento di raffica ventosa, in attesa che la nube si diradi o deponga il suo pulviscolo di morbo.

Osserviamo la scelta cromatica operata da Stradone, ma anzitutto vediamo la funzione che il colore ha nella pittura stradoniana. Esso non predetermina mai (o quasi mai; qui occorrerebbe ripercorrere tutta la produzione dal 1929, *Gli amici di Marcello*, ovvero 1930, *Giardino di Marcello*) il clima che l'artista intende esprimere. Nel *Calanco*, ad esempio (e ritorno su questo quadro poiché fui presente nel momento, lontano — era il 1942 — in cui venne dipinto, e Stradone forse non ricorda più che fui io a suggerirgli il titolo), il gessoso impasto coloristico era il punto d'arrivo d'una prospettiva luministica particolare da cui l'autore faceva emergere le linee calanti del paesaggio rappresentato, e quindi il modulo stilistico necessario per esprimere la suggestività potente d'un silenzio della natura, lo scorcio desolato e solitario. In uno o altro *Colosseo* l'ora notturna o crepuscolare o aurorale suggerisce la soluzione cromatica necessaria, e quel po' di luce radente che colloca in alto il rudere è evocata ad animare il quadro di allucinanti fantasmi, d'impalpabili ectoplasmi, insomma di presenze allucinate (e, dunque, espressionisticamente realizzate). E c'è ancora un dato critico da sottolineare: il colore è sempre un elemento dinamico, un qualcosa che s'aggiunge ai veloci movimenti del tratto disegnativo, alle linee guizzanti che si perdono nel buio, nel nulla, nell'incognito.

In *Vento di cenere* si possono reperire alcuni elementi di confronto con gli splendidi *Vasi bianchi* del 1946, tuttavia squisitamente sul piano dell'idea figurativa. *Vento di cenere* realizza un diverso esito, in quanto suggestività di grado differente ed emozione cromatica quasi opposta. I fiori quasi secchi: il vento li distrugge, ne annulla l'identità; la cenere grigio-tenera invade il piano del tavolo che si protende in una zona neutra, come di sabbia mobile e di deserto convulso che non fanno trapelare alcun'altra immagine. Resistono un po', tra i due vasi

più grandi, le margherite appassite sul portafiori giapponese, che è al centro del tavolo, forse perché lo strato di cenere vi si è depositato in maggior copia, e si prepara a creare una difesa contro il persistere della nuvola di vento.

La « galleria » privata di Stradone offre impressioni di natura, spazi di contenuti espressivi, moduli compositivi che senza dubbio procedono oltre l'idea di *Vento di cenere*. Il nostro discorso non vuol essere affatto esaustivo, ma soltanto una sosta, prolungata ma pur sempre momentanea e interlocutoria, davanti ad uno dei tanti quadri stradoniani. In altra occasione si potrà dire di più e di meglio d'un pittore così singolare, icastico, magari anche drastico nelle proprie scelte, ma sempre in perfetta coerenza con una propria personale che persegue da tanti anni con audacia e con scrupolo, con ricerca del nuovo e perfetta padronanza della tecnica, con braveria qualche volta, sempre con passione, con sacrificio, con energia. Un nome, dunque, destinato a durare molto nel tempo futuro della pittura italiana, così come è stato tra i protagonisti degli anni '40 o '50, tra i più fedeli tra il '60 ed oggi ad un proprio ideale d'arte che le voghe e le mode non hanno mai non dirò posto in crisi, ma nemmeno incrinato.

Giorgio Petrocchi

IL TEMPO

18 Gennaio 1978

I FANTASMI DI STRADONE

di VIRGILIO GUZZI

Trentasette pitture, datate 1948 - 1974, espone Giovanni Stradone alla « Barcaccia ». Si tratta di opere di vario livello, dove tuttavia può cogliersi l'unità dell'artista, e quell'umanità rivolta a un reale tanto ricco di animazione quanto sempre sul punto di scomparire in una sorta di allucinato sfacelo. Non che a
162 Stradone manchino le occasioni di mostrarsi in felice ebbrezza. Al-

lora il suo colore fluido, coagulato, filamentoso, schizzato si schiarisce nella luce d'una improvvisa primavera, attingendo un certo corsivo, compendiario edonismo. Ti accorgi che la sua naturale disposizione va piuttosto alla resa d'un « raptus » patetico e infine drammatico, il quale è sostenuto da un grigio che si fa lirica forma, gracile segno e lampo, girandola effimera in una notte che potrebbe essere l'ultima. C'è sotto sotto una sorta di schernevole ilarità (e la vedi per esempio in *Charlot, Il giocoliere, Arlecchino*). Ma si tratta d'un frizzo e d'un gioco che presuppongono quella elettrica tensione, quel quasi macabro gusto del fatuo destinati a risolversi in immagini quali *Notturmo in villa* (1957) ed altre simili combustioni fulminee: d'una realtà che non fa in tempo ad apparire e sarà presto cenere. Da Scipione, da Soutine, ancora in qualche modo presenti in opere come *Colline in fiamme, Notturmo romano*, si arriva ad altre (*Missili terrestri*) che scoprono la tentazione dell'Informale: tentazione superata da quella insormontabile natura di visionario su motivi anche di cronaca, ch'è tutta dell'artista.

Del resto, senza indugiare a citare ancora altri quadri (*Pantere* 1951, l'improvvisamente pacato *Frammenti* del '57, *Il poeta sul sarcofago* del '69) rimandiamo il visitatore della mostra al lungo saggio da noi dedicato a Stradone — in *Ritratti dal vero*, editore De Luca, 1976 — e a quelle tante considerazioni e messe a punto. Dalle quali tra l'altro risulta che se il pittore diede alla scuola romana una chiusura estremistica e disperata, sintomatica, come presa di posizione psicologica e morale di fronte al disordine dei tempi, non perciò quella rinnovata scuola non aveva, attorno agli anni quaranta, offerto all'artista utili indicazioni; e seguitato poi ad affermare con buoni effetti e ragioni, e in polemica col mafaismo e scipionismo, un suo gusto costruttivo, realistico ed espressionistico, attingendo soprattutto a Cézanne, a Van Gogh, a Braque, a Picasso e agli Astratti (come a Morandi).

Fummo tra i primi a riconoscere il talento sfrenato dell'artista. Oggi lo vediamo con piacere presentarci alla Galleria Russo sei opere novissime che le altre della « Barcaccia » integrano non solo, ma sembra vogliono in certo senso superare. L'immagine ridiviene — anche se resta fantomatica — una forma 163

distesa, un'apparizione durevole; e lo spazio tende ad assumere valore meglio tonale che luministico. S'intende che tutto questo non crea una frattura; semmai indica una volontà di attribuire maggiore consistenza al magico, di rendere caratteristica e talvolta emblematica l'immagine surreale. La larva scheletrica, tutta filamenti, piglia corpo a suo modo, ritagliandosi sul fondo neutro come fantastica (e grottesca talvolta), assumendo il piglio del personaggio e dell'evento fiabesco. Si veda, per cominciare, la composizione che l'autore intitola *L'indice*. E' un'accusa, un affronto, una metamorfosi? Le due figure si profilano con veemenza. Quel braccio teso, quel dito assumono una loro secca determinazione; così il presunto uccello « sub iudice » appare come in virtù d'un esorcismo. Stradone suggerisce, ammicca, non vuole spiegarsi. Va come strologando; e nel quadro dei *Sonambuli* diviene appena più aperto, sfocia in un fiabesco di personaggi e animali parlanti. Chi sarà quel pulcinella, e chi la « donna cortese » (ma forse una strega) che s'avvia col piglio d'una dama gotica? La scena è un'allusione a simboli e contrasti amorosi: coi suoi dominanti, sul bigio, toni bianchi e rosati. Trasferita di là dalla logica la realtà non rinuncia al suo fondo esistenziale. Si guardi la composizione *Estasi*. Senti puzzo di zolfo e periferia; un'ebbrezza visiva vi si esalta, assieme con una pretesa d'assurda sublimazione. Brillo e miserabile, l'innamorato ancora sogna, vede la felicità, ma inespica. Scoppietta attorno il vuoto notturno, la Silfide - prostituta sfolgora di luce gialla e verde. La visione « romantica » ha del popolare e del teatrale.

Stradone, che dipinge di fantasia, illumina col riflettore i suoi fantasmi; e questi si producono sempre per tensione psichica e morale. Estraniato, stranito, egli resta un viandante. E' una spugna che raccoglie ogni linfa, fosse anche un veleno. Ecco sull'acqua limacciata del fiume, che trascina i detriti della piena, la testa del cinese: *Alla deriva*. Diresti che il pittore la scopra affacciato alla spalletta del ponte. Nel riassunto cromatico, nella articolazione del segno s'accentua l'effetto tragico. Quel volto è già un teschio, vagamente madraperlaceo. L'artista ha un'idea ricorrente della morte, estrema violenza e disperazione. Vedi i suoi *Fiori*, asciugati e spenti da una bufera di cenere eppure, in quello spazio vago e mosso, accennanti alla vita.

19 Gennaio 1978

LA TERRA DEVASTATA E INCENERITA DI STRADONE

di DARIO MICACCHI

La terra devastata e incenerita di Giovanni Stradone
*Giovanni Stradone — Roma; Centro d'arte « La Barcaccia »,
via della Croce, 7; Galleria Russo, piazza di Spagna, 1a; fino
al 28 gennaio; ore 10-13 e 17-20.*

In contemporanea in due gallerie vicine, Giovanni Stradone presenta a Roma circa cinquanta dipinti datati tra il 1948 e il 1977 che sono la sorprendente conferma di un espressionista originale che lungo decenni ha mantenuto uno sguardo ben sgranato, trepidante e pieno di panico, sulla vita. Stradone si rivelò, con le sue immagini romane nel primo dopoguerra dipinte secondo una maniera « notturna », visionaria e piena di panico esistenziale, che andava oltre Scipione e Mafai.

L'espressionismo non fu per Stradone un momento di verità culturale legato alla Europa come per Sadun, Scialoja, Leoncillo. Fu anche questo ma la sua Roma vista come un magma livido di ceneri aggrumate in vortici di cose, illuminate da una luce lunare e metafisica, con esseri umani galleggianti nel magma come fiammelle tenaci di una vitalità e di una speranza indistruttibili, divenne subito l'immagine più generale e simbolica della condizione umana di un tempo.

Si vedano i piccoli capolavori « Alluvione al Colosseo », « Notturmo romano » e « Missili terrestri », tra il 1957 e il 1959 e i più recenti « Alla deriva » del '64 « Vento di cenere » del '73, « Sonnambuli » del '74 e « L'indice » del '76, per rendersi conto come e quanto Stradone abbia visto e sofferto tale condizione umana in un tempo lungo, quasi solitario rispetto al mutare del gusto pittorico e antipittorico.

Stradone è pittore così spettrale così poeticamente tremante per la paura del vuoto sulla terra, perché ha avuto 165

l'intuizione giusta e vera del dissolvimento di un certo mondo: il suo inconfondibile espressionismo, dunque, non è una maniera pittorica ma una partecipazione schietta a una situazione e una forma di resistenza umana gracile e disperata.

Certo, questa resistenza costruita tutta sull'intreccio di un lirismo quotidiano e solitario non basta ed è impossibile dal punto di vista di Stradone immaginare delle aggregazioni di uomini e di cose che contrastino validamente il magma vorticoso di ceneri. E come se nello spazio metafisico di Giorgio De Chirico dove si attendevano altri segni oltre quelli manifesti, fosse entrata, inaspettata, un'alluvione che tutto sradica e di cui non si riesce a individuare le sorgenti.

Comunque la luce lunare che ormai da decenni scivola sulla terra devastata di Stradone dà i brividi, è un allarme e, a ben guardarla, anche un accorato invito a far presto, a cambiare direzione al moto della vita. E in quell'immagine spettrale e un po' bestiale dei « Sonnambuli » è dipinto un ghigno che trapassa in uno sterminato lamento, quasi uno sprofondare senza appello.

Dario Micacchi

VITA

20 Gennaio 1978

GIOVANNI STRADONE CAMPIONE DI ESPRESSIONISMO

di CARLO GIACOMOZZI

Una nuova personale del noto artista presenta sei grandi dipinti inediti. Una pittura che si colloca in un ambito surreal - metafisico

Attualmente esposti nella saletta della Galleria Russo, al n. 1 di piazza di Spagna, sei grandi dipinti di Giovanni Stradone. Del pittore stimabilissimo documentano l'impegno più recente (o quanto meno inedito) e si offrono — come sempre — stimolatori di interessanti considerazioni di ordine non soltanto

166 critico, ma anche etico ed estetico. Così — si può affermare

con certezza — il discorso intorno all'opera sua di continuo si arricchisce di nuove attenzioni, poiché ad ogni impresa rinnovate quanto originali proposte pittoriche l'artista avanza. Infatti — pur nella inalterata e concorde misura di uno stile già proprio, indipendente — la pittura di Giovanni Stradone ogni volta nell'osservatore sollecita e suscita sensazioni ed emozioni altrimenti diverse da quelle che il riguardante poté appunto provare al dirimpetto di altre opere dell'artista medesimo, e dunque ogni volta da questa pittura sembra trasparire una qualche novità ed insomma un senso di rinnovamento.

I dipinti qui esibiti si segnalano in un arco di tempo che va dal 1973 al 1977 (uno per anno) ad eccezione della tela « Alla deriva » (che è del 1964), comunque fino ad ora mai esposta: effigia una testa mozza galleggiante sull'acque torbide di limo d'un fiume in piena. L'umano relitto in quel limaccio sembra fondere, perché di quell'umido magma si fa sostanza medesima: così la visione straordinariamente trascolora in astratte definizioni formali. Del resto, nell'opera stradoniana si evolve un processo astrattivo che in un certo qual modo promuove una reversibilità dei valori formali, ed in tal senso puoi dire che i segni della figuratività trasmutano talvolta in equivalenti non figurativi. Come ad esempio nel dipinto « Vento di cenere » (del 1973), dove gli oggetti del visibile paiono liquefare e perdere la loro consistenza reale ed insomma la loro sembianza e dunque cristallizzarsi in pura materia accampata dentro uno spazio aereo « inquieto e immaginario ».

Materia appunto — già lo scrivemmo — che sulla superficie delle tele cangia di colpo in forma e della realtà si fa specchio opaco, apparenza fantastica. Così il naturale precipita e fonde nei vortici densi dell'informale, come risucchiato da quell'incandescente magma che — impetuoso — libero straripa: così il visibile s'acquieta nell'invisibile ed in esso deposita gli spenti simulacri della sua sostanza. Pure l'immagine vive: fatiscente, profila appena la sua essenza; o riemerge labile, incerta ed effimera effigie, prigioniera — diresti — d'un nuvolo. Si sa, dalle « ombre » naturalistiche morandiane Stradone ha recuperato le modulazioni tonali sommovendole nella impennata espressionistica ed ha quindi condizionato l'immagi-

ne alla misura e all'ossequio della materia inducendola a flettersi in uno spazio metafisico.

« Campione di espressionismo », è stato giustamente chiamato l'artista: ma Stradone motiva l'impegno al di là di quella formula, se nei variati esempi l'opera sua medesimamente si colloca in un personale ambito surreal - metafisico. Infatti il dipinto dei « Sonnambuli » (del 1974) — parimenti quello intitolato « L'indice » (del 1976) — si articola in un espressionismo tonale di caratura appunto surreal - metafisica. Dipinti in un certo senso emblematici di una rappresentatività perentoria quanto meno mirabile, carichi al tempo stesso di sapori e umori elevatamente pittorici. Dipinti le cui immagini sembrano perfino calate in un'aura teatrale imbevuta di una qual napoletanità, diciamo eduardiana, poiché farsa e dramma qui alimentano e dunque danno vita alle immagini stesse. Pittura - spettacolo, insomma, per le modulazioni narrative che sottintende e per le proposte sceniche che offre: una pittura che per i suoi titoli di teatralità s'affianca a quella del grande Daumier per l'eguale felicità degli esiti.

In questa breve rassegna l'accellenza espositiva si concentra sul dipinto « Lazzaro « vede » la resurrezione di Cristo » (dell'ottobre 1977), un'opera indubbiamente importante e certamente insolita nella ricca iconografia del sacro. Una scena più surreale che metafisica, ambientata in uno spazio desertico: il Cristo — le carni martoriate — giace supino sul fondo dell'avello e par che dorma, come avvilito da grande spossatezza. Lazzaro gli è dappresso e scruta con apprensione se un sussulto appena muova quel volto, se un tremito di vita scuota quel corpo straziato e lacero. La scena — chiara e misteriosa nel contempo — è davvero allucinante. Lazzaro (pre)vede che il Cristo risorgerà ed è dunque lì, in attesa dell'evento glorioso: lui, già restituito alla vita dal divino volere del Cristo stesso, ne attende l'ascesa al Cielo.

Pittoricamente, un'opera compiuta che si colloca tra le più alte non solo del nostro tempo; per la straordinaria compattezza compositiva, per la mirabile articolazione prospettica, per i valori della materia e soprattutto per la felicità lirica dell'immagine.

L'OSSERVATORE ROMANO

Febbraio 1978

GIOVANNI STRADONE

di GUALTIERO DA VIA'

Alla *Galleria « La Barcaccia »* è stata allestita una mostra antologica di dipinti di Giovanni Stradone che ci ripropone il suo espressionismo stemperato in indeterminatezze evocative talora evanescenti al di là della forma fluttuando nei tocchi, nelle striature, nei filamenti, nei grumi di pasta di colore sospesi in uno spazio stregato oppure coagulandosi in strutture rose e cariate emananti una luminescenza spettrale, come in *Alluvione al Colosseo*, o che tremano nell'elasticità del guizzo capace di far rabbrivire (Notturmo romano, 1957).

Alla rassegna non partecipano soltanto i soggetti romani dell'artista che gli hanno assegnato un posto particolare, solitario, singolarissimo nella scuola omonima che pure risulta composta, ma le maschere, i giocolieri, gli straccivendoli messi insieme da questo perpetuo punteggiare degli elementi cromatici sostanzianti di materia: larve che si accendono qui e là di pulsazioni luminose manifestanti lo scheletro, l'aspetto ultimo dell'umanità sopraffatta dalle ragioni fantastiche di un'arte che oltrepassa la rappresentazione per darci l'aspetto morale della vita, la radice del suo essere alienato dall'apparenza ottica onde si giustifica pienamente il suo scarnire, disossare, interrompere ma non slogare, smembrare, dissipare.

La forma sembra avere vuoti ma effettivamente resta intatta e completa con la sua nuova veste: e soltanto ricreata in un mondo diverso che è quello interiore del nostro affanno e della nostra angoscia che s'impadroniscono della realtà e ce la rendono come essi la dettano. Perciò Stradone sta sul confine della immagine figurativa, accenna a possibilità informali ma non muta territorio poiché ha sempre qualcosa di concreto da dire e quindi non abbandona la pittura a se stessa e tuttavia il

concreto è sempre dentro una situazione che conduce allo inefabile tanto preme fortemente la carica suggestiva: così il fenomeno naturale diviene dramma, eccitante e possente (Colline in fiamme, 1963).

Ma ciò che in misura maggiore interessa oggi nell'attività di Stradone sono le opere, alcune delle quali recenti, che segnano un'evoluzione stilistica. Esse sono esposte alla *Galleria Russo* e vi possiamo notare un superamento nel senso di una nuova e più chiara oggettività espressionistica che tonifica e insieme precisa meglio la spinta drammatica come nel galleggiare sull'acqua pesante di fango di un capo tagliato di un cinese: irto di punte come se fosse fossilizzato (Alla deriva, 1964); e nella triste condizione dei vasi di fiori che la raffica grigia investe e spoglia (Vento di cenere, 1973).

Stradone tocca il surrealismo dipingendo i mostriciattoli che appaiono al Sonnambulo e popolano la notte (1974) mentre va più lontano del grottesco eseguendo il pagliaccio appallottolato nella sua rotonda epa che sfodera orizzontalmente un braccio lungo con l'indice teso verso un misterioso uccello (1976). L'Estasi, del 1975, è invece la seduzione del sesso disabbellita e castigata dalla miseria in cui si trovano i due personaggi. Ma il quadro più significativo e che rivela l'impegno di Stradone nell'arte sacra, è Lazzaro vede la Resurrezione di Cristo (1977) dove il macabro dei volti è riscattato dal Cristo nel primo moto di risveglio con cui riprende la sua vita eterna: il momento del rapporto d'amore che conferisce fascino alla composizione.

Gualtiero Da Vià

GALLERIA RUSSO

Gennaio 1978

PRESENTAZIONE IN CATALOGO

di VIRGILIO GUZZI

170 Su Giovanni Stradone, l'«enfant terrible» degli anni quaranta a Roma, abbiamo pubblicato or non è molto un saggio al

quale dovremmo rimandare chi volesse conoscere in tutte le sue articolazioni il nostro giudizio. Oggi egli espone alla « Barcaccia » numerose opere di varia epoca e più o meno note e discusse; ma le sei inedite allineate sulle pareti della « Galleria Russo », che di lontano fronteggia e guarda la colonna, la fontana e la scalea di piazza di Spagna: quelle sei pitture recenti dell'artista meritano un discorso a parte; per gli spunti che offrono al critico, l'eccentricità dei temi e la relativa novità della impaginazione. Stradone, si sa, è campione di espressionismo; un visionario che almanacca, rimugina i suoi racconti: evocazioni medianiche spesso, nello stesso tempo rispecchianti fenomeni (anche spiccioli) della più comune esistenza. Una ragione polemica è sempre nel fondo della sua inventiva, e di radice artistica morale e sociale. L'effetto è quella figurazione ora proverbiale, ora allucinata. Ci sembra che nei dipinti esposti l'intenzione simbolica, nella semplificazione ed enucleazione del motivo dentro uno spazio più disteso, se non proprio neutro, si faccia più che mai prepotente: assieme con un impegno tra il macabro e il burlesco. E s'intende che il pittore lunare, diciamo notturno e nottambulo, coglie al volo le sue apparizioni. Quanto fu lunga la gestazione, tanto repentino, e addirittura convulso, si configura ad un tratto il motivo, quella certa immagine. Un espressionismo in grigio, codesto di Stradone; per nulla teso nel colore, che anzi è squisito, consumato, assorbito dall'atmosfera. Di discendenza tonale: apparente e sparente nei meandri, coaguli e liquefazioni della materia; portano a risolversi nel guizzo luministico meglio che nelle esaltate contrapposizioni dei piani, che negli effetti di costruzione spaziale geometrica. Un che di sfatto, un senso appunto di sfacelo della « forma » caratterizza l'immagine dell'artista inquieto e turbato, al limite della dispersione di sé nell'indistinto, eppure gli occhi aperti su l'ultimo barlume, fremito, inganno del mondo visibile.

Consideriamo dunque il quadro intitolato *l'Indice*, dove si contrappongono, sospesi magicamente nell'aria, la sagoma raggomitolata d'un pagliaccio e l'altra d'uno strano volatile. Il capriccio rimane alquanto ermetico; s'intende che l'autore ha voluto significare qualcosa. Un'accusa, un affronto, una metamor-

fosi. Non si sa bene fino a che segno il nonsenso, il giuoco (con il suo tanto di inconsueto) debba includere intenzioni esoteriche. Fatto è che i due larvati personaggi si profilano sul fondo bigio con veemenza. Quel braccio teso, quel dito assumono una loro secca determinazione, così il presunto uccello « sub iudice », col suo teschietto e quella forma di lacerto si impenna come un ippocampo e nasconde dietro di sè — come ci fa notare l'autore — una misteriosa pistola. I neri segnano i bianchi e i grigi, fanno affiorare, e per così dire rivelano, le fattezze. L'atmosfera, insolitamente ferma, fa più scattante lo strano colloquio; del quale tuttavia non ci pervengono parole decifrabili. L'apparizione va colta coi suoi segreti e i supponibili sottintesi. Essa suggerisce, ammicca e non vuole spiegarsi. Stradone dice e non dice, s'affida tutto all'effetto di ambiguità che i due personaggi suscitano, quali improvvisi fenomeni d'una evocazione. Egli va strologando, e nel quadro dei *Sonnambuli* diviene appena più aperto, perché sfocia alla fine in un fiabesco di figure ed animali parlanti che affiorano qua e là dal fondo. Chi sarà il pulcinella nel suo camice bianco cui appare quella donna « cortese », quasi figura di leggenda gotica? Anche qui non conviene lambiccarsi il cervello. Il racconto è una immagine tra grottesca e delicatamente magica, un'allusione a simboli e contrasti amorosi: coi suoi dominanti, sul bigio, bianchi e rosati. Il pittore dice e non dice: ma dove più decisamente s'accosta all'oggetto (e per esempio alla faccia della maschera napoletana) non cessa di sottoporlo al suo giuoco, di interpretarlo come ghirigoro, di tenerlo sulla mossa superficie come parvenza effimera. Ed è naturale l'artista s'affidi alla squisitezza del colore, daché non può impegnarsi — tra veglia e sogno — in un'opera di accertamenti e costruzione. La realtà, trasferita di là dalla logica, pur non rinuncia al suo fondo esistenziale. Si guardi questa *Estasi*, dove senti puzzo di zolfo e di periferia, ebrezza viziosa e insieme odore di assurda decantazione. L'attempato viandante, brillo e miserabile, ancora vede, senza poterla raggiungere, la felicità, ma inespica. Scoppietta attorno il vuoto notturno, la Silfide - prostituta sfolgora di luce giallo-verde, al suolo luccicano oggetti come relitti. L'immagine è questa volta

172 più densa, ingorgata e fluente del solito; ed è fatta anche d'una

profondità spaziale imprecisata e perciò misteriosa, partecipe della inquietudine dell'umano e « romantico » racconto. Ch'è spesso, in Stradone, che dipinge di fantasia, una luce di riflettore, e insieme un rimpianto di naturalismo. I suoi fantasmi sono talvolta personaggi (larve) della strada. Si direbbe che l'artista non parta dalla forma ma dal contenuto. Senza una ragione, ch'è poi un impulso psichico e morale, il pittore non vedi che si ponga davanti al cavalletto. Estraniato com'è (per non dire stranito) è tuttavia una spugna. Dove c'è una linfa, e magari un veleno, egli vi si getta sopra e l'assorbe. Ecco sull'acqua limacciosa che trascina detriti (un fiume in piena) la testa mozza del cinese. *Alla deriva*. Nel riassunto segnico e cromatico si sparge il flusso tragico. Quel volto, già quasi un cranio, naviga sull'acqua torba come una madreperla, un crostaceo. L'artista ha un'idea ricorrente della morte quale estrema violenza e dispersione. Evento che dell'umile particolare fa un simbolo e un fenomeno di portata universale. In questo senso, mirabile il quadro dei *Fiori*, asciugati e spenti da una bufera di grigia cenere, eppure ancora nei vasi (e con i vasi) accennanti alla dolcezza e delicatezza della vita. Il pittore non architetta la sua composizione, anzi la scioglie in uno spazio vago e mosso.

Finalmente l'inopinato — ma non poi troppo — accostamento al sacro. L'apparizione, il miracolismo a vista, il feerico cercano nella evocazione del soggetto religioso il modo di universalizzarsi come dramma, di non parere più aneddoto o capriccio. Stradone ci dà un *Lazzaro che « vede » la resurrezione di Cristo* cui occorre far l'occhio. Parrebbe, ad onta delle raffinatezze tonali, una pittura un po' ingenua, dove troppo si son fatte sentire le motivazioni concettuali e psicologiche. Sul declivio del Golgota il Cristo nel suo sarcofago giace immoto, tutto solcato dai patimenti (bizantineggiante) sotto lo sguardo allucinato di Lazzaro che presente la Resurrezione. L'immagine è primitivistica, e, pur patetica, riflette — ci pare — la volontà del pittore di assumere una corporeità e di disperderla nel simbolismo. Certo non è del più sfrenato e dissennato e disperato Stradone: del più esaltato, tra spirito e materia.

GALLERIA RUSSO

Gennaio 1978

SAGGIO IN CATALOGO

di FRANCESCO ACERBO

Sappiamo, e ce l'hanno ripetuto a sazietà, che chi guarda un quadro commette un'ingenuità estetica, se pone interrogativi sul suo contenuto, il « che rappresenta? ».

Libri famosi, critici autorevoli, teorici d'avanguardia ci ammoniscono che l'arte e la critica moderna debbono essere immuni dalla tabe contenutistica che affliggeva e rendeva « illustrativo » un Giotto come pittore e un Vasari come padre della critica d'arte. Un dipinto è puro colore, puro accordo di colori, pura forma, pura figurazione, pura astrazione. Purezza assoluta, che persino un titolo rischia di macchiare di letteratura, sì che molti artisti ripiegano sui titoli neutri o spaziali o sulla numerazione progressiva. Tanto, penseranno poi i padroni della critica a svelarci quel che il pittore ha veramente voluto dire. Ma di fronte a questo recente dipinto di Stradone (ottobre 1977), a questo misterioso secondo incontro tra Lazzaro e Cristo, in cui Lazzaro, l'uomo che è stato riportato dalla morte ad una seconda vita, contempla, sorridendo quietamente, il Cristo deposto dalla croce, non potevamo non chiedere all'artista che cosa ha inteso esprimere con questa sua raffigurazione originale, senza precedenti, ci pare nell'arte cristiana. E' una fantasia improvvisa? Una dolente elegia? Una meditazione religiosa e filosofica?

E' innanzitutto un dipinto, dice Stradone. Un dipinto che va visto e giudicato come opera di pittura e per i suoi valori pittorici. Ma, intuito e creato dopo non breve meditazione, è naturale che susciti pensieri e domande. Il quadro può intitolarsi Lazzaro e Cristo, ma il primo titolo pensato era più esplicativo, anche se un po' lunghetto: « *Lazzaro « vede » la Resurrezione* ».

174 *di Cristo* ed il pittore è tentato di ritornare ad esso. « *Vede* »,

è chiaro, sta per « prevede », chè il Cristo qui cadavere, come infossato sulla nuda terra, corpo flagellato, piagato, straziato, dove solo il livido colore della morte comincia ad ombrare le ferite e le striature di sangue rappreso.

Lazzaro, il fratello di Marta e di Maria, colui che Gesù molto amava (Giovanni, II, 36) deve aver assistito, come tutti, alla crocifissione e alla morte di chi lo aveva, pochi giorni prima, restituito alla vita.

Nel volto di Lazzaro Stradone ha voluto esprimere, innanzitutto, lo stupore di veder ridotto a quel modo Gesù, quel Cristo potente che lo aveva resuscitato. Ma nel volto, insieme al triste stupore, si accompagna un lieve sorriso, un sorriso di gioia. Lazzaro continuando a guardare con gli occhi che hanno visto l'aldilà, « vede » il Cristo già risorto. Al tempo stesso, nel sorriso possiamo cogliere una sfumatura quasi ironica, che Lazzaro, uomo di fede, riserva a coloro che non vedono la Resurrezione o non ci credono.

Non è la prima volta che l'artista affronta il tema di Lazzaro e Cristo. Molti ricordano, anche perché è riprodotta in una edizione della Bibbia illustrata dei capolavori dell'arte italiana, una Resurrezione di Lazzaro del 1946. Un quadro essenziale anch'esso con due sole figure, il Cristo che chiama e il Lazzaro che viene fuori dalla grotta sepolcrale, quasi generato dalle ombre e dalle luci della roccia. Giovanni attesta che, al pianto di Maria per il fratello morto, Gesù fremette più volte interiormente e turbò se stesso e gli vennero le lacrime.

Gesù piange sulla morte di Lazzaro, che pur sta per resuscitare; il Lazzaro di Stradone sorride su quella del Cristo, in questo secondo incontro rovesciato tra i due. Possiamo dire che in tutta l'iconografia cristiana, e questo è un punto di originalità dell'opera, Lazzaro è il solo che sorride, quando tutti gli altri, i discepoli e le pie donne, sono rappresentati nell'estremo dolore e nella disperazione. In Lazzaro, conferma Stradone, non v'è disperazione, ma stupore, meraviglia del dolore che uomini possano infliggere ad altri uomini, e soprattutto, gioia misteriosa, di chi insegue una sua visione e col suo velato sorriso sembra dirci: « voi non avete il dono che Cristo mi ha dato riportandomi alla vita, il dono di vedere qualcosa che a nessun altro è 175

dato ancora di vedere ». Il sorriso di Lazzaro è indirizzato a chi guarda, si rivolge a noi quasi con superiore ironia: quest'uomo che voi vedete flagellato, piagato, trafitto, io già lo vedo nella gloria della Resurrezione, e perciò non piango.

Questo Lazzaro stradoniano testimone della fede e del Cristo risorto, è decisamente diverso dal Lazzaro della tradizione letteraria. Ricordo una novella di Andreiev, in cui Lazzaro, reduce dall'aldilà, va vagando nella sua ultima esistenza terrena come un messaggero di morte, spegnendo col suo vuoto sguardo meduseo ogni slancio vitale, in sè e in chi si imbatte in lui. So di un ambizioso dramma di O'Neill, ma poco noto e pochissimo letto, che s'intitola — è semplice coincidenza — E Lazzaro sorrise!

Sembra, dai cenni dei repertori bibliografici, una nuova edizione del *Candide*: il protagonista passa sorridendo attraverso le disavventure più crudeli e finisce torturato nella Roma di Tiberio. Non conosco queste opere letterarie, dice Stradone, mi sembra però che i loro autori abbiano fatto di Lazzaro una specie di disgraziato, che gira per il mondo, mentre disgraziato non poteva essere nell'intenzione del Cristo stesso, che non l'avrebbe certo resuscitato per farne uno sventurato, un ebreo errante a caccia di guai, ma evidentemente, ed ecco l'importanza della resurrezione di Lazzaro, per farne un testimone della fede. Il Cristo avrebbe fatto tornare sulla terra un uomo, un uomo a lui caro, senza una ragione importante? Anzi, per una manciata di squallidi anni tribolati, come immaginarono Andreiev e O'Neill?. Questo veramente sarebbe stato un brutto scherzo che ho ritengo a chiamare diabolico. No, Lazzaro risorto doveva avere ben altro destino. Doveva essere un testimone della fede, facendo intendere con la sola sua presenza che il Cristo che lo aveva resuscitato, poteva ben risorgere se stesso. Si può aggiungere a quanto dice Stradone che la Resurrezione di Lazzaro prefigura quella del Cristo, afferma la sua natura divina, ed è dunque pilastro fondamentale del cristianesimo. Questo personaggio ha da tempo vivamente interessato l'artista per la sua ricchezza di simboli e per il silenzio quasi totale in cui è avvolto. Della sua resurrezione, che costituisce il miracolo più nobile e più alto di Cristo, miracolo anticipatore della stessa

176

resurrezione di Gesù, non si fa cenno nei tre Vangeli Sinottici. Essa è narrata dal solo Giovanni. Ed è veramente straordinario questo silenzio, questa mancanza di rilievo su uno dei personaggi più importanti della storia del Cristo. Sorprende che in nome della fede — poiché Lazzaro testimonia la fede del Cristo — non si sia sostenuto e innalzato di più questo personaggio. Lo si è santificato (la sua festa ricorre il 17 dicembre), ma resta la sensazione di un personaggio scomodo, da dimenticare. Paradossalmente, la importanza della figura di Lazzaro di Betania fu intesa subito e fortemente dai nemici di Gesù, che al Cristo non perdonarono proprio quel miracolo (e da quel giorno, dice Giovanni, II, 53, pensarono a dargli morte). Stimarono essi così pericolosa la testimonianza vivente di un uomo che dimorava in un villaggio a meno di tre chilometri da Gerusalemme, che progettarono e deliberarono (« cogitaverunt ») di far morire anche Lazzaro.

Dice ancora Giovanni, 12, 9,: « seppe pertanto una gran turba di Giudei come Gesù era in quel luogo: e vi andarono non per Gesù solamente, ma anche per veder Lazzaro resuscitato da lui. Tennero consiglio perciò i Principi de' Sacerdoti di dar morte anche a Lazzaro resuscitato da Lui perché molti per causa di esso si separavano da' Giudei, e credevano in Gesù ». Nel Vangelo non si parla più di Lazzaro e non sappiamo se i Principi dei Sacerdoti mandarono ad effetto il loro minaccioso disegno.

Se questo avvenne, forse dopo la clamorosa Resurrezione di Gesù, Lazzaro fu il primo martire della fede cristiana. Ma torniamo al dipinto e al fatto pittorico. A prima vista, il quadro appare immerso in un'aura sommessa, di silenzio e solitudine. Due sole figure in un paesaggio nudo di alberi e di segni umani. Siamo sulla cima del Golgota, ma remote ormai le croci, remoti i ladroni, i soldati romani, i giudei schernitori, il gruppo delle pie donne, degli amici e dei discepoli, tutto è scomparso. Si direbbe che l'artista abbia visto la realtà circostante con gli occhi di Lazzaro, per il quale nulla sembra esistere oltre l'immagine straziata di Gesù sul luogo del Calvario, il monte della Morte. E Lazzaro stesso, col suo lieve sorriso è una notturna immagine di morte, ultima liberatrice del male. Questo scheletro coperto dalla pelle e da poche bende, che sembra appena uscito dalla sua

tomba, questo simbolo della Morte, ma di una Morte che vede l'Eterno, è diafano, luminescente.

Il cranio è colpito da una luce lunare, luce di luna marcia. Eppure come nelle sinfonie del massimo cantore della gioia, del dolore e dell'eroismo dell'uomo, mi pare che scattino improvvisi accenti tragici e che il quadro acquisti un rilievo intensamente drammatico. Basta volgere gli occhi al Cristo deposto. Il Cristo, che sembra tirato fuori da un'onda è un corpo pestato, battuto, tumefatto, in disfacimento. La sua fronte è come sconvolta da moti tellurici, raggrinzita e piagata dalla corona di spine che ha lacerato la pelle! Sconvolta, devastata e denudata da cataclismi appare anche la natura. Il paesaggio, che i grandi maestri delle Deposizioni, confinarono lontano ma nitido, qui è bruciato, annullato. Il luogo è putrefatto, l'atmosfera è putrefatta.

Anche la montagna è scheletrica. Un lieve spiraglio sul fondo parrebbe uno spiraglio di luce, ma anche quella è una lama di luce livida. Sotto la linea della montagna fa sentire la curvatura terrestre, crea una prospettiva spaziale, di particolare attualità. Nuova e originale è la coesistenza di due prospettive, quasi che chi guarda il dipinto debba alternare due ottiche diverse. Con la prima, vengono fortemente in evidenza le due figure, l'espressione del volto di Lazaro, il realismo del Cristo martoriato. Presi nella suggestione potente della inquadratura in primo piano, entriamo, si può dire, nel dipinto, in un suo immaginario prolungamento, ai piedi di Gesù. Ma alzando lo sguardo, la lontananza della montagna si accentua come in una rotazione terrestre. La Terra circonda le due figure solitarie. Tutta la terra spogliata e desolata per il lutto è come curvata a ricevere e ad abbracciare il suo Signore. L'intensità del quadro, la sua vastità visiva, così più grande di quella reale, nascono dall'accordo tra le due figure fortemente ravvicinate e la prospettiva spaziale, davvero nuova nell'arte di soggetto cristiano. Eppure la visione fantastica di Stradone finisce con l'essere assai vicina ai Vangeli. Nel libro di Matteo è scritto che quando Gesù, chinato il capo, rese lo spirito, la terra tremò, le pietre si spezzarono e molti sepolcri si aprirono e molti corpi di santi resuscitarono e apparvero. Nel dipinto non c'è coincidenza te-
178 stuale, ma analogia di atmosfere: il rifiuto del paesaggio e della

Città degli uomini vivi, l'ira e lo sconvolgimento della natura, la sequenza di pietre spaccate e disseminate come ossa lungo la salita del Golgota, la resurrezione dei santi, simboleggiata in Lazzaro.

L'uomo da pochi giorni risorto, primo della gloriosa coorte del Redentore, è già, accanto a Gesù, ad attestare la continuità della Vita, il trionfo della resurrezione cristiana sulla Morte, fatta anch'essa mortale. Perciò se guardiamo nella sua intenzione questo dipinto straordinario, ecco che l'ansia drammatica si placa. Resta l'immagine mite di Lazzaro che contempla il Cristo e par che sorrida. Si avverte che tra qualche istante il corpo di Gesù di Nazareth sarà sollevato da terra e accolto tra le braccia della Madre. Tra il dolore corale che l'arte ha rappresentato nelle Deposizioni e il dolore di Maria fermato nel sublime abbraccio della Pietà, il Cristo è qui sfiorato dallo sguardo di Lazzaro. Ma il dolore di Lazzaro il Risorto, il Veggente, è già consolato dalla certezza della Pasqua di Resurrezione.

Ben può dirsi straordinario questo quadro, perché, indipendentemente dal fatto pittorico risolto e dall'originalità dell'invenzione, è un'alta testimonianza morale e religiosa, una sintesi poetica, un'opera che fa onore alla sensibilità di un artista moderno dal cuore antico. E', si diceva, un quadro che, nato da lunga meditazione, fa meditare a lungo e genera pensieri. Uno può essere questo: che la misura della vita umana è troppo breve perché l'uomo possa contentarsene e, perciò, nel muto dialogo tra chi è risorto e chi risorgerà, avverte una consolante promessa d'infinito, poiché il Cristo è venuto per vincere la Morte: « io sono la Resurrezione e la Vita ».

Un'altra riflessione: l'uomo dello Spirito, pur torturato, vinto, ucciso, è più forte degli uomini della violenza e delle forze spietate. Perché lo spirito si trasmette alle generazioni attraverso le parole e l'opera d'arte, mentre la forza bruta conosce brevi trionfi e poi brucia in sé con la sua rabbia e si consuma per sempre.

Altre riflessioni potrebbero farsi ed altri le faranno, se, come non par dubbio, questo quadro sarà visto in degna sede, come opera pittorica e come testimonianza di alta spiritualità, diciamo come opera di poesia e di arte. Di quell'arte, che pur

essa tormentata, battuta, stravolta, messa a morte e data per sepolta, ha in sè il destino di miracolose resurrezioni. Anche se, ad essere sinceri, non avvengono nello spazio di tre o quattro giorni.

Francesco Acerbo

LA CIVILTÀ' CATTOLICA

N. 3103 - 6 Ottobre 1979

LA MATERIA E L'IMMAGINE FANTASTICA NELLA PITTURA DI STRADONE

di VIRGILIO FAGONE S. I.

Nel panorama della pittura italiana Giovanni Stradone occupa un posto particolare. La sua forte e singolare personalità artistica non si lascia facilmente ricondurre a qualcuna delle tante correnti e mode che pullulano nella fitta selva dell'arte contemporanea. Benché affondi saldamente le sue radici nella tradizione, ed in particolare nel tonalismo della « scuola romana », egli ha saputo assimilare le esperienze più diverse in un linguaggio originalissimo e di un'innegabile modernità. Ostinatamente figurativo, anche quando imperversa la voga dell'astratto, Stradone possiede un senso acuto della qualità della materia, che tratta con un dominio sicuro delle sue possibilità espressive, tanto da autorizzare un accostamento non superficiale della sua opera alla pittura informale e materica.

Tra i vari tentativi di individuare le caratteristiche peculiari della sua pittura, la definizione che ricorre più frequentemente e che ne coglie meglio gli aspetti più immediati, è indubbiamente quella che lo colloca nell'area dell'espressionismo. Né mancano analogie con i modi stilistici del primo Kokoschka, di Soutine, che sembrano confermare una tale classificazione. Ma
180 si tratta di un « espressionismo materico », come notava V.

Guzzi, « tonale » e « metafisico », com'è stato proposto da altri¹. Già lo stesso accostamento di termini così diversi denota chiaramente la difficoltà di inquadrare nelle consuete categorie uno stile personalissimo, che utilizza gli apporti più disparati della cultura pittorica italiana ed europea per fonderli in una scrittura inconfondibile, rapida e densa di umori.

Se l'espressionismo è l'indirizzo in cui meglio si colloca il mondo poetico di Stradone, esso tuttavia non ne esaurisce la varietà dei modi stilistici. Come notava Nello Ponente: « L'espressionismo non caratterizza tutta l'esperienza di Stradone, anche se ne è la costante »². Ogni tentativo di definire lo stile di Stradone mediante il riferimento ad una scuola o ad una tendenza particolare, o attraverso l'applicazione di un modulo definito e ricorrente, è votato al fallimento. Perché il pittore è sempre al di là delle sue stesse conquiste, costantemente aperto alle imprevedibili occasioni offerte dalla materia. E tuttavia, nonostante questa irrefrenabile libertà inventiva, che infrange ogni schema preconstituito, che violenta la forma per piegarla all'impeto dell'emozione, il linguaggio di Stradone è individuabile immediatamente in ogni pennellata, in ogni tratto della sua pittura. Già fin dal 1950, G. Dessì lo aveva fatto acutamente rilevare: « Stradone non è riconoscibile per una cifra, per un segno, per un carattere facilmente isolabili, ma per la sostanza della sua pittura: per cui ogni grumo del suo colore è già Stradone »³.

Non cercheremo quindi di codificare lo stile di Stradone in una formula rigida, in uno dei tanti « ismi » in voga — impresa, questa, che si rivela disperata ed infruttuosa — ma tenteremo piuttosto d'individuare l'apporto originale che egli ha recato, mediante la sua opera, alla soluzione di uno dei problemi più ardui dell'arte contemporanea: quello del rapporto tra le qualità sensibili della materia e l'immagine fantastica.

La trasformazione dello spazio plastico

A ragion veduta abbiamo impiegato il termine di « immagine fantastica » e non quello più ovvio, ma fuorviante, di « immagine figurativa ». Il concetto di figurazione, infatti, è 181

troppo carico di riferimenti all'oggetto della rappresentazione e rischia di precludere la comprensione di ciò che è accaduto nell'arte contemporanea a partire dall'impressionismo. La vecchia disputa tra figurativi ed astratti, che negli ultimi decenni ha diviso il campo della pittura, sembra ormai essersi esaurita sotto la spinta di nuove e più radicali esperienze, che hanno finito col mettere in discussione il concetto stesso di « opera d'arte ». Non è difficile individuare le radici ultime della crisi attuale nella polemica sterile che, opponendo l'immagine figurativa alle qualità sensibili e formali dell'opera, ha infranto l'unità della creazione artistica, avviandola verso due esiti opposti, ma paradossalmente vicini nella comune affermazione della « morte dell'arte ».

Da una parte, infatti, il rifiuto dell'immagine figurativa, intesa come mero pretesto occasionale e, ultimamente, superfluo all'autonomo organizzarsi della forma artistica, doveva condurre gradualmente, attraverso un processo di dissoluzione della stessa forma, alla negazione dell'opera d'arte, sostituendola con « l'« oggetto » nella sua immediata presenza fisica, o col semplice « gesto », isolato dalla forma in cui si oggettivizza, o infine col « comportamento estetico ». Ciò che conta non è più l'opera da produrre, ma l'attività del soggetto, non in quanto orientata alla produzione di un oggetto esterno, ma nella sua immediata realtà corporea (*body-art*), o addirittura in quanto pura operazione mentale (*arte concettuale*).

D'altra parte la figurazione, sempre più preoccupata di trasmettere un messaggio politico o ideologico, abbandonava la dimensione fantastica in cui l'immagine si fa trasparente di significati interiori, emotivi o, comunque, poetici, e ripiegava sui dati immediati della percezione sensibile, in una fedeltà sempre più pedissequa alle apparenze della realtà esterna, riprodotte con l'oggettività impersonale dell'immagine fotografica. Lo stesso « iper-realismo », che apparentemente sembra ripristinare l'evidenza dell'immagine figurativa, in realtà finisce col distruggere la qualità artistica dell'immagine, riducendola a semplice duplicato della realtà sensibile.

Ciò che infatti viene meno in entrambi le tendenze dell'arte contemporanea, è appunto la meditazione dell'immagine fanta-

stica che, da una parte, è appunto la successione temporale del processo formativo della stabilità e nell'oggettività della opera, e dall'altra rende possibile, nella stessa percezione delle apparenze sensibili, la visione intenzionale di un significato più profondo, in cui si riflette la soggettività dell'artista.

Se la *querelle* tra figurativi ed astratti si è rivelata, come dicevamo, sterile e fuorviante, ciò lo si deve al rilievo accordato ad un aspetto secondario di quella rivoluzione che, a partire dall'impressionismo, ha radicalmente trasformato le leggi della visione pittorica. La crisi dell'oggetto della rappresentazione non era infatti che una conseguenza derivata, e per nulla necessaria, della trasformazione dello spazio plastico, iniziata dall'impressionismo. Mentre nella precedente tradizione figurativa l'oggetto era visto nella distanza dello spazio prospettico, nettamente definito e individuato nei rapporti della piramide visiva, a partire dall'impressionismo esso è immerso in uno spazio continuo e avvolgente, non più cristallizzato nella razionalità della proiezione geometrica, ma reso fluido nell'immediatezza della percezione sensibile⁴.

Di questa rivoluzione, che avrà profonde ripercussioni in tutta l'arte contemporanea, i pittori impressionisti non erano del tutto consapevoli, preoccupati com'erano dell'analisi della sensazione visiva. Lo schema prospettico persiste ancora nella maggior parte delle loro opere, sia pure ridotto ad un semplice « graticcio » su cui si sovrappone la trama di minute pennellate. Tuttavia, attraverso la stessa analisi della sensazione, colta nella sua immediatezza, lo spazio tridimensionale della visione prospettica tende ad appiattirsi nelle due dimensioni della tela. La resa della distanza e della profondità è ottenuta mediante il puro giuoco del colore. Le qualità sensibili della materia pittorica emergono in primo piano. Lo spazio si fa colore, materia palpitante, vibrazione luminosa. La dimensione temporale della percezione anima, in una continuità vissuta, l'immobilità delle forme, che tendono a dissolversi nell'aria e nella luce.

L'oggetto della rappresentazione persiste ancora, è vero, sotto la griglia delle pennellate e la scomposizione dei colori; tuttavia la sua definizione non è più affidata ai contorni di una forma razionale, ma all'immediatezza della percezione sensibile, 183

che lo coglie nei suoi aspetti mutevoli. Nonostante il tentativo di Cézanne di salvare la solidità e la stabilità delle forme e dei volumi, l'oggetto tende a scomporsi nell'esperienza cubista, che ne scompone la struttura interna e i profili, per ricomporli secondo uno schema che non è più quello dello spazio prospettico, ma piuttosto quello autonomo della composizione. E' evidente che l'attenzione dei pittori postimpressionisti, anche quando prendono le mosse dagli aspetti della realtà esterna, non è più rivolta alla rappresentazione dell'oggetto, ma alle qualità sensibili dello spazio-materia, che tende ad organizzarsi secondo leggi autonome. Era ormai possibile sopprimere del tutto l'immagine figurativa per abbandonarsi all'invenzione di pure forme astratte. Questo rapporto tra le premesse dell'impressionismo e le conseguenze dell'astrattismo, è stato indicato con chiarezza da C. Brandi:

« Ma, per tornare all'Astrattismo, è chiaro ormai che solo la premessa impressionistica, d'una spazialità affiorante, poteva permettere, sia una selezione di formalismi inerenti al colore così investito, sia l'atomizzazione stessa di quei formalismi al limite estremo e insindacabile dell'attuale personalismo astrattista. E' dunque ancora la spazialità impressionistica che, alla insaputa degli agenti, opera e si spegne nell'ultima e stanca avanguardia... »⁵.

Ma questa conseguenza, come dicevamo, non era necessaria. La trasformazione dello spazio plastico, operata dall'impressionismo, si prestava ad altri esiti, che di fatto non sono mancati. Restava però da risolvere il problema del rapporto tra il nuovo spazio, che veniva sempre più ad identificarsi con le qualità sensibili della materia, e l'organizzazione della forma. In altri termini, la forma, una volta liberata dalla dipendenza dall'oggetto esterno, può ancora costituirsi in « immagine », o si dissolve e si dissolve tutta nello spessore della materia?

La distinzione tra « immagine figurativa » e « immagine fantastica » costituisce un primo avvio alla soluzione del problema. L'immagine, infatti, non dice necessariamente una relazione mimetica alla realtà esterna. Vi sono arti come la musica e la poesia, che non riproducono aspetti del mondo e-
184 steriore, e che tuttavia non sono prive d'immagini: immagini

del sentimento, del mondo interiore del soggetto, che prendono forma nella frase musicale o nel ritmo del verso. In un certo senso è lecito affermare che non c'è forma artistica che non traduca nelle qualità sensibili della materia un'immagine fantastica. Persino la pittura astratta e informale, quando raggiunge il livello dell'arte, lascia trasparire nel puro giuoco delle forme e dei colori la struttura germinale di immagini affioranti dalla materia: *immagini non figurative*, ma non per questo meno significative ed espressive della soggettività dell'artista. Spesso non è facile distinguere le immagini talmente estenuate o deformate di alcune correnti figurative dalle pure forme della arte astratta. Si avverte chiaramente in queste opere che il riferimento agli aspetti della realtà esterna è secondario ed esteriore per rispetto alle qualità formali che le accomunano nella nuova dimensione dello spazio plastico.

Tuttavia, l'assenza di ogni riferimento, sia pure allusivo, alle forme visibili del mondo esterno, pone la pittura in una condizione eccezionale, quasi di violenza, che rischia a lungo andare di isterilirla nella ripetizione di viete formule o in puro giuoco decorativo. La visione sensibile, infatti, è naturalmente orientata alla visione intenzionale: alla identificazione di forme significanti. Una forma che non significhi nient'altro che se stessa, che si *autopresenti* come qualcosa che ha in se stessa il suo significato e la ragione del suo essere, rischia di scadere alla condizione di semplice oggetto. Gli ultimi esiti dell'arte contemporanea, che ha finito col sostituire l'oggetto « in carne ed ossa » alla creazione di un'opera, non fanno che confermare *per absurdum* questa congenita esigenza della forma artistica ad organizzarsi in immagine significativa.

I « fantasmi » della pittura di Stradone

Questa lunga digressione sulle vicende dell'arte contemporanea, che apparentemente ci ha allontanato dal tema della nostra ricerca, in realtà ci introduce nel vivo della pittura di Stradone. Essa è infatti il tentativo, certamente non l'unico ma originalissimo, di trovare una soluzione al problema del rapporto tra le qualità sensibili della materia, messe in luce dalla trasformazione dello spazio plastico operata dall'impressionismo 185

e la formulazione dell'immagine fantastica. Tentativo che possiamo dire senz'altro riuscito, non soltanto nelle opere più felici, che si sono imposte all'attenzione della critica per la forza della ispirazione e la consumata abilità tecnica, ma nella stessa continuità di una ricerca volta a recuperare le conquiste formali dell'arte contemporanea nell'ambito di una tradizione figurativa radicalmente rinnovata.

Perché Stradone, anche quando si muove ai limiti dell'astratto e dell'informale, resta sempre un figurativo. Egli infatti non vuole né può rinunciare all'immagine, sia pure ridotta ad un semplice guizzo di colore, che gli permette di esprimere, con l'evidenza immediata del « segno iconico », il suo mondo interiore, la sua visione poetica della realtà e la sua ironia, i suoi sogni ed i suoi furori, il dramma dell'esistenza sofferto con intima partecipazione ma anche con quel tanto di distacco che rende possibile un giudizio critico. Stradone non ha mai voluto « saltare il fosso » — come è stato detto⁶ — per approdare, in perdita, ad un ricco lessico di significati umani al gramo inventario di simboli astratti. E la ragione di un tale rifiuto deve cercarsi appunto nella realtà, più che in una sfiducia preconcepita nei riguardi dei puri mezzi espressivi del colore e della forma. L'abbandono dell'immagine, come ha giustamente fatto rilevare E. Crispolti, avrebbe significato una perdita di concentrazione dell'ispirazione poetica e della stessa qualità della pittura, che trae da essa la vera ragione del suo essere:

« Sarebbe stato forse abbastanza facile per Stradone superare il limite della riduzione dell'immagine a riconoscersi quasi in scrittura, per aprirsi invece al dominio di una scrittura priva di riferimenti a « figure ». Quel passo non lo ha compiuto, non lo ha voluto compiere, come per altra via mai lo ha compiuto De Pisis, proprio perché sarebbe stato come rompere i confini di un dominio interiore, rompere quasi una diga, lasciarsi distrarre e travolgere dall'equilibrio dell'evocazione intima all'inarrestabile flusso dell'effusività »⁷.

Ma le immagini che Stradone inventa, non rappresentano tanto la realtà esterna, quanto l'interna emozione dell'artista. Sono immagini del sentimento e dell'immaginazione creative, più
186 che trascrizioni dei dati della percezione sensibile. Il riferimento

semantico al mondo dell'esperienza quotidiana persiste quel tanto che è sufficiente ad individuare una situazione esistenziale, da cui il pittore prende l'avvio per trasfigurare interiormente una esperienza vissuta, uno stato d'animo, in una cifra pittorica, dove il residuo figurativo è ricreato di sana pianta grazie al potere inventivo dell'immaginazione. In questo senso, e solo in questo senso, ci sembra lecito parlare dei « fantasmi » che animano la pittura di Stradone. Non si tratta infatti di pure larve, prive di sostanza ed evanescenti nella materia amorfa; ma di *immagini della fantasia*, pulsanti di energia e dense di materia pittorica. « Fantasmi » nel senso che essi sono il frutto di un'invenzione fantastica: il prender forma dei movimenti interiori dello spirito negli schemi sensibili dell'immaginazione, il condensarsi dell'emozione soggettiva nell'evidenza dell'immagine, il precipitare delle risonanze più segrete della coscienza nello spessore della materia.

Nonostante il rilievo accordato all'invenzione fantastica, Stradone non è semplicemente un pittore « visionario » e « intimistico » — come spesso è stato definito — un « romantico » attardato a trascrivere le sue *rêveries* in simboli privi di ogni riferimento oggettivo alla realtà. Il processo formativo che presiede alla gestazione delle sue immagini fantastiche, prende sempre l'avvio da un contatto diretto con l'oggetto esterno. « Per Stradone — notava Cesare Brandi fin dal lontano 1947 — c'è un tale trasporto iniziale di fronte all'oggetto, per cui questo veramente riesce a fondere, a vaporare, raggiungere levitazioni eteree, sicché in quel momento stesso si può trasporre nella pulsazione di un ritmo quasi sfrenato, incontenibile »⁸.

Ma l'attenzione iniziale che Stradone dedica agli aspetti della realtà non è di natura puramente formale. A differenza dei pittori cubisti, che sottoponevano l'oggetto ad un processo di decomposizione analitica delle sue forme e dei suoi volumi, per ricomporli secondo uno schema spaziale, diverso da quello prospettico ma sempre legato alle leggi della composizione formale, Stradone aggredisce l'oggetto nella sua immediata presenza esistenziale, lo disintegra nei suoi elementi costitutivi, riducendolo a schegge di colore, a frammenti di materia, per ricostruirlo secondo una violenza simbolica, di natura emozionale. In altri 187

termini, l'urto con la realtà suscita un'eco interiore nell'anima dell'artista. E sarà appunto questa risonanza intima, soggettiva, a determinare il costituirsi dell'immagine fantastica, che si concretizza, attraverso il dialogo incessante con la materia, in forme e figure inedite, dove il ricordo dell'oggetto persiste ancora, ma investito e trasfigurato dall'apporto della soggettività dell'artista. La realtà non è semplicemente riflessa nello specchio deformante dell'emozione soggettiva, come accade generalmente nella pittura espressionista, ma viene distrutta e ricreata nel corso di un processo formativo che si esercita immediatamente sulle qualità sensibili della materia. Ed è appunto questo riferimento iniziale alle forme fenomeniche della realtà esterna, che riaffiorano attraverso il libero giuoco dell'invenzione fantastica, a caratterizzare l'espressionismo di Stradone, distinguendolo sia dall'« espressionismo astratto », sia dalle altre correnti dell'espressionismo europeo⁹.

Che l'interesse di Stradone sia determinato dal costituirsi dell'immagine in quanto simbolo di uno stato d'animo, appare perfino nei tentativi di scomposizione geometrica della forma, compiuti nel periodo che va dal '48 al '49. L'analogia con i procedimenti analitici del cubismo è puramente esteriore. La immagine, infatti, non è ricomposta secondo uno schema semplicemente formale, ma secondo gli umori mutevoli del sentimento, a volte lirico e fiabesco, come nell'originalissima immagine del « Gatto » (1949), a volte ironico e caricaturale. Ma questi tentativi venivano ben presto abbandonati, perché non congeniali al temperamento dell'artista. Il suo mondo poetico trovava un'espressione più immediata nella libera invenzione dell'immagine fantastica, svincolata da ogni legge compositiva che non fosse quella immanente alla forma nel suo affiorare dalla densità della materia pittorica.

L'inventario dei soggetti che ritornano più frequentemente nella pittura di Stradone costituisce già per se stesso un primo indizio delle radici tutte interiori della sua ispirazione, anche quando trae lo spunto dall'esperienza quotidiana, da un fatto di cronaca, da una situazione esistenziale concreta. Essi sono visioni notturne: ruderi e cupole di una Roma fantasmagorica, disfatta nella luce lunare; squallidi angoli di periferia,

animati da personaggi emblematici: straccivendoli, « bulli », zingari, pagliacci, hippies, emarginati, trasfigurati in simboli della condizione umana in una situazione di solitudine e di angoscia esistenziale; insetti come uomini e uomini come insetti; fiori calcinati nello spessore di una materia opaca, ma ricca di vibrazioni segrete; paesaggi pietrificati nella luce livida dalla folgore o tesi nel vento della notte; marine concitate o fosforescenti sotto lune di pietra; fantasmi alla deriva del fiume dell'esistenza.

Nonostante questo repertorio d'immagini notturne, evocatrici di un mondo in disfacimento, Stradone è lontano dall'essere un pittore « crepuscolare » e « decadente », Il suo stile, infatti, anche quando estenua le forme in immagini evanescenti, è nervoso e sanguigno, ricco di umori e di estri: ora tragico e sofferto nella partecipazione al dramma dell'esistenza; ora lirico e smagato nell'abbandono all'atmosfera del sogno; ora ironico e tagliente nell'incisività del segno che ricorda l'ironia di Daumier; ora arguto e popolaresco nell'evocazione di personaggi da commedia atellana o nel commento del detto popolare « l'occhio del padrone non ingrassa il cavallo » (1970); fino a diventare caricaturale e grottesco nella denuncia delle ipocrisie e dei vizi del nostro tempo. Ma resta sempre umano, anche quando incide con il bisturi della satira nelle piaghe della nostra società. Il suo stesso riso amaro non è spesso che una forma di pudore con cui egli tenta di celare la sua commossa partecipazione alle miserie della condizione umana.

Ma dove l'immagine fantastica raggiunge il livello di un simbolo cosmico è nell'evocazione delle rovine del « Colosseo ». Il tema è dei più cari e dei più ricorrenti nella pittura di Stradone. Ripreso con diverse variazioni del registro cromatico e dell'impasto materico, esso si trasfigura nell'immagine emblematica di una grandezza in decomposizione, ma indistruttibile, quasi scoglio affiorante nella notte dei tempi. La forma, di una austera classicità, si disintegra letteralmente in una materia densa e sontuosa, vibrante di luci segrete, che emergono dal suo opaco spessore. Ma questi stessi frammenti di materia, grumi di colore, scaglie di luce, si ricompongono miracolosamente in una immagine nuova, surreale, ferma nello stupore della luce 189

lunare, cifra metafisica della caducità delle opere umane ed insieme della forza imperitura dello spirito.

Il confronto col il « Colosseo » di Scipione, già fatto più volte, si rivela istruttivo. E' certamente possibile rintracciare una causale convergenza nel tema ed una affinità del clima surreale, che è comune ai due pittori. Ma diverso è l'impianto pittorico, e soprattutto diverso è lo stile. Mentre per Scipione la forma, che ha chiare reminiscenze barocche, resta sempre subordinata all'immagine fantastica, che trae la sua origine da un'ispirazione letteraria, dove l'accesa sensualità è pervasa da aspirazioni e turbamenti vagamente religiosi; nei « Colossei » di Stradone, invece, l'immagine fantastica si identifica senza residui con la forma sensibile: si fa tutta materia, si consuma nella palpitante continuità dello spazio plastico, per riemergere, ormai spoglia di ogni elemento empirico e contingente, trasfigurata in puro simbolo pittorico di un significato metafisico¹⁰. E' appunto questo rapporto immediato dell'immagine fantastica alle qualità sensibili della materia a caratterizzare l'espressionismo di Stradone, rendendolo così vicino alla pittura astratta e informale, senza tuttavia autorizzare una totale identificazione con l'arte non-figurativa, che finiva col sopprimere la stessa immagine fantastica.

La materia e lo spazio plastico

La critica più avvertita non ha mancato di cogliere questo peculiare carattere della pittura di Stradone, che nelle opere più riuscite superava di fatto la sterile polemica tra figurativi ed astratti, realizzando una sintesi originale tra le esigenze formali dell'astrattismo e la vocazione a significare, che è propria dell'immagine figurativa.

Così, Nello Ponente non esitava a definire Stradone « astratto e realista insieme [...] ». L'astrazione di Stradone è infatti di un altro ordine, ma sussiste egualmente perché egli ben sapeva, fin dall'inizio, che la pittura non consiste in una riproduzione della realtà [...]. L'astrazione espressionistica di Stradone poteva, insomma, anch'essa costruire una geometria, purché fosse in una dimensione emotiva diversa da quella neocubista »¹¹.

190 Parimente E. Crispolti faceva osservare, sottolineando l'insopri-

mibile esigenza di comunicazione che pervade tutta l'opera di Stradone, che la figurazione « Sarà il minimo semantico oggettivo, per stabilire una comunicazione, giacché Stradone non crede ad una semiologia di puri segni, di puri movimenti della materia pittorica; altrettanto di come non crede ad una semiologia di mera figurazione oggettiva »¹². Per C. Giacomozzi, « l'immagine stradoniana è sempre defilata nei lembi di una astrazione assecondata da quella pienezza materica che sappiamo infine costante virtuosa — o meglio: abitudine stilistica — del suo linguaggio pittorico »¹³. Insomma, sia che si chiami la pittura di Stradone una « figurale astrazione », come faceva M. Venturoli¹⁴, sia che la si definisca come « non descrittiva né astratta », come proponeva Toti Scialoja¹⁵, una constatazione è comune alla maggior parte dei critici che ne hanno tentato l'analisi, e cioè che essa si pone al di là della dialettica tra figurazione e astrazione. La tesi è stata ampiamente sviluppata da V. Guzzi attraverso l'accostamento, certamente paradossale ma non privo di fondamento, con la pittura informale di Fautrier: « Stradone al limite dell'informale. Ma la materia per lui mai divenne per se stesso immagine [...]. Davvero, fra quanti artisti in questi anni possano avere interessato Stradone, noi diremmo che il più suggestivo sarà per lui stato Fautrier »¹⁶.

A parte il fatto che Stradone aveva iniziato la sua esperienza materica molto prima di Fautrier (le « paste alte » del primo « Colosseo » rimontano al 1944), le analogie formali tra i due pittori restano puramente esteriori. La materia di Stradone, infatti, per quanto densa e ricca, non diventa mai fine a se stessa, ma resta sempre subordinata all'espressione, o anche solo al suggerimento dell'immagine fantastica. Anche quando la forma sembra immergersi e dissolversi nel magma incandescente del colore, come nella *Laguna di Venezia* del '43, l'immagine fantastica che lievita dai vortici della materia in ebollizione conserva ancora una salda struttura formale. O anche quando Stradone graffia dentro lo spessore della materia le sue figure sottili e nervose, la traccia incisiva del segno raggiunge, grazie al sapiente contrappunto di luci guizzanti e di ombre agglutinanti, la densità volumetrica del rilievo chiaroscurale. Ma si tratta di volumi dinamici, carichi di energia, iscritti nel con-

tinuum di uno spazio-tempo che ha infranto gli schemi della visione prospettica. Per questo ci sembra fuorviante l'accostamento, già più volte proposto, di queste figure abbozzate con pochi tratti sommari, ma straordinariamente efficaci, alle forme macerate e guizzanti del Magnasco. Come pure inesatto ci pare il richiamo al « tocco luministico che fu proprio di certa esperienza tardo-barocca »¹⁷. Nonostante l'innegabile affinità col-l'ispirazione preromantica del Magnasco e una facile analogia con la tecnica luministica della resa dei volumi mediante rapidi tocchi di luce, lo spazio di Stradone non è più quello della visione prospettica, che persiste ancora, sia pure appena accennato, fino alla rivoluzione operata dall'impressionismo; ma è uno spazio che tende ad identificarsi con la materia pittorica, nell'immediatezza della percezione sensibile, uno spazio che si distende nella temporalità di un'« esperienza vissuta » (*Erlebnis*), reso ormai duttile alla trascrizione dei movimenti interiori della coscienza. Nella « Via Salaria » del '45 è ancora possibile rintracciare lo schema dello spazio prospettico, ma esso non serve tanto ad oggettivare la visione nei rapporti della distanza totale, nell'immobilità silenziosa della notte lunare. Già lo spazio tende a fondersi con la trama del tessuto pittorico, fitto di pennellate nervose, palpitante di materia luminosa. Attraverso un graduale processo di osmosi, l'immagine fantastica trapassa immediatamente nell'organizzazione fisica dello spazio. E' il periodo che abbraccia le opere più facili, nel raro equilibrio tra l'evocazione poetica e la struttura formale, dall'« Uomo dei campi » del '43 (una poesia scritta con i colori) ai « Vasi bianchi » del '46, dalla serie delle « Marine » ai « Colossei », dal « Vento notturno » del '46 alla « Ragazza che coglie ginestre » del '51, dove il flusso dinamico della materia ritrova la purezza della forma classica. L'immagine non si sovrappone dal di fuori alla materia, ma germina dalla sostanza stessa del colore. La forma finisce col perdere i suoi contorni tracciati dal segno esterno, per riacquistare quelli che scaturiscono dai diversi strati della materia. La stessa luce non copre le superfici cromatiche, sovrapponendosi alle zone d'ombra, ma sembra sprigionarsi dallo spessore opaco della materia, come un fuoco, segreto che la
192 consumi dall'interno. Questa peculiare qualità di una materia

che si fa luminosa è stata descritta con acutezza da V. Guzzi:

« Quel che Van Gogh da par suo (e la citazione non è fortuita) aveva fatto col colore - segno, Stradone ora faceva con la materia - luce. La forma finiva per darsi nello spessore della sostanza pittorica, così assumendo alternamente valore di luce e ombra. Ed essendo quella sostanza un flusso incandescente, un calor freddo, una matrice *informe*, l'immagine era come l'improvviso coagulo, la traduzione in fantasma »¹⁸.

Ed è proprio in virtù di questo immediato trapasso dell'immagine fantastica nelle qualità sensibili della materia, che la pittura di Stradone acquista una dimensione metafisica e surreale, senza ricorrere alla mediazione di una metafora letteraria, all'accostamento inconsueto di oggetti disparati, come accade generalmente nelle altre correnti surrealistiche. L'immagine, anche quando è chiaramente allusiva di un significato metafisico, resta sempre ed essenzialmente *pittorica*: il suo potere di evocazione surreale è affidato unicamente al tono del colore, alla forza del segno, alla qualità della materia. In questo senso ci sembra legittimo l'accostamento alla pittura di Morandi. Nonostante l'evidente diversità dei modi stilistici, ai due pittori è comune la ricerca del « valore metafisico del tono »¹⁹. Ma il tonalismo, che Stradone deriva da Morandi attraverso Mafai, è di natura diversa. Fatto di colori corposi, di ocre dense, di verdi macerati, di terre brune, esso è accordato su registri più bassi, fino a raggiungere talora il rigore di una tonalità monocroma, appena variata da trasparenze azzurre, violette, perlacee. Le forme che Morandi accarezzava con cura assidua e paziente, nella contemplazione amorosa dell'oggetto, tendono a corrompersi nella pittura di Stradone, intridendosi di una materia greve e tormentata. Alla concentrazione morandiana subentra il vento impetuoso di un'immaginazione più libera e varia. Il tonalismo di Stradone scompiglia l'immoto stupore della pittura metafisica, infondendovi dentro i flutti violenti del sentimento e della passione.

Ciò che infatti distingue la pittura di Stradone è la violenza del gesto che, nell'urto fulmineo con la materia, traduce in forma sensibile il fremito interiore dell'emozione. Non è possibile comprendere come l'immagine fantastica s'incarni *imme-* 193

diatamente nella materia, se non si tien conto della spontaneità e della particolare rapidità del processo formativo. L'idea del quadro, che è venuta lentamente maturando nell'immaginazione dell'artista, una volta formulata in fantasma sotto l'urgenza dell'emozione, postula la sua immediata esecuzione attraverso un processo rapidissimo. Stradone lavora « a caldo », nel fervore dell'ispirazione, sul magma ancora fluido dei colori. Si instaura allora un dialogo fecondo tra le occasioni offerte dalla materia in fermentazione e il gesto del pittore, che ne coglie gli spunti nell'atto stesso con cui la piega alle esigenze dell'espressione. Non si tratta tuttavia di un processo puramente « casuale », perché le stesse occasioni fortuite, provocate dalla pennellata ampia e grondante di colore, da energici colpi di spatola, restano sempre subordinate alla formulazione dell'immagine fantastica, che va sempre più definendosi a misura che emerge dalle segrete possibilità della materia. Ed è così che il movimento dello spirito trapassa immediatamente nelle qualità sensibili della materia e resta inscritto, senza cristallizzarsi ma ancora pulsante di energia, nella traccia che il gesto lascia nello spessore del colore. Il dinamismo delle forme non è che la trascrizione sensibile dei moti più intimi della coscienza, l'immagine vivente, non tanto della realtà esterna, quanto dell'eco interiore che essa ha suscitato nella soggettività dell'artista.

La vocazione spirituale della materia

Il paradosso della pittura di Stradone consiste appunto in questa tensione dialettica tra il mondo interiore dello spirito e l'immota exteriorità della materia: quanto più l'immagine fantastica s'immerge nella materia, e sembra perdersi, corrompersi, disfarsi, tanto più libera essa ne riemerge, svincolata da ogni rapporto di pedissequa dipendenza dagli aspetti della realtà esterna, resa ormai specchio lucente dell'anima. Ma in questo processo di morte e resurrezione, la stessa materia è convogliata nel movimento dello spirito: essa finisce col perdere la sua opacità oscura e la sua greve immobilità, per diventare vibratile, eterea, trasparente, partecipando in qualche modo alla natura spirituale dell'ispirazione.

della pittura materica di Stradone è stato, a nostro avviso, G. De Chirico. Nel saggio monografico che egli dedicava all'opera di Stradone — caso più unico che raro — viene chiaramente indicata quella dimensione più profonda, misteriosa, ultimamente di natura spirituale, a cui rimanda la percezione immediata delle forme sensibili:

« Quando si crede di avere « afferrato » tutte le caratteristiche del pittore, qualcosa di essenziale ci sfugge di mano. Un « quid » indefinibile si riaffaccia alla nostra memoria visiva, invitandoci ad un ripensamento su tutto ciò che al primo contatto ci è parso facilmente decifrabile. Avvertiamo così il fascino, ed anche l'incubo, di una pittura di massima tensione, dove tutto è espresso e tutto nello stesso tempo sembra ancora da esprimere [...]. Se lo stesso Stradone ama definire « tonale e metafisica » la sua visione è per l'appunto perché i trapassi coloristici sono sempre amalgamati, ed in questa unione egli mira a dilatare il nostro orizzonte, facendoci vedere qualcosa che la semplice apparenza ci nega. Quel qualcosa si può commentare in molteplici modi, ma per tutto quello che ho voluto sottolineare, si deve invece puntualizzare ed interpretare quale riflesso di un indefinito senso di attesa e di speranza, e perciò di richiamo « spiritualistico », che permea le sue composizioni »²¹.

La tesi potrà sembrare paradossale ad una considerazione superficiale, che si fermi agli aspetti esteriori di una pittura che sembra compiacersi nella descrizione di un mondo in decomposizione, popolato di spettri e rovine. Ma dentro questa sofferta partecipazione al dramma della condizione umana, nella consapevolezza del destino mortale che è proprio di tutto ciò che è corporeo, affiora la luce di una speranza fondata sulla forza imperitura dello spirito. In questa prospettiva spiritualistica, anche la materia, che per sua natura tende a disgregarsi e a corrompersi nel succedersi effimero delle forme sensibili, si apre all'attesa di un evento misterioso, che la riscatti dal suo destino di morte. La creazione artistica opera già una prima trasfigurazione della materia: nell'atto stesso con cui rende visibile l'invisibile, essa fa in qualche maniera partecipe la stessa materia del destino immortale dello spirito. A questa

vocazione segreta della materia verso una forma imperitura sembra alludere Rilke nella nona *Elegia duinese*:

« Terra, non è dunque questo il tuo volere: invisibile in noi risorgere? Non è questo il tuo sogno: essere una volta invisibile? Terra! Invisibile! ».

Ma si tratta soltanto della trasfigurazione nella forma artistica, che è ancora sensibile, e per ciò stesso corruttibile, benché modellata secondo le leggi interiori dello spirito. Soltanto la fede cristiana nella « resurrezione della carne » viene incontro all'attesa profonda dell'uomo che, in quanto spirito incarnato, non è compiutamente se stesso che nell'unità sostanziale dell'anima e del corpo: e, attraverso il corpo dell'uomo, di tutta la natura che, secondo la potente espressione di S. Paolo, « geme e soffre le doglie del parto » nell'attesa della nuova creazione (Rom 8, 22).

Ci sembra sintomatico il fatto che Stradone abbia ritrovato all'interno della sua poetica, quasi istintivamente, il tema cristiano della resurrezione. Già nel '46 egli aveva dipinto una « Resurrezione di Lazzaro », emergente dall'oscura densità della materia al gesto luminoso del Cristo. Il tema della resurrezione ritorna in un'opera recente, di estrema suggestione e originalità: « Lazzaro « vede » la resurrezione del Cristo » (1977). L'importanza che quest'opera acquista nell'itinerario spirituale e artistico del pittore merita una più attenta analisi del suo significato, a prima vista enigmatico e sconvolgente.

Il quadro è anzitutto una meditazione sul mistero della morte. La figura del Cristo, austera e dolorosa, giace come sopita in un sonno profondo. Il suo volto martoriato porta ancora le tracce strazianti della passione, ma da esso si irradia un senso di calma solenne, di pace divina. Stradone ha meditato con doloroso stupore il mistero della morte redentrice del Cristo, che assumendo su di sé il peccato dell'uomo, ha voluto portarne fino in fondo tutte le tragiche conseguenze.

Sul corpo lacerato del Cristo si curva la figura di Lazzaro. Egli porta ancora le tracce della morte nel corpo scheletrico; ma il suo viso si illumina di uno strano sorriso. In questo sorriso è il segreto ed insieme la chiave per comprendere
196 il senso dell'opera. Contrariamente a tutta la precedente tra-

dizione iconografica che ha rappresentato il « pianto » di Maria e dei discepoli sul Cristo morto, Stradone immagina, con invenzione originalissima, l'incontro di Lazzaro con il Maestro che lo ha risuscitato e che ora giace nel sonno della morte. Lo stupore e il dolore per la perdita dell'amico, sono vinti dalla certezza della fede. Egli sa che Cristo risorgerà, perché lo ha fatto risorgere; egli vede già, con gli occhi della fede, la luce della resurrezione nelle stesse tenebre della morte. Testimonio del potere divino del Cristo, egli continua ad esserlo anche ora, nel momento supremo della prova, quando lo splendore della divinità sembra essersi eclissato. Il suo sorriso è una sfida al dubbio e alla negazione. Una sfida che acquista un significato particolarmente attuale nel nostro tempo, che non esita a proclamare la « morte di Dio ». In un mondo che sembra disfarsi nella crisi dei valori, minacciato dal rischio di una morte totale, nella prospettiva apocalittica di una distruzione atomica o di una catastrofe ecologica, Stradone lancia con quest'opera la sua sfida, che è un grido di fede e di speranza. Di speranza nell'uomo e nel destino del mondo, perché fondata sulla fede nel Cristo che, morendo, ha vinto la morte.

Virgilio Fagone S. I.

¹ « Insomma il pittore imboccava la via rischiosa dell'espressionismo impulsivo e materico, rivelandosi uno sfrenato romantico » (V. GUZZI, *Giovanni Stradone*, in *Carte Segrete*, n. 36, 1977, 87). Il riferimento alla pittura tonale e metafisica, che caratterizza l'espressionismo di Stradone, è stato fatto, oltre che dallo stesso Guzzi, da Toti Scialoja, da Nello Ponente, da M. Venturoli, da L. Trucchi, da C. Giacomozzi e da altri.

² NELLO PONENTE, *La pittura di G. Stradone*, in *Letteratura*, n. 15-16, maggio-agosto 1955, 4.

³ G. DESSI', *Stradone*, Roma, De Luca, 1950, 12.

⁴ « La visione cubica del Rinascimento era una visione a distanza; la visione moderna è una visione tesa verso la scoperta del segreto nel particolare. Non si tratta di localizzare *silhouettes*, le une in rapporto alle altre, ma di stabilire un legame di riflessione diretta tra un particolare ed una sensazione flagrante » (P. FRANCASTEL, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Torino, Einaudi, 1957, 128).

⁵ BRANDI, *Elicona III-IV, Arcadio o della scultura*, Torino, Einaudi, 1956, 85.

⁶ V. GUZZI, *Stradone il visionario*, in *Il poliedro*, n. 1-2, gennaio-febbraio 1974, 16.

⁷ E. CRISPOLTI, *Stradone*, Introduzione al catalogo delle opere esposte nella mostra personale presso la galleria Senior - Roma, maggio 1973, 4.

⁸ C. BRANDI, *Quattro artisti fuori strada*, in *La fiera letteraria*, Roma, 13 marzo 1957.

⁹ V. GUZZI, *Stradone il visionario*, cit., 20.

⁹ «Grosso modo si potrebbe dire che nella condizione tipica alla tradizione dell'espressionismo moderno, cioè di estroversione, sia pure di un dramma interiore e spirituale, Stradone ha introdotto una diversione abbastanza sostanziale: in senso intimistico appunto, introspettivo dunque, completamente, liberando l'espressionismo dagli obblighi della concitazione comunicativa, e coinvolgendo invece questa in una sorta di *rêverie* tutta interiore, non nel distacco dalla realtà (il contatto con la quale infatti, pur nella riduzione e sottrazione che ho detto, mai viene meno), bensì in una maniera di distanziarla e renderla eco di un movimento interiore, piuttosto che il contrario». (E. CRISPOLTI, *Stradone*, cit., 2).

¹⁰ Merita qui di essere ricordata la pagina suggestiva di V. Guzzi: «Il Colosseo di Scipione, pittore impregnato di sudori balsami e peccati; viandante della calda notte estiva romana in ascolto degli angeli e delle civette, e sempre pronto al richiamo del predicatore dal pulpito e della meretrice dalla strada: il Colosseo di Scipione era pur stato un avvio. Ma il monumento di Stradone il lunatico fu una rovina calcinata, uno scheletro, un pauroso relitto [...]. Sforacchiato e scalzato e scavato come un vecchio molare, dal '45 in poi il più famoso documento della grandezza imperiale romana stupisce ed esalta il pittore, che ne fa il motivo vistoso di un'angoscia che investe il mondo. Novello Amleto, Stradone lo rinviene come un teschio in un ossario. Ed è davvero nella totale distruzione dei valori della storia, un vento di follia quello che spinge il ciclista attorno al rudere famoso, in un dipinto del '51. La visione che nel disegno riduce la realtà a scarabocchio nell'opera pittorica assume ampiezza di fenomeno cosmico. Il cielo scende a lampi a filamenti a razzi sulla terra e questa gli rimanda i suoi fosfori e zolfi e lapilli e verdori d'acquitrino...» (*Giovanni Stradone*, cit., 89).

Una più netta distinzione sul piano formale dello stile dei due pittori è quella formulata da NELLO PONENTE: «Il rapporto Scipione-Stradone è diretto e costante ed è riconoscibile non soltanto nella continuazione di un ben preciso gusto espressionistico, ma anche in una continuazione ideale di contenuti e di turbamenti. Tuttavia l'espressionismo in chiave fantastica di Scipione si trasforma in Stradone in un espressionismo più aderente alla realtà, anche se sussiste sempre l'evocazione, scervo da ogni suggestione letteraria, abbarbicato al linguaggio della materia pittorica, ora spessa e densa, ora macerata e filamentosa, striata da luminose filettature. Si tratta comunque di un'aderenza non naturalistica, subordinata cioè ad un'impressione subita dall'esterno, ma di una immediata rispondenza di una propria particolare visione della realtà con la realtà della materia stessa, che ora si addensa ad esprimere il senso di un'immanente tragedia, ora si distende in una più ampia campitura a sottolineare uno stato d'animo di più quieta condizione...» (*La pittura di Giovanni Stradone*, cit., 2-3).

¹¹ NELLO PONENTE, *La pittura di Giovanni Stradone*, cit., 2, 4, 5.

¹² E. CRISPOLTI, *Stradone*, cit., 2.

¹³ C. GIACOMOZZI, *L'impennata espressionistica di G. Stradone*, in

La fiera letteraria, Roma, 20 maggio 1973, *Il Poliedro*, 1-2, gennaio-febbraio 1974, 26.

¹⁴ M. VENTUROLI, *L'archeologia come vita*, in *Il Poliedro*, 1-2, gennaio-febbraio 1974, 24.

¹⁵ TOTI SCIALOJA, *Arti figurative: Pittura di Giovanni Stradone*, in *Mercurio*, Roma, novembre 1945, 155.

¹⁶ V. GUZZI, *Stradone il visionario*, cit., 16, 20. «A tal riguardo non tornerà difficile l'accostamento al Fautrier degli «ostaggi» [...]. Ma è ancor più chiaro ci sembra e plausibile il discorso che ci riporti alle «paste alte» del maestro dell'Informale (Stradone, in *Carte Segrete*, cit., 94).

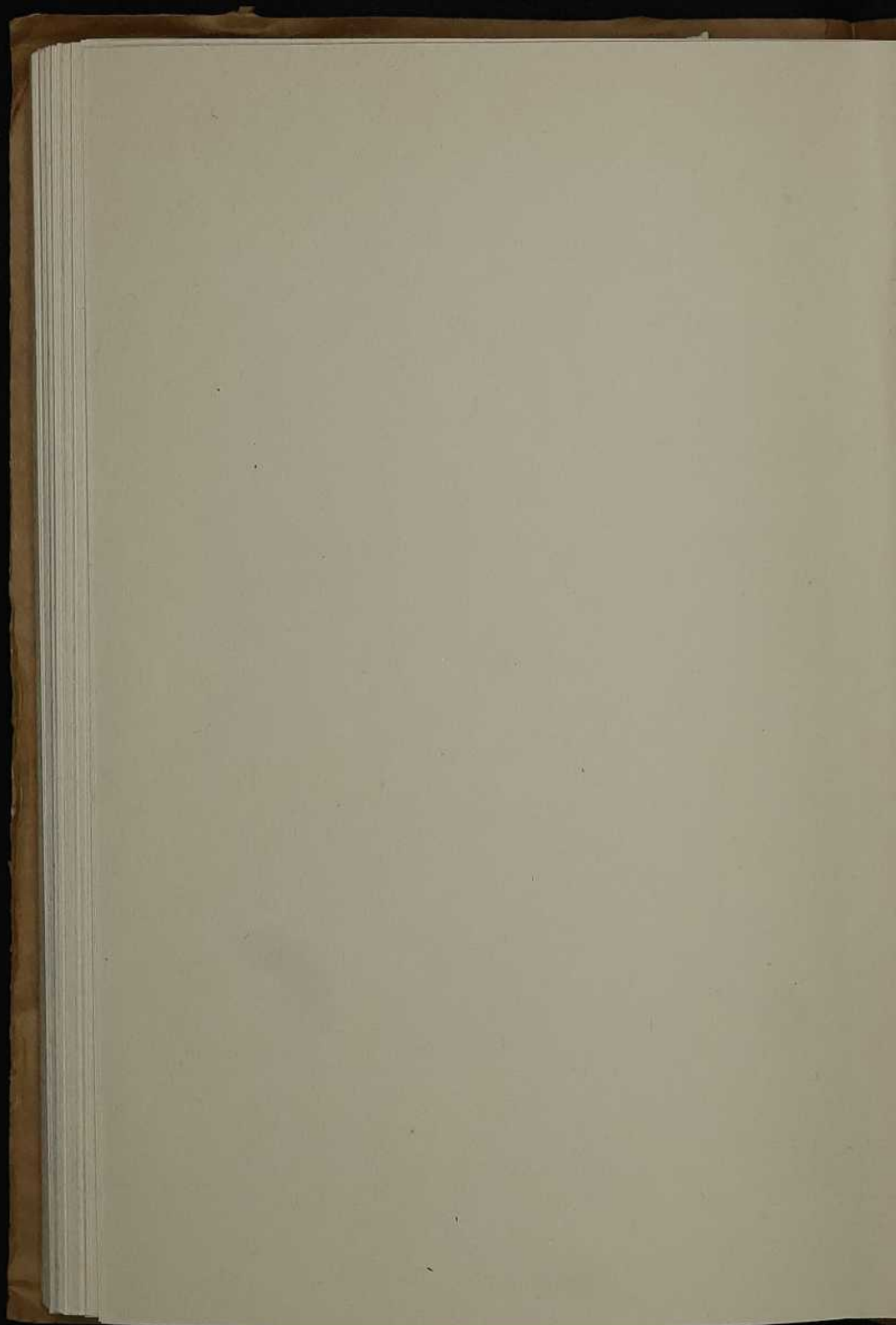
¹⁷ V. GUZZI, *Stradone*, cit., 88.

¹⁸ *Ivi*.

¹⁹ NELLO PONENTE, *La pittura di Giovanni Stradone* cit., 2.

²⁰ La differenza tra il tonalismo di Morandi e quello di Stradone è stata puntualizzata con acutezza da TOTI SCIALOJA: «Brevemente potrebbe dirsi che egli rende fantomatiche le misure, le plaghe tonali di Morandi [...]. In Stradone le sintesi tonali, le sagome pure e celestiali sono intese, è vero, svincolate dall'oggetto, ma vagheggiate come fantasmi; e senza tornare ad un rapporto diretto con gli oggetti, pure si ricongiungono ad essi misteriosamente, attraverso colpi sottili, echi, risonanze arcane. Il valore di assolutezza spaziale, rispetto a Morandi, si corrompe, si commuove e sommuove: si gremisce di un palpito oscuro che intorbida il colore rispetto ad una fermezza che sola poteva garantire la decantazione, il deposito delle particelle naturali. La contemplazione si trasforma in vertigine» (*Giovanni Stradone*, cit., 414).

²¹ G. DE CHIRICO, *Il mondo di Stradone*, Roma, De Luca, 1964, 7, 9.



INDICE DEI NOMI

Acerbo F., 174
 Afro, 14
 Apollonio U., 102
 Apuleo V., 70
 Arcangeli F., 25, 30, 94, 119
 Argan G. C., 102

 Bacon F., 104-112, 115
 Bahr H., 47
 Baldini A., 147
 Balla G., 147
 Ballo G., 93
 Barbieri C., 21
 Bardi P. M., 9, 26, 30, 79, 84
 Barilli B., 147
 Barilli R., 108
 Bartoli A., 147
 Bartolini L., 150
 Bellonzi F., 98, 119
 Belluzzi F. M., 112
 Biagioni Gazzoli G. L., 144
 Birolli R., 84, 103
 Bouche G., 18
 Brandi C., 30, 32, 43, 52, 57, 80,
 84, 86, 100, 102, 108, 119, 141,
 184, 187, 197 n, 198 n
 Braque G., 163
 Broglio M., 86
 Bruno G., 74, 118
 Burri A., 141, 142
 Buszynski J., 111

Cagli C., 15, 16, 101, 102, 103,
 134
 Capogrossi G., 88
 Caravaggio, 147
 Cardarelli V., 147
 Carrà C., 156
 Carrière E., 18
 Carta S., 80

Cassinari B., 84
 Cecchi E., 147
 Ceracchini G., 88, 148
 Cesetti G., 103
 Cézanne P., 20, 43, 93, 150, 163,
 184
 Ciarrocchi A., 75, 84
 Civello R., 125
 Claudì C., 22, 37, 45, 46, 58
 Cooper D., 93, 95, 96, 97, 101
 Crispolti E., 129, 138, 139, 140,
 143, 186, 190, 198 n

Daumier H., 13, 17, 168, 189
 Da Via' G., 169
 De Angelis R. M., 45
 De Chirico G., 66, 71, 72, 73,
 75, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 86,
 87, 91, 106, 110, 114, 116,
 120, 131, 142, 144, 147, 166,
 195, 199 n
 Del Corso G., 104
 De Libero L., 84
 Della Pergola P., 24, 59, 72, 91,
 102
 De Pisis F., 10, 115, 124, 133, 148,
 186
 Derain A., 130
 De Ruggiero G., 65
 Dessi' G., 33, 44, 61, 132, 181,
 197 n
 Diaghilev S., 147
 Di Cocco F., 88
 Dix O., 130, 139
 Donghi A., 148
 Dubuffet J., 97, 157
 Duranty L. E., 127

Ensor J., 16, 39
 Fagone V., 180

Fautrier J., 89, 91, 95, 99, 109,
125, 137, 138, 157, 191
Fazzini P., 101
Ferrazzi F., 26, 37, 51, 79, 88,
147, 150, 151
Fragonard J. H., 19
Francalancia R., 147, 148
Fancastel P., 197 n

Gentilini F., 101, 102, 103
Giacometti A., 115, 132, 157
Giacomozzi C., 87, 92, 101, 104,
139, 166, 191, 197 n, 198 n
Giordano L., 82
Girace P., 74
Goya F., 107, 115, 146, 158
Greco, el, 125, 153
Grosz G., 39, 130
Guttuso R., 25, 50, 84, 101, 102,
103, 160
Guzzi V., 80, 97, 102, 135, 138,
144, 146, 162, 170, 181, 191, 193
197 n, 198 n, 199 n

Haftmann W., 102
Hogart W., 107

Ingres J. D., 147

Klee P., 97, 119, 124
Kokoschka O., 20, 79, 89, 95,
108, 109, 130, 143, 180

Leoncillo, 115, 131, 165
Levi C., 21, 141
Licini O., 71
Longhi R., 73, 80, 102, 119, 147
Lucchese R., 114

Mafai M., 9, 15, 16, 45, 46, 50,
51, 54, 63, 69, 71, 79, 81, 84,
85, 88, 91, 94, 95, 101, 105,
109, 113, 118, 131, 136, 148,
149, 151, 165, 193
Magnasco A., 13, 19, 85, 91, 113,
121, 133, 138, 192
Mancini A., 82, 155
Manfredi A., 98
Marchiori G., 102
Mariani V., 83
Martinelli V., 81

Masaccio, 146
Masciotta M., 48, 50, 51, 56
Maselli E., 10, 25, 31, 79, 84,
94, 102, 150
Masson A., 116
Mattioli C., 99
Mazzacurati M., 148
Micacchi D., 165
Michaux H., 116
Miele F., 62, 119
Monet C., 127
Morandi G., 10, 12, 18, 20, 39,
40, 45, 63, 79, 84, 94, 95, 96,
98, 99, 105, 113, 118, 131,
136, 138, 141, 150, 151, 154,
163, 193
Morlotti E., 92-101
Munch E., 15, 20

O'Neil E., 176
Oppo C. E., 79, 84, 147
Oseka A., 111

Pasolini P. P., 120
Permeke C., 130
Petrocchi G., 117, 159
Picasso P., 43, 147, 163
Piccio, il, 21
Piovene G., 84
Pirandello F., 98, 101, 102, 105,
131, 143, 155
Pissarro C., 127
Platone, 142
Pollock J., 89, 95, 109, 125
Ponente N., 49, 79, 102, 133,
181, 190, 197 n, 198 n, 199 n
Prampolini E., 147

Read H., 109
Recupero J., 42
Redon O., 116, 128
Rembrandt R., 115
Renoir A., 103
Rilke R. M., 196
Russoli F., 93, 97

Sadun P., 75, 84, 94, 115, 165
Sangiorgi G., 92
Sargentini B., 112, 139
Scialoja T., 12, 17, 31, 33, 75, 84,
94, 115, 141, 142, 154, 165, 191,
197 n, 199 n

Scipione, 9, 11, 13, 15, 16, 18,
21, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53,
54, 55, 56, 61, 63, 71, 79,
81, 84, 85, 88, 89, 91, 95,
101, 102, 104, 106, 109, 113,
115, 118, 125, 131, 136, 148,
149, 151, 152, 153, 154, 163,
165

Severini G., 147

Sinisglalli L., 114, 123

Sironi M., 130, 143, 157

Sisley A., 127

Socrate C., 147

Soffici A., 147

Soutine C., 13, 17, 20, 54, 79,
89, 95, 108, 109, 119, 130,
154, 163

Spadini A., 103, 147

Spagnoletti G., 59

Sutherland G., 96

Trombadori A., 15, 84, 119

Trombadori F., 148

Trucchi L., 143, 197 n

Turner J. M. W., 125, 127

Ungaretti G., 148

Valery P., 126

Valsecchi M., 80, 84, 94, 102,
113, 119, 121

Van Gogh V., 89, 95, 150, 152,
163, 193

Velasquez D., 107

Venturi L., 44, 80, 102, 137

Venturoli M., 25, 79, 84, 99,
119, 137, 150, 191, 197 n, 199
n

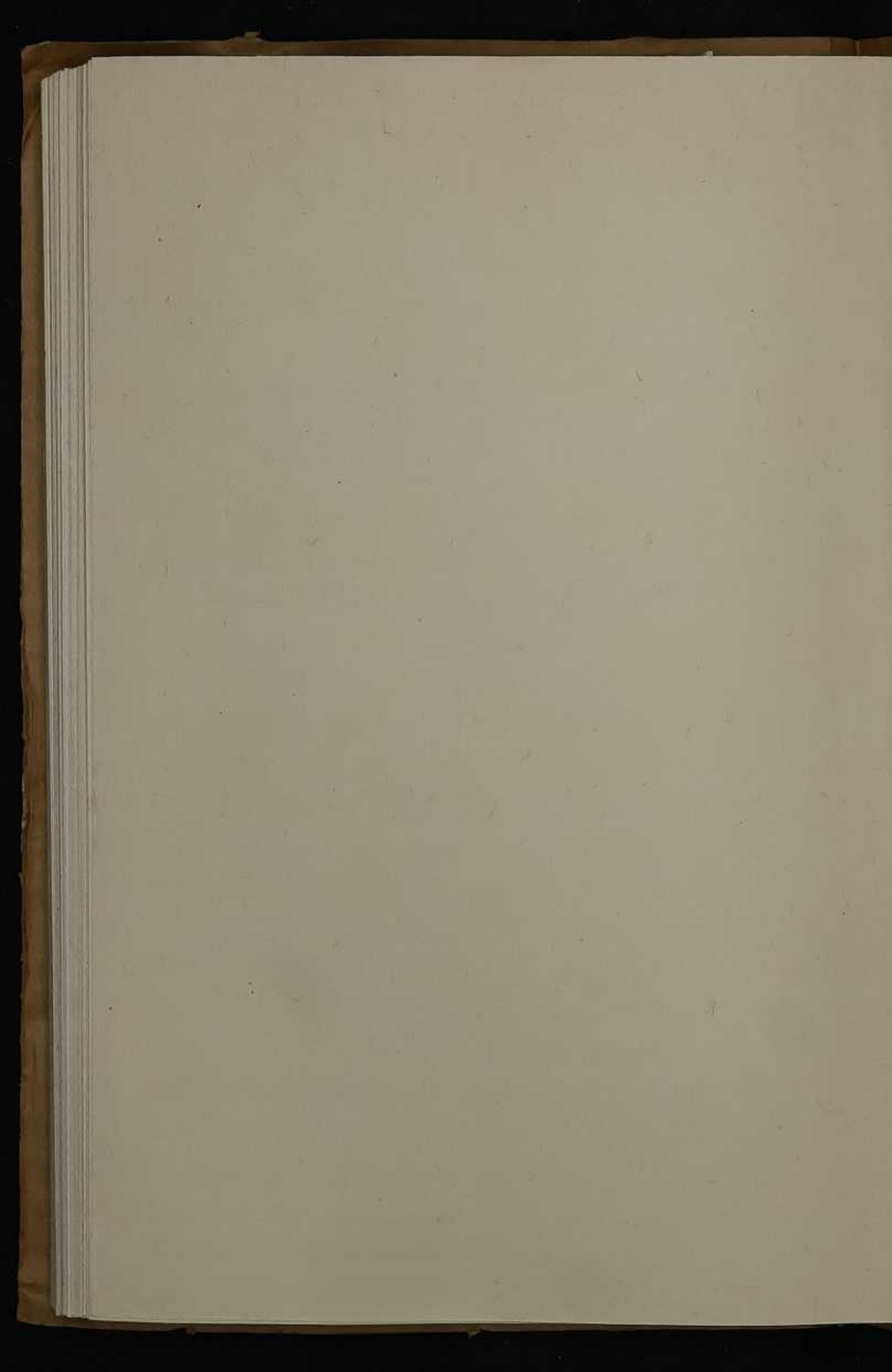
Vico G. B., 64

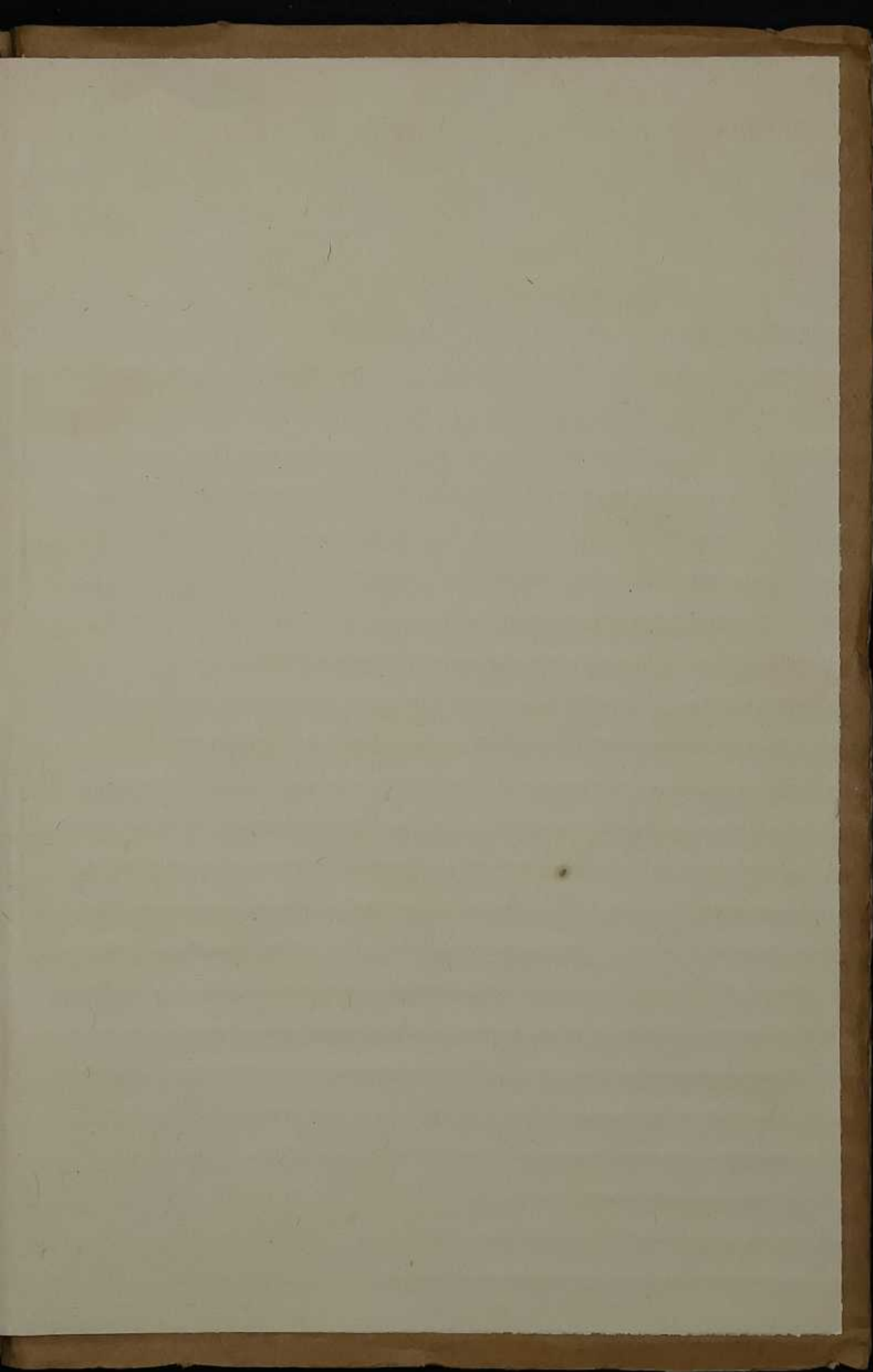
Visentini G., 90, 134

Wols, 89, 95

Zervos C., 80, 102

Ziveri A., 9, 101







L. 2.000
...

1979

44 CALIFORNIA SHEETS



tinuiamo a guardare alla mostra, a Morlotti — che senza dubbio merita riconoscimenti; continuiamo a renderci conto, d'altro canto, di come alcune personalità di rilievo siano sottaciute (scientemente o no), come in questa occasione, rispetto al « trionfo » (che è una parola talvolta usata a sproposito o almeno troppo entusiasticamente) di altri pittori certamente « significativi » ma non unici.

E sempre per non condividere le opinioni del Cooper, ancora trascriviamo dal suo testo: « Il modo in cui Moriotti si preoccupa della natura fa di lui un caso eccezionale tra i pittori di oggi, e specialmente in Italia. A chi potrebbe essere paragonato? La sua concentrazione su un piccolo repertorio di temi ed il suo sereno avvicinarsi ad essi sono caratteristiche che egli divide soltanto con Morandi ». Come si vede, il critico arriva alla mitografia e affonda la sua lancia fino a mettere fuori causa lo stesso Morandi, senza tema di distruggere i « livelli ». Infatti così prosegue: « Ma l'opera di Morlotti ha molto più effetto e molto più fuoco ed è inoltre di stile più moderno ».

Anche quando egli afferma che Morlotti « ha qualcosa in comune con il pittore inglese Graham Sutherland » (un « qualcosa » che sul piano critico non approda a determinazioni precise), i rapporti di reciprocità si illanguidiscono: non è affatto risolutivo, innanzi tutto, che ambedue prediligano lo stesso tipo di soggetti: le « parafrasi » del pittore inglese trasformano la realtà in una « forma d'immaginazione dispersa e disgregata », mentre in Morlotti la trasformazione della realtà non propone che una immagine scandagliata sullo schema gigantografico dei suoi veri aspetti formali. Ecco perché — sempre a nostro parere — molti dipinti, come i « Girasoli secchi » del '64, ad esempio, non determinano probanti processi rivoluzionari nel linguaggio espressivo morlottiano; il dipinto accennato non è forse una « straordinaria » macroscopia dell'irriducibile e irripetibile mondo morandiano? Inoltre, Graham Sutherland non divide nulla con Morlotti: per prima cosa perché l'inglese non è affatto un espressionista; 96 Sutherland, poi, tratta la materia con rara sensibilità, e su

questa osservazione si potrà essere d'accordo in molti. Due



ria, se non si tien conto della spontaneità e rapidità del processo formativo. L'idea del tempo lentamente maturando nell'immaginazione è formulata in fantasma sotto l'urgenza della sua immediata esecuzione attraverso un disegno. Stradone lavora « a caldo », nel fervore di un'energia ancora fluido dei colori. Si instaura un dialogo tra le occasioni offerte dalla materia e il gesto del pittore, che ne coglie gli spunti e li piega alle esigenze dell'espressione. Non si tratta di un processo puramente « casuale », perché le fortune, provocate dalla pennellata amorevole, da energici colpi di spatola, restano nella formulazione dell'immagine fantastica, definendosi a misura che emerge dalle sensazioni materiche. Ed è così che il movimento dello sguardo si muove immediatamente nelle qualità sensibili della materia, senza cristallizzarsi ma ancora pulsando, senza che il gesto lascia nello spessore dell'immagine delle forme non è che la trascrizione dei contenuti intimi della coscienza, l'immagine vivente della realtà esterna, quanto dell'eco interiore nella soggettività dell'artista.

La materia

La pittura di Stradone consiste appunto nel dialogo dialettico tra il mondo interiore dello spirito e la realtà della materia: quanto più l'immagine emerge nella materia, e sembra perdersi, tanto più libera essa ne riemerge, svincolata dal peso di dipendenza dagli aspetti materiali. Essa è ormai specchio lucente dell'anima. Ma la morte e resurrezione, la stessa materia e il movimento dello spirito: essa finisce col dissolversi nell'oscura e la sua greve immobilità, per diventare trasparente, partecipando in qualche modo al rituale dell'ispirazione.

È meglio compreso questa qualità spirituale

della pittura materica di Stradone. De Chirico. Nel saggio monografico sulla pittura di Stradone — caso più unico che raro — è stata indicata quella dimensione ultimamente di natura spirituale, immediata delle forme sensibili:

« Quando si crede di avere esaurito le possibilità espressive delle forme sensibili, il pittore, qualcosa di essenziale, si affaccia. Un « quid » indefinibile si riaffaccia, invitandoci ad un ripensamento. Il contatto ci è parso facilmente, ma il fascino, ed anche l'incubo, la tensione, dove tutto è espresso e tutto sembra ancora da esprimere [...]. Se si finisce « tonale e metafisica » la pittura, perché i trapassi coloristici sono necessari, questa unione egli mira a dilatare, a farci vedere qualcosa che la sempre più stretta qualcosa si può commentare in modo che quello che ho voluto sottolineare, ed interpretare quale riflesso di una vita e di speranza, e perciò di richiamo alla vita, le sue composizioni »²¹.

La tesi potrà sembrare paradossale, ma è superficiale, che si fermi agli aspetti materiali, che sembra compiacersi nella decomposizione, popolato di spettri, che sta sofferta partecipazione al dramma della vita, nella consapevolezza del destino, tutto ciò che è corporeo, affiora la vita, sulla forza imperitura dello spirito. La pittura, anche la materia, che si sgregia e a corrompersi nel suo essere sensibile, si apre all'attesa di un evento, dal suo destino di morte. La creazione è una trasfigurazione della materia: essa rende visibile l'invisibile, essa fa in essa stessa materia del destino immo-

Centimetres
Inches
Blue
Cyan
Green
Yellow
Red
Magenta
White
3/Color
Black
TIFFEN Color Control Patches
© The Tiffen Company, 2007

TIFFEN Gray Scale

© The Tiffen Company, 2007

A 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19
R G B W G K C Y M

FILATI TRE SFERE

TIFFEN® Gray Scale



alla mostra, a Morlotti — che senza
cimenti; continuiamo a renderci conto,
alcune personalità di rilievo siano sot-
no), come in questa occasione, ri-
ne è una parola talvolta usata a sproposito
siasticamente) di altri pittori certamente
unici.

on condividere le opinioni del Cooper,
suo testo: « Il modo in cui Moriotti si
fa di lui un caso eccezionale tra i
almente in Italia. A chi potrebbe essere
concentrazione su un piccolo repertorio
reno avvicinarsi ad essi sono caratteri-
soltanto con Morandi ». Come si vede,
mitografia e affonda la sua lancia fino
lo stesso Morandi, senza tema di di-
Infatti così prosegue: « Ma l'opera di
effetto e molto più fuoco ed è inoltre

li afferma che Morlotti « ha qualcosa in
inglese Graham Sutherland » (un « qual-
critico non approda a determinazioni
reciprocità si illanguidiscono: non è af-
zi tutto, che ambedue prediligano lo
ti: le « parafrasi » del pittore inglese
in una « forma d'immaginazione dispersa
e in Morlotti la trasformazione della
e una immagine scandagliata sullo sche-
suoi veri aspetti formali. Ecco perché —
ere — molti dipinti, come i « Giraso-
esempio, non determinano probanti pro-
linguaggio espressivo morlottiano; il di-
è forse una « straordinaria » macrosc-
irrepetibile mondo morandiano? Inol-
d non divide nulla con Morlotti: per pri-
glese non è affatto un espressionista;
a la materia con rara sensibilità, e su

questa osservazione si potrà essere d
modi, dunque, in chiara antinomia, diffi

Del pittore lombardo, Virgilio Gu
nel '62 in occasione della Biennale v
a fior di terra. Morlotti ha i suoi meriti
Tropo peraltro compiaciuto, codesto, c
me pittorica e plastica al limite del
decorativismo ». Oggi Guzzi ha ridime
nzione critica di quattro anni fa, an
senziali non si ravvisano (cfr.: Virgilio
zati di Morlotti », Il Tempo, Roma, 18
« grezzo materialismo e decorativismo
mente annotato, è — purtroppo — an-
teria di Morlotti è il più delle volte ca
alla ceralacca: che ci sia fiato nelle
tentativo di distaccata tenerezza per la
dire che tale preoccupata insistenza
pittore lombardo « un caso eccezionale
e specialmente in Italia ».

« Un altro artista — continua ad af-
cui pittura presenta taluni paralleli con
Paul Klee, che ripetutamente ha tenta
in quei luoghi segreti della natura d
forze primordiali di essa ». Perché Kle
non Dubuffet ad esempio, quest'ultim
tore delle « forze primordiali della natu
terico che su quello espressivo (e ma
essere del tutto « informel »? E' eviden
tra Morlotti e Dubuffet non esiste nean-
torica, ma almeno un rapporto ideale è
la spinta proposta dalla materia di ent-
tando la « passività naturalistica », la
come bene dice Franco Russoli.

Passiamo ora ai « nudi ». I primi, in
compaiono nella mostra sono esemplari
del '55, « Le tre grazie », che si appogg
mune disegno del medesimo anno. A
dipinto, ci si avvede subito come il pi

