

2
BIS

Il concetto ideale del mondo cambia. Il concetto tolemaico del mondo, il concetto tomistico, il concetto cattolico, quel concetto che dà la Terra come centro dell'universo e l'Uomo come sovrano della Terra vanisce a poco a poco malgrado la resistenza e passività delle menti più tenacemente timorate, e cede il posto gradatamente a un nuovo concetto del mondo, formato dalle scoperte copernicane prima, sviluppato dalle teorie sulla evoluzione delle speci poi, allargato infine, e proprio ai nostri giorni, dalle esplorazioni nel subcosciente. Le auguste figure dell'Universo, dell'Uomo, dell'Anima, quale se le era create la mente inquadrata di aristotelismo, tutto il monumento ideale che l'uomo si era mentalmente edificato e costituiva la ragione magica della sua esistenza quaggiù, sparisce a poco a poco e muore. Allora anche la pittura si stacca dal monumento che non ha più forza di sostenerla, e cala lentamente in pianura. E si salva. E qui appare quanto la pittura è "anche" cosa manuale. Ma è da questo rischio che la pittura corre legando la propria sorte a quella fatalmente mutevole di un'ordine superiore (perchè qui si verifica un fenomeno sorprendente e tutto sommato confortante per noi mortali, che le cose mortali dimostrano alla prova una maggiore resistenza degli ordini eterni) è da questo rischio che viene la paura di tanti pittori di riconoscere

GNATI (1)

1
bis

anche alla pittura un ordine ideale? E' da questo rischio che viene il loro volgare bisogno, la loro sorda ostinazione, la loro bassa necessità di convincersi che la pittura è " soprattutto ", è " unicamente " una cosa fisica? A quanta sublimità rinuncia l'uomo pur di vivere ! E per continuare a vivere anche la pittura si è resa plebea, si è resa mortale. Scesi a tanto avvilimento, si comincia a cercare nuove ragioni alla pittura e giuste alla sua nuova condizione; si comincia a trovarle delle ragioni brevi, delle ragioni basse, delle ragioni non pericolose, delle ragioni immemori soprattutto del " grande " passato, e ci accorda a dire che " la pittura è la riproduzione della natura ", che " la pittura è sensazione ", che " la pittura è l'espressione della nostra sensibilità ". Per viltà e paure dei confronti, si vuole dimenticare ogni ricordo del paradiso perduto. E ci si riesce. Come ci si riesce ! Ma l'arte che altro è se non il ritrovamento del paradiso perduto ?

L'avventure di Mario Broglio pittore mi rammenta una mia lontana estivazione in Normandia, sulle rive della Baia del Monte San Michele. Mi era stato promesso il mare , ma quando arrivai in quella località chiamata Genêts dal nome di un fiore, il mare non c'era. La marea in quella parte della costa normanna corre giornalmente una distanza di quattordici chilometri, e tra ritorno e ritorno del mare il mare non c'è, ma solo il suo letto vuoto, torvo, sinistro, lordo di tutto il lordume delle

GNAM(2)

1 bis

" conseguenze ". E là capii quale sentimento di purificata gioia c'è ad andare alla ricerca del mare: dell'origine del mare: della nascita del mare. Partivo su quella melma che mi si attaccava ai piedi e nella quale di quando in quando affondavo fino ai ginocchi, e animato dalla trpida gioia del prossimo incontro, camminavo in direzione di quella sbarra d'argento che brillava laggiù al limite del cielo: il primo mare. E avevo l'idea che quel mare fosse diverso dal mare che si lascia scoprire alla prima; che fosse il "vero" mare.

La voce della pittura parlò presto all'orecchio di Mario Broglio: lo indusse a fare studi regolari all'Accademia di Roma, ad addestrarsi nel frattempo a quella pittura che da un secolo ormai è la pittura di tutti, e riproduce sommariamente le impressioni che l'occhio " sechiuso " riceve dagli oggetti collocati a una certa distanza. Segui anche da " curioso " i rivolgimenti pittorici che animarono di sé gli anni 1910, 1911, 1912, ecc., senza determinare tuttavia la vera cagione di certa incompatibilità che gli vietava di prendere parte a quelle " rivoluzioni ". Cessò anche di dipingere e si ridusse a pensare soltanto alla pittura, a frequentare i musei nella ricerca di un volto che ancora gli sfuggiva. Finché un giorno circa dieci anni fa, il vero "mare" gli apparve al limite del cielo: la " vera " pittura . E da quel giorno, piano, piano, con molta fatica e molta pru-

GNAM (3)

1.2
613

denza, Broglio cominciò a camminare verso la Grande Ritrovata.

Da sette secoli la pittura è partita dalle forme raccolte nei limiti perfetti della propria sostanza, e corre verso forme sempre più sfatte; come a un navigatore che risale il corso di un fiume, a Mario Broglio è toccato fare il cammino a ritroso, e delle forme sfatte risalire alle forme lontane perfette.

L'atteggiamento così rigorosamente purista che Mario Broglio ha di fronte alla pittura, confesso che non sono ancora riuscito a chiarire se gli viene dal grande rispetto ch'egli ha della pittura, o da un sentimento di timore. Un sentimento inapparente e oscurissimo. Uno di quei sentimenti che giacciono nell'imo fondo della coscienza, e operano prepotentemente senza minimamente rivelare la loro presenza. Arrivati a questo punto, facciamo pure l'ipotesi che il sentimento che determina l'atteggiamento di Mario Broglio di fronte alla pittura, possa essere uno di quei sentimenti che non si lasciano scoprire se non all'esame del subcosciente. All'orecchio di qualche lettore troppo tenacemente attaccato al concetto tolemaico del mondo, la parola "subcosciente" probabilmente stonerà; ma ai lettori di questo genere io dichiaro che per parte mia non sono affatto trattenuto da tolemaici terrori, e che alla tranquillità della mia anima riescono di maggiore contorto i sempre più nuovi

GN 411 (4)

strumenti della conoscenza, piuttosto che il sempre più vecchio rintanarsi nelle fosse della non conoscenza. Gli "artisti" poi troveranno sconvenienti l'uso della parola "subcosciente" in argomento di pittura, e in coro con gli anziani del villaggio ripeteranno un'altra volta che "la pittura non è filosofia". Grande è la forza del folclore per chi ci vive dentro, e sarà anche vero che a risparmiare le forze del cervello si vive meglio. Ma noi non siamo da questi parti. Per noi l'arte "è" filosofia. Del resto lo stesso Broglio, che altro fa se non sempre più profondamente addentrarsi nel subcosciente della pittura? Se nessun altro merito dovesse avere questo pittore verso colei che è la sua Dea, questo altissimo gli rimarrebbe di essersi spinto fino all'anima di lei: non l'anima ora grave e ora lieta che essa mostra a tutti, ma quella misteriosa e ineffabile che essa non apre se non in suprema ricompensa a qualche adoratore fedelissimo e che non è né grave né lieta perché è di là da ogni letizia e da ogni gravità.

Per tutto il secolo passato e anche in parte del nostro, la successione delle varie epoche della pittura - Trecento, Quattrocento, Cinquecento, Seicento, ecc. - era generalmente chiamata "Evoluzione della Pittura" E si capisce. In quei tempi la mente degli uomini pensanti era illuminata dall'idea dell'evoluzione, cioè a dire del miglioramento costante e del costante progresso delle cose umane.

1 bis

E questa idea, che oggi fa ridere alcune teste vuote la cui irriverenza è pari all'ignoranza, è una delle idee più giuste e giustificabili che ci siano mai state. Tutti gli organismi nel nostro mondo nascono, crescono e si sviluppano, e non c'è ragione dunque che negli organismi mentali non avvenga altrettanto. Io so bene che all'italiano, e soprattutto all'italiano geograficamente più italiano, ossia l'italiano dell'Italia centrale ripugna l'idea di un possibile progresso mentale, perchè cattolicamente egli pensa che il pensiero non è un libero e volontario esercizio dell'uomo, ma una grazia che l'uomo riceve da Dio. Non so dare giudizi in merito, perchè mi riconosco incompetente in materia di teologia. Senza contare gli effetti " pratici " dell'accumulazione e sovrapposizione del lavoro, l'aggiungere il lavoro di oggi al lavoro di ieri, è "l'accatastarsi" delle esperienze che determina, o per lo meno dovrebbe determinare un miglioramento e dunque un progresso.

E progresso ci fu. Se progresso è di fare uscire la pittura dalla sua primitiva rigidità di xàno, staccarle le braccia del corpo, tirarla fuori dal suo fondo oro, accenderle lo sguardo, piegare le sue labbra a un atteggiamento di parola, di sorriso; darle una sempre maggiore apparenza di vita, un sempre più abile infingimento di animazione. Trionfo supremo del progresso, a un certo punto i solati folcloristi gridarono: " La pittura vive! la pittura viene fuo-

GNAM(6)

1bis

ri dalla tela" (uomini di buona memoria, quant'è che la qualità più alta della pittura era di "uscire" dalla tela"?) e a dar idea di quanto questo progresso fosse creduto e adorato, basta ricordare che alcuni poveri di spirito spavaldamente qualificati "audaci" (non posso far nomi) già erano all'opera intorno al quadro "luminoso" che dipinto con sostanze fosforiche, doveva mostrarsi al buio, e che molti poterono vedere come la vedemmo noi una mostra di scultura nella quale alcune forme approssimativamente umane movevano quale un braccio quale una gamba, oppure giravano su se stessi per mezzo di un motorino nascosto nel piedestallo.

Si gridò allora: " Questa non è l'arte!" e scoprire questa verità fu una ben facile scoperta. Avevano gridato gli "artisti", gl'"istintivi", coloro che dipingono come l'occhio vede e il cuore detta; senza pensare che il paesaggio dipinto a trucco impressionista, ossia diverso da vicino da come si mostra da lontano, è altrettanto "non arte" quanto il pupazzo di fil di ferro che gira per virtù di motorino. Ma siamo sempre lì: pensare...

Dire che ieri gli uomini pensavano Evoluzione e oggi pensano Non Evoluzione solo perchè gli uomini scoprono a periodi fissi una verità del tutto opposta alla verità adorata fin allora e si buttano ad adorarla con altrettanto ardore, sarebbe troppo semplice; benchè questa pazzesca mania de-

GNAM (?)

1 bis

gli uomini di bruciare oggi quello che hanno adorato ieri e viceversa, abbia un peso enorme anche nella parte più propriamente pesante dell'umanità. Ma la scoperta della verità della Non Evoluzione risponde anche a ragioni meno superficiali, meno istintive. Ossia al dubbio sopravvenuto nel frattempo che l'"evoluzione" di una cosa non implica necessariamente anche il suo miglioramento, determina anzi il suo indebolimento, il suo guasto, il suo decadimento. In uomini come Mario Broglio questo dubbio è diventato certezza. Questo capovolgimento di posizioni si esprime anche nel linguaggio, ha generato delle locuzioni correnti. Sotto il regno dell'"Evoluzione" si chiamavano "primitivi" indistintamente tutti i pittori vissuti prima della fine del Quattrocento, e in questa qualifica era sottintesa "scarsità dei mezzi espressivi", "ingenuità rappresentativa", "rozzezza dell'esecuzione", e in modo generale mancanza di interesse della pittura, mancanza di "calore". Giotto, Masaccio, Piero della Francesca erano degli antichi dipintori molto rigidi e privi di quel "palpito" che fa l'interesse della pittura. Solo pochi eruditi si occupavano di loro. Ma un giorno qualcuno cominciò a vedere le qualità anche dei "primitivi", e il grido echeggiò "Non ci sono più primitivi!". Giotto, Masaccio, Pietro passarono al primo piano dell'attualità; l'infamante termine restò ancora adosso a qualche pittore

di secondo piano, indietreggiò nel tempo, ma in poco tempo nemmeno gli Starnina, nemmeno i Berlinghieri ne vollero più sapere di essere chiamati "primitivi".

Altre volte, se ben ricordo, il punto di sutura fra primitivi e non primitivi era nella persona stessa di Sandro Botticelli. Oggi, e per Mario Broglio particolarmente, la decadenza della pittura s'inizia ugualmente nella persona del buon Filippini.

Progresso non può essere inteso se non nel suo significato più elementare e più spiritoso assieme di confidenza sempre più stretta tra uomo e strumento, sempre più sottile; da consentire libertà e leggerezza; quella libertà e leggerezza che vengono dalla fedeltà, dalla sicurezza che non si sarà traditi. Trarre il miglior partito da un colore, far rendere al pennello più di quanto gli fece rendere Andrea del Castagno. Questo il solo punto forse di una possibile distinzione fra antichi e moderni - a vantaggio dei moderni. (Questo è anche la qualità dei miti che ispirano il pittore: ma qui entriamo nei casi individuali). Pensiamo alla pianistica e ai suoi "inevitabili" progressi. Una cromatica a terzine oggi la si fa meglio di ieri. L'ambizione più lecita del pittore, più decentemente sfoggiabile, le altre rientrando nei misteri del sacerdozio e dei segreti del tempio, dovrebbe essere di trattare il pennello come il violinista tratta l'archetto, come il biliardista tratta la stecca.

Ma qui sento che non vado più d'accordo con

1815

Broglie. Broglie s'incupisce e si carica di sospetti. All'accenno di questa arte-gioco egli non apre bocca e sento nel suo silenzio un'accusa di frivoltà.

Sono frivoli gli dei? E' frivolo Mercurio? Si tratta di passare sulla tela con pennello abile e leggero, come Mercurio a volo dall'Olimpo al Monte Ida.

L'esercizio tecnico di Broglie è di ben diverso genere, all'opposto della danza sulla corda. Qui pure Broglie ha fatto un lungo pellegrinaggio per ritrovare le fonti della tecnica: della tecnica buona, della tecnica vera. Lasciandosi molto indietro le basse, le blande cure dei rapporti di tono e delle relazioni fra caldi e freddi, Broglie è arrivato a un esame della come dire?.... della "biologia" del colore e questa sua ricerca ha del geothiano. Ogni colore egli se lo studia nella infinita varietà delle sue gradazioni, nella infinita molteplicità delle sue energie coloranti, così da usarlo, quando usar si deve, col pieno consentimento, con la sicura approvazione di questa sua chimica visiva. Ma in fondo la scoperta di Broglie in questo campo è semplice: di avere scoperto che il pane va fatto col grano quando gli altri lo hanno dimenticato e fanno il pane coi truccioli.

I pittori da molto tempo non lavorano più soli. Lavorano in due: loro e il Caso. Talvolta il pittore si addormenta davanti al cavalletto, e quando si sveglia

il quadro è fatto: ha lavorato il Caso. E non si parla di pittorucoli. Il primo invitare il Caso a sedere davanti al cavalletto, è stato il Leonardo. Ricordate i suoi suggerimenti a servirci del caso delle nuvole, del caso delle macchie sul muro? Del resto quale maggiore "caso" del chiaroscuro, e quanti mai fatti casuali esso è chiamato a nascondere?

Forse per questo Mario Broglio ha cominciato quanto a sé a sbaragliare come un'Indra la nube del chiaroscuro, ha riportato sugli oggetti denudati delle loro ombre una luce non da laboratorio fotografico, come aveva fatto qualche cubista intelligente, ma da laboratorio del mondo prima della creazione dell'uomo; ha ricondotto le ombre alla loro prima discrezione e sincerità, posandole leggerissime sui corpi là solo dove il corpo "gira", privandole in molti casi della soddisfazione retorica, della soddisfazione teatrale, della soddisfazione plebea dell'ombra "portata".

Questo accenno dell'ombra portata, apre la porta su cose curiose e oscure. Guardate i personaggi della Cappella Scrovegni: sono altrettanti Peter Schlemhil: hanno perduta la loro ombra. E Dante che se ne va per il Purgatorio, è lui solo a buttare ombra. L'ombra è l'anima dell'uomo, il suo kâ. Dipingere quest'"anima" accanto al corpo, dipingere "anima e corpo" era per Giotto sacrilegio. Questo è uno dei lati più curiosi, più interessanti pure della pittura di Broglio: riprendere per suo conto uno "stato" della pittura precedente la "laicizzazione" della pittura, e farlo suo.

Ma questi "stati", svuotati del significato mistico che gli animava e usati vuoti, non rischiano forse di diventare motivi di estetismo? Perché non mi consta veramente che per Mario Broglio che gli cammina accanto sia il suo kâ

Altre ragioni hanno suggerito a Broglio l'abolizione dell'ombra portata. Glie l'ha suggerita anzitutto la ragione fondamentale della sua pittura, ossia la volontà di liberare la pittura dal contingente, dagli aspetti mutevoli dell'ombra e luce, e riportarla di là dai drammi e le commedie della luce, la dove regnano non delle luci ma "la luce", una luce diffusa e statica, una luce definitiva, una luce primordiale, una luce che non è scesa ancora tra gli uomini, una luce che non si è messa ancora a giocare e nascondarella, a scherzare e magari a soffrire e agitarsi, ma comunque a mischiarsi al "particolare" del mondo, a seguire i fatti giornalieri della vita, a mettersi a tu per tu con l'uomo.

Per un caso felice l'esempio si offrì spontaneo alla teoria, e mentre si parlava dell'ombra portata, del suo umano troppo umano, del suo basso drammatismo, il sole era calato, il cielo e la terra fraternizzavano nello stesso grigio, e quando cercammo intorno a noi è l'ombra degli alberi sulla terra, delle sedie, di noi stes-

si, le ombre non c'erano più. Ogni oggetto era nudo, solitario, vero. Il mondo era ritornato allo stato antecedente la creazione della commedia mondana. Alla sua sincerità. E forse al crepuscolo gli oggetti si ritirano l'ombra in corpo, per prepararsi alla notte prossima, che è il momento più regnante dell'anima, durante il quale non sarebbe decente tirarsi dietro l'anima come un vecchio paltò.

Altra ragione che ha suggerito a Broglio l'abolizione dell'ombra portata, è l'accento retorico che l'ombra portata reca con sé. Con l'ombra portata si scrivono frasi ridondanti e vuote. Guardiamo un San Gerolamo dipinto magari da Rembrandt, che medita sul teschio e la sua ombra lo ripete in ingrandimento sulla parete della grotta; guardiamo la primadonna dell'Operà che la sera del 14 luglio canta la Marsigliese avvolta nel tricolore, e la ribalta sublima la sua ombra fondatale.

Purismo eccessivo però rischia anche qui di privarci di un elemento utilissimo. Trattata con i dovuti accorgimenti, anche l'ombra portata diventa nota di più singolare poesia: l'ombra lunghissima di una ciminiera stesa sulla terra, in un quadro "torinese" di de Chirico.

E poi chi assicura che in Mario Broglio non sopravviva la ragione "mistica" che vietava a Giotto di segnare l'ombra accanto al corpo? Chi assicura che non

GINATI (13)

1615

sopravvivano in "noi" le ragioni mistiche che dissero a Dante di scendere in Inferno? che dissero a Omero di mischiare Marte alle battaglie degli uomini e Venere ai loro amori - o almeno il ricordo, l'ombra di quelle ragioni? Le misteriose creazioni che si formano su dal nostro cervello sono in principio come luci in mezzo a fitte tenebre; ma a poco a poco il fuoco si spegne, la tenebra intorno si dirada, e quello che fu una scintilla "mistica" diventa un monumento freddo e solenne, ma durevole di una sua acquisita eternità, e davanti al quale non solo il "paziente" di una volta, ma tutti noi uomini di ragione possiamo raccoglierci e mirare. Sebbene diverso di come era per Santa Teresa del Bambin Gesù, il Paradiso esiste anche per noi.

Questo paragone è forse quello che meglio ci darà il senso della pittura di Mario Broglio: benché diversamente da come era per i pittori del Trecento, la pittura "sacra" esiste anche per Mario Broglio. Prego però di capire in quale senso è usato qui l'aggettivo "sacra".

Resta a dire che il non uso dell'ombra portata non vuole essere sistemato in Broglio, ma se l'occasione si presenterà egli pure metterà l'ombra accanto al corpo. "Se l'occasione si presenterà". Ecco il punto. Se verrà la ragione "poetica" di mettere l'ombra accanto corpo

CINANT (14)

(p.e. l'ombra lunga della ciminiera di cui si parlava prima.) E soltanto in questo caso. Non perchè l'ombra portata è una delle "verità" della natura. Il che del resto non è vero.

Si è capito quello che ho voluto dire più sopra con pittura "sacra"? E' la rappresentazione non delle immagini che transitano soggette al tempo, e volto non hanno perchè si scambiano via via le innumerevoli facce del loro ininterrotto nascere e morire, ma delle forme trasportate di là dal tempo, e depositate in una luce incorrutibile e fissa.

L'austerità del compito giustifica la cura estrema con la quale Broglio prepara i suoi quadri. Nulla che egli non faccia con le sue stesse mani. Le tavole di legni sceltissimi e stagionati, preparate con imprimiture diligentissime. La lenta composizione del quadro: del quadro che per raggiungere quell'immacolato stato di perfezione, è preceduta, studiata, "provata" in un plastico. E poi il lavoro che si aggiunge al lavoro. E talvolta sostituisce il lavoro già fatto e cancellato. Perchè "quel" tono non raggiungeva l'infinitesimo necessario dell'armonia, e qualcosa d'impercettibilmente stonato turbava la purezza del canto".

Assieme con le ombre passeggero che dipingono,

G. W. AM (15)

1bis

= 15 =

anche i pittori passeranno. Mario Broglio rimarrà assieme con alcuni altri pochissimi, che con profonda consapevolezza ritraggono il volto freddo ma vero della vita.

GNAM(16)