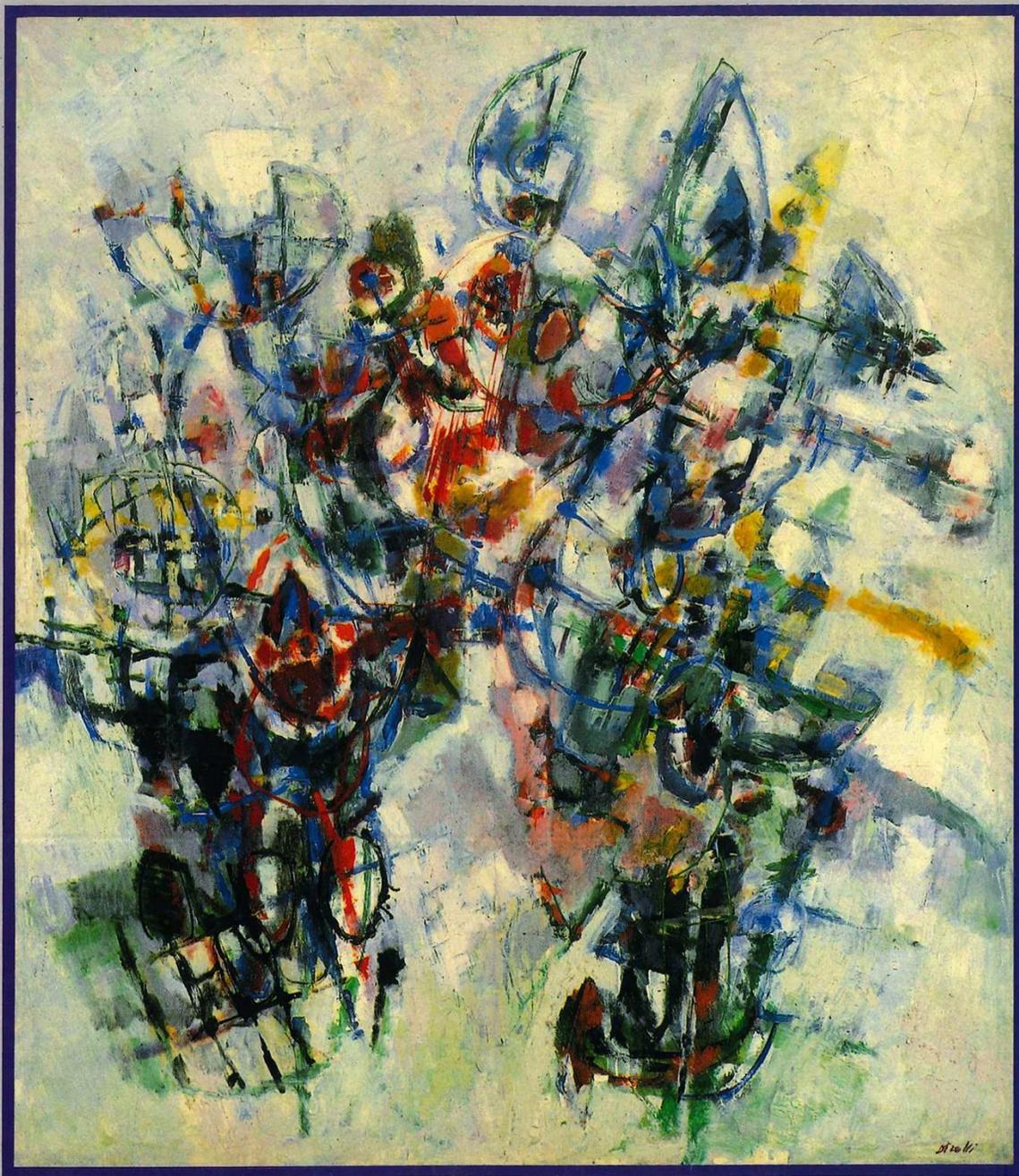


Birolli



RENATO BIROLI

a cura di Pia Vivarelli

Mazzotta

Sommario

- 9 Presentazione - *Maurizio Pulica*
- 11 Renato Birolli: “la conclusa felicità di un quadro continua anche fuori, oltre il quadro” - *Pia Vivarelli*
- 24 Il colore e il canto di Birolli - *Roberto Tassi*
- 33 L’energia operosa di Renato Birolli - *Giorgio Cortenova*
- 39 Dipinti
- 119 Opere su carta
- 139 Catalogo delle opere *a cura di Martina De Luca*
- 158 Notizie biografiche *a cura di Martina De Luca*
- 166 Esposizioni *a cura di Martina De Luca*
- 172 Bibliografia *a cura di Martina De Luca*



Colombe al tramonto, 1934. Olio su tela, citato in Marchiori, 1935.

Renato Birolli: “la conclusa felicità di un quadro continua anche fuori, oltre il quadro” (*Taccuini*, 1944)

Pia Vivarelli

La prima occasione espositiva di Renato Birolli è immediatamente prestigiosa: alla Biennale di Venezia del 1930 sono accettati due suoi dipinti, esposti nella XIX sala insieme con opere di Borra, Funi, Marussig, Salietti, Tosi. Sarebbe assai interessante poter conoscere il tramite attraverso cui un pittore, assolutamente sconosciuto fino a quel momento, possa approdare a una manifestazione il cui carattere è quello di traguardo finale di un artista passato attraverso vari filtri di esposizioni e di affermazioni locali. Forse è lecita una supposizione: che sia stato Carrà a caldeggiare l'invio delle sue opere a Venezia e una loro accettazione da parte della giuria. A questa data, infatti, Carrà è uno dei personaggi artistici di maggiore spicco con cui Birolli ha più stretti e frequenti contatti di lavoro¹ e la sua stessa pittura costituisce punto di riferimento per le ricerche iniziali di Birolli, come si rileva dal purismo geometrico degli edifici nei suoi “paesaggi urbani”.

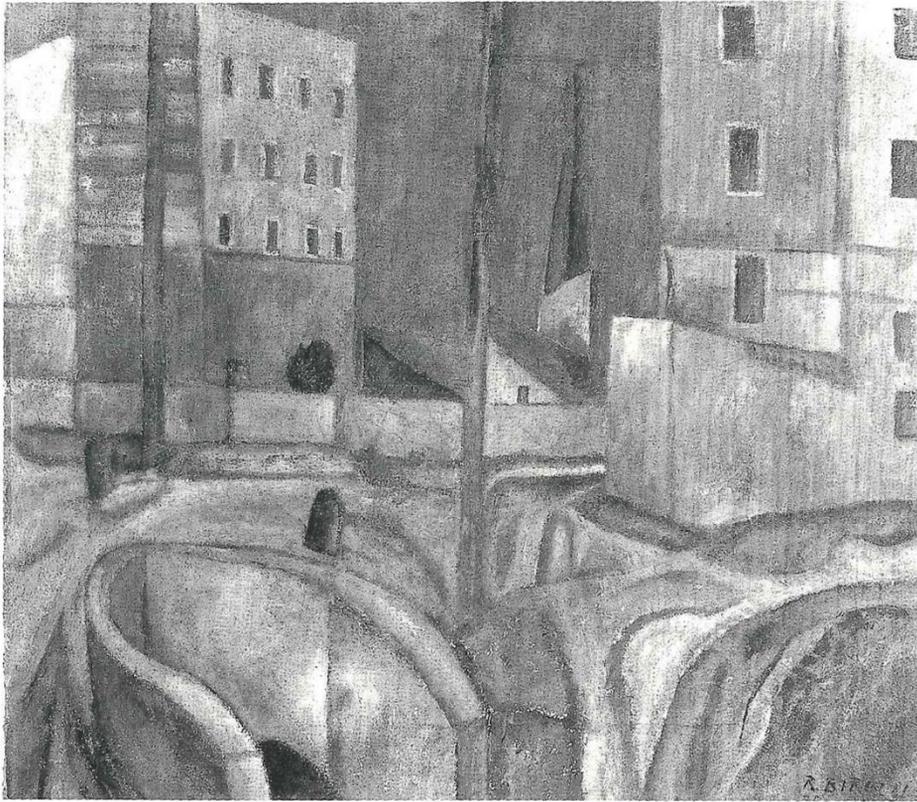
Il rigore volumetrico in chiave purista è subito superato già nel 1931 da contrastanti interessi per una pittura tutta risolta sul piano; ma più persistenti suggestioni da Carrà rimangono ancora, nei primi anni Trenta, nella semplificazione delle forme, in ritratti dalla struttura essenziale quale il *Ritratto di Vittorio Malgambì*, 1932. Questo carattere semplificato e “ingenuo” della forma di Birolli è da iscriversi certamente nel più vasto ambito di quella pittura “candida” sostenuta proprio a Milano intorno al 1930 da Edoardo Persico, Carlo Belli e Raffaele Giolli e che è alla base dell'affermazione di artisti quali Garbari e Di Terlizzi nelle sale della Galleria del Milione appena inaugurata, la stessa galleria attorno a cui ruota la prima, significativa attività espositiva di Birolli.

Belli e Persico sottolineano nel “primitivismo” di Garbari e nel “candore” di Di Terlizzi — considerati in sé come valori ed espressioni di autenticità — la componente di intensa e profonda ansia religiosa, che passa anche attraverso iconografie del tutto inedite rispetto alle convenzionali indicazioni contemporanee delle gerarchie ecclesiastiche. Birolli, che pure assimila l'interesse per temi e soggetti religiosi e specificamente guarda a Garbari per alcune novità di immagine,² tende invece a porre la sua semplificazione formale sotto il segno di un più vasto ripensamento dei valori di cultura della pittura europea moderna. Evoca Carrà — il Carrà della *Carrozzella* del 1916 — come un antecedente “ragionato”, vale a dire colto, della spontaneità creativa dei “candidi” italiani e lo intende come esempio storicamente compiuto, non come avvio per uno sviluppo ulteriore in direzione esclusivamente primitivista.³

¹ Birolli è dal 1930 correttore di bozze presso il giornale milanese “L'Ambrosiano” ed è per qualche tempo vice di Carrà, critico d'arte del quotidiano.

² Si confronti, ad esempio, l'iconografia del *S. Zeno pescatore* (1931) con il *S. Cristoforo* (1930) di Garbari.

³ Cfr. R. Birolli, *Candidi (dal '29 al '32 a Milano)*, in “Corrente”, Milano, 30 novembre 1939.



Paesaggio - Periferia milanese, 1930.
Olio su tela, 60 x 70.

C'è già in nuce uno degli atteggiamenti fondamentali dei modi di porsi di Birolli nei confronti della pittura: l'immediatezza espressiva non elimina, ma anzi presuppone una riflessione costante sui problemi dello stile, se per stile s'intenda quel complesso di risultati linguistici conseguenti a una vigilante attenzione, di significato anche morale, alle ragioni della forma.⁴

Birolli assimila certamente da Persico la tensione verso un assoluto rigore etico cui deve attenersi la pittura e da tale bisogno di moralità — che resterà alla base di tutte le sue successive fasi — deriva anche il suo netto rifiuto di quello che egli giudica puro esercizio stilistico negli sviluppi accademici del Novecento. Ma dall'insieme degli scritti dell'artista di questi anni⁵ e dalla contemporanea produzione pittorica emerge anche con chiarezza che le spinte morali non si disgiungono in lui da una parallela maturazione di elementi interni alla prassi pittorica e che questa scaturisce da una continua riflessione sulla storia delle esperienze artistiche considerate "moderne" e su come esse possano essere utilizzate e superate nel presente.⁶ Per questo appare emblematico che, nel momento iniziale della produzione di Birolli, di cui sia l'artista stesso sia la critica rilevano gli elementi innovativi rispetto agli sviluppi museali del Novecento, agisca come una delle linfe sotterranee di ispirazione una figura centrale proprio di quel Novecento come Carrà.⁷

Ancora Carrà — quello "primitivo" immediatamente seguente il futurismo o quello del periodo ferrarese e poi di "Valori Plastici" — sembra essere per Birolli il tramite più idoneo per un'esplorazione dell'esperienza metafisica italiana.⁸ C'è indubbiamente in Birolli, almeno fino al 1933, un valore anche di "apparizione" assegnata a figure emblematiche o a soggetti inanimati che campeggiano in spazi definiti da quinte (*La sposa, Il sogno del cavaliere*) o chiusi da una

⁴ In uno dei primi scritti, databile proprio intorno al 1930, Birolli è addirittura categorico nel sostenere l'idea di un "perfezionamento formale e tecnico" come "tensione al conchiuso, al *finito* che è poi l'infinito di ogni classica cosa, al cristallo" (*Autodifesa*, in *Pagine dal "Taccuino 1930-33"*, in AA.VV., *Renato Birolli*, Feltrinelli, Milano, 1978, p. 124).

I concetti venturiani di "stile" e di "gusto" tornano spesso nel Birolli degli anni Trenta: si vedano ad esempio la sua recensione *La pittura e Marcello Facciotti* (in "Il Ventuno", Venezia, n. 20, giugno-luglio 1934) e alcune riflessioni dei *Taccuini* del 1936 ("uno stile singolare in un gusto generale: ecco il preambolo di una civiltà": cfr. *Terzo taccuino, maggio-giugno 1936*, in R. Birolli, *Taccuini 1936-1959*, a cura di E. Emanuelli, Einaudi, Torino, 1960, p. 28).

⁵ La ristampa di articoli dei primi anni Trenta e gli scritti pubblicati postumi sono in *Renato Birolli*, catalogo, Università, Comune e Provincia di Parma, 1976, e in AA.VV., *op. cit.*

⁶ Sul tema del rapporto tra storia e modernità e sul ruolo svolto in questo contesto da Carrà — ma anche da Picasso — è indicativo un articolo di Birolli del 1934: "Solo i giovani hanno ammesso l'utilità di tutte le esperienze, creatrici di fermenti vitali, e le hanno superate, *perché le hanno accettate*, semplicemente come si accetta un pane quando si ha fame. Nella posizione pacifica di questo stato e nella sua congenita naturalezza sta la reale libertà d'azione morale del giovane d'oggi e la sua posizione di *moderno*. [...] Questa esperienza individuale non è quella del mostro avulso dalla storia, ma nemmeno quella del mostro cerebrialmente risalito a una Storia. [...] Le larve studiose non hanno alcun diritto di parlare di superamento di ciò che non conoscono o non hanno ammesso come incentivo alla liberazione estetica. [...] Uomini come Picasso e come Carrà possono, nel giro della loro orbita, prolungarla all'infinito e proseguitarla con moto costante. [...] Carrà, sulla scorta di una precisa intransigenza dei valori pittorici, non è chiuso a nessun processo risolutivo dei valori moderni. [...] Carrà segue, contro le apparenze, la legge del genio moderno. Accettare, come stato pacifico, ogni esperienza, e in tal modo superarla da primitivo" (*Sull'articolo di C. Cagli "Anticipi sulla Scuola di Roma"*, *inviatoci da Renato Birolli*, in "Quadrante", Milano, n. 7, novembre 1934).

⁷ Carrà ritorna costantemente nelle riflessioni di Birolli per tutti gli anni Trenta; molte di tali riflessioni sono analizzate da P. Fossati, nel paragrafo *La presenza di Carrà* del suo saggio *Birolli 1930-1938*, in AA.VV., *op. cit.*, pp. 36-41.

⁸ Per Birolli c'è quasi una identificazione tra metafisica e il solo Carrà: "La pittura metafisica-



La sposa, 1932. Versione riprodotta in Tullier, 1951.

ca, ovvero Carrà, è stata il primo grande richiamo all'unità di idee e unità di pittura. Essa, benché possa sembrare una corrente del romanticismo, è il grande corollario dei principi costruttivi chiaramente spiegati da Cézanne. In essa pittura permane il concetto espressionistico del colore e per tale ragione essa resta profondamente differenziata da altre pitture metafisiche; ad essa non manca insomma la vitalità primaria" (*La rivoluzione del colore*, in "Ragguaglio", Milano, 25 novembre 1934).

⁹ "(Piazza di Resurrezione). Ho messo personalmente il guardiano armato al sepolcro di Cristo acciocché la Resurrezione avvenga indisturbata dagli uomini civili. La mia precauzione gode conferma dai tempi troppo legali che passiamo. Avverrà nella piazza più battuta del borgo. Non paesaggio biblico dunque, non quel colore lontano di terre gradite alle nostre fantasie e ai nostri cuori di fanciulli cristiani. Ma Cristo risorgerà fuori d'orario coi calendari della Chiesa e proprio qui. Urge per molta gente, urge per me che lo vediamo risorgere e che ci si impauri, e per tutti quelli che ivi trascorrono dopo il lavoro ad ogni cader di sera. Il Sepolcro è niveo striato di sangue come marmo sognato; il suolo giallissimo di limone è senza peso. Un Villino di Consolato bordeggia la piazza al suo nord e una mela è caduta in primo piano dall'albero primitivo" (da *Pagine dal "Taccuino 1930-33"*, in AA.VV., *op. cit.* p. 126).

¹⁰ Pur senza esplicito collegamento con i suoi *Giocatori di polo* del 1933 Birolli, qualche anno

cinta muraria continua (*Il taxi rosso*, collezione Rezzonico) che allude a una situazione scenica. Non è comunque l'esplicita finzione teatrale dechirichiana, né i personaggi sono inquietanti presenze artificiali. Lo stesso protagonista del *Sogno del cavaliere* è piuttosto una figura di misura formale e cromatica modellata su ricordi di Piero della Francesca e una sua funzione di rassicurante guardiano — sia pure di un evento non dichiarato — è immediatamente percepibile dalle complessive soluzioni pittoriche, prima ancora di esserci offerta dalla lettura di un poetico brano di Birolli precisamente riferibile a questo dipinto.⁹

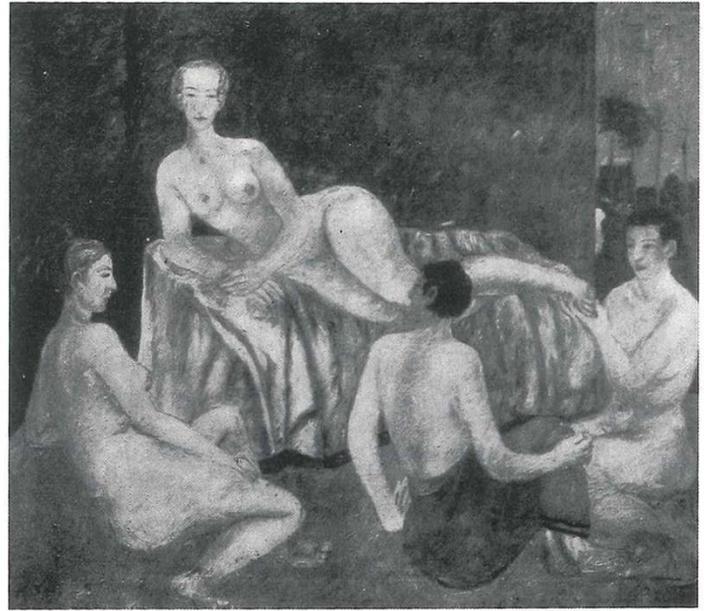
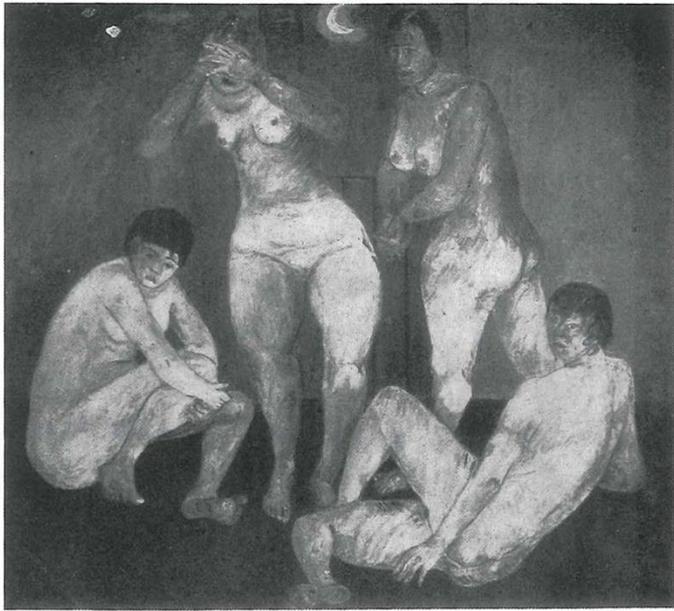
Nel *Sogno del cavaliere* come in altre opere dello stesso periodo è proprio l'impostazione compositiva a creare una specie di rarefatto isolamento della scena dalla durata del tempo reale e di consapevole ribaltamento in superficie della profondità tridimensionale dello spazio pittorico tradizionale; nel *S. Zeno pescatore* c'è una sovrapposizione in verticale dei piani successivi dello spazio, in *Giocatori di polo* c'è un appiattimento della terza dimensione con effetti di nitida tarsia marmorea.¹⁰ Che si tratti di una ricerca di rigore compositivo — cui non è estranea la lezione di Carrà come punto di partenza — è dimostrato ulteriormente dalle poche nature morte di questi anni, giocate tutte sulla sola sapienza organizzativa della superficie, quasi al limite di una essenzialità astratta in *Composizione* del 1931 (già di collezione Figini).

In parallelo con questi risultati di Birolli, Atanasio Soldati, anch'egli partito da un interesse per il Carrà di "Valori Plastici", elabora dipinti costruiti tramite giustapposizioni di elementi bidimensionali, con forti ricordi metafisici. Al di là delle differenti scelte figurative e astratte, le vicende biografiche stesse degli artisti milanesi si intrecciano naturalmente per comunanza di luoghi e di occasioni sia d'incontri intellettuali che di amicizie personali.¹¹ Si tratta di una rete fitta di scambi e di stimoli reciproci, rispetto a cui il segnalare rimandi ed echi tra un pittore e l'altro può apparire operazione di pura filologia, ma serve comunque a sottolineare la stretta contiguità in cui si sviluppano le ricerche iniziali di una stessa fascia generazionale di artisti.

Nel contesto milanese il "primitivismo" di Birolli si caratterizza per espliciti richiami sia alla tradizione francese postimpressionista, e specificamente a Matisse, sia alle componenti espressioniste delle correnti figurative belghe di orientamento cattolico — la scuola di Laethem — cui Edoardo Persico dedica una particolare attenzione. Queste varie suggestioni trovano naturalmente spunti di riflessione e di maturazione nelle posizioni di apertura europea dichiarate da Persico e che incontrano a Milano l'adesione dei pittori "chiaristi" — Spilimbergo, Del Bon, più vicini alla sola eredità impressionista — e di altri giovani artisti legati a Birolli, quali Sassu e Tomea.

In questo quadro ricco di sollecitazioni, la novità delle soluzioni elaborate da Birolli rispetto alle esperienze contemporanee non è tanto, quindi, nella varietà di elementi di cultura cui fa riferimento, quanto nell'uso già molto raffinato di questi rimandi, che interagiscono con esiti, questi sì nuovi, nel panorama italiano. Il decorativismo matissiano, il segno incerto della linea, il carattere antinaturalistico dei colori sensibilissimi che si adagiano sulla tela con tonalità calcinate sono elementi attivi — insieme all'essenzialità compositiva derivata da Carrà — di una trasposizione in chiave di stupore favolistico della componente metafisica. Gli enigmi si spostano da una dimensione dechirichiana di contemplazione a una di più sottile coinvolgimento emotivo dell'artista, della sua capacità di meravigliarsi.

"L'artista spontaneo — afferma Birolli nel 1932 — ritrova gli spiriti primigeni, le curiosità di questi e le stupefazioni ammirative; egli retrodata la propria nascita di millenni, come a dire s'infutura."¹² E ribadisce nel '36: "Avremo l'inno-



cenza non degli sguardi attoniti ma del penetrante stupore. Condizionata alla nostra parzialità di sentire e di vedere, perché lo strumento umano è tipico e distinto.”¹³

Negli scritti e nella produzione del primo Birolli cominciano a manifestarsi un’idea di dilatazione temporale e una correlata tensione verso verità affidate a valori “originari”,¹⁴ che si precisano, intorno alla metà degli anni Trenta, come visione di un “continuum”, di una realtà naturale e storica in continua trasformazione, in cui il momento di un *Caos* originario coincide con la prefigurazione dell’*Eden*. Tutta la composizione, in questa fase, subisce un’accelerazione e appare percorsa da un’energia oggettivata in segno-colore, che ora si concretizza in forme, ora le disfa o le sottopone a processi di deformazione spinti fino a limiti di aperta visionarietà, come nel *Caos* del 1936, nella *Composizione* dello stesso anno e nei contemporanei disegni della raccolta *Metamorfosi*.

È il momento di maggiore abbandono, nel Birolli figurativo, a una capacità autogerminativa del colore,¹⁵ con esiti ancora una volta confrontabili con le contemporanee sculture in ceramica colorata di un altro esponente delle correnti astratte milanesi, Fontana, il cui nome ricorre del resto negli scritti coevi di Birolli.¹⁶ A queste prove pittoriche corrispondono nei *Taccuini* riflessioni sulla difficoltà di appropriarsi di una realtà esterna che appare talvolta sfuggente e in sostanza non conoscibile: “Penso alla stranezza di poter dire in un nome molti nomi, tutti nello stesso senso. Ma la soggettività delle cose modifica il suono e rende nuovamente fantasiose le differenze. È una concavità di cui mi sfugge il fondo, abbacinato dal sole che splende sugli orli intorno ai quali scorriamo.”¹⁷

C’è nell’artista la coscienza di una perdita di stabilità del reale, in cui si aprono varchi verso aspetti misteriosi dell’esistenza, e una verità come certezza assoluta è definita “mistica del vero, codificazione di una legge non dimostrabile”.¹⁸ Confluisce cioè in Birolli quella incipiente crisi di una ordinata visione idealistica del mondo che contemporaneamente percorre la cultura milanese anche a livello filosofico e che si esprime attraverso l’insegnamento universitario di Banfi e della sua scuola, particolarmente attenta già in questi anni al fenomeno dell’arte figurativa.¹⁹

Da sinistra:

Gineceo, 1933. Opera riprodotta in Vitali, 1934, e parzialmente distrutta dall’artista nel 1942.

Erodiade, 1934. Opera distrutta dall’artista nel 1942.

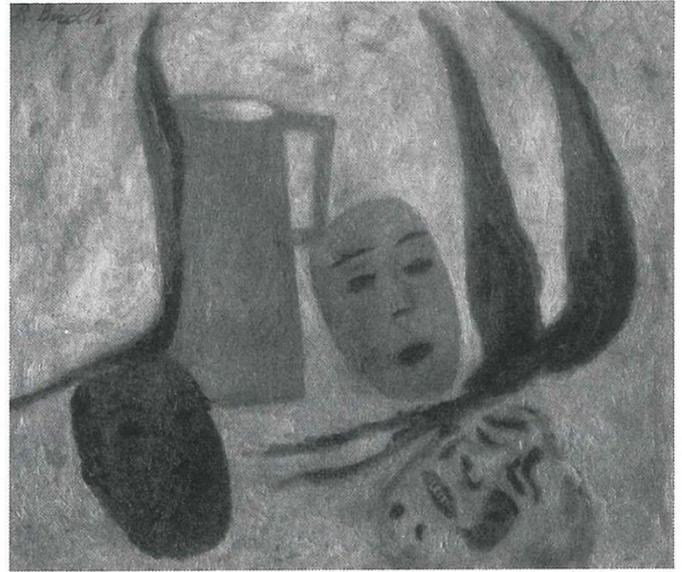
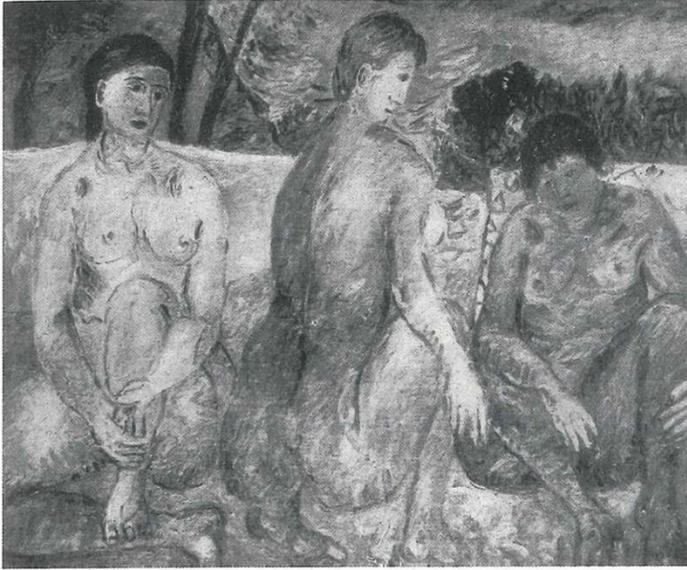
più tardi, parla di Paolo Uccello e della sua *Battaglia di S. Romano*, sottolineandone la “disperata decisione geometrica” e i “misteri insiti in quei ritmi” (*Nono taccuino... fino al 1° dicembre 1936*, in *Taccuini...*, cit., p. 65).

¹³L’amicizia tra Birolli e Soldati si consolida anche durante soggiorni comuni nelle Marche — nell’estate del 1931 e del 1932 — dove incontrano Fazzini, cui si deve un *Ritratto di Birolli* in legno del ’32. A questo primo, precoce incontro con un artista di area romana seguiranno a breve distanza di tempo la conoscenza e l’amicizia con Mazzacurati, Mafai, Guttuso, sostenute anche dalla tempestiva informazione sulla produzione degli artisti di Milano e di Roma (o dei siciliani che diventeranno attivi a Roma) svolta reciprocamente dalla Galleria di Roma di P.M. Bardi e dalla Galleria del Milione.

¹²Cfr. *Agosto 1932*, da *Pagine dal “Taccuino 1930-33”*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 127.

¹³Cfr. *Secondo taccuino (aprile-maggio 1936)*, in *Taccuini...*, cit., p. 25.

¹⁴Ritornano continuamente negli scritti della prima metà degli anni Trenta termini come “originario”, “primitivo”, “primordiale”: “Ogni artista pone per sé, come fosse il primo, il problema dell’arte. [...] È così che l’uomo si pone sempre sul piano di tutti i veri Primitivi” (*Corsivi*,



Da sinistra:
Composizione (Gineceo), 1934. Opera parzialmente distrutta dall'artista nel 1942.
Foglie e maschere, 1934. Olio su tela, esposto a Venezia nel 1935.

in "Quadrante", Milano, n. 8, dicembre 1934); "Considerati nella scia dell'acquisizione pittorica, i giovani d'oggi non sono dei primitivi ma degli eredi liberi di disporre dell'asse patrimoniale. Da un punto di vista spirituale essi possono tuttavia stabilire le basi di un primordio" (*Pensieri sull'arte*, in "Il Ventuno", Venezia, n. 27, aprile 1935).

¹⁵ "C'è un punto che non oso guardare fino in fondo: l'Amorfismo. Che cosa importerebbe dicesse, con ciò, che sono negato alla forma? [...] Eppure, quale risorsa per la pittura. Quale fulgente precipizio nella massa e nel coagulo. E quale terreno per una forma veramente libera. Nessun colore soggiogato da una forma a priori. Se mai una tensione universale a tutte le forme. La liberatrice brutalità della ganga. Ma se da questo uscisse una sola forma: la mia" (R. Biondi, *Sesto taccuino, settembre 1936*, in *Taccuini...*, cit., p. 42).

Quanto alla reale incidenza in pittura di riflessioni di questo tipo, c'è da sottolineare che la distruzione di molte opere di questo periodo, fatta dall'artista nei primi anni Quaranta, ha operato una specie di autocensura, in vista di un autoordinamento della propria produzione. In uno scritto del 1933 compare, ad esempio, un esplicito riferimento alle tematiche surrealiste: "Raffaello può condurre ad Ingres, ma la 'Visione di Ezechiele' conduce senz'altro al surreale" (*Corsivi*, in "Quadrante", Milano, n. 6 ot-

Questa crisi, che è crisi anche della funzione dell'arte di "rappresentarsi al mondo [...] nella forma meno vana e transitoria"²⁰ o di prefigurarsi una tale rappresentazione, non è risolta da Biondi né attraverso fughe fantastiche, definite una volta per tutte "problematica da funamboli della memoria"²¹ né attraverso appelli ad astratte libertà di espressione, giudicate come camuffamenti di una insufficiente preparazione tecnica. L'artista riconduce una possibilità di superamento della crisi a una cosciente accettazione di una condizione di vita che è fatica tecnica, "lavoro duro e scoperto che non può nascondere la propria faticosa crescita."²² Ritorna esplicita, attraverso il richiamo dichiarato a Carrà, l'eco del ritorno al mestiere di "Valori Plastici", pur nell'altrettanto esplicito e correlato rifiuto del mestiere "da antico museo" di de Chirico.

Nonostante evidenti influenze romantiche e più in generale ottocentesche che percorrono la poetica di Biondi in questa seconda metà degli anni Trenta, non ci sono mai accenti da artista "maledetto", ma il costante lavoro che poggia, secondo le stesse parole dell'autore, su un "eccesso di responsabilità"²³ e questo atteggiamento, che è esistenziale e culturale insieme, si riflette nei modi di assimilare, mescolare e ricondurre a unità influenze diverse che possono apparire non sempre combacianti. Accenti visionari alla Ensor e immagini e colori a forte carica simbolica, esplicitamente ripresi da Munch, percorrono gli anni dal 1934 al '37, dalle *Foglie e maschere* del 1934 alle *Maschere vaganti* del 1937, passando per *I poeti* del 1935. Le deformazioni sottilmente inquietanti della forma, di derivazione genericamente espressionista, presenti nella *Eva* del 1933, si precisano come corrosione dello stesso concetto di plasticità nel frazionamento dinamico, di ricordo vangoghiano, delle pennellate di accese tonalità dell'*Eldorado* (1935) e dei pastelli coevi, fino alla fluidificazione del colore dagli inediti effetti luminescenti alla *El Greco*²⁴ nella serie collegata al tema del caos. Tuttavia altrettanto netta è la riflessione su Cézanne dei nudi dell'*Eldorado*, del *Caos n. 2*, dell'*Eden*, e il gruppo delle *Metamorfosi* poggia incredibilmente anche su una serie di studi sistematici condotti su Delacroix.

In sostanza la pur chiara coscienza di uno stato di inquietudine individuale e collettiva non sfocia in manifestazioni di oscuro malessere come condizione esistenziale ineliminabile. Nelle lettere al critico Bini, nelle riflessioni dei *Taccuini*

e nell'insieme della produzione pittorica sembra prevalere l'interesse per una pittura che sia ricerca continua, magari non pacificata, ma ricerca che si muove tra facoltà immaginativa e ragione, memoria e conoscenza dei dati reali. Anzi, proprio nel raggiungimento di una verità apparentemente difforme dai significati puramente soggettivi dati dall'artista, di una verità che sta al di là della sua stessa memoria, che afferri un nucleo sia pur provvisorio di autonomo "essere" dell'oggetto, sta l'importanza e "l'ineluttabilità" della pittura.²⁵ Per quanto disarticolata e minacciosa possa apparire la realtà circostante, l'arte tende a recuperare la sua primaria funzione di riorganizzazione generale delle forme.

Il ruolo centrale ed esclusivo di questo progetto ricompositivo è affidato al colore e tale orientamento è certo spiegabile in Birolli come scelta generale di cultura, come dichiarazione netta di distacco dalle recenti esperienze italiane novecentesche, che avevano viceversa puntato sulla forma plastica e su un classicismo accademico più o meno esplicito. Riportare l'interesse esclusivamente sul colore significa per Birolli — come ha significato, in forma diversa, per i "Sei" di Torino e per la Scuola romana — definire l'universo della pittura come sfera dell'emozione, della sua vitalità e delle sue inquietudini, senza filtri intellettualistici. Lapidarie frasi dei *Taccuini* confermano questo valore assegnato al colore: esso "non è materia, è nucleo emozionale".²⁶ Ma in un passo di una lettera a Bini del 1937²⁷ l'individuazione del colore come elemento fondante del linguaggio artistico si arricchisce di ulteriori motivazioni e lascia intravedere più sottili riflessioni sulla condizione contemporanea. Il colore si delinea come unico strumento possibile di un linguaggio moderno, di un linguaggio che voglia cioè essere riflessione sulla "qualità" delle cose ed espressione e oggettivazione di tale qualità, in aperta opposizione a una visione del mondo basata sulla quantità e su una indifferenziata massificazione e omologazione.

Accanto all'assioma "colore è emozione", i valori cromatici del dipinto saranno quindi anche mezzo di rilevamento del senso più profondo della realtà, dove "il senso di una cosa è dato dalla qualità più o meno forte di differenziarsi".²⁸ Il colore ha quindi precise funzioni costruttive, non di modellazione, ma di modulazione, secondo l'insegnamento che Birolli riporta a Cézanne;²⁹ Cézanne e Van Gogh si precisano sempre più come i due riferimenti portanti della poetica dell'artista e lo saranno per una lunga stagione che dalla fine degli anni Trenta giunge agli anni centrali della guerra.

È un periodo molto compatto dell'attività dell'artista, coincidente con la sua partecipazione alle vicende di "Corrente". Non ci sono sostanziali novità nell'impostazione teorica generale del problema artistico; le posizioni di questi anni riprendono, sviluppano e ribadiscono il principio di un intrinseco valore etico dell'operazione pittorica basata su una fondamentale dignità intellettuale dell'artista.³⁰ Certo però tali affermazioni hanno modo di trovare eco maggiore nella complessa operazione culturale sostenuta prima dalla rivista e dalle mostre collettive di "Corrente", poi dalla sua attività editoriale e dalla Galleria della Spiga voluta da Alberto Della Ragione. È il momento iniziale anche di una fortuna di mercato di Birolli, attraverso gli acquisti fatti da un gruppo di borghesi colti — Della Ragione, Boschi,³¹ Jesi, Mondadori, i cui nomi ricorrono con frequenza crescente nelle lettere dell'artista — e dalle istituzioni persino straniere.³² Tutto questo non è senza riflessi, credo, nella produzione contemporanea dell'artista, che esprime globalmente una sua consapevole "autorevolezza" nel panorama italiano del tempo. Colori pieni e sonori contrappuntano la superficie cromatica e trovano soluzioni raffinate nell'alternanza delle righe in una veste del *Particolare di un gineceo* (1941) o si dilatano in vaste superfici come nell'azzurro e nell'azzurro-verde del fondo di *Sicilia*. Le deformazioni hanno talvolta

tobre 1933). Ma il dipinto con lo stesso titolo, che avrebbe forse potuto indicarci il limite cui giunge la visionarietà dell'artista, non ci è pervenuto. Si è quindi in qualche modo costretti a seguire il filo conduttore fondamentale che Birolli stesso ha individuato in questa fase della sua attività.

¹⁶ "La natura è lì a dirci che potremmo senza timore reputarci più liberi e soprattutto più variati nei movimenti interni. Un muro tra siepi verde cobalto chiaro e viola. [...] E noi duri, fermi alle posizioni conquistate, come se diventarvi fosse una colpa o facesse scandalo. Penso con simpatia allo scultore Fontana" (*Sesto taccuino, settembre 1936*, in *Taccuini...*, cit., p. 48).

¹⁷ *Decimo taccuino, gennaio 1937*, in *Taccuini...*, cit., p. 69.

¹⁸ *Settimo taccuino, 1936*, in *Taccuini...*, cit., p. 55.

¹⁹ Anni prima dell'esperienza comune di "Corrente", Luciano Anceschi ed Enzo Paci collaborano alla rivista milanese "Orpheus" (1932-33), interessata anche ai temi dell'arte figurativa e spiccatamente alla produzione di giovani artisti milanesi (Grosso, Manzù, Sassu), vicini a Birolli.

²⁰ "Benché la tristezza non abbia mai mancato di segnare l'infelice rapporto tra arte e masse, restava tuttavia una consegna attraverso i secoli; la possibilità di rappresentarsi al mondo — piacendo o non piacendo — nella forma meno vana e transitoria. All'alto e ispirato mestiere di un tempo, era ancora possibile non dico contrapporre ma almeno sostituire, in attesa del meglio, un'attenzione di intenti, un fervore morale che via via producendosi poteva calare un giorno in forme ad essi proprie e necessarie. Poteva essere qualcosa di più di un'attesa: una preparazione e una spirituale fondazione. Il diluirsi e l'affievolirsi del potere di osservazione e della volontà di durare, lo scambiare l'insufficienza della preparazione tecnica per la libertà d'espressione, ecco la perdita della prima libertà che fa cosciente l'artista della modestia impareggiabile del suo lavoro e dell'importanza del compito" (*Quinto taccuino, 11-21 agosto 1936*, in *Taccuini...*, cit., p. 39).

²¹ "Provare sul paese. Provare a controllare la nostra memoria e cercare se al di là d'essa sia qualcosa d'altro. È in questa eventuale smentita di ciò che crediamo d'essere, che sta la prima importante dichiarazione della pittura e la sua ineluttabilità. Non è giusto negare quello che è perché a noi pare abbia un senso diverso dal nostro. Per non favorire una problematica da fannaboli della memoria" (*Sesto taccuino, settembre 1936*, in *Taccuini...*, cit., p. 41).

²² "Veramente il colore di Carrà è la più ardua e alta prova di una vita spesa bene. Carrà ha un gusto da antico, difficile negarlo [...] ma non dell'antico museo di di Chirico. [...] Per ora resta esemplare, al di sopra di tutti noi, la drammatica motivazione di un lavoro duro e scoperto che

Senza titolo (*Paesaggio*), 1936. Olio su tela, 60 x 65.

non può nascondere la propria faticosa crescita" (*Ibidem*, p. 42). Sulla pittura come lavoro, in opposizione a un'arte-evasione, si veda anche tutto il brano n. 5 del *Settimo taccuino*, 1936, in *Taccuini...*, cit., p. 52.

²³ Cfr. lettera a Bini del 1° agosto 1936, in *Carteggio Bini-Birolli*, a cura di G.M. Erbesato, Neri Pozza, Vicenza, 1986, p. 12.

²⁴ "La visione del Greco è *fluoriforme*. Fa pensare a un lento coagulo di sostanze precipitate in tutte le direzioni, a un liquido già sofferto" (*Nono taccuino... fino al 1° dicembre 1936*, in *Taccuini...*, cit., p. 64).

²⁵ Si veda il brano citato alla nota 22 e la riflessione n. 15 dell'*Ottavo taccuino*, 1936, in *Taccuini...*, cit., p. 61.

²⁶ *Primo taccuino, marzo-aprile 1936*, in *Taccuini...*, cit., p. 23.

²⁷ "Sai quanto sia nemico delle intelligenze dure, presunte, rettilinee. Penso che fossero valide per altre civiltà, per altri evi artistici fondati sulla quantità, sui calibri, sulla fresatura della forma, sulle condizioni delle varie liturgie, religiose o laiche; non per la nostra che è fatta di entità, di accentuazioni qualitative" (lettera a Bini del 18 luglio 1937, in *Carteggio Bini-Birolli*, cit., p. 21).

²⁸ R. Birolli, *Primo taccuino, marzo-aprile 1936*, in *Taccuini...*, cit., p. 23.

²⁹ "La misura compositiva di un colore è la parte fondamentale della realtà del colore. E la prima condizione di stile" (*Settimo taccuino*, 1936, in *Taccuini...*, cit., p. 55). "L'aforismo di Cézanne visto dai suoi quadri: modulazione non modellazione" (*Nono taccuino... fino al 1° dicembre 1936*, in *Taccuini...*, cit., p. 65).

³⁰ Cfr. *Ventiduesimo taccuino, maggio-dicembre 1944*, in *Taccuini...*, cit., pp. 225-226.

³¹ Si tratta delle due importanti collezioni poi confluite rispettivamente nella raccolta Alberto Della Ragione di Firenze, di proprietà comunale, e nelle collezioni civiche di Milano.

³² Si tratta degli acquisti tutti operati tra 1941 e 1942 dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (*Difesa di un fortino, Rosa che dorme con i girasoli*), dalla Pinacoteca di Brera (*Particolare di un gineceo*) e dalla Narodna Galerija di Lubiana (*Ritratto del poeta Quasimodo*).

³³ Si veda l'annotazione n. 7 del *Tredicesimo taccuino, ottobre 1941*, in *Taccuini...*, cit., p. 90.

³⁴ *Ibidem*.

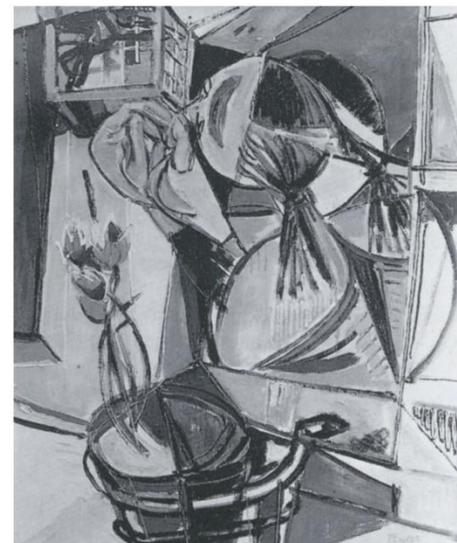
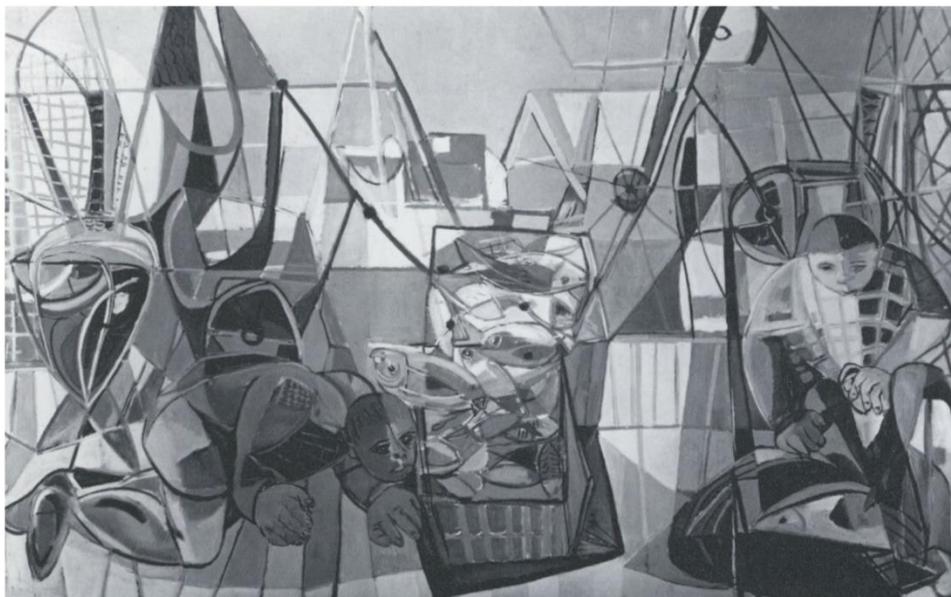
³⁵ "Gli uomini di pensiero sentono *verticalmente*; quelli d'arte *orizzontalmente* e per questo noi seguiamo la curva della terra e ne siamo i figli più innamorati. [...] Sentivo che la conclusa felicità di un quadro continuava anche fuori, oltre il quadro" (*Ventitreesimo taccuino, febbraio-aprile 1945*, in *Taccuini...*, cit., pp. 246-248).



l'eleganza delle stilizzazioni del gruppo di Pont-Aven, come nei volti di *Particolare di un gineceo* o di *Rosa che dorme con i girasoli*; le forme colorate, che tendono a diventare più ampie, si dispongono secondo ritmi cadenzati, in cui si affaccia il problema dello spazio e delle distanze spaziali, sia pure risolto sempre tramite il colore.

C'è come una felicità di pittura, un'affermazione di pienezza di "essere" di personaggi, paesaggi e oggetti di nature morte dei primi anni Quaranta, che non è intaccata, ma solo resa più vitale da un dinamismo interno alla stessa natura dei colori adoperati. Un sovrappiù di energia del colore tende ad ampliarsi al di là dei limiti del dipinto e questi ultimi sembrano spesso interrompere la composizione e tagliare molti oggetti posti proprio ai confini della tela. Tale dialettica tra composizione e margini della visione non allude a una realtà "altra" rispetto al dipinto, ma visualizza quel processo che è proprio della pittura di definizione qualitativa di sezioni, di parti di una "massa" che è l'insieme più ampio dei fenomeni naturali.³³ In questo dialogo con il reale ogni frizione sembra in questi anni risolversi in rapporti più pacificati: senza contraddizioni angosciose, anzi scoprendo "l'anima apollinea del mondo", l'artista afferma un suo compito di "fulcro creatore"³⁴ delle cose ruotanti intorno a sé e, insieme, constata la possibilità quasi di identificazione tra le verità e le emozioni soggettive e quelle esterne, se si modella con naturalezza la propria visione rispetto allo snodarsi ininterrotto degli eventi.³⁵

Questo obiettivo di equilibrio, anche se emotivamente intenso, che la produzio-



La ragazza di Montmartre, 1947. Olio su tela, esposto alla collettiva dell'Alleanza della Cultura, Bologna, 1948.

A sinistra:

Scarico del pesce, 1950. Opera esposta alla Biennale di Venezia del 1950 e ridipinta nel 1958.

ne di Birolli persegue intorno al 1940, non costituisce la soluzione unitaria data al problema dell'arte nell'ambito di "Corrente". Si affaccia sulle pagine della rivista il termine "realismo" — che diventerà centrale nel dibattito del dopoguerra — e se ne adombra un'interpretazione di origine ottocentesca, quale tendenza a un "nuovo grande discorso narrativo".³⁶ Questa apertura verso il racconto è percepibile anche nel Birolli di questi anni (*Sicilia*, 1940; *Il sogno di Zeno*, 1942),³⁷ ma già a questa data si scorgono i segni delle frizioni tra posizioni non omogenee, di cui affiorano le tracce negli stessi scritti di Birolli. Polemico è l'artista soprattutto verso chi tende a sovraccaricare l'immagine di forti tensioni compositive o coloristiche nel nome di una diretta funzione collettiva della pittura, quale "grido espressivo e manifestazione di collera, di amore, di giustizia sugli angoli delle strade e sulle cantonate delle piazze", come scrive Guttuso nel 1943.³⁸ La posizione di Birolli è piuttosto quella, per riprendere i termini della metafora di Guttuso, di una pittura-energia, che ha viceversa tanto più vigore quanto più resti anonima e solitaria in opposizione a un mondo che risuona troppo ed è anche troppo presente.³⁹

Nel 1941 Birolli già avverte che questa sua impostazione può apparire "poco in linea e fragile", quasi un "ripiegamento" su valori puramente formali,⁴⁰ ma, constatando nella cultura contemporanea un iniziale scollamento di natura solo ideologica tra fede politica e contributo specifico del lavoro individuale, ribadisce la perfetta coincidenza delle due sfere nella pratica e nei programmi ideali della sua concreta esperienza d'artista.⁴¹ Attacca una pittura e una critica troppo "scoperte", cioè troppo dichiarate e annunciate, e le accusa di "grossolano romanticismo di scarso valore etico";⁴² a esse oppone non l'isolamento, ma la "quotidianità [...] il muoversi legittimo e naturale dell'artista fra i suoi mezzi tecnici ed estetici", la trasposizione del mestiere in "stile, che è il compimento del linguaggio e il dominio sul fisiologismo".⁴³

Gli eventi degli ultimi anni della guerra incrinano in qualche modo quella nozione di ordinata dialettica tra pensiero e natura che è al centro della poetica dell'artista⁴⁴ e sono soprattutto i soggetti contadini dei suoi dipinti — suggeriti dalla condizione di sfollato nella campagna lombarda — a rivelare momenti

³⁶ Cfr. editoriale firmato "Continuità", in "Corrente", Milano, 15 dicembre 1939.

³⁷ Si vedano anche le riflessioni di Birolli sui dipinti di "figure" come tendenza al "romanzo" nell'annotazione n. 19 dell'*Undicesimo taccuino*, febbraio 1937 - dicembre 1940, in *Taccuini...*, cit., p. 82.

³⁸ Lettera di Guttuso a Morlotti, in T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, Schwarz, Milano, 1957, pp. 219-220.

³⁹ Si veda l'annotazione n. 2 del *Dodicesimo taccuino*, luglio 1941, in *Taccuini...*, cit., p. 77.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 83-84; *Quindicesimo taccuino*, 23 gennaio-aprile 1942, in *Taccuini...*, cit., pp. 106-107.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ "Quella nozione dell'equilibrio tra pensiero e natura, che sempre mi accompagnò, è perduta, almeno per ora. Di questo io soffro molto e mi sento sempre incompleto. Uomini siamo, ma non si può giungere all'idea senza il continuo rapporto di natura, che è intrinseca armonia" (*Ventitreesimo taccuino*, febbraio-aprile 1945, in *Taccuini...*, cit., p. 243).



Pescatore di polipi, 1952. Carboncino e acquarello su cartone telato, riprodotto in Ballo, 1952.

⁴⁵ Per le oscillazioni di giudizio sul mondo contadino si vedano le riflessioni contenute nei *Taccuini...*, cit., pp. 179, 185.

⁴⁶ “22 settembre. Inferociti, convergiamo la violenza al quadro. So quanto danno ciò rechi all’arte del dipingere. [...] Temo l’involuzione della coscienza, la perdita del controllo sulla mia stessa storia. Per caso, così dipingendo (quel poco che è possibile oggi) non perpetueremo quel gesto di violenza malvagia, contro la quale lottiamo? Non offriremo, proprio noi, il documento dell’ambivalenza, nel tempo odierno, del parossismo negativo col parossismo positivo?” (*Ventesimo taccuino, maggio-settembre 1943*, in *Taccuini...*, cit., p. 207).

⁴⁷ Lettera di Birolli a Bini del maggio 1943, in *Carteggio Bini-Birolli*, cit., p. 85.

⁴⁸ Cfr. *Quattro domande a Birolli*, in “*Domenica*”, Roma, 24 giugno 1945.

⁴⁹ Cfr. *Dichiarazione della Nuova secessione artistica italiana*, datata 1° ottobre 1946 e firmata da Marchiori, Zorzi, Birolli, Santomaso, Morlotti, Viani, Pizzinato, Vedova, Cassinari, in A. Cavellini, *Arte astratta*, presentazione di G. Ciani, Edizioni della Conchiglia, Milano, 1958, tav. f.t.

⁵⁰ Alla Secessione aderiscono artisti milanesi, veneziani e romani: Birolli, Cassinari (poi allontanatosi dal gruppo), Morlotti, Pizzinato, San-

di forte disagio. In alcune opere (*Contadino tra i girasoli*, 1945) le immagini del mondo rurale si pongono come espressione più diretta e più tranquillizzante di un rapporto “necessario” con la natura; in altre (*Colombe sull’aia*, del 1943, varie versioni dei *Contadini*, tra 1943 e ’45) esso si rivela in forme frantumate o agglomerate e attraverso impasti di colore al limite della lettura visiva dell’insieme, sul cui significato Birolli s’interroga con accenti angosciosi. Oscilla tra rifiuto di una condizione contadina che appare in sé abbruttita fino alla bestialità e timore viceversa di far convergere nel quadro la violenza delle vicende esterne al soggetto rappresentato.⁴⁵ Teme, soprattutto, che il parossismo pittorico sia solo “documento” della confusione e dell’orrore del tempo storico.⁴⁶

Questi dubbi e questi interrogativi fanno diradare la pittura in questi anni, mentre s’intensifica la pratica del disegno, che Birolli avverte, in quanto privazione del colore, come esercizio duro, ma anche come possibilità di abbandonarsi ad una “grafia pura, come se il segno cercasse in sé sistemazione”.⁴⁷ È il momento della fitta serie delle opere grafiche del ciclo della Resistenza, tracciate su fogli “sporcati” da una miscela a base di caffè, quasi che a partire dalla stessa patina macchiata della carta si voglia evidenziare subito una storia di macerazione pari alle sofferenze dei personaggi disegnati con l’inchiostro. È un periodo d’impegno anche civile per l’artista, a fianco della Resistenza, che si riversa alla fine della guerra sia nella sua militanza politica nel Partito comunista, sia nel suo sforzo aggregativo delle forze artistiche di sinistra.

A poche settimane dalla Liberazione già trapela, da alcune sue dichiarazioni, il progetto di un “fronte” che raggruppi artisti sotto il binomio di marxismo e di autonomia della ricerca.⁴⁸ Un’aggregazione sollecitata appunto da Birolli prende effettivamente corpo nell’ottobre del 1946 nella “Nuova secessione artistica italiana”, che l’anno successivo si precisa come “Fronte nuovo delle arti”. L’iniziale affermazione della Secessione — “pittura e scultura, divenute strumento di dichiarazione e di libera esplorazione del mondo, aumenteranno sempre più la frequenza di realtà”⁴⁹ — sottolinea l’esigenza di una libertà di metodo dell’arte ed è sufficientemente vaga sul problema dei contenuti della pittura per permettere nel 1946 una vasta adesione alle dichiarazioni di principio. Ancor più vasta è l’adesione al Fronte,⁵⁰ ma in breve al suo interno, anche in rapporto con le posizioni zdanoviane assunte nel campo artistico dal Partito comunista, si sviluppano i contrasti sui diversi modi di intendere il rapporto tra pittura e sua funzione sociale e sulle diverse, conseguenti interpretazioni del problema di un linguaggio realistico in arte.

In questo contesto Birolli procede con chiarezza di principi generali e con sensibilità attenta al dibattito anche sull’architettura e sulle avanguardie pittoriche non figurative del primo Novecento, che il gruppo astratto romano di “Forma 1” utilizza in questo momento in contrapposizione al Fronte. È significativo, ad esempio, che Birolli si appelli alla lezione del Bauhaus per ricordare nel 1948 come il problema non sia quello di scegliere tra arte figurativa e arte astratta, ma piuttosto quello, molto più globale, di far vivere le masse “in casa coi colori di Picasso”.⁵¹ Riecheggiano nella riflessione di Birolli i termini di quel ripensamento delle esperienze artistiche europee che, partito dall’insegnamento di Lionello Venturi, si era sviluppato già negli anni del fascismo attraverso le riviste “Casabella” e “Domus” e riprende avvio nel dopoguerra con la rilettura di Argan del razionalismo architettonico tedesco.⁵² Non casualmente, infatti, le contraddizioni teoriche interne al Partito comunista vengono riportate da Birolli anche a “una difficoltà dei nostri dirigenti ad avere essi stessi un gusto”,⁵³ termine che riporta immediatamente a Venturi, i cui contatti con Birolli riprendono subito dopo il suo rientro in Italia dagli Stati Uniti, quando già nel 1945 il critico



Canale nero, 1953. Olio su tela, esposto alla Biennale di S. Paolo nel 1953.

A sinistra:
Rete carica, 1950-52. Olio su tela, esposto alla Biennale di Venezia nel 1952.

visita la mostra personale dell'artista alla Galleria S. Radegonda di Milano. Sul piano operativo Birolli avvia il suo lavoro sottolineando come la complessità del momento culturale imponga una revisione attenta dei termini stessi del dibattito e quindi richieda un esame delle varie forme di astrattismo e di realismo storicamente realizzate. Sullo stesso problema dell'eredità linguistica o morale di Picasso, su cui s'incentra l'attenzione delle opposte interpretazioni, Birolli intende procedere per verifica diretta — in lunghi soggiorni a Parigi e in Bretagna nel 1947 e nel 1949 — degli sviluppi contemporanei dell'artista spagnolo e del generale fenomeno francese del picassismo.

La pittura di Birolli in Francia è pittura di ricerca, quindi, ed è talmente intensa la sua volontà di approfondire la sintassi spaziale del Picasso dagli anni Trenta in poi da giungere, in alcuni esempi, a una riduzione della gamma cromatica (*Donna bretone*, 1949) fino a soluzioni quasi monocrome, che non hanno precedenti nella sua produzione. È un momento di non facile lettura degli sviluppi dell'artista, che contemporaneamente non rinuncia al colore — come testimoniato in mostra da alcune opere realizzate in Bretagna — e che, attualizzando in chiave astratta le sue posizioni precedenti la guerra, continua a dichiarare nel 1950: “La pittura è architettura di emozioni.”⁵⁴

Birolli lamenta comunque, nelle lettere al critico Marchiori, partecipe dell'esperienza del Fronte, la provincialità della situazione italiana⁵⁵ e in qualche modo questo giudizio condiziona lo stesso artista, che in questo momento e in più occasioni nel corso degli anni Cinquanta mostra di essere attento alle tipologie del pubblico cui è diretta la presentazione delle sue opere. Nella produzione esposta alla Biennale di Venezia del 1950 e ancora del 1952, nella sala personale, i temi dei dipinti sono del tutto figurativi e le composizioni sono di complessa e ricercata applicazione dell'articolazione formale postcubista (*Pesca atlantica*, 1950, già in collezione Cavellini; *Minatori che mangiano*, 1950; *La tavola del pescatore*, 1952). In una personale a New York del 1951 — favorita dai contatti già avuti da Afro l'anno precedente con la gallerista americana Catherine Viviano — gli stessi soggetti di Venezia (pescatori, artigiani, scene marine) sono ricondotti invece a estrema ed elegante essenzialità, dove la tipologia picassiana dei personaggi si scioglie in pausate contrapposizioni di ampie zone cromatiche, con po-

tomaso, Vedova, Viani, Guttuso, Levi, Turcato, Leoncillo. Al Fronte: Birolli, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Vedova, Viani, Guttuso, Leoncillo, Turcato, Corpora, Fazzini, Franchina.
⁵¹ Cfr. intervento di Birolli al convegno di Bologna del 1948 nell'ambito della Mostra nazionale di arte contemporanea promossa dall'Alleanza della cultura (in V. Fagone, *Entro e oltre "Corrente"*, *gli anni dal 1938 al 1959*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 87).

⁵² Cfr. G.C. Argan, *Walter Gropius e il Bauhaus*, Einaudi, Torino, 1951.

⁵³ Cfr. la stessa dichiarazione di Birolli cit. alla nota 51.

⁵⁴ È questa la scritta che compare in una litografia del 1950, ripr. in AA.VV., *op. cit.*, p. 141.

⁵⁵ Cfr. lettera di Birolli a Marchiori del 1947, in G. Marchiori, *Renato Birolli*, Edizioni di Comunità, Milano, 1963, pp. 41-42.



Necropoli etrusca, 1953. Olio su tela,
120 × 92.

chi, essenziali colori. E in altri dipinti (*Pesca in Adriatico*, 1950; *Sopra e sotto il mare*, 1950) si conferma con larghezza a New York nel '51 quel processo di eliminazione dal quadro di espliciti riferimenti figurativi, che aveva fatto solo fugace apparizione in Italia (*Barco da pesca*, 1950) nella personale romana del 1950 presso la Galleria del Secolo.

L'astrattismo di Birolli nel 1950-51 non può più in alcun modo essere ricondotto alle posizioni del Fronte nuovo delle arti — dissoltosi alla Biennale di Venezia del 1950 — e incontra, già nella presentazione di Lionello Venturi alla mostra newyorkese, la definizione di “astratto-concreto”,⁵⁶ che contrassegnerà la più vasta vicenda del gruppo degli “Otto pittori”, raccolti sempre da Venturi nel suo volume del 1952.⁵⁷ La definizione serve, a questa data, a caratterizzare le esperienze degli “Otto” — pur senza espliciti riferimenti polemici da parte di Venturi — rispetto a un fronte ampio di ipotesi italiane contemporanee: il neorealismo tenace degli artisti più ortodossi del Partito comunista, l'astrattismo geometrico di alcune correnti milanesi e romane (gli sviluppi di “Forma 1” e dell'astrattismo storico lombardo), le nascenti proposte di pittura segnica, materica o gestuale (Capogrossi, Burri, Fontana). Ma serve anche a individuare, sul piano internazionale, una risposta al problema dell'astrattismo che sia originariamente italiana e insieme partecipe del più vasto movimento europeo, e soprattutto francese (Pignon, Dominguez, Bazaine, Estève, Manessier), di libero sviluppo delle premesse neocubiste dell'immediato dopoguerra.

Il “bilanciamento”, rintracciato da Venturi in Birolli,⁵⁸ tra accordi autonomi di forma e colore e riferimenti alla realtà naturale, coglie uno degli aspetti essenziali della poetica dell'artista, ma ha finito con il suggerire una lettura della sua pittura troppo spesso tesa a sottolineare l'ispirazione a un “naturale” di volta in volta spiegato attraverso precisi fatti biografici (i cicli di Porto Buso, di Fossa Sejore, delle Cinque Terre e così via, secondo i vari soggiorni di Birolli in queste località). Gli stessi titoli delle opere, sempre evocatori di situazioni di natura almeno fino al 1957, assecondano certo una tale interpretazione, basata poi sull'esame della produzione esposta all'epoca in Italia e la cui immagine dominante e riassuntiva è stata quella offerta dalla raccolta Cavellini di Brescia, la più importante collezione di opere di Birolli.

Riconsiderando oggi la produzione degli anni Cinquanta nella sua completezza, riunificando cioè quella nota in Italia con quella esposta ancora una volta a New York nel 1955 e poi rimasta in collezioni americane, essa appare in realtà meno schematicamente definibile. Si colgono con maggior evidenza sia la ricchezza delle sollecitazioni precoci che provengono all'artista dall'area della pittura francese “di segno” — da Hartung, per esempio, in opere come *Verde que te quiero verde*, del 1954 — sia l'insinuarsi nei suoi dipinti di suggestioni delle avanguardie storiche, dal futurismo all'orfismo⁵⁹ (*Fulmine nel vigneto* del 1954, *Ora forte meridiana* dello stesso anno). Si può inoltre rimeditare sul significato del continuo tornare di Birolli sulle sue stesse pitture, distruggendone consistenti gruppi, come ha fatto negli anni Quaranta,⁶⁰ o rielaborandole continuamente, come negli anni Cinquanta, e scorgere in questa prassi non soltanto un atteggiamento sperimentale, nel senso datogli dall'artista,⁶¹ quanto una continua ricerca di perfezionamento formale. Se la critica contemporanea all'artista ne ha sottolineato il costante connubio tra ragioni della forma e motivi attinti all'osservazione del vero, l'immagine complessiva di Birolli risulta oggi fondata piuttosto su una precisa volontà di intensificazione qualitativa attraverso il controllo complessivo del linguaggio, di un reale ricondotto tutto sul piano della memoria.

Sviluppando tesi già enunciate nel dopoguerra e sintetizzando elementi di poetica di oltre un ventennio, Birolli continua a indicare come lezione morale dell'ar-

⁵⁶ Cfr. L. Venturi, *R. Birolli*, Catherine Viviano Gallery, New York, gennaio-febbraio 1951, catalogo.

⁵⁷ L. Venturi, *Otto pittori italiani*, De Luca, Roma, 1952.

⁵⁸ L. Venturi, *R. Birolli*, cit.

⁵⁹ Le riflessioni su Boccioni sono già negli scritti di Birolli degli anni Trenta e ulteriori suggestioni tratte dal futurismo si possono rintracciare in brani degli anni Cinquanta come *Materia + energia*, databile 1959, in *Taccuini...*, cit., pp. 314-315.

⁶⁰ Si vedano le notizie date dallo stesso artista nei *Taccuini...*, cit., p. 101, e in una lettera a Marchiori del 13 settembre 1947, in G. Marchiori, *op. cit.*, p. 42.

⁶¹ Cfr. le riflessioni sviluppate da Birolli nella presentazione alla *III Mostra Nazionale: Artisti d'Italia*, Palazzo Reale, Milano, dicembre 1955.



Lampare a Manarola, 1955. Olio su tela,
58 × 85.

te — o, se si vuole, come sua funzione sociale, secondo l'impostazione neorealista del tempo — il suo realizzare e indicare condizioni esemplari di “qualità”.⁶² L'artista si concentra pertanto sulla continua messa a punto degli strumenti linguistici attraverso cui raggiungere momenti qualitativamente alti e individua questi strumenti in un potenziamento delle capacità evocatrici del colore e, come dall'inizio della sua carriera pittorica, nella sapienza compositiva, che organizza l'elemento colore in immagine. Il colore sperimenta ora nuovi timbri puri, raggiunge sonorità o raffinatezze inedite e si carica ulteriormente, per la mobilità suggerita dagli accostamenti cromatici, di possibilità comunicative di valori intensamente lirici. Molto ampia è anche, nel corso di pochi anni, la varietà delle specifiche soluzioni pittoriche adottate e che ora accentuano gli esiti visivi lineari delle pennellate, ora mettono in evidenza la trama di tasselli più corposi di pasta cromatica, ora sottolineano la fluidità del colore sovrapposto in più strati. Le articolazioni complessive dei dipinti, invece, ruotano per tutti gli anni Cinquanta, sia pure con infinite varianti, attorno a pochi, essenziali schemi strutturali, che talvolta si pongono in continuità ideale con alcune tipologie compositive adottate intorno al 1940: l'orizzontalità accentuata, la diagonale, il chiasma e, infine, la “figura” del nucleo in espansione o in esplicita deflagrazione.

Carattere comune di tutte queste strutture è l'essere impostate su un forte dinamismo insito nella natura di energia del colore e di significato analogico rispetto al continuo divenire del reale, secondo un'impostazione costante della poetica di Birolli: “Il mio spazio è inteso come un'espansione dell'oggetto o meglio della sostanza pittorica dell'oggetto. Ciò che nel 1949 erano le mie parabole e iperboli, oggi è la sostanza pittorica stessa [...] che tende a liberarsi, nello slancio verso infinità esterne. [...] A oriente della notte incalza l'alba; dietro il tramonto incalza la sera: è comunque un fenomeno curvilineo”.⁶³

In questo concetto di spazio dinamico della pittura intervengono comunque delle novità nel corso degli anni Cinquanta: se nel 1953, come in *Fulmine sul vigneto*, queste immagini di espansione possono ancora essere lette come “rappresentazioni” — per l'esistenza di un vuoto, sia pure di colore, in cui esse si situano

⁶² Cfr. *Conferenza*, in *Pittura d'oggi*, a cura di M. Masciotta, Vallecchi, Firenze, 1954.

⁶³ Cfr. il brano del 10 febbraio 1955, da *Quattordici quadri d'estate*, in *Taccuini...*, cit., p. 298.

— nelle opere ultime del 1958-59 il dualismo latente tra spazio pittorico e immagine viene sostituito da superfici pittoriche divenute integralmente campi di libere aggregazioni di energia. Questa sostituzione avviene certamente per influenza delle tematiche generali dell'informale, che cominciano ad affermarsi sulla scena italiana nella seconda metà degli anni Cinquanta, ma anche per diretta verifica del lavoro degli artisti dell'action painting durante il viaggio di Birolli a New York⁶⁴ nel 1958. Il viaggio americano lascia tracce nella violenza gestuale di alcuni dipinti (*Regione selvaggia*, *A Braccia aperte*, entrambi del 1958) e ancor più nella serie delle sperimentazioni condotte nel gruppo delle tempere del '59 sul valore in sé del gesto pittorico e sulle possibilità di suggerimenti solo materici del colore.

Nelle parallele riflessioni teoriche Birolli affronta anche i temi della "forma" e dell'"informe"⁶⁵ e li pone coscientemente in relazione con la sua produzione, interrogandosi sulla sostanziale labilità dello stesso spazio pittorico, che egli giunge a definire "spazio ambiguo, come una lavagna sulla quale tracciare segni misteriosi".⁶⁶ Ma, insieme a queste aperture su ulteriori aspetti problematici della cultura contemporanea, Birolli affida alle opere del 1958 dai titoli di soggetto musicale, che sono le sue visioni più rarefatte e pur rigorosamente costruite, la testimonianza ultima di una sua persistente volontà di "dar forma": "Ritmare lo spazio verso l'esterno — con linee curve paraboliche — così che chi guarda possa dar forma infinita al proprio sentire e non s'abbandoni alla fluttuazione indistinta: perché la visione è tanto più alta e ineffabile, quanto più la forma tende alla variata ripetizione ritmica del suo stesso organismo. Tutto ciò che non si trova compreso in questa operazione è sentimentalismo scadente. [...] Bisogna essere non soltanto un uomo, non soltanto un registratore detto imparziale, per la rivelazione della verità. La verità artistica è regolata dalla sapienza, che è elemento superiore alla compromissione del sentimento."⁶⁷

⁶⁴ Si vedano le riflessioni dell'artista sul viaggio americano, datate al 27 dicembre 1958, da *Le Cinque Terre*, in *Taccuini...*, cit., pp. 310-311.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 307 (brano del 29 giugno 1958).

⁶⁷ *L'ultimo appunto* (1959), in *Taccuini...*, cit., pp. 319-320.



2. Paesaggio urbano, 1931.



3. Arlecchino, 1931.



4. S. Zeno pescatore, 1931.



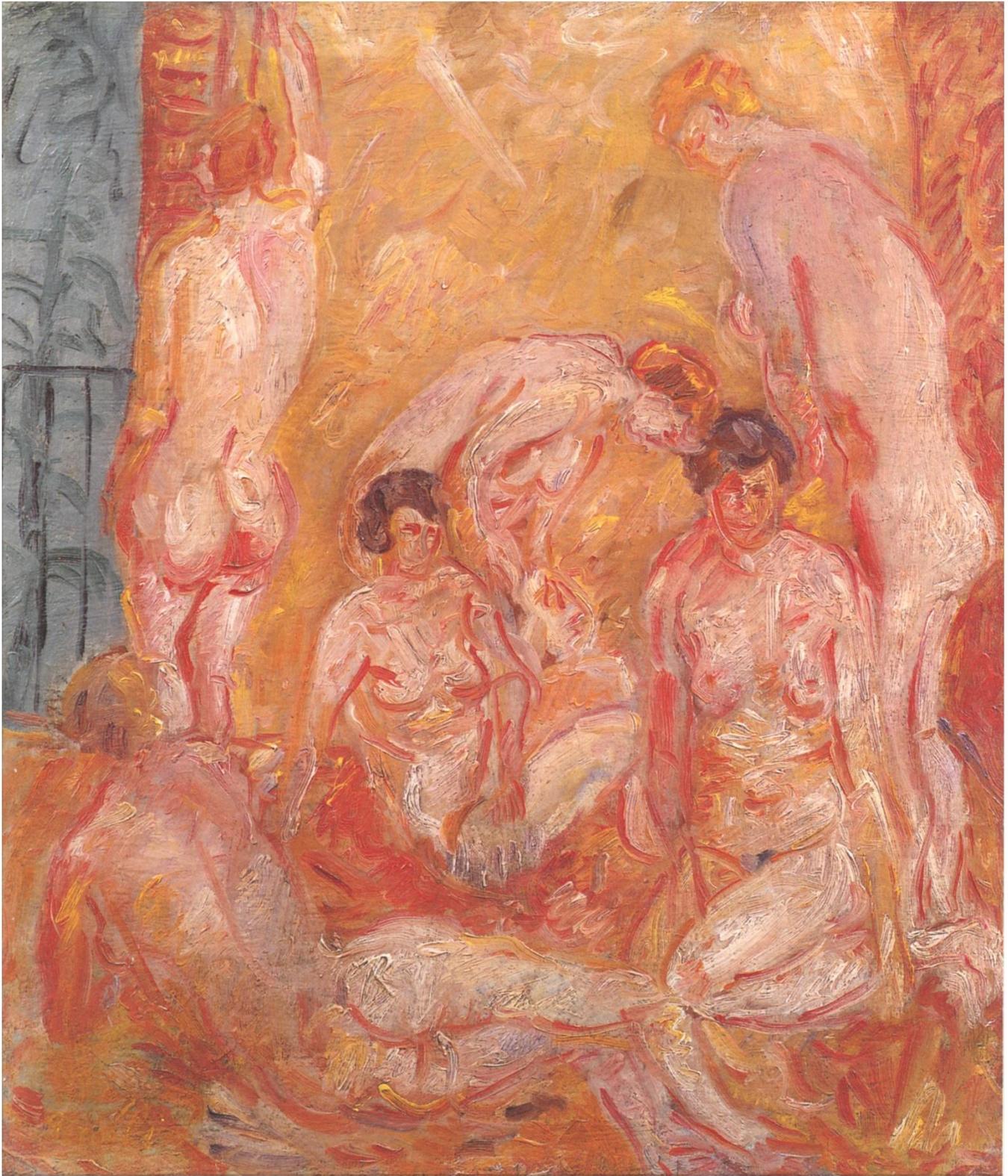
10. *Il taxi rosso*, 1932.



14. *Il taxi rosso*, 1932.



15. Giocatori di polo, 1933.



18. *Piccolo gineceo*, (1933).



20. I poeti, 1935.



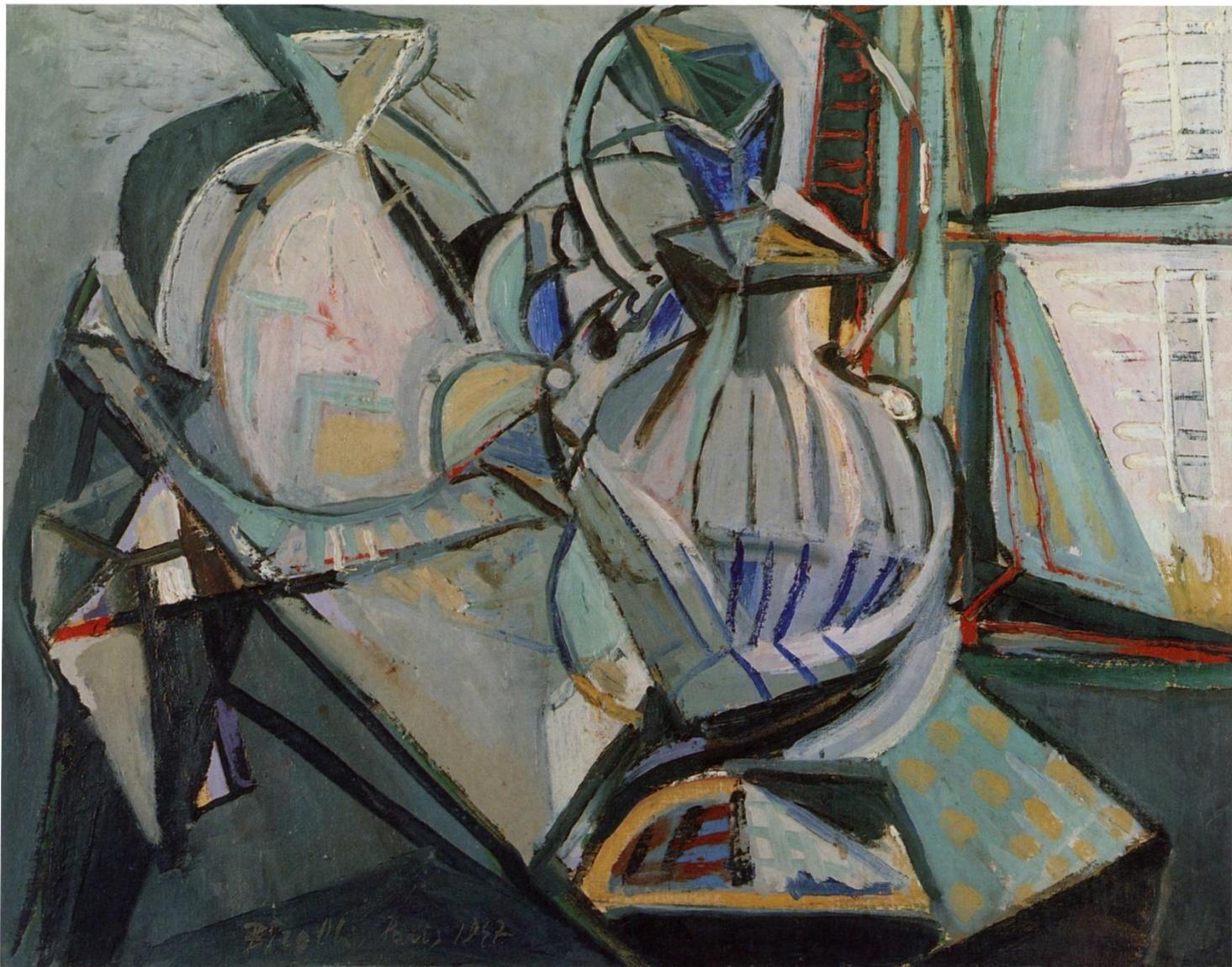
21. *Eldorado*, 1935.



34. *La donna dal velo nero (Nudo dal velo nero)*, 1941.



42. *Ritratto del poeta Quasimodo*, 1942.



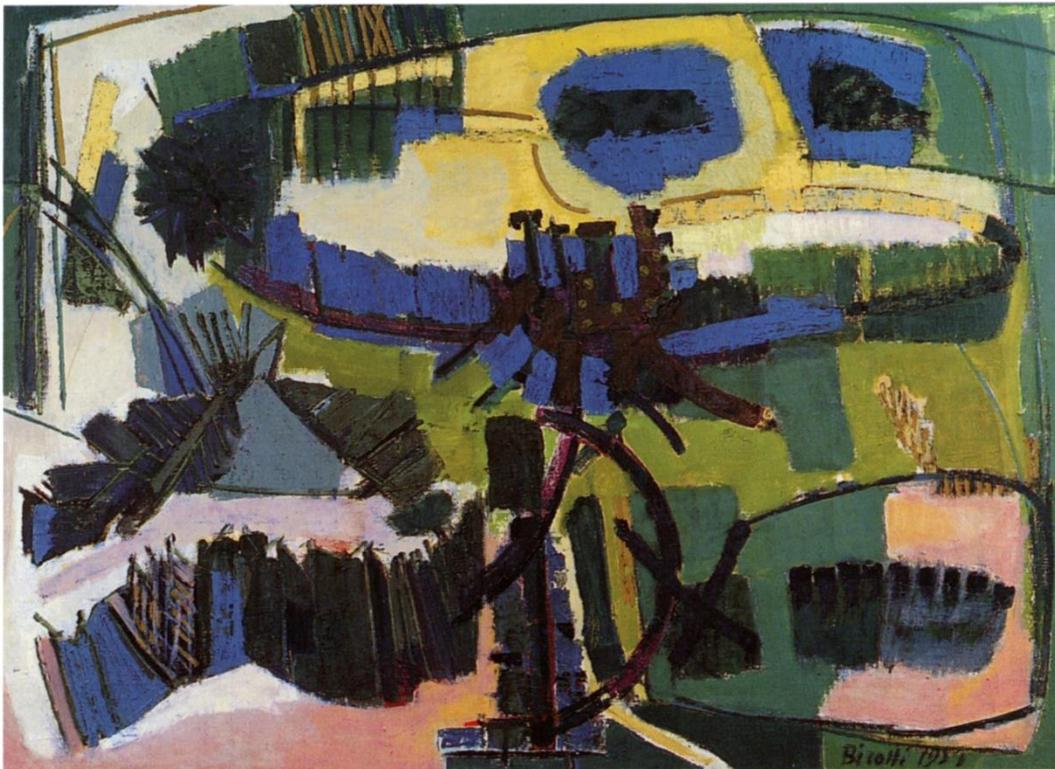
50. *Natura morta*, 1947.



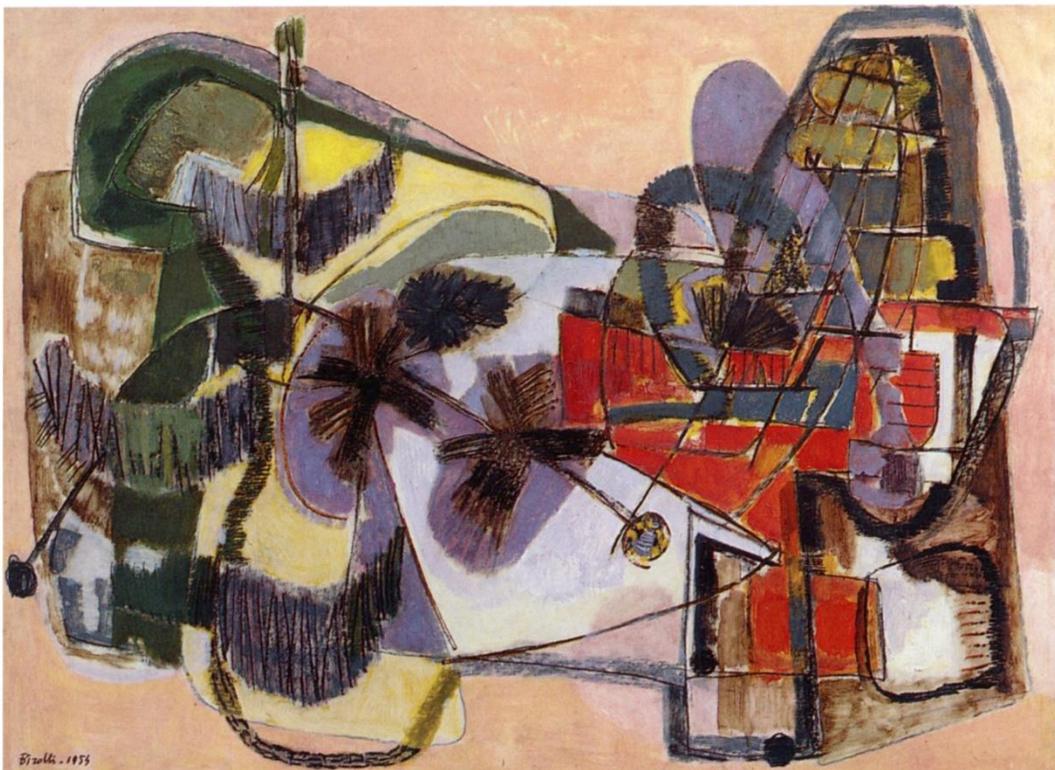
59. *Vigna e acqua*, 1952.



61. *Canale nero n. 2*, 1953.



63. Fossa Sejore, 1954.



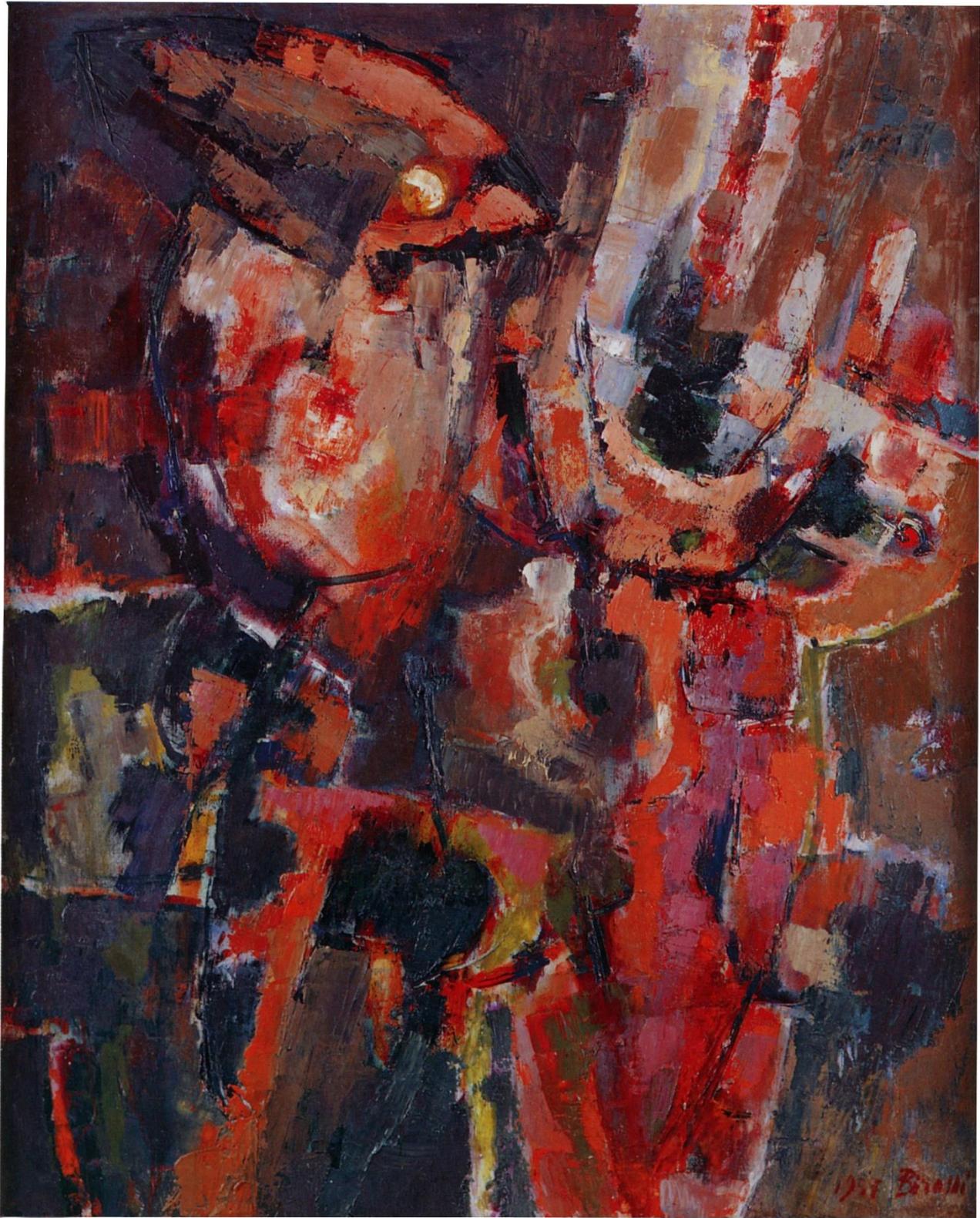
64. La trebbiatrice, 1954.



70. *Vendemmia alle Cinque Terre, 1955.*



72. *Incendio di notte alle Cinque Terre, 1955.*



78. *Anversa*, 1957.



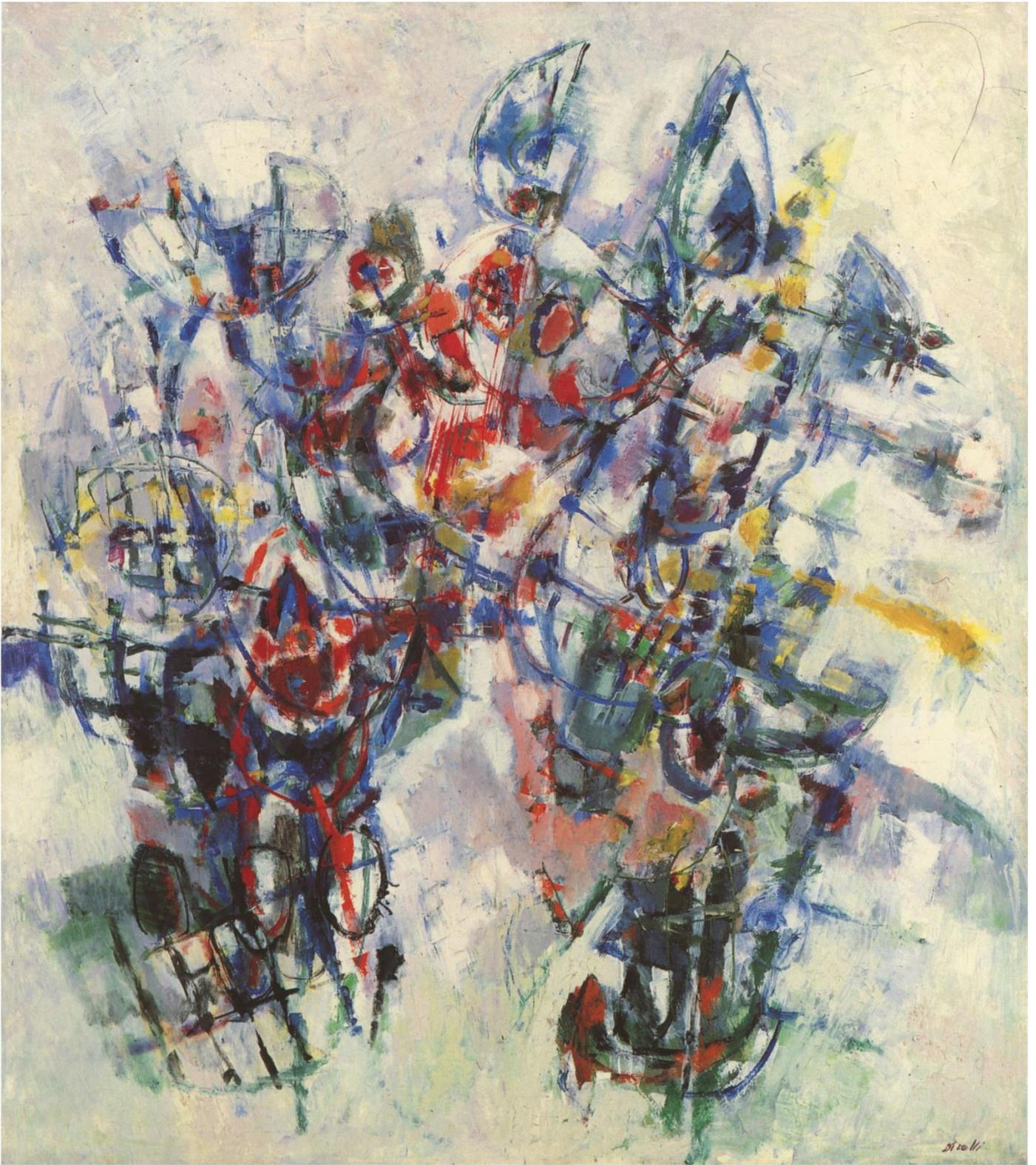
83. *Chiaro di luna*, (1955-58).



84. *Natura selvatica*, 1958.



85. *Regione selvaggia*, 1958.



88. *Ricerca del vero canto*, (1958).