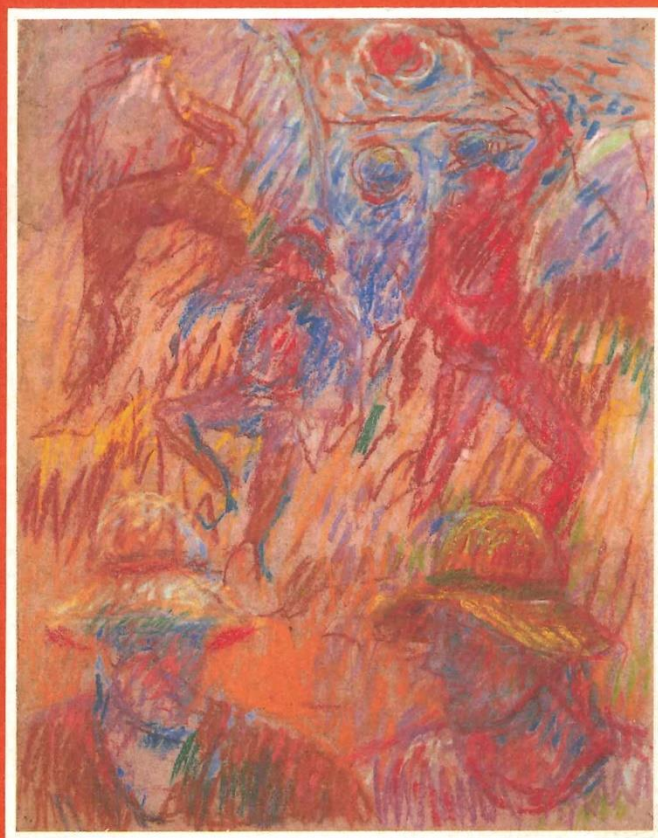


RENATO BIROLI
1935



GALLERIA
DELLO
SCUDO

RENATO BIROLI

1935

a cura di

FABRIZIA LANZA PIETROMARCHI

GALLERIA DELLO SCUDO

Sommario

9

Candida, lirica, ermetica e religiosa:
la pittura di Birolli dal 1930 al 1937

FABRIZIA LANZA PIETROMARCHI

30

L'età felice e il primo viaggio a Parigi

FRANCESCO BARTOLI

41

Catalogo delle opere

FABRIZIA LANZA PIETROMARCHI

105

Birolli e Marchiori: carteggio 1934-1936

LAURA LORENZONI

123

Birolli 1930-1940: biografia di un decennio

LAURA LORENZONI

137

Esposizioni

141

Bibliografia

CANDIDA, LIRICA, ERMETICA
E RELIGIOSA: LA PITTURA
DI BIROLLI DAL 1930 AL 1937

Premessa

“Intorno agli anni tra il 1930 e il 1938, le nuove generazioni dovettero decidere (e non per semplice diletto) da quale parte incamminarsi e con chi stare: una decisione, quindi che mettendo in crisi la cultura tradizionale italiana, rifiutando quella pseudo-tradizionale del Novecento artistico, riproponeva alla cultura non più d’essere la mediatrice ‘en beauté’ tra intellettuali e nazione, ma l’espressione diretta, e pertanto etica, dei problemi nazionali, che sono i problemi delle relazioni degli individui fra loro e delle classi fra loro”¹. Sono parole di Renato Birolli che focalizzano l’attenzione su uno dei problemi più dibattuti dagli intellettuali italiani tra le due guerre, ovvero il modo di intendere la cultura non come pratica sospensiva dalla realtà, come già metafisici e novecentisti avevano tentato, ma quale strumento di mediazione consapevole e pertanto etico tra l’individuo e il gruppo sociale, tra l’esistenza del singolo e la Storia. Due figure emblematiche si fecero portavoce di questo dibattito affiancando con rara passione e dedizione l’esperienza degli artisti in quegli anni: il critico napoletano Edoardo Persico ed il filosofo milanese Antonio Banfi. Nel 1930, in risposta al disagio espresso ormai da più parti di un non ritrovarsi “nella fermezza formale tradizionale”², Persico inquadra la questione delle arti

plastiche in una prospettiva insolita ma che diventa cruciale nel panorama della cultura italiana di quel periodo: “Una storia dell’arte si può sempre risolvere in un compendio di storia civile: basta, soltanto, mettere le vicende umane allo specchio dei valori plastici”³. Persico sposta i termini della questione da una dimensione strettamente estetica al piano del comportamento etico e civile: la storia dell’arte è riflesso della coscienza collettiva, senza la prima non si può pretendere di attuare la seconda. Nove anni dopo l’intervento di Persico, Banfi azzarda un’ipotesi forse meno “alta”, ma più vicina alla sensibilità degli artisti. Al pregiudizio idealistico di un’arte certa, unica, esemplare, Banfi oppone la consapevolezza della crisi che è voragine aperta all’informe e magmatico flusso della vita. “L’arte vuol vivere la vita e la vita è una sola cosa con la libertà: libertà intima di sviluppo, possibilità di dare a se stessa le proprie norme, i propri problemi, i propri contenuti e le proprie forme. Da questa libertà assoluta dell’arte dipende la possibilità di scoprire e consacrare in lei la poeticità della nostra vita”⁴. Banfi riprende ed estremizza il discorso di Persico, facendo appello ad una visione romantica dell’arte che abbraccia il soggetto accettandone lo smarrimento. Sposta, in sintesi, il discorso dal piano etico e collettivo su di un piano più privato. Tra la posizione di Persico e quella assunta da Banfi, si collocano le prove travagliatissime di una generazione di artisti, poeti, critici e filosofi che attraversarono il proprio tempo

lavorando entro i limiti sempre più incerti dell'arte, interrogandosi sulla funzione sociale ed esistenziale del proprio ruolo, contesi tra la necessità di dare un contenuto etico oltre che estetico alla propria espressione e la necessità di specchiare la propria soggettività nella realtà che li circondava.

“Nell'artista c'è una vita complementare a quella propria dell'arte: la vita morale, cioè la responsabilità del proprio essere [...]. La responsabilità del nostro essere è qualche cosa di più di una professione: è una dignità, un tener fede alla vita.

Quella riguarda una pratica, questo lo spirituale”⁵, annota Birolli, ponendo in tutta evidenza l'accento non tanto sulla efficacia estetica dell'arte quanto sulla responsabilità morale che grava sull'artista e sulla sua generazione.

Questa posizione spiega, almeno in parte, le ragioni del suo sodalizio con Persico e, a partire dal 1933, con Sandro Bini: due intellettuali, prima che critici d'arte, che si interrogarono sulle ragioni del proprio tempo e fecero della cultura un vessillo di responsabilità morale e di integrità umana.

In questa prospettiva si collocano gli articoli di Persico e, soprattutto, la sua azione di incoraggiamento verso gli artisti. Egli si richiamava ad una dignità della critica come ad uno dei “mezzi più efficaci che la civiltà offre alla formazione di un gusto”⁶. Da parte sua Bini, il cui sodalizio con Birolli fu un contrappunto di confessioni - emozioni - teorizzazioni, si sarebbe poco dopo adoperato a definire una forma critica che “corrispondesse, persino nella



Edoardo Persico a Milano nel 1934.

scrittura, in qualità e misura al medesimo lavoro di noi artisti”⁷.

L'intrico delle vicende di quegli anni è fitto e la ricerca di un'identità espressiva è problematica non solo per i critici e gli artisti, ma per un'intera generazione di intellettuali. L'analisi di quelle vicende è rimasta per certi versi frammentaria, dispersa ancora oggi nella marea di riviste, articoli, schizzi, lettere, opere.

Resta, ed è un bene prezioso, la coscienza e la lucidità di alcuni testimoni, e Birolli è tra costoro.

Egli volle essere consapevole di questo travaglio e pertanto non separò mai il suo lavoro dalla testimonianza scritta. I suoi *Taccuini*, pubblicati in edizione postuma nel 1960⁸, non sono una trasposizione teorica della sua pittura

ma il naturale complemento all'espressione dipinta, e questo ci autorizza a leggere quelle note come tracce da seguire per ricostruire la sua complessa vicenda creativa. "Non vorrei letterarietà ma nemmeno sommarietà", scrive nell'ottobre del 1941 dopo aver letto e ricopiato i primi undici taccuini. "Una nota brevissima può talvolta essere dotata di ampio respiro se la parola vi è mobile e anche adesiva al fatto e allo spirito del fatto. Comechessa tutto ciò è mio e resterà con me. Io non scrivo che per aumentare le mie convinzioni [...]. Non mi spiace invece risentire di me [...] ritrovare il filo conduttore pel quale son vivo e opero. Dico non della lettera ma di una interna plasticità propria al sentimento unitario che ho del lavoro e del pensiero".

L'arrivo a Milano: polemiche e programmi

Birolli giunge a Milano nel 1928 e, l'anno successivo, è coinvolto nelle polemiche suscitate dalla seconda mostra del Novecento. "Una polemica", come scriverà diversi anni dopo, "difficile per entrambe le parti avverse, sia per le ragioni politiche - che a dire il vero portavano all'indietro ciò che l'arte supponeva di portare avanti - sia per la fazione tradizionale incapace di rilevare la contraddizione, perché poco cosciente in generale e ipnotizzata dalle 'deformazioni', come di chi bruci - come si dice dalle mie parti - il divano fedifrago, non badando alla moglie"¹⁰. Contro la pittura supportata da Margherita Sarfatti che ormai presenta,

a dispetto della originaria compagine novecentista, un numero considerevole di artisti di svariate tendenze, si va formando a Milano un fronte più o meno compatto sostenuto in prima fila da Persico e dal gallerista Pier Maria Bardi. Il primo, giunto a Milano da Torino nel 1929, ha già militato accanto al gruppo dei Sei, sensibili alle indicazioni di Lionello Venturi, attenti ai valori dell'impressionismo e a quel "gusto dei primitivi" tempestivamente teorizzato dallo storico torinese. Bardi, con il quale Persico collabora una volta giunto a Milano, si schiera nella polemica antinovecentista con l'attività della sua galleria, nella quale ospita una contestatissima mostra dei Sei ed una rassegna oltremodo impegnativa dedicata all'opera di Carrà e di Soffici. Birolli non tarda a riconoscersi in questo ambiente. Nel 1930 viene difatti assunto come correttore di bozze presso "L'Ambrosiano" dove ha modo di conoscere Carrà, allora critico d'arte del quotidiano milanese. Negli stessi mesi stringe amicizia con Sassu e con Persico, il quale sarà presto chiamato a dirigere la Galleria del Milione. Birolli contesta al Novecento un formalismo troppo distante dall'esperienza concreta. L'errore di fondo è quello (Birolli stesso sottolinea questo passo dei *Pretesti di critica* del Venturi) "di aver confuso la definizione d'un programma con la definizione dell'arte"¹¹ e di aver privato il quadro, scrive Birolli, "del tempo 'personale' e dello spazio goduto, tentando criticamente di ridurre i singoli casi

L'ETÀ FELICE E IL PRIMO VIAGGIO A PARIGI

“Se io dovessi tentare di vedermi o di pensarmi o di conoscermi per mezzo di quanto è stato scritto sul mio lavoro dal 1930 ad oggi, non sarei certo d’essere io. La mia formazione, oltreché culturale è di vita, e conobbe i riflessi dei sogni in momenti della mia esistenza”. Birolli lo scrive nel 1954 e prosegue affermando che nel 1930 “io dipinsi il ‘San Zeno pescatore’. Paese dell’animo o paese della pittura? Se consideriamo dialetticamente la cosa, l’uno e l’altro, in una fusione per me ancora esemplare”¹. Val la pena di tener presente l’avvertimento. L’intrecciarsi dei sogni della pittura con quelli dell’anima (altrove aveva detto sentimento) è il nodo entro cui l’artista si riconosce. Ciò che la pittura sogna è per lui anche il sogno dell’anima. Se nel ’30 (più esattamente nel ’31) aveva dipinto l’immagine di San Zeno, cioè “un quadro di origini”, una “leggenda romanico-veronese”, aveva poi continuato a delineare visioni sul medesimo registro fantastico, per esempio la Sposa, la Maddalena, la Sirena, Eva: miti, per ripetere le sue parole, “d’origine” e non dei precipitati freudiani dell’io o del caso; motivi insomma che avevano casa e patria. Del resto anche gli autoritratti ruotano intorno al “paese” ideale. Rivelano radici, legami, affinità e consonanze, così come contribuiscono a definirli le figure del padre e della madre. Per mettere a fuoco il riconoscimento di sé, funziona il gioco delle affinità e delle

somiglianze, vale il nome di “Pascal” iscritto in più di un quadro come valgono i traslati e, se si vuol dire, le metafore personali dell’Arlecchino, dell’Angelo² o del Poeta, a più riprese dipinti. Contano gli oggetti simbolici,



R. Birolli, *San Zeno pescatore*, 1931.
Firenze, Museo Civico d’Arte Moderna,
collezione Alberto Della Ragione.

quali i pesci e la luna della natura morta allegata a San Zeno, e i rinvii alle Scritture. Il destino personale fa tutt’uno infatti con quello del tempo, sia del piccolo come del grande, del caduco come del duraturo.

Quando si apre il 1935, nei cieli di Birolli sembra sopraggiungere un’ora di fuoco che prelude a un radicale mutamento del sogno, un sogno certo malinconico ma non ancora tragico, che, mentre evoca

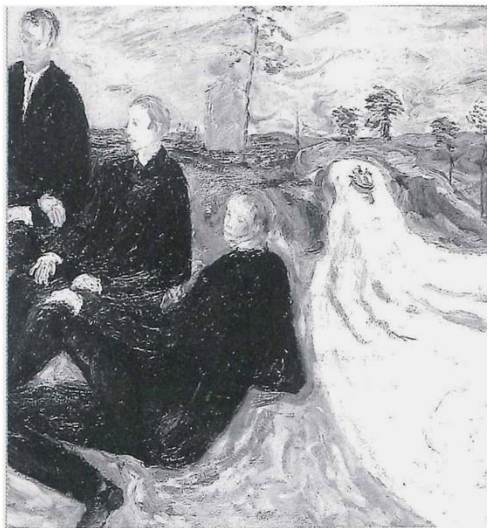
paradisi perduti, continua a impastarsi di vita, di vibrazioni organiche, di paesaggi quotidiani; che non è mai spettralmente gelato pur assumendo progressivamente un'inclinazione catastrofica e crudele, come accadrà l'anno successivo nell'iconografia del *Caos* e delle *Metamorfosi*.

Se il '35 viene inaugurato da alcuni oli densi di conseguenze (*La nuova ecumenica*, *I Poeti* e *L'Eldorado*), quasi tutti i mesi che seguono sono poi spesi nei pastelli a interrogare il motivo da cui quelle tele erano in parte derivate, il tema che, fissandosi nell'iconografia dei "ginecei", si allarga al tempo stesso a tutta la Natura. Investe selve, cieli e acque, uomo e paesaggio.

"Ho dipinto", leggiamo nella lettera inviata a Giuseppe Marchiori il 22 gennaio 1935, "una composizione di giovani in smoking (I poeti) su paesaggio al tramonto e una visione di Ezechiele su paesaggio di periferia". Di quale "visione" si tratta? e perché Ezechiele? La contiguità in cui le due opere vengono nominate fa pensare a una relazione molto stretta, a rimandi interni fra l'una e l'altra, tali da illuminarle a vicenda. Nella lettera colpisce inoltre l'amarrezza con cui viene giudicato il mondo milanese, il presente personale e collettivo connotato dal dolore e dalla solitudine, a tal punto da concludere: "Scriviamo con Ungaretti: Allegria di naufraghi"³.

Si consideri il riverbero morale sprigionato dalla figura profetica. Ezechiele è la coscienza della colpa nell'esilio di Babele ma è anche energia

di rinascita, colui che dopo aver scatenato la distruzione su Gerusalemme forgia l'immagine del tempio futuro, un cultore della giustizia e della luce. Birolli, che ha della luce un'idea drammatica e radiante ("è un torturante fenomeno che disorienta i sensi"⁴), lo ricorda in un paragrafo cruciale della sua teoria del colore. "Il fuoco delle ruote rivelatesi a Ezechiele nella seconda visione trascende talmente l'illusione sensoria da poter essere espresso con qualunque colore e meglio d'ogni altro dal bianco assoluto"⁵. Ora, proprio il fuoco, il rosso di braccia del tramonto, accomuna i due quadri, il secondo dei quali dovrebbe essere, anzi è certamente la tela nota come *La nuova ecumenica*. Entrambi presentano uno sfondo assai simile con particolari del tutto identici, benché nei *Poeti* la veduta si amplii sulla destra con un rio⁶. Quattro



R. Birolli, *I Poeti* (part.), 1935.
Monza, collezione Antonio Stellatelli.

3. *Piccolo gineceo*, 1933

Olio su tela
cm. 65,6 x 56,7
Collezione privata

Esposizioni

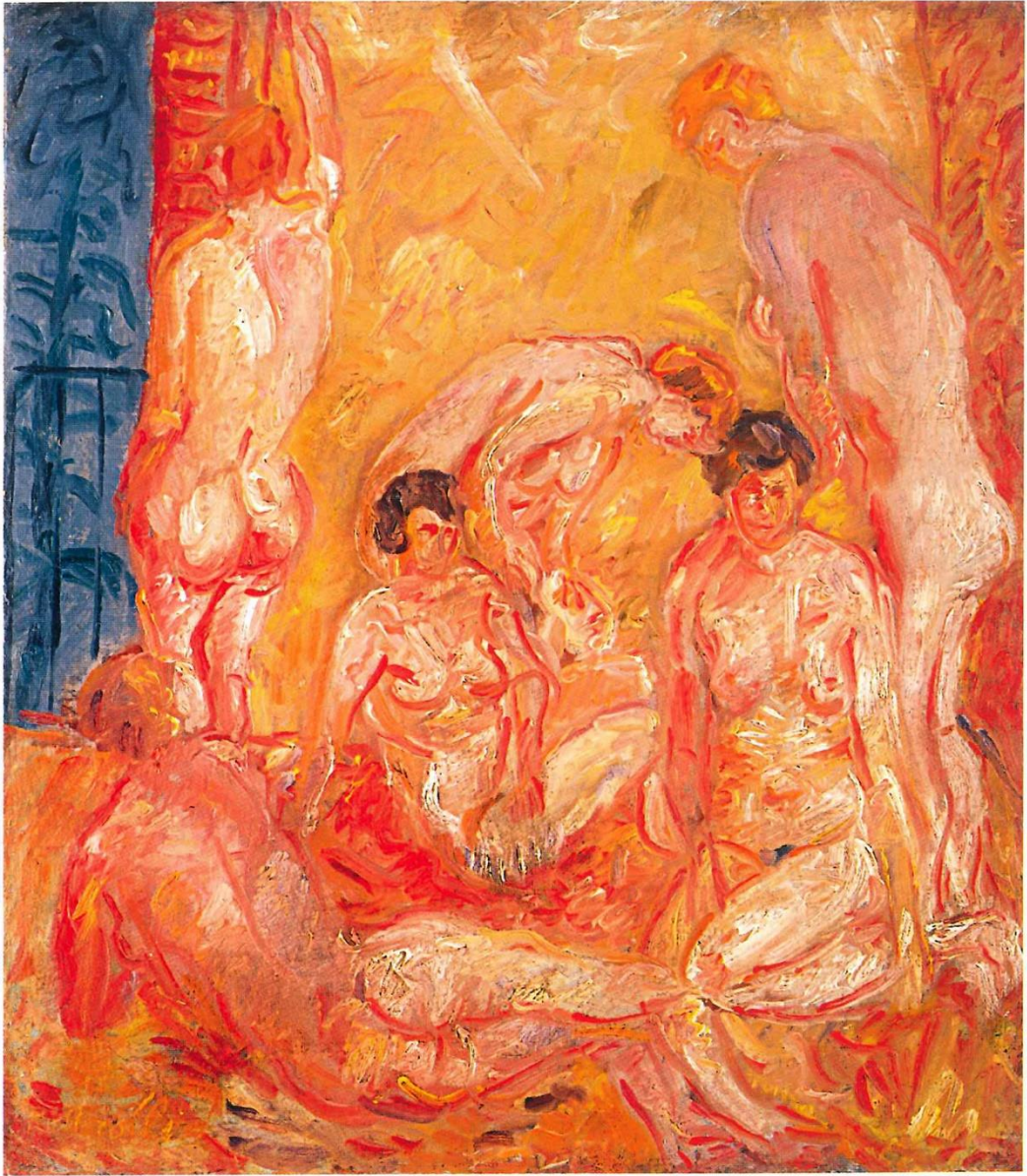
Milano, 1951, n. 4; Monza, 1966, p. 24, n. 6 (*Piccolo Gineceo*); Venezia, 1966, p. 24, n. 6 (*Piccolo Gineceo*); Vicenza, 1966, n. 7 (*Piccolo Gineceo*); Genova, 1967, p. 10, n. 7; Ferrara, 1970, n. 13; Lucca, 1972, n. 2, ripr.; Pisa, 1972, n. 3, ripr.; Torino, 1976, n. 10; Parma, 1976, n. 6, ripr. (*Piccolo Gineceo*); Sondrio, 1981, p. 9, ripr. e p. 15, n. 6; Lodi, 1982, p. 7, ripr. e p. 15, n. 6; Milano², 1982, p. 8, ripr.; Milano, 1985, p. 93, n. 5 e p. 94, n. 5, ripr. (*Piccolo Gineceo*); Milano, 1988, p. 7, n. 1, ripr. e p. 32, n. 1 (*Piccolo Gineceo*); Milano, 1989 (poi Roma, 1989-1990; Verona, 1990), catalogo unico, p. 56, n. 18, ripr. e p. 142, n. 18.

Bibliografia

AA.VV., 1978, p. 194, n. 80, ripr.

Il gineceo, solitamente identificato come la stanza più chiusa e nascosta della casa, riservata alle donne, si apre all'aria e alla luce provenienti dall'esterno. Nei corpi femminili in primo piano, rosei e trasparenti, si riflette un sentimento di gioia solare che troverà uguale espressione in altri dipinti come *L'Eden* o *L'età felice*.

Birolli affronta lo stesso tema in una serie di quattro dipinti realizzati nel 1933 e nel 1934, due dei quali sono tutt'ora superstiti, mentre uno è andato distrutto, e del quarto rimane solo una figura femminile, evidentemente ispirata a Matisse. A proposito del *Gineceo* distrutto (un notturno del quale si conserva solo la riproduzione fotografica) Testori ha ricordato come una luna dolcissima calmava "i furori delle donne perdute" (Testori, "Pattuglia", n. 2, dicembre 1942). La prima notizia riguardo a questa serie risale a un articolo di Vitali del 1934.



6. *Le colombe al tramonto*, 1934

Olio su tela
cm. 64 x 75
Firmato in basso a destra:
R. Birolli
Collezione privata

Esposizioni

San Francisco, 1935 (poi Chicago, 1935; Boston, 1935; Philadelphia, 1935; New York, 1935); Venezia, 1938, p. 6, n. 3 e p. 7, ripr.

Bibliografia

De Grada, "L'Italia Letteraria", 27 ottobre 1935 (*Colombe al tramonto*); Marchiori, "L'Orto", n. 6, novembre-dicembre 1935, p. 20, ripr. (*Colombe al tramonto*); Renato Birolli. *Trenta tavole...*, 1941, p. 89, ripr. (*Colombe al tramonto*); Tullier, 1951, tav. VII (*Colombe al tramonto*); Marchiori, 1957, fig. 175 (*Colombe al tramonto*); AA.VV., 1978, p. 195, n. 84, ripr. (*Colombe al tramonto*); *Carteggio Bini-Birolli*, 1986, tra p.16 e p. 17, fig. 2 (*Colombe al tramonto*).

Tra il 1933 e il 1934 Birolli matura la consapevolezza che il colore sia un mezzo di espressione altrettanto efficace del disegno. D'altra parte la presenza di Guttuso a Milano, le polemiche sul colore tra Croce e Venturi e la rilettura che in quegli anni si va compiendo dell'opera di van Gogh, confermano le scelte espressioniste di Birolli che scompagina le limpide stesure di colore delle opere "candide". Marchiori individua in van Gogh, Ensor e nei Fauves i precedenti più immediati della pittura di Birolli di questi anni. "Esempi a lui connaturali, e che determinano il passaggio dallo stile 'candido' all'espressionismo delle *Colombe al tramonto*" (Marchiori, 1963, p. 9).



9. *I Poeti*, 1935

Olio su tela
cm. 88,5 x 108,5
Firmato e datato in basso
a sinistra: *R. Birilli 935*
Monza, collezione Antonio
Stellatelli

Provenienza

Collezione Giuliano Buttini, Carrara.

Esposizioni

San Francisco, 1935 (poi Chicago, 1935; Boston, 1935; Philadelphia, 1935; New York, 1935); Londra, 1935, n. 118; Verona, 1959; Ivrea, 1963; Verona, 1963, n.9, ripr.; Firenze, 1967, n. 1754, ripr. (*I poeti*); Milano², 1982, p. 6, ripr.; Milano, 1985, p. 94, n. 7 e p. 95, n. 7, ripr. (*I poeti*); Lacchiarella, 1987, n.1 ripr.; Milano, 1989 (poi Roma, 1989-1990; Verona, 1990), catalogo unico, p. 57, n. 20, ripr. e pp. 143-144, n. 20 (*I poeti*); Busto Arsizio, 1991-1992 (poi Ferrara, 1992), catalogo unico, p. 57, n. 4, ripr. e sovraccoperta, part.; Milano, 1995, p. 81, ripr.

Bibliografia

Joppolo, "Corriere Padano", 22 giugno 1935; De Micheli, 1967, p. 259, ripr. (*I poeti*); AA.VV., 1978, p. 156, n. 92, ripr. e p. 196, n. 92, ripr. (*I poeti*).

Il primo accenno al dipinto compare in una lettera scritta a Marchiori nel 1935. "Ho dipinto una composizione di giovani in smoking (*I poeti*) su paesaggio al tramonto e una visione di Ezechiele su paesaggio di periferia". Il dipinto, del quale esiste un disegno preparatorio, fu esposto nel 1935 in una mostra organizzata da Dario Sabatello, itinerante in America, e alla Wertheim Gallery di Londra.

Nei dipinti di Birilli dello stesso anno, il colore si è ormai del tutto emancipato dal dato visivo e si fa carico di valenze fortemente visionarie. Sulla sensibilità dell'artista incide l'incontro con i poeti ermetici e con Quasimodo in particolare. "Posso dire", affermerà in occasione della conferenza tenuta a Firenze nel 1954 "che costoro modificavano il modo del mio sognare la realtà.

Una parola, che pareva ardere in un punto del verso, mi suggeriva valori d'infinità d'uno spazio colorato, quasi un prolungamento della vita d'un colore. E così dipinsi quadri che non erano prefabbricati, concepiti per categorie astratto-storiche, astratto-estetiche, ma colti sempre al difuori, nella realtà o nella voce degli uomini".



12. *L'Eldorado*, 1935

Olio su tela
cm. 85,5 x 110
Firmato in basso a destra:
R. Birolli 1935
Milano, Civico Museo d'Arte
Contemporanea

Provenienza

Collezione Antonio Boschi, Milano.

Esposizioni

Milano, 1937, p. 18, n. 80 e p. 132, ripr.; Venezia, 1960, p. 39, n. 5 (*Eldorado*); Verona, 1963, n. 8, ripr. (*Eldorado*); Monza, 1966, pp. 24-25, n. 7 e p. 36, ripr. (*Eldorado*); Venezia, 1966, pp. 24-25, n. 7 e p. 36, ripr. (*Eldorado*); Vicenza, 1966, n. 8 (*Eldorado*); Firenze, 1967, n. 1753, ripr. (*Eldorado*); Genova, 1967, p. 10, n. 9, e p. 27, ripr. (*Eldorado*); Milano, 1974, pp. 172-173, ripr. (*Eldorado*); Milano', 1982, p. 138, n. 2, ripr. e p. 634 (*Eldorado*); Francoforte, 1985, p. 115, ripr.; Zagabria, 1989, p. 145, ripr.; Milano, 1989 (poi Roma, 1989-1990; Verona, 1990), catalogo unico, p. 58, n. 21, ripr. e p. 144, n. 21 (*Eldorado*).

Bibliografia

De Micheli, "Architrave",
1 luglio 1941; *Renato Birolli. Trenta tavole...*, 1941, p. 93, ripr. (*Eldorado*); Tullier, 1951, tav. VIII (*Eldorado*); Birolli, 1954, p. 30; Apollonio, "Quadrum", maggio 1956, p. 153; Ballo, 1956, p. 158 (*Eldorado*); Birolli, 1960, p. 132; AA.VV., 1978, p. 156, n. 93, ripr. e p. 197, n. 93, ripr. (*Eldorado*); Fossati, 1982, tra p. 214 e p. 215, fig. 183 (*Eldorado*); Anzani-Pirovano, 1992, p. 224, ripr. (*Eldorado*).

Eldorado era il nome di uno stabilimento balneare popolare sul fiume Lambro, alla periferia di Milano: un piccolo miraggio nello squallore della metropoli estiva al quale accorrevano in molti. Birolli ritorna tre volte compiutamente sul tema: nel 1935 e nel 1942. Il dipinto in questione, tutto giocato su accordi di colore arancio, verde e azzurro, è condotto con un fare turbinoso e ondeggiante che riecheggia il segno di van Gogh, un artista al quale Birolli presta particolare attenzione a partire dal 1934. A differenza delle opere dei primi anni Trenta, Birolli ricerca ora un ritmo più dinamico, che ottiene con una pennellata avvolgente, un segno in continuo movimento e una forma "danzante", la quale si compone e scompone come in un gioco caleidoscopico.

A proposito del *Caos* del 1936 e di un *Eldorado* del 1944, disperso, Birolli scrive che "gli elementi figurativi sono impersonali, la realtà è non nel loro precisarsi, ma nella condizione evidente di clima nel quale sono immersi: angosciato o felice. Reale ero io, nella condizione fisica e dialettica nella quale mi trovavo e così mi manifestavo. Questo clima non resta chiuso nel quadro, definito e sepolto. Esso si espande a significare una condizione più vasta ed esterna. Molto più collegata al mondo di quanto non sarebbe un riferimento veristico" (Birolli, 1960, p. 253). Di quel clima, della solare e sensuale atmosfera che si respira nel dipinto, Birolli darà una suggestiva immagine nei *Taccuini*: "Le api risvegliano l'idea della donna. Radunerò molte donne intorno al dolce ronzo di miele e chiamerò ciò *Eldorado*, come un tempo. Non so se per analogia dei sentimenti o per naturale richiamo delle cose e per l'associazione tra le poche entità buone e la speranza del meglio" (Birolli, 1960, p. 173).



26. *La nuova ecumenica*, 1935

Olio su tela
cm. 136 x 155,5
Firmato e datato in basso
a destra: B. 1935
Collezione privata

Provenienza

Collezione Alberto Mondadori,
Milano.

Esposizioni

Londra, 1935 (?) (*La visione di Ezechiele*); Milano¹, 1936, n. 139; L'Aquila, 1955; Ferrara, 1960, n. 19, ripr. (*La Nuova Ecumene*); Firenze, 1967, n. 1755 (*Nuova Ecumene*, 1938); Milano, 1990, p. 65, ripr., p. 66, e copertina, part. (*La nuova Ecumene*).

Bibliografia

Carrà, "L'Ambrosiano", 15 febbraio 1936, ripr.; *Renato Birolli. Trenta tavole ...*, 1941, p. 95, ripr. (*La nuova Ecumene*); AA.VV. 1978, p. 156, n. 90, ripr. part. e p. 196, n. 90, ripr. (*La nuova Ecumene*); Del Guercio, 1980, p. 94, ripr.

La nuova ecumenica, come il *San Zeno pescatore* (1931), l'*Autoritratto* (1934) e *I Poeti* (1935), è un quadro fortemente programmatico che segna uno dei periodi più delicati della vicenda espressiva di Birolli.

La sua pittura nel 1935 è mossa da nuove intenzioni: il colore diventa arbitrario, acceso, decisamente antinaturalistico. Birolli vive un momento di grande sintonia con Sassu insieme al quale aderisce ad una spiritualità neoromantica, ovvero ad una "nuova ecumene". Il distacco da Persico, compiuto da entrambi gli artisti nel 1935, sarà determinante nella scelta di questo nuovo orientamento spirituale. Il dipinto è rigorosamente impostato su una composizione a triangolo il cui perno è la figura centrale, ieratica e piuttosto bonaria, che ricorda quella del *San Zeno pescatore* in una versione meno autorevole. Ai suoi fianchi, due coppie di giovani alludono alla mitra abbandonata per terra e alla figura dell'uomo semisdraiato rivolto verso lo spettatore. Una figura, quest'ultima, che viene ripresa in alcuni pastelli e nel dipinto *I Poeti*. In contrasto con la rigida triangolazione dell'immagine, Birolli estremizza le potenzialità surreali del colore e sostiene un ritmo di pura invenzione: uomini in verde-azzurro-giallo contro uno sfondo, simile a quello dei *Poeti*, decisamente visionario. "Io non credo nei tutti armonici. *L'armonia non può risolversi in armonia, ma in uniformità* [...]. Per questo il jazz è una trovata molto seria e molto artistica e la tavolozza tramandataci dall'Impressionismo una eredità formidabile. Nell'urto dei contrari anche il cielo genera il fulmine, mentre due corpi caricati positivamente restano neutri. In pittura ciò potrebbe chiamarsi *acidità*" (Birolli, "Il Ventuno", fasc. 33, dicembre 1935).



29. *Il Caos*, 1936

Olio su tela
cm. 110 x 90
Firmato e datato in basso
a sinistra: *R. Birolli 936*
Collezione privata

Esposizioni

Genova, 1938 (?), n. 7; Venezia, 1960, p. 39, n. 6; Verona, 1963, n. 10, ripr.; Venezia, 1966, p. 25, n. 8; Vicenza, 1966, n. 9; Genova, 1967, p. 10, n. 10 (*Il caos*, 1935) e p. 28, ripr. (1935); Ferrara, 1970, n. 17, ripr.; Parma, 1976, n. 95, ripr. (*Caos*); Milano, 1989 (poi Roma, 1989-1990; Verona, 1990), catalogo unico, p. 59, n. 22, ripr. e p. 144, n. 22 (*Il caos*) (opera non esposta).

Bibliografia

Interlandi, "Il Tevere", 24-25 novembre 1938, ripr. (*Il caos*); Interlandi, 1940, ripr.; Capasso, "Quadrivio", 25 agosto 1940; Carrieri, 1950, p. 266; Venturi, "Commentari", ottobre-dicembre 1954; Ballo, 1956, p. 158; Birolli, 1960, p. 253; Ballo, 1964, vol. II, p. 119; AA.VV., 1978, p. 156, n. 127, ripr., e p. 202, n. 127, ripr.; *Carteggio Bini-Birolli*, 1986, tra p. 16 e p. 17, fig. 3.

"La rappresentazione del Caos mi si è presentata come un'infinita soluzione di continuità delle componenti lineari; una decomposizione della linea" (Birolli, 1960, p. 31). È il primo appunto sul tema del "Caos". Anni dopo Birolli ritorna sullo stesso argomento nei *Taccuini* specificando l'atmosfera e le intenzioni del dipinto, come già accennato nella scheda per *L'Eldorado*. "Il mio quadro agli inizi è come un seme. Amorfo rispetto alla futura pianta. Una pittura al suo nascere è un cumulo di forze incorrotte, dense, a forte peso specifico. Difficile è distenderle in una spazialità che non menomi la forza iniziale. Direi che sugli inizi la plastica non ha alcun fine figurativo. L'immaginazione non compie ancora sforzi logici. Non cerca di infingersi qualcosa. Questo può avermi condotto ad alcune rappresentazioni del Caos e di altri quadri del '36" (Birolli, 1960, p. 1). In un altro appunto il discorso di Birolli si fa più diretto e circostanziato: "Una percezione d' 'amorfismo', dialetticamente intesa, quasi un fenomeno di quell'impossibilità materiale d'aderire al tempo e alle sue forme" (Birolli, 1954). Esiste un'altra versione del 1937 dello stesso soggetto che fu acquistato dal collezionista Antonio Boschi nel 1941 ed è attualmente esposto al Civico Museo d'Arte Contemporanea di Milano.





GALLERIA DELLO SCUDO

*37121 Verona, Italia, Via Scudo di Francia 2
Tel. 0039.45.590144, Fax 0039.45.8001306*