



Fig. 1. Mattia Moreni, *Il giardino delle mimose*, 1954, Bologna, Museo d'Arte Moderna, da Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, "Paragone", V (59), novembre 1954

“Natura” verso il 1954. Intorno a *Gli ultimi naturalisti* di Francesco Arcangeli

Giorgio Motisi

Alla fine del 1954 veniva dato alle stampe il numero 59 di “Paragone”. Il contributo più atteso del fascicolo era *Gli ultimi naturalisti*: saggio con cui Francesco Arcangeli, uno dei primi allievi bolognesi di Roberto Longhi e da tempo tra i collaboratori più assidui della rivista, tentava di riunire il lavoro recente di alcuni pittori impegnati in un rinnovato confronto con la natura¹. Per questi artisti, secondo la lettura di Arcangeli, il dipinto non era più uno schermo su cui fissare una semplice visione paesaggistica, né un campo di verifica utile a misurare la tenuta di un linguaggio formale autonomo. La tela si poneva piuttosto come sede di liberi accadimenti pittorici, dove ricreare le tensioni generative della realtà naturale e il senso di un attrito fisico ed esistenziale con il mondo (fig. 2).

Tra i protagonisti di quelle pagine, spiccavano cinque nomi: Ennio Morlotti e Mattia Moreni, da poco usciti dal gruppo degli Otto Pittori di Lionello Venturi, e i bolognesi Pompilio Mandelli, Vasco Bendini e Sergio Vacchi, già da anni al centro delle attenzioni di Arcangeli². Al netto di alcune differenze, i loro dipinti apparivano allo studioso accomunati da una peculiare “intensità d’urto” e da una tendenza a “venir direttamente all’occhio”³. Erano lavori che proponevano uno spazio privo di punti di riferimento: in alcuni casi quasi evanescente, in altri invece compatto e ininterrotto, ottenuto attraverso fitte pennellate

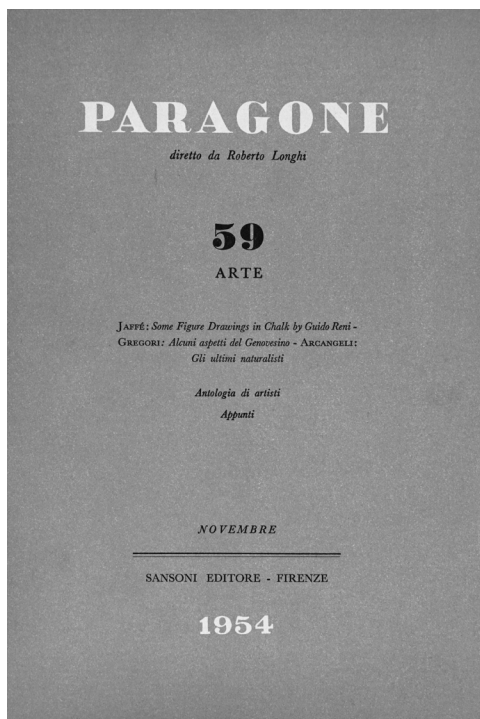


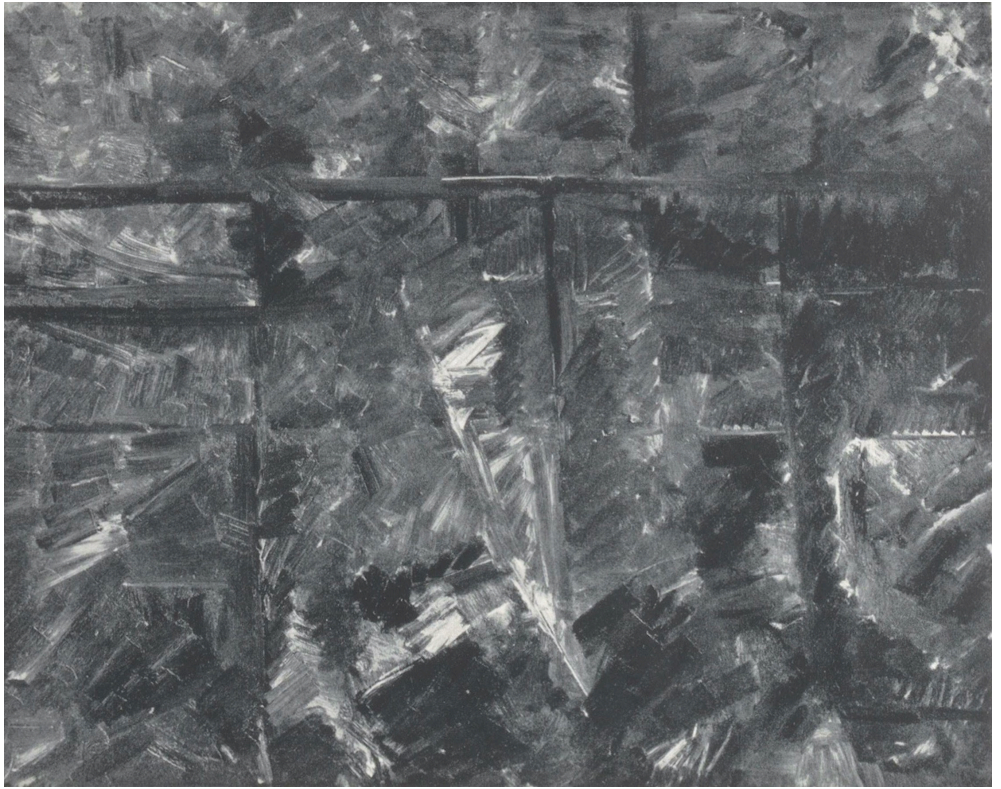
Fig. 2. Copertina di “Paragone”, V (59), novembre 1954

o l’emergere di un denso magma pittorico, come per effetto di una pressione dell’immagine naturale sulla tela. Più che a distinguere gli elementi, lo sguardo dell’osservatore era portato così a concentrarsi su stratificazioni, colature e ritmi interni al tessuto pittorico, finendo per ripercorrere il processo esecutivo e, per traslato, penetrando entro i ritmi della vita organica del paesaggio (figg. 1, 3-6).

L’articolo non mancò di attirare interesse e adesioni. Negli anni seguenti, peraltro, la prospettiva ultimo-naturalista costituì per molti dei suoi protagonisti una via privilegiata per misurarsi, con crescente consapevolezza, con temi e istanze connesse alle ricerche più avanzate dell’informale internazionale⁴. Al contempo, però, il saggio si scontrò anche con strenue resistenze nel

Figg. 3 e 4.
Ennio Morlotti,
Paesaggio, 1954,
Gallarate, Galleria
d'Arte Moderna e
Contemporanea, e
Pompilio Mandelli,
Alberi in fiore, 1954,
collezione privata,
da Francesco
Arcangeli, *Gli
ultimi naturalisti*,
"Paragone", V (59),
novembre 1954





Figg. 5 e 6.
Sergio Vacchi, *Il
ponte di ferro*, 1954,
ubicazione ignota,
e Vasco Bendini,
Marina, 1953,
collezione privata,
da Francesco
Arcangeli, *Gli
ultimi naturalisti*,
“Paragone”, V (59),
novembre 1954

dibattito coevo: complici soprattutto alcune risonanze di cui la parola “natura” si era caricata in Italia a partire dal Dopoguerra, il disegno critico di Arcangeli fu presto accusato, da più fronti, di tendere verso posizioni reazionarie, o comunque estranee alle sfide della contemporaneità⁵.

Muovendo da questi presupposti, il presente intervento cerca di analizzare alcune delle ragioni che furono alla base della scelta – in primo luogo lessicale – fatta da Arcangeli in quella occasione, con l’obiettivo di ricostruire una panoramica dei significati di cui, all’altezza del 1954, dovevano caricarsi per lo studioso e i suoi lettori i lemmi “natura” e “naturalismo”: capaci di rimandare, oltre che a precise categorie in uso nel lessico della critica coeva, anche al campo della filosofia, della letteratura e persino delle scienze naturali.

Realtà e natura

Tra la seconda metà degli anni Quaranta e l’inizio del decennio successivo, si registra in Italia un periodo di sostanziale sfortuna critica per la nozione di “natura”. Se da una parte, infatti, questa non poteva più interessare chi guardava ormai con attenzione crescente alle prospettive dell’arte astratta; dall’altra, erano stati soprattutto gli osservatori più attenti alle possibilità di una pittura ancora figurativa e di contenuto politico a contrapporre con decisione la categoria di “realismo” a quella di “naturalismo”, facendo di quest’ultima il catalizzatore di una serie di mancanze legate a modalità di rappresentazione meccaniche, anodine, riconducibili allo spettro di un banale ottocentismo⁶.

Già in uno dei testi chiave per il dibattito del dopoguerra, il *Manifesto del realismo*, pubblicato nel 1946 su “Argine Numero”, il termine “naturalismo” veniva impiegato come mero sinonimo di “verismo passi-

vo”⁷. Ancora in una conferenza a latere della Quadriennale romana del 1951-52, nelle stesse settimane in cui uscivano i primi numeri della rivista “Realismo”, Renato Guttuso fissava una equivalenza di fondo tra naturalismo in pittura e positivismo in filosofia: “così come il positivismo è una forma mascherata di idealismo, il naturalismo è una forma mascherata di formalismo”⁸.

Rispetto agli orientamenti della critica marxista, Arcangeli si trovava allora su posizioni molto diverse, legate alle sue idee politiche di socialista moderato, ma soprattutto alla sua formazione longhiana. Se fin dagli anni Trenta, infatti, la nozione di “naturalismo” aveva giocato un ruolo centrale negli studi di Longhi⁹, ancora in occasione della mostra di Caravaggio del 1951, lo storico dell’arte si era mostrato reticente nel parlare del Merisi come di un pittore “realista”: termine al quale preferiva piuttosto la categoria belloriana di “naturalista”, per quanto adottata in un’accezione del tutto positiva¹⁰. La nozione di “naturalismo”, del resto, si poneva allora per Longhi come una lente privilegiata attraverso cui leggere anche le possibilità più vive dell’arte contemporanea, come emerge chiaramente dalle sue posizioni all’interno della Commissione per le arti figurative della Biennale di Venezia in quegli anni¹¹.

Parzialmente diversa era stata la strategia adottata in occasione della mostra sui *Pittori della realtà in Lombardia* del 1953: fin dall’introduzione Longhi ragionava infatti sul peso del lemma “realtà” e sul “ricorrere, oggi sempre più frequente nelle discussioni sull’arte, di questa parola pesante e decisiva”, quasi come un antiveleto a “una ‘maniera’ artificiale e sempre più astratta”¹². Considerazioni in cui non era difficile, per i lettori del tempo, cogliere una netta presa di posizione da parte di Longhi nel dibattito che allora vedeva contrapposti il fronte realista e i pittori astratto-concreti di Venturi

– evidentemente, a favore del primo dei due schieramenti.

Per quanto in quella sede il concetto di “realismo” non entrasse per Longhi in contrasto con l’idea di un “serio impegno di naturalezza”¹³, un netto cambio di passo, almeno a livello lessicale, era evidentemente avvenuto. A notarlo era proprio Arcangeli, che alla vigilia della mostra dei *Pittori della realtà* sembrava temere un’eccessiva apertura del suo maestro verso le istanze del realismo marxista: in un foglio di appunti, oggi conservato tra le carte dell’amico pittore Mandelli, di lì a poco figura centrale tra gli ultimi naturalisti, Arcangeli annotava: “la mostra di Milano piacerà anche troppo [...] rinforzerà i paladini dell’arte verosimile”¹⁴. Fedele alla lezione longhiana degli anni Trenta, Arcangeli era insomma tutt’altro che disposto a servirsi del concetto di “natura” come mero sinonimo di “realtà”. Già in un foglio di note per un articolo destinato a “Paragone” nella primavera del 1952, poi mai pubblicato, il critico bolognese metteva in guardia contro il “diffusissimo equivoco [...] che realismo equivalga a naturalismo”¹⁵. Ancora nell’ambito del dibattito accesi nell’estate del 1954 intorno alla mostra di Courbet alla Biennale, Arcangeli scriveva: “lo si continui pure a chiamare realismo [...] ma a patto di non confonderlo col realismo caro agli ideologi di allora e di ora”. Più che in direzione di un impegno politico, la vocazione di Courbet gli sembrava orientata verso un viscerale confronto con una dimensione organica e naturale: “realista qualche volta, naturalista sempre”¹⁶. Nel frattempo, in Italia, la nozione di “natura” sembrava essersi arricchita di risonanze inedite. Un utile quadro della discussione critica alla vigilia dell’uscita de *Gli ultimi naturalisti* è offerto, in particolare, dal convegno *Arte figurativa e arte astratta* ospitato dalla Fondazione Cini a Venezia nell’ottobre del 1954, cui presero parte molte delle figure di maggiore spicco nel si-

stema dell’arte italiana e internazionale del tempo. Già nell’introduzione agli atti, non a caso, si notava come molti relatori avessero sentito la necessità di riflettere sul significato da attribuire al concetto di “natura”, letto di fatto come totalità dei fenomeni percepibili dall’uomo e dunque inevitabile punto di partenza per ogni sua operazione: “la natura, insomma, può essere superata, ma non scartata [...] si capisce che l’artista voglia oltrepassare la natura, ma non che se ne voglia svincolare”¹⁷.

Una spinta importante, in questa direzione, era stata esercitata innanzitutto dalla circolazione di volumi e riviste estere, oltre che dall’attività di alcuni periodici italiani particolarmente attenti al panorama internazionale, al cui interno anche Arcangeli poteva aver trovato diversi spunti utili per la scrittura dei suoi *Ultimi naturalisti*.

È il caso, ad esempio, di un articolo pubblicato nel 1953 sulla rivista fiorentina “Numero”, in cui lo scultore americano David Smith rifletteva sulle possibili modalità di misurazione con la natura da parte degli artisti contemporanei: “artists have viewed nature and seen different things [...] and have found fearful nature, loving nature, mother nature, scientific nature and sensual nature”¹⁸. Parole puntualmente riprese da Arcangeli un anno più tardi, quando su “Paragone” avrebbe scritto della “natura [...] allucinata e violenta [...] traboccante, inquieta, eppure ancora terribilmente amorosa di questo nostro anno 1954”¹⁹.

Più in generale, sfogliando le principali riviste d’arte del tempo, non è raro imbattersi in simili riflessioni. Nella primavera del 1954, su “Arti Visive”, compariva un intervento di Max Clarac-Sérou incentrato sul nuovo “vent de liberté” che da qualche tempo animava la sintassi pittorica di sempre più artisti, accumulati da un nuovo interesse verso possibili aperture naturalistiche (“l’œil bat la campagne

Fig. 7.
Fasi preparatorie per
Jean Dubuffet, *Exodus*, 1952,
collezione privata,
da Thomas B. Hess, *Dubuffet
Paints a Picture*, "Art News",
LI (3), maggio 1952, p. 32



Dubuffet continued

again for commerce. At that time his pictures were rather reminiscent of *art populaire* and he also made some grotesque masks and marionettes. Mobilization in 1939 interrupted the wine venture, which he resumed after his discharge, in 1940, in occupied Paris. In 1942 he got rid of the business, resumed painting and in two years began to show his pictures in a series of exhibitions which ever since have been arousing enthusiastic response in many advanced circles and hosts of disunity from official culture guardians at such institutions as the Louvre and the Luce publications.

There are several different ways Dubuffet can begin to paint a picture. If he uses spot putty, it is spread unevenly over the masonry with a large, wide, stiff putty knife. When the panel is covered, he draws with a corner of the knife in the rapidly drying, shiny white coat. The result is, in this case, a landscape of spiky lines—like the cross-section of a brain—with loops and dashes devouring the surface. The artist makes a number of similar but independent drawings on paper at the neat work table by his north window. Here the umplii nib of a Japanese bamboo pen replaces the knife point, but the black meandering line is the same; weaving up and down, in and out, in a hypnotic play of travel and snails.

When the drawing on the spot putty is completed, Dubuffet lets it dry a bit and then starts working the surface with his

Four stages of *Exodus*: starting at the top left is the underside of light oranges and pinks which were thrown and smeared on top of a dark, thick layer. When this has dried, Dubuffet paints and rubs brown glazes and streaks of color which bring out the various forms of the relief.



32

[...] sans ligne d'horizon arbitraire [...] avec tout l'accidentel que cela comporte"²⁰. Nell'estate dello stesso anno, partendo dalle opere di Alberto Burri, André Pieyre de Mandiargues registrava sulla "Nouvelle Revue Française" una inedita e diffusa attenzione per la "étrange beauté de veines de la pierre ou du bois, des craquelures de boue séchée", capaci di rivelare "un autre visage de la nature"²¹. Suggestioni altrettanto preziose arrivavano intanto dagli Stati Uniti. Un utile campo di verifica, in tal senso, è offerto da "Art News": la più importante rivista d'arte americana del tempo, che già da anni circolava anche in Italia. È già stato

segnalato da Federica Rovati l'impatto che poteva avere avuto su Arcangeli la lettura di un saggio come *The American Action Painters* (1952), in cui Harold Rosenberg sottolineava come per l'artista moderno il dipinto "doesn't reproduce Nature, it is Nature"²². Più in generale, nei fascicoli dei primi anni Cinquanta della rivista, non era raro imbattersi in articoli che mettevano in luce il profondo valore di attualità dei paesaggi di maestri particolarmente cari ad Arcangeli, come Monet, Bonnard o Soutine²³. Sulle pagine di "Art News" si affollavano poi riflessioni in merito alla necessità, per l'artista moderno, di non rinunciare alle suggestioni "from [...] the



Fig. 8.
Jean Dubuffet, *La liquidité
du monde*, 1952, collezione privata,
© SIAE 2025



Fig. 9.
Ennio Morlotti, *Versante
sull'Adda n. 2*, 1954,
collezione privata,
© Archivio Opere Ennio Morlotti

real world”²⁴. “Controversies over the place of nature on the canvas” – sottolineava Elaine De Kooning a inizio 1955 – erano da tempo all’ordine del giorno anche nel dibattito internazionale²⁵.

Già nel 1952, ad esempio, Thomas Hess descriveva su “Art News” il tentativo di Jean Dubuffet di riprodurre attraverso molteplici strati di materia gli effetti dei più casuali “processes of nature”, così da offrire, più che la visione di un paesaggio, il senso del “terrain under your feet, the landscape which is everywhere [...] the matrix of life”²⁶, con esiti che, di lì a

poco, avrebbero costituito un importante modello per gli alti spalti di terra e il senso di impastato affogamento pittorico dei paesaggi di Morlotti, così come di molti altri dei pittori riuniti da Arcangeli sulle pagine di “Paragone” (figg. 7-9).

Ancora in corrispondenza con l’uscita de *Gli ultimi naturalisti*, alla fine del 1954, “Art News” ospitava un lungo articolo, *Laocoön ’54*, in cui Pierre Schneider evidenziava il diffuso ritorno, tra i pittori statunitensi, a un confronto con la realtà naturale (“what a prodigious adventure! Natural freshness flows again, without restriction”), libero

Fig. 10.
 Dettaglio da John Constable,
The Hay Wain, 1821; Jean-
 Paul Riopelle, *Untitled*, 1953,
 collezione privata,
 da Pierre Schneider, *Laocoön '54*,
 "Art News", LIII (8), dicembre
 1954, p. 34

By Pierre Schneider

Laocoön '54

*Lessing's classic essay on the distinctions
 between literature and painting is brought up to date
 for the generations after Picasso and Joyce*

When danger threatens us, nothing matters any more except saving our skins, or at least trying to. It is as if we were torn from a deep slumber. Our dreams are shattered on the sharp edge of waking reality. We find ourselves reduced, as by disenchantment, to our fundamental nakedness. Yet how easy it is to let go! A thousand habits which seemed indispensable only a moment earlier, while the margin between us and our undoing was still wide, now melt away under its urgency. And I do not know what is more surprising: that so little is left us or that this little is all we now need.

What it is, at any rate, we know: it has always had a name. But only now do we rediscover its significance—I mean the taste, odor and touch of its presence and also the horror of its possible disappearance. It is called life. As in a room where people are busy at various occupations, one sewing, another reading or dreaming, others still talking, all eyes are lifted and become fixed with solicitude upon the fire the moment it begins to falter; so we now become conscious of life. It has been necessary for it to run the danger of going out for us to recognize in it the well-spring of what we took for granted. Now there is no room save for this truth: we are alive. Why? Because it may be that in an hour we no longer shall be. That which may,

that which perhaps will mean our loss, first makes us find ourselves. The blinders are swept from our eyes. Dispelled are the delusions of sleep: how we thirsted for this light! So much so that we deliberately ran into the arms of our doom.

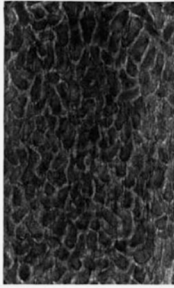
Until the menace began to rise from all sides, what did these men have in common, except at best a few false relations? Now they recognize each other, thanks to this one and only possession which they trust to the fragile boat, in the hope that it may save it: their life. The same holds true for the arts, whose existence is being questioned in a dozen ways: not only indirectly through us, but in itself—by commercialism, indifference, frantic craving for distractions or simple stupidity. They, too, find themselves reduced to the barest essentials: namely, the bold statement, despite every obstacle, of that which lay hidden in them and which the perilousness of the situation has brought to light—something at once thriving and perishable. For what the arts proclaim is, again, life. They are, precisely speaking, *signs of life*, of that limited human existence which the horrible abundance of time and space encircles and overwhelms. As Noah sent forth his bird, like a probe into the unknown, to see if it would survive there, so we cast upon the infinite a finite

Painting for painting's sake in an old master and a young Parisian modern: Detail from Constable's *The Hay Wain*, 1821 (11-11) and an untitled watercolor by Riopelle, 1953.



però da qualsiasi vincolo ottico nei confronti dei singoli elementi del paesaggio: "we shall soon see into it the feeling of underwater expanses, sun filtering through the underbrush, or simply sky, water, spring"²⁷. Considerazioni, queste ultime, pressoché identiche a quanto scriveva nel frattempo Arcangeli: "i nuovi pittori dipingono grembi di collina, schiuma di mare, arrivi di sole, folto di foreste, brividi di primavera; ma è come una stagione in generale"²⁸.

Altrettanto evocative, per Arcangeli, dovevano essere le immagini riprodotte su "Art News": un particolare dall'*Ascensione* di Tintoretto a fianco di *Saturated Blue* di Sam Francis; un dettaglio delle acque del fiume Stour di *The Hay Wain* di John Constable insieme a un acquerello di Jean-Paul Riopelle, come a evidenziare un legame di fondo tra il tentativo di questi artisti di immergersi entro il tessuto più segreto della natura, con esiti



"As for painting, it is discovering that it had no need at all to speak": Detail of Tintoretto's *Ascension* ca. 1580 (right) in the Scuola di San Rocco, Venice; and *Saturated Blue* by a young Californian now in Paris, San Francisco.

Fig. 11.
 Dettaglio da Tintoretto,
Ascensione, 1580 ca., Venezia,
 Scuola Grande di San Rocco;
 Sam Francis, *Saturated Blue*, 1953,
 collezione privata,
 da Pierre Schneider, *Laocöon '54*,
 "Art News", LIII (8), dicembre
 1954, p. 35

gesture that carries our hope and a parcel of our being. There is nothing else we can do. The waters are rising. Houses, gardens, luxuries, we must abandon all and embark, no matter how precarious the ship. How real, again, all of a sudden, seem the ancient concerns: the solidity of the keel, the resistance of the sail. To understand one's origins, one must be close to one's end. Inescapably, we are led back to basic truths. This one to begin with: when we are up against disaster, our distinctions of personality and background vanish, leaving only men. In a similar way, at the root of all works of art, whatever their medium, we discover the same small gesture put forth as an offering to the world's measurelessness.

The fatality which forces us to acknowledge our fundamental brotherhood, brings out no less brutally our fundamental differences. The mask of conventions drops away. There are some people who, for the first time, seem alike; others, who had eluded all their life, and thought they understood each other, suddenly discover deep mutual hostilities. The gentlemen who used to kiss your hand is about to bite it off. A harsh wind tears our illusions to shreds. The unleashed elements probe us to the bone and operate their irrevocable selection: there are those who swim and those who only try to cling to the boat; those who yield to the storm without being harmed and those whose only escape lies in resistance.

Thus the false peace that used to rule among the arts ends by disintegrating. Their understanding had been staged in a theater of illusions. They would trade tales, all based on the same body of material which, according to whether we were dealing with writing or painting, was called the Word or the Figure. Men were sure of themselves in those days. There was no room for doubt. Only one program existed, to be exemplified by all. Encouraging individual avocations was unthinkable. The left-handed would write with the right hand or not write at all. As a matter of fact, writing was the only road proposed. Everyone wrote, more or less crudely. The artist was intrusted with the menial task of spelling out the alphabet's Bible: a kind

of reading aloud, one might say, and of a simplified version of the text at that. What van Eyck or Orcagna could boast that he was telling us as much about hell or heaven as Dante? At any rate, why should writers not have found it perfectly natural to talk about pictures, since pictures aspired to be talking? Would Chardin have thought of pointing out to Diderot, lost in admiration before his plums, that the succulence he was faced with had nothing to do with cooking? Painting was like a studious pupil, attentive to his teacher's voice; but its mind roamed far from school. Obediently, painting took down the imposed dictation, perhaps not even realizing that its heart was not in it. Only, from time to time, it would wonder at the frequency of its slips-of-the-tongue, its fatigue, its awkwardness, its reluctance. The lesson weighed too heavily on painters for them to shake it off from one day to the next. At times, someone would guess that, at bottom, the real business of painting lay elsewhere; as one suddenly sees a face in the fabric of a tree's bark. Baudelaire, for instance, noticed one day that Delacroix's pictures moved him at a distance, before the figures had become recognizable and effective. But then he stepped nearer; the face in the bark would vanish again. Only the tree remained.

But now that we have been reduced once more to basic truths, it becomes obvious that the fate of writing is unshakably tied to that of figures and words, whereas painting can do without them. The gravity of the situation brings out everyone's specific nature: one swims, another must cling to the boat. We can no longer deny evidence or delude ourselves. If anywhere, salvation lies in total acceptance: remedies, too, must be specific. Besides, what do our wishes matter, when we no longer have the choice? The bubble of literature has burst, and we are left with a bit of soapy water. Literature, once proud of its words, which it believed masters of the world, now knows that it is nothing but words, words cut off from the world. As for painting, it is discovering that it had no need at all to speak.

Painting that does not speak is also painting of which nothing can be said: words converse only with words. Or rather, the writer knows henceforth that whatever he might say about a

sostanzialmente non figurativi (figg. 10-11). Arcangeli, certo, poté leggere il testo di Schneider solo all'inizio del 1955, dopo l'uscita del suo saggio su "Paragone". Nelle parole del collega lo studioso bolognese dovette però trovare ulteriori conferme per la sua idea di un nuovo, 'ultimo' naturalismo come prospettiva valida per fare i conti con le istanze più attuali delle ricerche internazionali.

Natura ed esistenza

Le riflessioni di Arcangeli intorno al concetto di "natura" non sarebbero ad ogni modo del tutto comprensibili se slegate dal più ampio contesto culturale del suo tempo. Non va trascurato, ad esempio, il peso della discussione filosofica di quegli anni, rispetto alla quale, seppure con un approccio non da specialista, lo studioso risultava puntualmente aggiornato. È eloquente, del resto,

che già nel 1951 Enzo Paci proponesse ad Arcangeli di collaborare alla nascente rivista di filosofia e cultura "Aut Aut": pur avendo lasciato cadere la proposta, il critico dovette poi certamente essere un assiduo lettore del periodico, che per anni rappresentò una lettura pressoché indispensabile per gli intellettuali italiani della sua generazione²⁹.

Proprio sulle pagine di "Aut Aut" è possibile seguire l'emergere, alla metà degli anni Cinquanta, di una crescente attenzione per il concetto di "naturalismo"³⁰. Già nel marzo del 1953, ad esempio, Emilio Oggioni, uno dei collaboratori più assidui della rivista, pubblicava un saggio dal titolo *Storicismo e naturalismo*, in cui muovendo dalla constatazione del crollo di "ogni pretesa di metafisica razionalistica" evidenziava il recente emergere di un nuovo "ideale naturalistico della vita umana", sulla scia della "miglior tradizione empiristica". Alla luce degli sviluppi della scienza e della filosofia degli ultimi decenni, però, Oggioni precisava come la "natura" non potesse più essere concepita positivisticamente come un ente immutabile e razionale. Il concetto di "naturalismo", all'opposto, assumeva il valore di un approccio relativista e antidogmatico:

"Chi si domandi in che cosa oggi possiamo credere dopo la corrosione dei mezzi razionalistici [...] non può non rispondere – crediamo – se non appellandosi all'eterna vitalità della natura. Seguire le leggi della natura vuol dire essere liberi da postulati universalistici costrittori dell'individualità [...] vuol dire sentirsi effimeri e caduchi, eppure legati ad un principio eterno e indefettibile, alla 'natura naturante'"³¹.

Sulle parole di Oggioni pesavano innanzitutto alcuni temi ricorrenti del pensiero esistenzialista. Sarebbe impossibile, in questa sede, affrontare una indagine sistematica dei rapporti tra esistenzialismo e critica d'arte

in Italia tra anni Quaranta e Cinquanta. Può tuttavia rivelarsi utile considerare alcuni testi cardine, utili a comprendere come certi aspetti della ricerca filosofica del tempo potessero agire sulla formazione di un giovane storico dell'arte come Arcangeli.

Un punto di partenza quasi obbligato, in quest'ottica, è il volume *Introduzione all'Esistenzialismo* (1942), di Nicola Abbagnano, rimasto poi una pietra miliare anche nel Dopoguerra. Nel capitolo *Esistenza e Natura*, in particolare, Abbagnano sottolineava come l'esistenza dell'uomo non andasse più considerata secondo una idea astratta dell'"essere", bensì nel suo costante "rapporto" con il mondo circostante. Risultava superata, del resto, anche la possibilità di concepire l'essere umano come "centro dell'universo" e "metro" di misurazione della realtà: "l'uomo è nella sua natura precarietà, instabilità, limite"³².

Tanto le nozioni di "rapporto" e di "limite", quanto l'idea del superamento dell'uomo quale unità di misura razionale dell'universo, sarebbero stati temi centrali per Arcangeli ne *Gli ultimi naturalisti*: "prima di tutto un rapporto, il senso del 'due': penso che non si illudano, dipingendo [...] che il mondo esca fatto dal loro pennello [...] un limite amato, oscuro e presente"³³.

Ancora più eloquenti, ad ogni modo, appaiono alcuni assunti posti da Abbagnano nel capitolo dedicato a *Esistenza e Arte*, che eloquentemente si apriva con il paragrafo *Il ritorno alla natura come fondamento dell'intelligenza dell'arte*. La tesi di fondo dell'estetica esistenzialista era infatti che il "movimento essenziale, costitutivo dell'arte" coincidesse inevitabilmente con un "movimento di ritorno verso la natura", implicante, da parte dell'artista, un "ritorno all'origine, al principio che gli è proprio"³⁴. Parole che, specie per un lettore come Arcangeli, dovevano suonare singolarmente affini ad alcune tesi del proprio maestro: "è l'aspetto solito di ogni rivoluzione artistica", aveva afferma-

to Longhi già nella sua prolusione all'Università di Bologna, "quello, insomma, del 'ritorno alla natura'"³⁵.

I temi messi a fuoco da Abbagnano avrebbero segnato in profondità le riflessioni estetiche dei quindici anni seguenti: ancora nel 1956, nell'importante volume *Estetica dell'esistenzialismo*, in cui venivano tirate le somme in merito alle ricerche del Dopoguerra, Oreste Borrello prendeva le mosse dalla definizione di arte come costante "ritorno alla natura", adottata nel frattempo da tutti i grandi nomi della filosofia italiana. L'idea di una inevitabile misurazione con qualcosa di esistente al di fuori dell'uomo, eppure attivo intorno a lui come "miracolosa onnipresenza", notava Borrello, aveva tratto preziose suggestioni in particolare dal pensiero del Romanticismo, specie di area tedesca, che del resto proprio a partire dagli anni Quaranta era stato al centro, in Italia, di una importante riscoperta critica³⁶.

Già in un volume come *La rivoluzione romantica* (1943), di Rodolfo Bottacchiari, che Arcangeli avrebbe poi ricordato di aver letto con interesse alla fine degli anni Quaranta³⁷, si sosteneva in maniera molto chiara come la più compiuta teoria estetica dell'età romantica coincidesse con una nozione di "animismo naturalistico", teso a raggiungere una totale comunione tra "l'inconscio della natura e quello dell'anima"³⁸. Altrettanto densa di suggestioni, per Arcangeli, doveva essere stata la prima edizione italiana de *Le arti figurative e la natura* di Friedrich Schelling, curata da Giulio Preti nel 1945, di cui si conserva una copia, fitta di sottolineature, tra i libri del fondo Arcangeli, oggi all'Archiginnasio di Bologna³⁹. La penna di Arcangeli si soffermava innanzitutto su alcune osservazioni di Preti, che nella sua introduzione invitava ad assumere un "atteggiamento antintellettuale" di fronte all'opera d'arte, proponendo quindi delle coordinate del tutto alternative a

quelle dell'estetica crociana. Nel testo di Schelling, l'attenzione di Arcangeli si concentrava invece sull'idea dell'operazione artistica come "legame attivo fra l'anima e la Natura", comprensibile "soltanto nel vivo mezzo fra le due", sulla necessità di considerare la natura non come somma di singoli elementi ma come unica entità "creatrice e vivente [...] sacra forza primitiva", e ancora sulla rinuncia al pieno controllo razionale e formale dell'operazione artistica ("all'attività cosciente deve essere unita una forza incosciente [...] per cui essa riesce somigliante ad un'opera della Natura")⁴⁰.

Come precisato anche da Borrello, ad ogni modo, rispetto al precedente romantico, nell'estetica esistenzialista era del tutto assente l'idea panteistica di una "beatificante armonia". Assumeva un valore centrale, di contro, il carattere drammatico del rapporto uomo-natura: "attuare il ritorno non significherà più soltanto il confondersi romanticamente", bensì "ritornare alla Natura per essere più persona"⁴¹.

Un peso determinante, in questo senso, veniva riconosciuto da Borrello, innanzitutto, alla vasta ricezione del pensiero di Heidegger nell'Italia del Dopoguerra, culminata con la prima edizione italiana di *Essere e Tempo* (1953), a cura di Pietro Chioldi, allora docente dell'Università di Torino⁴². Ancor più del monumentale volume, tuttavia, un cruciale ruolo di divulgazione del pensiero heideggeriano era stato giocato da alcuni lavori più brevi dello stesso Chioldi, decisamente più accessibili anche per lettori non specialisti, come ad esempio *L'ultimo Heidegger* (1952), incentrato sulle riflessioni estetiche del filosofo⁴³.

La chiave del pensiero estetico heideggeriano veniva indicata nell'idea di opera d'arte come "incontro" con la natura, una "lotta in cui avviene un trapasso continuo e reciproco" tra l'uomo e "ciò che i Greci chiamavano *Physis*": termine che, annotava Chioldi, deriva da "*Phyein* e significa 'pro-

duzione' [...] il sorgere, l'aprirsi". "Natura", precisava ancora lo studioso, che "non significa una regione dell'ente contrapposta alle altre [...] ma l'Essere nel suo insieme". A questo proposito, più per venire incontro alle conoscenze del lettore medio che non per mettere in luce un reale nesso argomentativo di Heidegger, Chiodi evidenziava la centralità della particella "Ci" nella nozione di "Esser-Ci (*Da-Sein*)", al preciso scopo di ribadire l'idea di uno "star dentro", di una "concretezza presenziale dell'esistenza" anche in relazione all'esperienza estetica⁴⁴.

L'eco di queste riflessioni si ritrova puntualmente negli scritti di Arcangeli. È facile, ad esempio, riconoscere una libera interpretazione del concetto di *Dasein* quando nell'estate del 1954 il critico parlava dell'ambizione del lavoro di Courbet a "esistere, qui, sentirsi vivi, ora"⁴⁵. Non sembra un caso, poi, che una delle parole più ricorrenti all'interno de *Gli ultimi naturalisti* sia "angoscia": il vero elemento che, secondo lo studioso, rendeva "così nuovi, viventi" i pittori riuniti nel suo saggio. Arcangeli, inoltre, ritornava con insistenza sul tentativo dei suoi artisti di cogliere il "momento generante della natura": una natura intesa come "limite amato, oscuro e presente", "strato profondo di passione e di sensi", "la cosa immensa che non vi dà tregua, perché la sentite vivere tremando fuori, entro di voi"⁴⁶.

Che dietro a queste formule vi fosse un tentativo di adattarsi al lessico heideggeriano è confermato da una lettera inviata da Arcangeli a Cesare Vivaldi nel 1958. Rivendicando la legittimità delle proprie posizioni, Arcangeli scriveva: "il mio 'ultimo naturalismo' non era altro che un senso, più o meno confusamente, 'autre', d'un nuovo *dasein* dell'artista", secondo una prospettiva che lo portava invece, non senza qualche semplificazione concettuale, a individuare un'affinità ideale tra il concetto di "*sein*" e le prospettive del "vecchio astrattismo razionale"⁴⁷.

"Un temine di contrasto"

Altrettanto centrale, per la discussione intorno al concetto di "naturalismo", fu l'enorme fortuna di cui godettero nell'Italia del tempo le correnti del pragmatismo e dell'empirismo di area anglo-americana⁴⁸. Già nel 1948, ad esempio, Einaudi pubblicava la prima edizione italiana de *Il concetto della natura* (*The Concept of Nature*, 1929), del matematico Alfred N. Whitehead, che si proponeva di "gettare le basi di una nuova filosofia della natura", intesa in primo luogo come una "filosofia non metafisica", bensì tutta interna alla realtà empirica di "ogni cosa percepita": "i bagliori rossi del tramonto", al pari delle "molecole e le onde elettriche"⁴⁹.

Ancora più eloquente è il caso di *Verso un naturalismo critico* (1953): una raccolta di conferenze tenute da Patrick Romanell durante un periodo trascorso all'Università di Torino su invito di Abbagnano, che già nella sua introduzione al volume metteva a fuoco alcuni punti centrali delle riflessioni di Romanell. Se la parola "naturalismo", infatti, evocava ancora in Italia "lo spettro del positivismo ottocentesco", Abbagnano notava come il "neo-naturalismo" americano consentisse una totale rifunzionalizzazione del termine. Il suo postulato basilare – "non c'è niente che non sia natura" – era innanzitutto una istanza volta a scongiurare "ogni concezione dell'uomo come una totalità a sé, senza legami col resto del mondo". Si trattava, in altri termini, di una "reazione contro le varie forme della filosofia idealistica", rispetto alle quali il concetto di "natura" si prestava ad abbracciare "l'esperienza conoscitiva, etica, estetica e religiosa"⁵⁰.

A inizio anni Cinquanta, però, la figura che catalizzò maggiormente le attenzioni italiane fu quella del filosofo e pedagogista John Dewey⁵¹. Anche in questo caso, un ruolo centrale fu giocato da Abbagnano, che nel

1949 firmò l'introduzione alla prima edizione italiana del suo *Esperienza e Natura* (*Experience and Nature*, 1925). Le riflessioni di Dewey prendevano le mosse da una prospettiva fondamentalmente scientifica e da un'idea di "natura" intesa come sistema stratificato di atomi in continuo movimento e riproduzione. In più occasioni, del resto, Dewey ribadiva come fossero state la fisica e la biologia degli ultimi decenni a introdurre una concezione radicalmente nuova del nostro rapporto con la natura, conducendo alla dimostrazione sempre più chiara di un dato di fondo: "l'uomo non è mai isolato dalla natura [...] anche le sue emozioni più soggettive nascono dal suo rapporto col mondo"⁵².

Considerazioni simili trovarono ampia fortuna in Italia. Nel 1955 Paci riconosceva a Dewey il merito di aver saputo declinare in un'ottica epistemologica gli "sviluppi del pensiero scientifico contemporaneo", mettendo in luce l'affinità tra l'uomo e qualsiasi altro organismo naturale: "ciò che nell'uomo avviene [...] avviene anche nelle piante e negli animali, e avviene nei processi della natura studiati dalla fisica e dalla microfisica"⁵³.

Al contempo, queste riflessioni furono recepite persino da un bacino di lettori non specializzati, come quello degli artisti. Morlotti, ad esempio, figura centrale dell'ultimo naturalismo, avrebbe in seguito fatto riferimento all'impatto che allora avevano avuto su di lui gli studi di Dewey, con la loro nozione di mondo come un unico "straripare di protozoi, una partenogenesi universale" legata a una spinta di "fecondazione" e di "coito". "Da allora sparirono i tramonti, gli orizzonti, le vedute", avrebbe ricordato Morlotti a proposito dei suoi paesaggi di metà anni Cinquanta, "cominciai a sentire qualcosa di segreto e misterioso [...] di partecipare a queste cose"⁵⁴.

Un polo altrettanto centrale del pensiero di Dewey riguardava le riflessioni di ambito

estetico. Queste avevano trovato sviluppo più ampio in un altro importante volume: *Art as Experience*, pubblicato per la prima volta in italiano nel 1951 con il titolo di *Arte come esperienza*, in una edizione di cui ancora oggi si conserva una copia tra i libri del fondo Arcangeli.

Il perno del ragionamento di Dewey coincideva ancora con l'idea di un "reciproco scambio" tra artista e mondo: uno "sforzo animistico" volto a trarre una "reazione emotiva" e a cogliere una serie di segrete risonanze tra l'uomo e i "ritmi della natura". La dimensione naturale, in altri termini, si poneva come una cassa di risonanza per le tensioni più profonde dell'individuo: "assai prima di [...] costituire una congerie di qualità 'secondarie' come i colori e i loro tipi, [la natura] è amabile e odiosa, dolce e bisbetica, irritante e confortante"⁵⁵ – "traboccante, inquieta, eppure ancora terribilmente amorosa", avrebbe ribadito Arcangeli ne *Gli ultimi naturalisti*⁵⁶.

Era dunque nel confronto con la natura, secondo Dewey, che l'artista moderno avrebbe trovato gli stimoli più efficaci: la sua energia "si raccoglie, si rilassa, viene frenata, viene frustrata", traducendosi in "una serie di colpi ritmici [...] di impulsi e di rattenimenti"⁵⁷. Anche Arcangeli, nel suo saggio del 1954, avrebbe parlato di "sussulto", "furia compressa", "colpi che batte il pennello", rifacendosi in maniera evidente all'idea deweyana d'interazione drammatica tra artista e mondo, giocata sulla spinta di impulsi sotterranei e sul coinvolgimento integrale dell'individuo in uno sforzo di proiezione emotiva verso l'opera⁵⁸. In due pagine particolarmente fitte di appunti della copia di *Arte come esperienza* posseduta da Arcangeli, si legge:

"Naturalismo [...] è diventato un termine emotivo; un grido di guerra di partigiani. Nei riguardi dell'arte, ancor più che in filosofia, le definizioni

formali ci lasciano freddi [...] Le condizioni naturali e oggettive debbono essere usate in ogni caso per portare a compimento l'espressione dei valori che appartengono a un'esperienza totale [...] Natura non significa nulla di meno dell'intero complesso dei risultati dell'interazione tra l'uomo, con le sue memorie e speranze, comprensioni e desideri [...] [Naturalismo] è un termine di contrasto e significa una sensibilità per qualche aspetto dei ritmi dell'esistenza più profonda e più estesa di quella che era esistita prima [...] La natura in tale significato non è 'esterna'. Essa è in noi e noi siamo in lei"⁵⁹.

Risonanze letterarie

Suggerimenti altrettanto importanti per Arcangeli provenivano anche dal campo della letteratura. Non sembra casuale, in tal senso, la centralità riservata fin dalle prime righe de *Gli ultimi naturalisti* ad alcuni rimandi letterari liberamente assorbiti, talvolta senza neanche il virgolettato, all'interno della sua prosa: dall'immagine di un "settembre ardente [...] estate prolungata e ossessiva", evidentemente mutuata dal *Dry September* (1931) di William Faulkner, a quella del "bronzo ronzante di prostrate messi", dai versi di *D'agosto* (1925) di Giuseppe Ungaretti⁶⁰.

Da sempre, del resto, la letteratura era stata per Arcangeli una lente determinante attraverso cui guardare anche la pittura⁶¹. Negli anni precedenti, poi, la dimensione naturale aveva occupato un ruolo centrale in diversi casi editoriali che certo dovevano averlo interessato. Era il caso di *Dietro il paesaggio* (1951), la prima raccolta di Andrea Zanzotto⁶², ma soprattutto di *La notte* (1949) di Antonio Rinaldi⁶³ e *La capanna indiana* (1951) di Attilio Bertolucci⁶⁴ – entrambi amici fraterni di Arcangeli fin dai tempi dell'univer-

sità, oltre che confidenti e lettori privilegiati delle sue poesie, spesso di argomento naturale e paesaggistico⁶⁵.

I versi di Rinaldi e Bertolucci, in particolare, avevano segnato per Arcangeli delle importanti occasioni di riflessione sul paesaggio: la possibilità di misurarsi con una natura percepita attraverso il filtro della memoria e al contempo evocatrice di ricordi ("Già la sera d'inverno agita / Turbini di memorie"⁶⁶), l'attenzione per il doloroso trascorrere delle stagioni ("Non toneranno più. / Così i nostri giorni, ma un abisso / meno dolce di questa valle silente di foglie"⁶⁷), e più in generale l'idea di un intimo rispecchiamento tra il paesaggio e le tensioni emotive dell'io poetico ("Nascono echi nel mio cuore [...] Mi sento stanco, felice / Come una nuvola o un albero bagnato"⁶⁸). Era stato lo stesso Arcangeli, del resto, in una recensione a *La notte* di Rinaldi per "Paragone", a riscontrare nella scrittura dell'amico un prezioso modello di "musicale misurazione della natura" trasfigurata "in una sorta di paurosa interiorità"⁶⁹.

Nell'estate del 1954, comunque, durante la scrittura de *Gli ultimi naturalisti*, sulla scrivania di Arcangeli dovevano trovare posto diversi altri volumi, sui quali vale la pena di soffermarsi. Tra questi, una posizione di rilievo fu di certo occupata da *Notizie dall'Emilia*: la raccolta di racconti pubblicata da Giuseppe Raimondi nel marzo dello stesso anno, e di cui ancora si conserva tra i libri di Arcangeli una copia, con tanto di dedica dell'autore⁷⁰.

Al di là dell'amicizia che da più di un decennio univa Arcangeli e Raimondi, sono molti gli elementi che spingono a individuare un legame ravvicinato tra *Notizie dall'Emilia* e *Gli ultimi naturalisti*. Innanzitutto, anche l'articolo su "Paragone" si apriva con l'espedito di riportare le "notizie" giunte allo scrivente da alcuni amici al lavoro, tra la campagna lombarda ed emiliana⁷¹. Il libro di Raimondi anticipava poi un altro tema

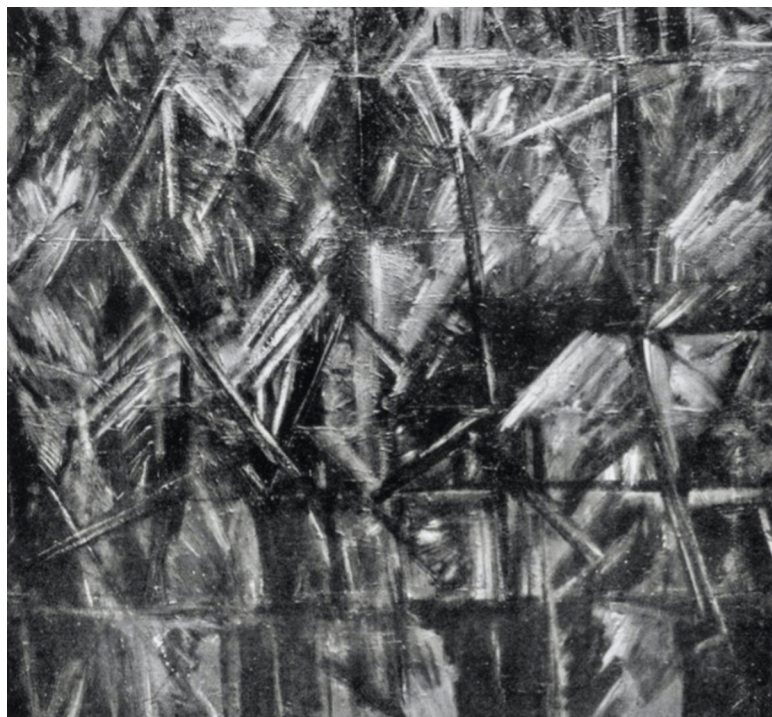


Fig. 12.
Sergio Vacchi,
*Paesaggio con casa
colonica*, 1954,
ubicazione ignota,
da Sergio Vacchi,
a c. di Francesco
Arcangeli, (Milano,
Galleria del
Milione, novembre-
dicembre 1954),
“Bollettino Galleria
del Milione”, n.s.,
II, novembre 1954

centrale del saggio arcangeliano: l'idea di un sotterraneo tramando interno alla pianura padana (“la nostra provincia italiana di settentrione: terra amata”, avrebbe scritto Arcangeli⁷²), che spingeva Raimondi a riconoscere persino nei volti dei contadini emiliani i segni di “una razza forte, robusta [...] qualcosa di lombardo”⁷³.

Un altro dei temi centrali di *Notizie dall'Emilia* era poi l'interesse, venato di dolce malinconia, per il mondo delle campagne e per una realtà, quella contadina, ormai prossima a scomparire, in anni di emigrazione di massa verso le città e di rapida trasformazione del rapporto – anche visivo – con il mondo agricolo, teatro del rapido affollarsi di nuovi insediamenti industriali, “dove gli operai odorano ancora di campagna”, scriveva Raimondi⁷⁴. “Tutto ciò che si sta svelando, di pauroso per chi ancora ama il tempo lento ed umano del vecchio mondo

naturale”, gli avrebbe fatto eco Arcangeli ne *Gli ultimi naturalisti*⁷⁵.

Lo sguardo di Raimondi sul paesaggio si caricava poi di risonanze molto simili a quelle proposte di lì a poco da Arcangeli: la campagna emiliana appariva allo scrittore come “una sostanza viva [...] qualcosa di denso”, le soglie di un bosco si trasformavano in un “muro verde, odoroso e umido”, e ancora un tramonto estivo poteva trasformarsi in una visione “in cui le forme si impastano coi suoni, coi colori [...] e fanno ribollire l'impasto”⁷⁶. Difficile, per un lettore come Arcangeli, non trovare in queste pagine delle consonanze con i paesaggi realizzati negli stessi mesi dai suoi pittori: sarebbe stato lui stesso, presentando una mostra di Vacchi alla Galleria del Milione alla fine del 1954, a paragonare le opere dell'artista a un “muro vegetale alternato di tenerezze e di ruvida asprezza”⁷⁷ (fig. 12).

Sulle riflessioni di Arcangeli intorno al concetto di natura non poteva poi non agire quello che, nell'Italia del 1954, rappresentava ormai un vero e proprio mito letterario: Cesare Pavese, che non a caso era l'unico scrittore apertamente menzionato all'interno de *Gli ultimi naturalisti*⁷⁸. Alcuni spunti preziosi, in particolare, dovevano provenire da *Il mestiere di vivere*: il fortunato diario pubblicato postumo nel 1952. Uno dei temi più ricorrenti nel volume, del resto, era appunto l'intima connessione uomo-paesaggio: un rapporto legato alle più segrete tensioni dell'individuo, che spingeva Pavese a parlare della propria scrittura come di un tentativo di giungere alla "creazione di un mistero naturale intorno a un'angoscia umana"⁷⁹.

A questo si sommavano i frequenti rimandi all'idea di un legame atavico con la propria terra di origine ("quale il mio paese tale io", "scorrono [...] tra me e il Piemonte relazioni, alcune coscienti e altre inconscie"), come se sull'immaginario emotivo di ogni uomo s'imprimesse in maniera indelebile una traccia dei luoghi abitati durante la giovinezza, "quando si formarono i nostri stampi immaginativi"⁸⁰.

Riflessioni del genere si associavano inoltre a una concezione mitica e al contempo quasi erotica del paesaggio: "la natura ritorna selvaggia quanto vi accade il proibito: sangue o sesso". Di fronte alla visione di una collina, Pavese parlava ad esempio dell'irrefrenabile impulso a "possederla [...] farla propria". L'immagine della campagna veniva paragonata al corpo nudo di una donna, fatto di "colore, sodezza, peluzzi, incavature, sesso". Così, la visione di una pianura al mattino, "quando un po' di foschia la spicca da terra", suggeriva allo scrittore "l'evidente carattere di *luogo sacro* che dovette assumere in passato"⁸¹.

Da sempre, del resto, il paesaggio era stato per Pavese un fondamentale catalizzatore

d'impulsi atavici e tensioni sotterranee. È sufficiente, ad esempio, sfogliare le poesie de *La terra e la morte*, confluite in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1951), per misurare il ruolo centrale giocato dall'idea di una natura misteriosa, inafferrabile, assimilata a tutti gli effetti alla figura della donna amata: "tu sei come una terra / che nessuno ha mai detto", "anche tu sei collina [...] una terra che attende", "la campagna è fatica / la campagna è dolore"⁸². Agli occhi di Arcangeli, così come di molti lettori del tempo, l'immaginario naturale di Pavese poteva allora facilmente entrare in dialogo con quello evocato da alcuni capolavori internazionali, specie di area anglosassone, alla cui conoscenza lo stesso Pavese, del resto, aveva contribuito attivamente con la sua attività di traduttore. Uno dei nomi che fin dagli anni Quaranta avevano goduto di maggiore fortuna in Italia, in particolare, era quello di Thomas S. Eliot, le cui poesie erano state pubblicate in diverse raccolte edite da Guanda.

Dell'ultima di queste edizioni, uscita nel 1955, si conserva una copia all'interno del fondo librario Arcangeli⁸³. Già prima di allora, ad ogni modo, il critico poteva aver trovato alcune suggestioni preziose nelle immagini eliotiane di una natura sofferente e percorsa come da un angoscioso senso di vertigine, tradotto in vibrazioni emotive, visive e verbali, che in *The Waste Land* (1922) avevano avuto la loro espressione più alta⁸⁴.

I riferimenti di Eliot all'immagine di una natura in travaglio, scissa tra anelito alla fecondazione e senso di drammatica sterilità, dovevano certo aver colpito un lettore come Arcangeli. Ancora nella sua monografia su *Morandi* (1964), non a caso, il critico avrebbe fatto esplicito riferimento al poemetto eliotiano e all'impatto che avevano avuto, sulla sua generazione e non solo, immagini eliotiane come quelle

delle “oscare radici” della terra bagnate dalla “pioggia di primavera”⁸⁵.

Un ultimo nome da prendere in considerazione in questa breve rassegna delle letture arcangeliane dell'estate 1954 è quello di Dylan Thomas. Complice la morte improvvisa avvenuta a soli trentanove anni nel novembre del 1953, il poeta gallese si affermò rapidamente come un vero mito generazionale. Non a caso, già nella primavera del 1954, Guanda ne pubblicava la prima raccolta di versi in italiano, a cura di Roberto Sanesi – una cui copia, anche in questo caso, si conserva tra i libri del fondo Arcangeli, con tanto di dedica del curatore.

Proprio l'introduzione di Sanesi consente di mettere a fuoco quelli che già allora dovevano essere riconosciuti come tratti peculiari della scrittura di Thomas. Un primo aspetto che emergeva dal saggio, ad esempio, era la vocazione del poeta a misurarsi con l'“outer world”, che per lui aveva coinciso innanzitutto con una natura concepita come entità percorsa da energie segrete e in grado di connettere l'uomo al cosmo: una “Grande Madre in cui si tende a tornare”, attraversata “da una forza elementare, una linfa, comune ad ogni essere”⁸⁶.

Alcune delle parole più ricorrenti nei versi di Thomas erano poi “messe”, “seme”, “grembo”, e ritornava a più riprese l'idea di un'immersione drammatica all'interno del paesaggio, animata da un sotterraneo impulso sessuale. Su questi temi Sanesi era già intervenuto con una prima versione del suo saggio, pubblicata su “Aut Aut” con il titolo *Sesso, nascita e morte in Dylan Thomas* (1953), dove già in esergo si leggeva: “womb in English is a rhyme to tomb”⁸⁷.

Ancora nel 1954, comunque, tra i temi su cui Sanesi insisteva di più vi erano il legame che nei versi di Thomas univa la dimensione erotica a quella del decadimento fisico,

la centralità del sesso come motore di quel “flusso della vita che spinge alla morte”, e ancora il ricorrere ossessivo di immagini del grembo materno, presentato al contempo come prefigurazione dello sprofondare del corpo nelle viscere della terra. A questi, infine, si aggiungeva l'idea che la scrittura di Thomas potesse essere letta come una sorta di “svolgimento poetico” del metodo della psicoanalisi freudiana, in grado di recuperare la tecnica della scrittura automatica surrealista e di procedere quindi attraverso una libera sovrapposizione di immagini, così da “fermare l'istante emotivo appena sorga alla superficie”⁸⁸.

È facile comprendere come i versi di Thomas, anche grazie alla lettura di Sanesi, potessero caricarsi d'interesse per un pubblico particolarmente attento al mondo delle arti figurative. Le sue poesie, del resto, lasciarono tracce importanti anche sulla scrittura di Arcangeli per *Gli ultimi naturalisti*. Il critico bolognese parlava ad esempio della possibilità di sentire “mescolati, premere profondamente”, “il senso della vita e il senso della morte”. Il lavoro dei suoi pittori gli appariva legato a un “ciclo di stagione, di generazione: nascere, crescere, culminare, corrompersi”, come se la natura tendesse a riassorbirli “nel suo grande grembo infinito”. Così, anche il rimando di Arcangeli alle idee di “sesso” e “pansessualità”, rivendicate dall'amico Morlotti come vera chiave del proprio confronto con la natura, rifletteva un'attenzione condivisa, tra critico e artista, per i versi di Thomas, che del resto sembravano offrire immagini direttamente assimilabili anche alle teorie di fecondazione universale di Dewey⁸⁹.

La scelta – in primo luogo lessicale – fatta da Arcangeli con i suoi *Ultimi naturalisti* si sarebbe rivelata, sul lungo periodo, perdente. La nozione di “naturalismo” avrebbe prestatato il fianco a critiche, frainten-

dimenti e, almeno in parte, sarebbe stata all'origine anche della sostanziale sfortuna critica della vicenda ultimo-naturalista negli studi retrospettivi. All'altezza del 1954, però, "natura" era ancora una parola decisiva, in grado di evocare una vasta gamma di significati, ma soprattutto d'intercettare interessi e tensioni condivise da numerosi pittori, passate per lo più inosservate nelle ricognizioni critiche dei primi anni Cinquanta. "È un intenso, umano discorso", scriveva Arcangeli nelle righe finali del suo saggio, "ha radici remote, ma sembra resistere, rinnovarsi: è anzitutto attiva passione, traboccare di presente"⁹⁰.

1. Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, "Paragone", V (59), novembre 1954, pp. 29-43.
2. Per un utile affondo su alcuni dei temi al centro del rapporto tra Arcangeli e gli artisti coinvolti nella vicenda dell'ultimo naturalismo, e in particolare sul legame del critico con Ennio Morlotti, si veda: Massimo Ferretti, *Europei di terre antiche. Lettere fra Morlotti e Arcangeli*, in *Morlotti. Opere: 1940-1992*, (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 6 marzo-12 giugno 1994), a c. di Andrea Buzzoni, Ferrara, Tosi Editore, 1994, pp. 19-35.
3. Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, cit., p. 40.
4. Il punto di arrivo di questi sviluppi avrebbe coinciso con l'uscita di un secondo saggio: Francesco Arcangeli, *Una situazione non improbabile*, "Paragone", VIII (85), gennaio 1957, pp. 3-45.
5. Antonio Del Guercio, *Ultimi naturalisti. Brividi, ombre, larve*, "Il Contemporaneo", II (5), 1955, p. 8; Umbro Apollonio, *Wols-Forma-Natura*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, vol. II, Roma, De Luca, 1956, pp. 247-257; Cesare Vivaldi, *Nuova figurazione nella giovane arte italiana*, "L'Esperienza Moderna", I (3-4), 1957, pp. 20-24.
6. Cfr. Chiara Perin, *Guttuso e il realismo in Italia: 1944-1955*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2020.
7. *Manifesto del realismo*, "Argine Numero", II (2), 1946, p. 1.
8. Renato Guttuso, *Sulla via del realismo*, "Alfabeta", VIII (3-4), 15-29 febbraio 1952, p. 2.
9. Cfr. Renato Barilli, *Arcangeli e la contemporaneità*, "Paragone", XXVII (317-319), luglio-settembre 1976, pp. 267-268.
10. *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), a c. di Roberto Longhi, Firenze, Sansoni, p. 23.
11. Cfr. *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra*, a c. di Maria Cristina Bandera, Milano, Charta, 1999.
12. Roberto Longhi, *Presentazione. Dal Moroni al Ceruti*, in *I pittori della realtà in Lombardia* (Milano, Palazzo Reale, aprile luglio-1953), a c. di Renata Cipriani, Giovanni Testori, Milano, Pizzi, 1953, pp. II-III.
13. Ivi, p. 4.
14. Francesco Arcangeli, s.t., s.d. [primavera 1953]. Archivio Pompilio Mandelli, Bologna.
15. Francesco Arcangeli, *Sul realismo socialista in arte*. "Paragone 29", marzo 1952. Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna (d'ora in poi: BCABO), Fondo Speciale Francesco Arcangeli, busta 147, fasc. 19.
16. Francesco Arcangeli, *Courbet e il realismo*, estate 1954, in Giuseppe Di Natale, *Uno scritto*

- inedito di Francesco Arcangeli su Gustave Courbet*, "Paragone", LXX (147), settembre 2019, pp. 56-58.
17. Francesco Carnelutti, *Dubbi della povera gente*, in *Arte figurativa e arte astratta*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 5-8.
18. David Smith, *Who Is the Artist? How Does He Act?*, "Numero", V (3), maggio-giugno 1953, p. 21.
19. Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, cit., p. 34.
20. Max Clarac-Sérour, *Espace continu-Espace veçu*, "Arti Visive", II (6-7), 1954.
21. André Pieyre de Mandiargues, *Burri*, "La Nouvelle Revue Française", II (20), agosto 1954, pp. 356-358.
22. Harold Rosenberg, *The American Action Painters*, "Art News", LI (8), dicembre 1952, p. 48. Cfr. Federica Rovati, *Francesco Arcangeli lettore di "Art News"*, "Paragone", XCV (731), gennaio 2011, p. 59.
23. Alfred M. Frankfurter, *Europe This Summer and Fall*, "Art News", LI (5), settembre 1952, pp. 56-57; Henri McBride, *Bonnard, or How to Be Modern and Charming*, "Art News", LII (10), febbraio 1954, p. 29.
24. Fairfield Porter, *Tworlov Paints a Picture*, "Art News", LII (3), maggio 1953, p. 31.
25. Elaine De Kooning, *Subject: What, How or Who?*, "Art News", LIV (2), aprile 1955, p. 26. Cfr. Federica Rovati, *op. cit.*, p. 62.
26. Thomas B. Hess, *Dubuffet Paints a Picture*, "Art News", LI (3), maggio 1952, pp. 32-33, 66.
27. Pierre Schneider, *Laocoön '54*, "Art News", LIII (8), dicembre 1954, pp. 34-37, 63.
28. Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, cit., p. 34.
29. Cfr. Luca Cesari, *Introduzione*, in Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita*, a c. di Luca Cesari, Torino, Allemandi, 2007 (I ed. Milano, Milione, 1964), p. 39.
30. Emilio Oggioni, *Culto della ragione e naturalismo*, "Aut Aut", IV (19), gennaio 1954, pp. 72-78; Enzo Paci, *Esistenza natura e storia*, "Aut Aut", V (26), marzo 1955, pp. 120-129; Giusta Nicco-Fasola, *L'arte nella vita dell'uomo*, in "Aut Aut", VI (36), novembre 1956, pp. 433-437.
31. Emilio Oggioni, *Storicismo e naturalismo*, "Aut Aut", III (14), marzo 1953, pp. 109, 114-115.
32. Nicola Abbagnano, *Introduzione all'Esistenzialismo*, Milano, Bompiani, 1942, pp. 165, 176.
33. Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, cit., pp. 30-31. Le parole in corsivo sono evidenziate da chi scrive.
34. Nicola Abbagnano, *Introduzione all'Esistenzialismo*, cit., pp. 188, 192.
35. Roberto Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, "L'Archiginnasio", XXX (1-3), 1935; poi in Id., *Lavori in Valpadana*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 199.
36. Oreste Borrello, *L'estetica dell'esistenzialismo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1956, pp. 9, 21-33.
37. Francesco Arcangeli, *Una situazione non improbabile*, cit., p. 33.
38. Rodolfo Bottacchiari, *La rivoluzione romantica*, Gubbio, Oderisi, 1943, pp. 8, 132.
39. Cfr. Arianna Brunetti, *Francesco Arcangeli e i "compagni pittori"*, Firenze, Fondazione Longhi, 2002, pp. 164-165, 207.
40. Friedrich W.J. von Schelling, *Le arti figurative e la natura*, a c. di Giulio Preti, Milano, Minuziano, 1945 (BCABo, Arcangeli A.0000312), pp. 19, 43, 47, 55.
41. Oreste Borrello, *op. cit.*, p. 72.
42. Martin Heidegger, *Essere e tempo*, a c. di Pietro Chiodi, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1953 (*Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1927).
43. Pietro Chiodi, *L'ultimo Heidegger*, Torino, Taylor, 1952.
44. Ivi, pp. 42-43, 49, 77-79.
45. Francesco Arcangeli, *Courbet*, cit., p. 57.
46. Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, cit., pp. 31, 34, 41.
47. Francesco Arcangeli, lettera a Cesare Vivaldi, 15 novembre 1958. Cfr. Flavio Ferguson, *Una polemica tra Francesco Arcangeli e Cesare Vivaldi sulla pittura moderna*, "Studi di Memofonte", (24), 2020, p. 83.
48. Cfr. *La filosofia contemporanea in USA*, Asti-Roma, Arethusa-Società Filosofica Romana, 1958.
49. Alfred N. Whitehead, *Il concetto della natura*, Torino, Einaudi, 1948, pp. IX, 28. Cfr. Arianna Brunetti, *Francesco Arcangeli e i "compagni pittori"*, cit., p. 158.
50. Nicola Abbagnano, *Prefazione*, in Patrick Romanell, *Verso una naturalismo critico*, Torino, Taylor, 1953, pp. 5-6, 14.
51. Cfr. Luciana Bellatala, *John Dewey e la cultura italiana del Novecento*, Pisa, ETS, 1999.
52. John Dewey, *Esperienza e natura*, Torino, Paravia, 1949, pp. 87, 144.
53. Enzo Paci, *op. cit.*, pp. 120, 125.
54. Ennio Morlotti, *La vita, la pittura: e il rifiuto del progetto*, "Nuova Rivista Europea", V (2), febbraio 1981, pp. 48-52.
55. John Dewey, *L'arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1951 (BCABO, Arcangeli B.0001013), p. 22.
56. Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, cit., p. 34.

57. John Dewey, *L'arte come esperienza*, cit. (BCABo, Arcangeli), p. 22.
58. Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, cit., p. 34.
59. John Dewey, *L'arte come esperienza*, cit. (BCABo, Arcangeli), pp. 178-179.
60. Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, cit., p. 29.
61. Cfr. Filippo Milani, *Le forme della luce. Francesco Arcangeli e le scritture di "tramando"*, Bologna, Bononia University Press, 2018.
62. Andrea Zanzotto, *Dietro il paesaggio*, Milano, Mondadori, 1951.
63. Antonio Rinaldi, *La notte*, Venezia, Neri Pozza, 1949.
64. Attilio Bertolucci, *La capanna indiana*, Firenze, Sansoni, 1951.
65. Cfr. Ambra Cascone, *Gli allievi bolognesi di Roberto Longhi. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini narratori d'arte*, Padova, Padova University Press, 2021.
66. Attilio Bertolucci, *op. cit.*, p. 68.
67. Ivi, p. 95.
68. Ivi, p. 12.
69. Francesco Arcangeli, *Appunti*, "Paragone", I (6), 1950, pp. 55-56.
70. Giuseppe Raimondi, *Notizie dall'Emilia*, Torino, Einaudi, 1954 (BCABo, Arcangeli B.0000241).
71. Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, cit., p. 29.
72. Ivi, pp. 35-36.
73. Giuseppe Raimondi, *op. cit.*, p. 38.
74. Ivi, p. 11.
75. Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, cit., p. 34.
76. Giuseppe Raimondi, *op. cit.*, pp. 43, 177, 247.
77. Sergio Vacchi, a c. di Francesco Arcangeli, (Milano, Galleria del Milione, novembre-dicembre 1954), "Bollettino Galleria del Milione", n.s., (11), novembre 1954.
78. Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, cit., p. 41.
79. Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1952, p. 21.
80. Ivi, pp. 13, 246.
81. Ivi, pp. 269, 332-333, 244.
82. Cesare Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 9-22.
83. Thomas S. Eliot, *Poesie*, a c. di Luigi Bertì, Parma, Guanda, 1955 (BCABo, Arcangeli C.0000610).
84. Thomas S. Eliot, *The Waste Land*, New York, Boni and Liveright, 1922.
85. Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi*, cit., p. 296.
86. Roberto Sanesi, *Introduzione*, in Dylan Thomas, *Poesie*, Parma, Guanda, 1954 (BCABo, Arcangeli C.0000217), pp. 7-13, 31.
87. Id., *Sesso, nascita e morte in Dylan Thomas*, "Aut Aut", III (18), novembre 1953, p. 529.
88. Id., *Introduzione*, cit., pp. 9, 13, 18, 26.
89. Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, cit., pp. 29-30. Quello di Thomas sarebbe rimasto un riferimento centrale anche nel corso degli anni successivi: "il nome-chiave di tutto il tuo discorso, il poeta del tuo 'naturalismo'", come lo avrebbe definito Calvino in una lettera invitata ad Arcangeli il 18 gennaio 1957, dopo la lettura di *Una situazione non improbabile*. Cfr. Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a c. di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2022, p. 312.
90. Ivi, p. 43.



Motisi, G. (2025). "Natura" verso il 1954. Intorno a Gli ultimi naturalisti di Francesco Arcangeli. *L'uomo Nero. Materiali Per Una Storia Delle Arti Della Modernità*, 22(22-24), 64–84.

https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n22-24_2025_pp64-84

Issue

[Vol. 22 No. 22-24 \(2025\): L'uomo nero green](#)

Section

Monographic Section

License

Copyright © 2025 Giorgio Motisi



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](#).