



045/590144

Settembre - ottobre.

- Thyssen - fare schede. (1)
- De Pisis - Impostare e cominciare. (2)
- Repubblica - David (ottobre a Parigi)  
poss. un altro articolo di polemica
- Cuneo Associati - Fare miei giudizi  
Pividem tutto - Tel. Crispini

a lux

anni:  
Di Castro - ultimo quadro Mondse f.  
Part. del Cagnozzi  
Viggiò Milano

Problemi:  
de riserve

Guido  
Christian  
Madeleine

---

Internike Repubblica - (Tempi Lunfi)

Van Wittel finire (rilizzare e congere)

482 3805-

FI  
PI  
II



avere andamenti gi- uscritti nel 1965

I Periodo Ferrarese - Bologna - P.H. ket. ecc. De Pisis. Di chiesa sci.  
- Influenza di Manzoni - (a. s. nel '16)

II Roma <sup>'19</sup> '20-'21 — '25 (anni di costi e di rit. alle "camere dell'arte")

III Parigi '25 - '39. (Londra - Venezia - Cadore ecc.)

IV Milano - Venezia

V Villa Finita

VI Conclusione:  
Premessa: Considerazioni sulla fortuna di de Pisis (una fortuna  
incalcolabile)

'16] agli inizi la sua fortuna, piccolo, fu soprattutto litt.

Comodo forni - Giuseppe Ravagnani - Boine (osserva i cant.  
della Croara (Venezia in Piana e Botte rec. opere l-2 ch  
(calle p. 15)

16] i rapp. con i Della Sca. — collegio auto. di legge

modo (l'opera) da farsi vivo in la gente dell'ambiente  
d'origine. Non si può parlare certo di una  
e affermare una pittura mi a Ferrar mi a Bologna  
E mead a Roma. (di pappo (Napoli))

1<sup>a</sup> mostra Braglia marzo 1920 0-0=0

## I° Ferrara - Bologna - Fino al 1919

Giuristi letterari-eruditi ecc. (Estraneo) Necessità di iscriversi <sup>lett. a</sup> / <sup>Soffici</sup>  
De Clivio - Savinio. A Bo nel '16 infl. di Morandi (già?)  
lett. Zana. Prime op. Problema della "Maurina" del '16. Difficile  
seguire un percorso. Sue idee sulla Metafisica. In cosa e come è  
"metafisico".

## II Roma '1919 (De Clivio - Comisso) 1920-21 — 1925

ansia di rest. e di ritorno all'ordine. legge "Annunci dell'arte".  
Definizione del periodo Roma (Carr). ↑ (soffici?) Rapp. da de Cl.  
[de Cl. di questi anni]. Giudizio di espressioni personali e "suono" nel  
1925 circa.

III Parigi - 1925 - 1939. Anche Londra 33 ca. e Venezia  
e Creta Adige. Carine ecc. Per Parigi vedo il già fatto.

IV Milano Venezia 1939 - Tutti gli spostamenti.

V Villa Finita

VI Fortuna civile (e mercantile).



Spostamenti e esp.

1896. N. a Ferrara

Ferrara  
Ferrara (Croara - pieno Bologna)

1915 Venezia. In ott. Tenuto in oss. all'osp. psichiatrico.

Ferrara (Croara [BO]) '16 3 conti della Cr. (con. Geronzi)

1916 Bologna (Università) via Marsala 17 (con. Bionazzi,  
A. Neppi)

Meriano, Bacchelli, Raimondi, Cavicchioli e altri. [Mo-  
randi?] (copa almeno) Su e giù FE-BO. (a Fe con. De Ch.  
e Sav.)

1917. Int. i capp. a BO. (catti della Barchetta) ↑ + Ma-  
sina Moretti e Dino Campana) Cesena (VII)

1918 Cugo-agnolo Viareggio conf al Teatro Casino (\*Pitt. Mod.)  
(leggi in "Scritti" 1965)

1919 a Roma (lo scrive de Ch. in un lett. del 2. IV)  
Ferrara

1920 Roma (esp. da Bragaglia)

8 maggio a Ferrara (conf. annunci dell'arte)  
nov. Si laurea a Bologna

1921 si è stabilito a ROMA via Marescotti 149

1921-22 Roma Spadini?

(1923 - pitt. da Brag. La Città della loro meraviglia)

1923 Roma: studio in un ex granio del Pal. Formici  
(max. Maninco)

1923 In primavera quelle mare ad Assisi

1924 Roma. Mostra via. Teatro Nazionale

1925 ultimo mosth a Roma - Parigi

- parte per Parigi primavera 18 aprile e' a Parigi (Stia

alla Spinnelli) da una settimana. (i primi d' aprile arriva)

In estate in VAL DI CADORE <sup>1925</sup> Bondelle Ostenda (Munk)

parto pri a BO a ROMA e a Ferrara.

1926 <sup>scum.</sup> esp. da "lidel" a MILANO (pres. da Cano) 46 op.

18 febr. e' a Parigi (diz. d. de Ch.)

Mosth a Parigi (au salm da printemps pres. d. de Ch.)

Cop. a MI e a VE (Bieun.) numera opus.

Parigi (27) 28. <sup>del</sup> (27: Plate St Julien N. 3 all' Hotel de Ville  
Cites Svero. Joya. Robb. et. Rue Maitre 19.

1929 Parigi (est. 2. VIII: e' a CAVALESE (Trento) + Made

Ferrara (fun. mosth)

1930 PARIGI. Rue Sen'andoni 7 estate Cortina

27 dic. MILANO <sup>sect. Venezia</sup> prossime jeli. jenni

1931 e' a Venezia PARIGI. (O.V.) estate Cortina

1932 Parigi parto quelli tempo (a ROMA) Cannes

1933 " Londra (22 aprile) (Idic e' a Parigi)

1934 luglio Gers in autunno e' a Venezia (?)

1935 Parigi Londra - aprile giugno idem.

more Duncan Grant Vanessa Bell

Ango Gers

1925 Cortina, Roma, Venezia, Gers



36 (esp. Biennale) MILANO (marzo) (op. d'arte) / agosto Cortina  
sett. Venezia

37 Parigi

1937-38 Parigi (marzo)

1938 È a London per un breve periodo

1939 Torna in Italia. Stan a Venezia

va (breve tempo) a Rimini sosta a Bologna  
tram sul Veneto. Va a Roma si stab. per  
qualche sett. a VICENZA ← Via Cavour →  
MILANO Hotel Vittoria, Via Durini.

1940 sett. a Rimini. (Pisa. Cortina. Bologna. Venezia)  
<sup>Viaggi</sup>

1940-41 a MILANO Via Rugabella II. (vicino a  
Manico Manico, D. Cantarini, P. Bona, L. Sinigaglia, arch.  
Mucchi, A. Salvadori.) Raffaele Curcio

1943 panni a VE. me sem. e me sett.

1944 si trasferisce a Venezia

1946 Bona va col ab. in li a VE

1947 morte ambigi all PALMA a Roma  
in ott. è a PARIGI.

1948 Torna da Parigi (marzo)

1949 Bologna (Clinica Università) qualche mese  
nell' autunno e VILA FIORITA (Brughiera)

1950 V.F. nell'estate a Villa Maggio (Lecce)  
sett. di nuova a V.F.

1951 V.F.

1952 V.F. in agosto a Villa Maggio (Lecce)  
sett. di nuova a V.F.

1956 m. a Milano

Di P... Jupiter a ...

... Repubblica

... Repubblica



## LAVORI

- 1) Thyssen - fare schede (quelle press. da M.)
- 2) Van Wittel - fare aggiunte cat. (colonna foto Edu.)  
" conoscere cron. e rileggere testo
- 3) De Pisis - Importare e cominciare (riunire in Dandini)
- 4) Articoli per Repubblica
- 5) Interniste Repubblica.

Non è facile dare una risposta chiara e non di parte a chi domanda (e spesso a me lo domandano) quali siano in realtà, oggi, i rapporti fra la critica e il mercato dell'arte, soprattutto il mercato dell'arte moderna. Non è facile rispondere a chi vuole sapere se esista una corrispondenza fra i valori venali raggiunti dal mercato e i valori estetici riconosciuti dalla critica; se vi sia, in altre parole, un'origine e una legittimazione culturale alla base dei primi o se invece il mercato, indifferente e dominante, segue solo le proprie leggi con risultati ai quali la critica, anzi, si piega ossequiente e nel rispetto dei quali si comporta.

Forse, posta in termini così generici, quella domanda che, alla fine, tende a conoscere quale sia, oggi, il potere della critica, non troverà mai una risposta soddisfacente. È necessario condurla su di un terreno di più concreta attualità dove i due termini, critica e mercato, trovino una loro più precisa individuazione; ma anche su di un terreno più vasto, perché nel mercato odierno dell'arte può ravvisarsi uno dei modi in cui si manifestano esplicitamente i comportamenti, e anche le nevrosi, di una classe egemone oggi molto estesa. Si dovrà, intanto, cominciare osservando che se un luogo di reciproco confronto fra critica e mercato (se si vuole, fra qualità e costi) dovrebbe essere soprattutto quello dei "valori", intesi nel senso più



alto, e naturalmente più motivato, la critica d'arte che si prefigga, come obiettivo ultimo, il riconoscimento della qualità poetica, e l'individuazione della personalità e della portata storica di un'opera e di un artista, del suo "valore" insomma; che si proponga cioè di "distinguere" e di esprimere un giudizio che sia insieme definente e qualitativo, non si può dire sia oggi un tipo di critica molto seguito. Ed è già questa una ragione che condiziona notevolmente la domanda da cui sono partito. Perché, soprattutto a cominciare dagli anni della voga strutturalista in qua, molte nuove e affascinanti prospettive hanno distratto la critica da quel suo antico compito istituzionale, del resto così spesso male atteso, e hanno portato le indagini in campi che sembravano più promettenti ma ora aveva molto poco senso, per non dire alcuno, il giudizio di "valore". Il che vuol dire, per restare alla nostra domanda, che se il mercato dell'arte, come ogni mercato, pur cambiando col cambiare della società che lo alimenta, resta sempre guidato da alcune leggi precise e costanti, connaturate alla sua stessa esistenza, come la legge immutabile della domanda e dell'offerta, le leggi che governano oggi la critica non sono così univoche e si distinguono piuttosto per la loro varietà, per il loro policentrismo. E anche se da molti Segni mi sembra che in qualche modo, e per vie di-



verse, si senta la necessità di ritornare al giudizio di "Val-  
lino", la traccia di un rapporto, in quel senso, fra critica e  
mercato mi sembra smarrita.

Smarrita ma, c'è da augurarsi, non irreversibile. Non  
credo davvero, però, che quel ricupero sia possibile nella  
congiuntura attuale in cui una delle due parti, il mercato,  
è tanto più forte. <sup>Per</sup> la sua enorme e progressiva espansione, per  
il fatto di muovere capitali così considerevoli, come mai  
nella sua storia, e soprattutto anche capitali di origine e di  
natura indeterminabile (cioè estranei all'interesse per l'arte),  
<sup>per</sup> il fatto di aver superato non solo l'antico rapporto,  
squisitamente personale, fra committente e artista, ma  
anche quello fra collezionista e mercante, <sup>il fatto di</sup> per esprimersi  
soprattutto in quella sorta di "stock exchange" da uno  
le grandi vendite pubbliche internazionali o le fiere, il  
~~non~~ mercato ha raggiunto un tale esteso potere che  
lo rende più che mai legato alle sue leggi, più che mai  
autonomo e indipendente.

Nelle austeri cattedrali di quel potere, di Londra, di  
New York, di Parigi, le quali, come è logico, visto il tipo di  
"devoti" che le frequentano assomigliano più a banche  
o a saloni dell'automobile e della motonautica, che  
non a gallerie d'arte, e i cui sacerdoti tentano ap-  
pena di far passare per cultura o per sensibilità artis-



fila e storica e la loro snobistica attenzione al "pedegree" e la loro arroganza, la critica d'arte ha una funzione esclusivamente ausiliaria. Mi sembra chiaro che nessun rapporto personale sia possibile, nessun tentativo di imporre un gusto, di suggerire una scelta, di correggere un determinato andamento. Conoscitori, filologi, critici, sono chiamati, se mai, a garantire l'autenticità delle opere, a intervistare gli artisti, a scrivere monografie, a curare mostre, a preparare cataloghi o a svolgere ruoli da ufficio pubblicitario. La critica, come copertura, insomma è una copertura, in fondo, della quale si può fare anche a meno. Qualcuno dirà che esagero: ma al top del mondo internazionale dell'arte moderna, al vertice del mercato, credo che la situazione sia proprio questa. Nessun potere alla critica, dunque? È questa la risposta? Credo di sì, che sia questa. Anche se indubbiamente è stata quasi sempre la critica, la buona critica, ad aprire la strada alle maggiori e più legittime fortune dell'arte moderna in questo secolo, e anche a molte delle più recenti. Quasi sempre, ma non sempre, perché molte sono le fortune inmeritate. Ma anche nei casi in cui la critica ha manifestato il suo potere, il mercato ha preso molto presto il sopravvento con i suoi "valori" che hanno finito col prescindere dai valori

artistici che la buona critica gli aveva indicato. Per lui  
il mercato, mi pare evidente, non va troppo per il sot-  
tile: ha bisogno di una sceneggiatura generica, di un  
canovaccio dal quale partire, poi recita a soggetto.  
Prendiamo, per esempio, sia pur semplificandolo sino  
all'estremo limite, un caso ben noto e scrutato, ma  
tipico di questo processo: il caso della fortuna degli im-  
pressionisti. All'origine, naturalmente, c'è stato il lungo  
lavoro di rivalutazione della critica che ha preso sempre  
maggine coscienza di una grandezza, di un valore che  
la società contemporanea aveva disconosciuto, ma la  
loro giusta valutazione sul piano economico è co-  
minciata molto più tardi. Si può dire quando un  
grande e geniale mercante come Georges Wildenstein,  
nell'ambito del mercato dell'ultimo immediato  
dopoguerra, che era un mercato sostanzialmente di-  
verso, molto diverso, da quello di oggi, prendendosi  
conto che le riserve dei capolavori acquistabili della  
grande pittura del Rinascimento (in senso berensoni-  
ano) e del grande Settecento francese e inglese  
che rispondevano al gusto ancora della clientela di  
Durren, rischiavano di esaurirsi, e intuendo  
altrimenti che il mercato si sarebbe allargato, capi  
che era necessario attirare l'interesse dei ricchi



clienti americani su qualcosa di diverso e punto sugli Impressionisti. E sin qui siamo nella regola di un giusto rapporto di valori. Era infatti un'operazione non solo intelligente ma che nasceva proprio dalla volontà di portare a giusti (cioè alti) livelli di mercato una grandissima pittura non ancora, in quel senso, sufficientemente valutata.

Ma, col tempo, il mercato si è impadronito di quella spirita positiva e l'ha condotta alle estreme conseguenze giocando al rialzo con il risultato che persino il termine "Impressionismo" ha assunto nel mondo mercantile un significato indubbiamente esteso e quindi diverso da quello che gli compete nel mondo della storia dell'arte. Basta guardare uno dei tanti cataloghi di Christie o di Sotheby's intitolati "Impressionist and modern painters" nei quali molte volte di impressionisti veri e propri non ce ne è nemmeno uno o è presente con qualche opera di scarto o di minima importanza che raggiunge sempre, però, prezzi che in una scala di valori reali non troverebbero corrispondenza.

Non solo, ma quanti "impressionisti"! Ecco la voga, oggi in piena espansione, degli impressionisti inglesi, scozzesi, americani; artisti molti dei quali sino a pochi anni fa erano sì e no conosciuti dagli

specialisti locali e si potevano comprare a pochi soldi e che oggi invece raggiungono quotazioni strabilianti. Non voglio dire che, fra le opere di quegli artisti, non vi sia anche della buona pittura, qualche caso di grande finessa e in generale una piacevolezza indubbia. Rivalutarli è operazione più che legittima (ma nei suoi limiti): quello che va notato però è che la loro recente fortuna è opera del mercato non della critica.

Il mercato che, come ho detto, ha le sue leggi e che oggi, in un tempo cioè in cui la richiesta supera l'offerta, diventa onnivoro. E registra <sup>(di conseguenza)</sup> casi in cui la rivalutazione è tutt'altro che legittima. Il caso dei cosiddetti "Pompieri" per esempio, o, in genere, della più stupida e leziosa pittura decadentica dell'Ottocento e del primo Novecento o il caso di certa pittura contemporanea di gusto analogo. Sono pienamente consapevole che l'Ottocento non è solo Impressionismo. ~~Ma~~ A ben pensarci anche questa visione ha avuto, sino a poco tempo fa, la sua legittimazione proprio dall'atmosfera filo-impresionista creata dal mercato. Ho sempre sostenuto che in quel ricchissimo e straordinario secolo ci sono anche altri valori; anche nella pittura genericamente definita come accademica. Non c'è solo la linea Delacroix, Courbet, Impresionisti.



Non c'è più nessuno che non lo sappia. Ma l'atteggiamento onnivoro del mercato obbedisce a leggi diverse da quelle della cultura, da quelle che guidano cioè la buona critica nell'esplorazione di ciò che era stato in precedenza trascurato, nella ricerca di Nuovi Valori nell'Ottocento e nel Novecento. Non fa distinzioni e se distingue, distingue secondo suoi criteri.

A Parigi, nel secolo scorso, c'era un mercante come Goupil che forniva alla ricca borghesia artisticamente incolta del Secondo Impero e della Terza Repubblica quella pittura che era fatta per lei e che a lei, sola, era gradita: la pittura dei vincitori di medaglie ai Salons, degli ambiziosi di mondano successo, degli accademici, degli orientalisti, dei classicisti, dei pittori di genere. E c'era un mercante intelligente e coraggioso come Durand-Ruel che cercava invece, e con grande fatica, di creare un mercato agli impressionisti. Con gli insuccessi del Tutti Summo. Due mercati, due mondi diversi. Oggi il mercato è uno solo e non fa distinzioni; non come avventure, per amore della pittura, come Durand-Ruel.

Perché? È troppo facile rispondere: perché al collezionismo, al piacere di raccogliere opere secondo il proprio gusto o aderendo al gusto del mercante (forse, quel gusto, buono o cattivo) si è sostituito il movimento





dell'investimento, la considerazione dell'opera d'arte come bene di rifugio. Concetto che va perfettamente d'accordo con quello, di natura politica, che considera il patrimonio artistico nazionale un "giacimento" da sfruttare. In mancanza di petrolio.

E la critica allora? E' chiaro, va per la sua strada e il lavoro certo non <sup>le</sup>manca. Ma nel mercato non ha più alcun reale potere, può svolgersi suo, più o meno bene, più o meno onestamente, in lavoro ausiliario. Assistendo, impotente, a spettacoli deprimenti come la recente <sup>riassunzione</sup> ~~valutazione~~, con prezzi incredibili, di un pittore sinistramente inutile come Bernard Buffet che, dopo un breve successo mondano, grazie a Brigitte Bardot e a Françoise Sagan, negli anni Sessanta era giustamente caduto nel baratro dell'oblio. ~~Se~~ Un'enorme "Piazza d'Italia" di Giorgio de Chirico, (la cinquantesima? la settantesima?) o un suo capolavorissimo "Trovatore" degli anni più stanchi o un suo cavaliereccio imperniato formato cristallina Valgamo oggi intorno ai cento milioni. Cento milioni sono pochi, molto pochi in un mercato dove si parla solo di miliardi, sono molto pochi anche nei confronti dell'altissime (e giuste) quotazioni di un bel de Chirico del periodo metafisico.

Ma sono sempre una cifra assolutamente spropositata  
per un'opera il cui valore artistico è uguale allo  
zero. Ebbene non c'è oggi <sup>al mondo</sup> nessun critico che, per  
quanto autorevole, è in grado di capovolgere questo  
ordine di cose. Il mercato ha le sue leggi e per  
critica e mercato non esiste più <sup>oggi</sup> alcuna reale pa-  
rentela.