
Paola Goretti

Figurare il fluire. Il femminile nelle sculture di Venanzo Crocetti

Nel suo continuo dialogo sentimentale con l'Antico, l'artista assegna alle sculture femminili un trattamento costantemente ispirato dai ritmi della fluidità. Figure eleganti in scivolamento, mosse dalla qualità di una linea curva, come di metamorfosi in divenire

1. L'ARIA CHE RIPRENDE LUCE

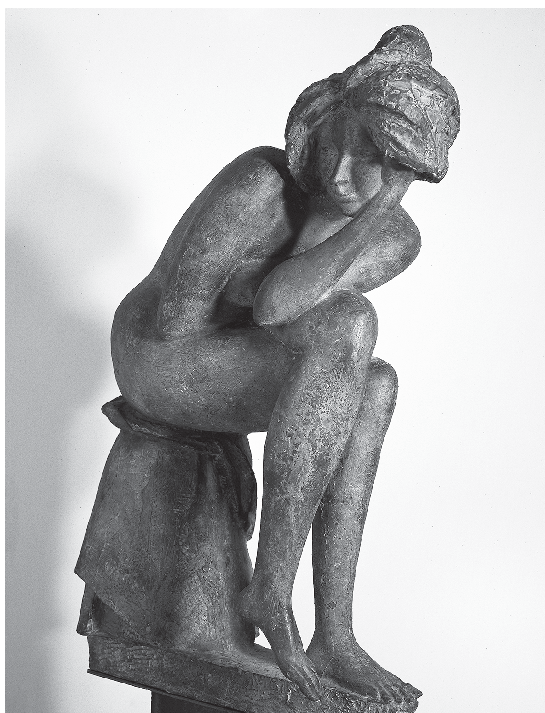
Neanche a setacciare gli scritti di Venanzo Crocetti (1913-2003) con dovizia certosina si troverebbe traccia di un visionario teorizzante, né articolate unità di concetti dedite alla strutturazione dei principi dell'arte plastica da lui adottati. All'interno degli appunti rimastici (*Il Triangolo sorgente di vita*: questa l'indicazione nel frontespizio, da me sciolta in *Ricordi a voce bassa di pensiero*, per via di una frase cruciale, declinata secondo intonazioni memoriali)¹, l'autore sosta costantemente sul tema dell'universalità danzante; nella resa incondizionata a un sottofondo bisbigliante, dentro a tonalità sussurrate, quasi cucite in lume di torcia. Generoso nell'abbraccio di un prospetto di vita rasserenato (che certamente contempla le riflessioni su triangoli ed essenze geometriche, senza però esaurirsi in essi), Crocetti suggerisce, pur nell'estrema semplicità lessicale, un ricco slargo di temi, facendoli affiorare lentamente: un ornato colmo di spunti, consapevolezze intuitive, dediche al moto spontaneo cui sottostanno tutte le cose. Rimettendosi a esso, con dottrina elementare di affidamento concatenante.

Pochi frammenti, scritti nella tarda età dei consuntivi (tra il 1993 e il 1994), volgendo il capo a ritroso per meditare su tutto il compiuto mediante una sorta di movimento catartico che purifica anche i ricordi più obbrobriosi (quelli dell'infanzia

sciagurata), tingendoli nella compassione; all'insegna di una sintesi che trova il centro nevralgico nella venerazione degli antichi². Senza proclami, nei volgimenti di una sostanza del fare vissuta come un miracolo quotidiano da cui, possibilmente, non discostarsi mai. In tal senso, la dispersiva frantumazione del mondo ha modo di ricomporsi in unità, trovando nel recupero di un lessico classico – e meditativo – la sostanza dell'intensità. Un pensiero camminante e al tempo stesso, commemorativo. Dentro un'esperienza colma di eminenze sensitive.

Certo, di molti autori coevi era il viaggio dentro l'armonia pacificatrice, tanto appagante da abbracciare ampiezze universali; quelle in cui il pensiero arcaico si ammantava di liturgie antenate e la sostanza della luce diveniva seme incarnato, fruttificando il fatto artistico, divenuto arcaico a sua volta. Così in Crocetti, per il quale la fedele ripetizione di atti creativi desunti dalle radici delle figurazioni archeologiche di lontana o lontanissima matrice si rinnova nei gesti del presente: tra Umanità, Movimento, Eternità, stringendo alleanze inedite coi pendoli delle strutture temporali.

Egli adotta i maestri per via affettiva; fino alle midolla del cuore. E rivela il suo Credo: «credo nella rivelazione dell'opera d'arte valida; quando l'opera stessa, riconquistando la sua pace e la sua iniziale solitudine (cioè del tempo in cui, solitaria nello studio, si formava ad opera del suo artefice),



1. Venanzo Crocetti, *Ragazza seduta*, 1946, bronzo, Roma, Museo Fondazione Venanzo Crocetti.

2. Venanzo Crocetti, *Fanciulla che si pettina*, 1960, bronzo, Roma, Museo Fondazione Venanzo Crocetti.



si avvii per il suo cammino, difendendosi da sola, se ne è capace». Aggiungendo: «non credo alle grandi scoperte in arte: le rapide variazioni del gusto, a mio parere, sono destinate a dileguarsi con la stessa velocità con cui sono apparse». E anche se tutto cospira per far prevalere l'insolenza della novità con la lusinga desacralizzante di ogni forma di rivelazione, Egli non si arrende a questa dinamica sostitutiva, dove il vecchio fa spazio al nuovo e il nuovo famelico, lo inghiotte in un baleno. «Che posso farci se non riesco a credere in questa barondata senza logica? Forse si ripete ciò che è sempre accaduto».

Sinuosa la foresta del Tempo, tra tavole imbandite con costellazioni di presenze. Non un semplice lirismo di recupero ma una cantilena inconsumabile che, a partire dalle architetture sapienziali di alta epoca, organizza in chiave metastorica le forme del generare mediante la convocazione dell'eterno mutamento: scalando Madre Natura nelle stagioni della storia, per favorire il cambio di paradigma e promuovere, con esso, la nascita di nuove umanità sentimentali. Così, potessimo individuare la cifra riassuntiva dell'intera opera plastica dell'artista, sostanziata dal lessico della tradizione classica³, essa ruoterebbe attorno alla cangianza delle figure femminili: non semplici figure della metamorfosi 'in azione', implicate con progetti epici o mitologici quanto, piuttosto, coi ritmi della fluidità; delle metamorfosi, la naturale conseguenza. Come di *metamorfosi già mutata*; eternamente fluttuante, nella sostanza del divenire.

2. PER UNA GALLERIA DELLE BELLE

L'arte, per Crocetti, aveva il compito di proteggere i gesti eleganti dai pericoli della dissoluzione, per farli rivivere nelle *Elegantiae* (parafrasando Lorenzo Valla) e nel vibrato classicista. E la vita, aveva forma femminile. In tal senso, eccezionale lo sterminato 'donnario' licenziato dall'artista lungo il cammino di un'intera esistenza, costantemente disciolto in nuovi allacci. Analogamente alle antiche *Gallerie delle Belle* (ma di diversa matrice celebrativa)⁴, anche Crocetti si cimenta in un itinerario al femminile, pur rovesciandolo di segno. La sua è una 'Galleria di Donne Illustri' senza nome, attributi genealogici, vessilli di appartenenza, in posa mutante. Inglobante tutte le sfumature dell'interiorità.

Sembra quasi di riveder Pietro Antonio Rotari (1707-1762) duecento anni dopo. Lui, che dopo un apprendistato maturato su temi sacri, mitologici e celebrativi, divenne maestro insuperabile di un genere in affaccio, specializzandosi in accuratissimi soggetti femminili a mezza fi-

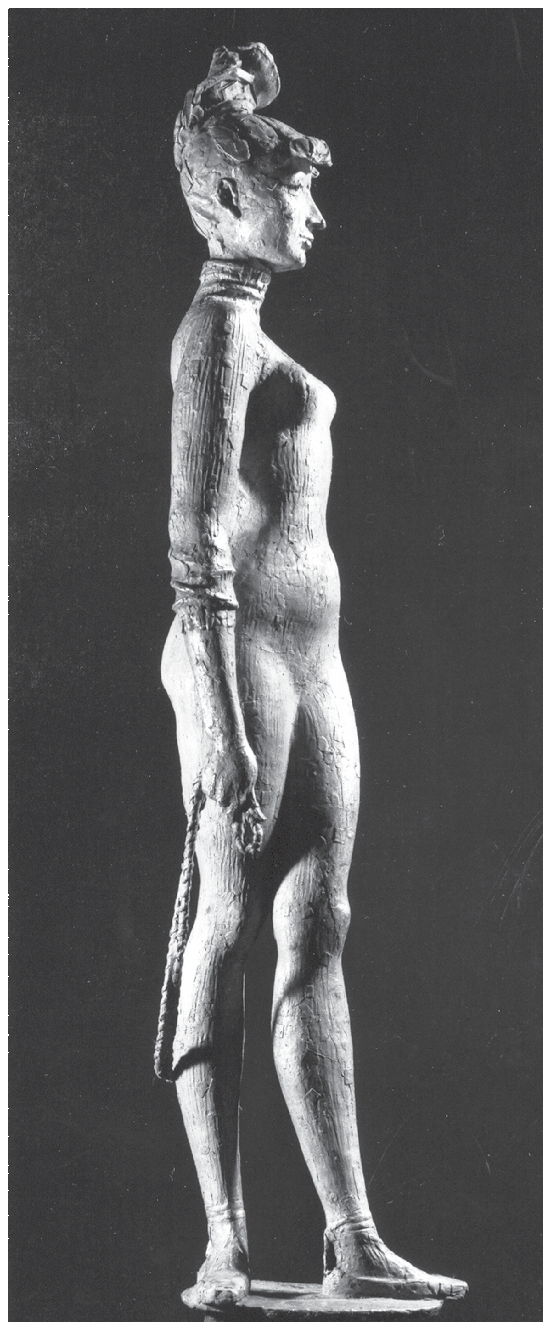
gura ineggianti il ruolo cruciale dell'affettività: tra teste di carattere e caratteri delle affezioni⁵. Nell'intricatissima selva italiana di tributi, innumerevoli erano già stati gli esempi seicenteschi, specie di impronta romana e laziale, dipendenti da un foltissimo ginepraio di 'Belle' di matrice cinquecentesca sparse in palazzi nobiliari e in eclettiche collezioni, figlie di una lunga tradizione tardo medievale (blasoni, florilegi) che collocava nell'esaltazione donnesca i tratti dell'orgoglio dinastico e i miti di fondazione di alcune realtà cittadine. Ma con Rotari, il lessico mutava di forma; quasi mutuando il Nono Concerto di François Couperin dedicato al «Ritratto dell'Amore» o gli esperimenti letterari di area veneta, specie quelli rintracciabili nell'*Almanaco delle donne* pubblicato a Venezia nel 1750, attribuibile a Luisa Bergalli (1703-1779)⁶.

Lo sterminato 'donnario' di Rotari ubicato da sempre in un salone di rappresentanza della Reggia di Peterhof (368 dipinti) propone infatti tutti i trapassi emotivi disponibili. La posa è civettuola, sorridente, benevola, piangente, sonnolenta. Ma anche languente, ammiccante, scontrosa, maliziosa; un carosello di proposte aggraziatissime. Ecco la Lieta Soave, la Contadina, la Vecchia, la Bella circassa inturbantata, la Languidetta, la Trasognante, la Smorfiosetta, la Curiosa, la Spavalda, la Cucitrice, la Lacrimosa. L'Elegantissima, naturalmente. Un canto pittorico fuori da ogni tempo in cui la grazia di moti e posture compone un atlante di infinite varianti. Il viso è un gesto che prende il nome d'aria. Coi sensi in amore, in omaggio a Venere Sovrana.

Così in Crocetti. Mille le pose, le sfumature, gli arrangiamenti; senza alcuna implicazione cronologica, esente da fasi o periodi compositivi⁷. In gran parte sono bagnanti, modelle accartocciate dai bellissimi contorcimenti (*Ragazza seduta*, 1946, fig. 1), fanciulle in atto di pettinarsi con cura, immerse in sacra concentrazione (*Fanciulla che si pettina*, 1960, fig. 2; *Bagnante che si asciuga*, 1955; *Modella che si riordina i capelli*, 1985), figure del silenzio e dell'attesa, sagome pacificate che sembrano conservare la morbidezza tattile di Lotto e Correggio, sirene tortili senza inganno. Matrici arcaiche in rito di vestizione, nude o in atto di spogliarsi; incapaci di effimero o d'aure di languore. Danzatrici tornitissime in posa d'accademia o in atto di allacciarsi una scarpina; icone di ferezza (*Grande allieva di danza*, 1982, fig. 3), come divinità del tempio desunte dalla statuaria monumentale egizia. Dall'alto del loro gesto, scrutano pensose; immerse in un colloquio con lo spazio che vibra attorno (*La ballerina del circo*, 1964). A dispensare regalità.

Solo a una prima occhiata sembrano alludere a Degas, e certo riportano alla mente la gloriosa stagione di inizio secolo fulminata dalla slavitudine. Ma dello sperimentalismo dei Balletti Russi, di quello cosmico di Matisse, di quello spiritato delle due divine (Loïe Fuller, Isadora Duncan), neppure

3. Venanzo Crocetti, *Grande allieva di danza*, 1982, bronzo, Roma, Museo Fondazione Venanzo Crocetti.





4. Venanzo Crocetti, *Bagnante*, 1948, bronzo, cm 195x72x45, Roma, Museo Fondazione Venanzo Crocetti.

l'ombra. Perché le ballerine di Crocetti guardano molto più lontano. Rinsaldando il tempo dei fauni, come si evince nell'incantevole *Balletto antico* (1940), manifesto quasi uscito dai misteri pompeiani, che se da un lato si imparenta saldamente con tutte le faunerie di inizio secolo (turbinate di allacci con lo sterminato ninfario dell'occidente)⁸, ancora una volta riporta l'impeto modernista ai tratti di una compostezza che libera i furori di Nijinsky, Mallarmé e Debussy, volgendoli in altro. L'asse del movimento della sua scultura è infatti bloccato. Non che sia rigido; ma tende a tornire anche la leggiadria, addensando ogni slancio, con esiti assai lontani dalle statue in movimento (specie di Canova), e da tutta la sperimentazione della *forma fluens*⁹.

Infinite le sfumature del suo comporre. Penso a *La bagnante* (1948, fig. 4) lievemente chinata, con asciugatoio che la ammantava e le fa da copricapo, come una tanagrina di alta epoca; a *La*

Modella in riposo (1934), a *La modella in riposo II* (1951); all'*Allieva di danza in riposo* (1959). Molte di loro presentano un tipo di andamento derivato dal lessico di Arturo Martini ma arricchito di slanci terreni, disteso nella gloria di un mezzogiorno arcaico, dove tornano a galla i resti di un mondo che accoglie l'arcadia elementare delle *Georgiche* e delle *Bucoliche*, risolta nelle cifre della modernità. Ecco l'accucciata *Ragazza al fiume che saluta* (1969), la *Ragazza del frutteto* (1978) inghirlandata di frasche, la *Bagnante con cappello che si asciuga* (1981, fig. 5), veri capolavori; l'arcinota soavissima *Fanciulla al fiume* (1934, fig. 6). Quest'ultima, tra le più celebri e rappresentative dell'intera produzione di Crocetti, riassume in anni precocissimi quella che sarebbe divenuta la sua cifra più intensa: la poetica del divenire e della flessuosità, solcata con esiti sempre aggiornati. Il ritmo fluviale, la componente melodiosa, l'incanto compositivo, «le escrescenze e bave del bronzo»¹⁰, negli annodamenti di un vibrato senz'urti che intrattiene un dialogo a distanza con numerosi capolavori, annunciando o proseguendo il progetto educativo della 'scultura fluida' secondo pacate e sensualissime movenze. Innegabile l'influsso di *Donna al sole* di Arturo Martini, di appena quattro anni precedente (1930, Anversa, Middelheim Museum), felicemente rannicchiata nel godimento, colta dal sonno in piena luce e cotta di luce meridiana¹¹; ma anche del *Tobiolo*, sempre di Martini (1934, già collezione Ottolenghi di Acqui Terme) che propone l'identica posa fluviale. Al tempo stesso, riecheggia in essa la prefigurazione di un altro capolavoro di Martini, la celeberrima *Donna che nuota sott'acqua* (1941-1942, Verona, Fondazione Domus per l'Arte Moderna e Contemporanea), inimitabile blocco acefalo che se a molti sembrò un'eresia da qualcuno fu ritenuta la scultura più importante del secolo.

Evidente la linea di familiarità, sebbene quest'ultima, dopo lunghissima gestazione intellettuale, venisse a siglare la svolta astratta e il definitivo abbandono della poetica naturalista, laddove invece la fanciulla di Crocetti tiene ben salda la matrice figurativa classica, il modellato essenziale; la grazia lacustre è leggibile ovunque, nei tratti del corpo, in quelli dell'acconciatura, nel copricapo (il *petasos*, di antica memoria), sigla di testa di molte composizioni. D'altro canto, l'adagio di queste forme così abbandonate che nulla hanno in comune con l'incandescenza di certa scultura ottocentesca (Rodin, Claudel; persino con le accecanti soluzioni di Medardo Rosso, debitrice agli studi quattrocenteschi e alla tradizione dei compianti padani)¹², ancora una volta sembrano attingere all'alta lezione rinascimentale; da Crocetti



5. Venanzo Crocetti, *Bagnante con cappello che si asciuga*, 1981, bronzo, Roma, Museo Fondazione Venanzo Crocetti.

assimilata grazie ai trascorsi presso i Laboratori di Restauro dei Musei Vaticani, nel faccia a faccia con Michelangelo (era il 1928. Nei *Ricordi* Crocetti rammenta: «come avrei potuto immaginare che sarei rimasto per ben quattro anni proprio sui ponteggi montati sulla Cappella Sistina, forse per la prima volta dopo le impalcature dirette da Michelangelo?»), e con l'universo di Veneri dormienti¹³. L'enigma del mistero scioglie la gravità del ripiegato vortice michelangiolesco, liberando le forme verso solidità teneramente accovacciate. Volgendo la dimensione tortile in soave pacatezza.

Crocetti riporta Afrodite in casa. E Venere ci viene incontro infinite volte, tante quante le sceszature del femminile. Talvolta, persino contemplando i lontani, come nel *Ritratto di ragazza* (1949), o nel *Ritratto di donna* del 1969. Il volto è assorto, il braccio sorregge il mento, l'aria trasognante. Impallinando la frenesia dei cenacoli d'avanguardia per far campeggiare un altro oracolo, fino all'ultimo dei suoi giorni il linguaggio di Crocetti sarebbe rimasto immutato, immutate le sacre sponde di greceria. Si pensi all'*Omaggio alla lontana splendida danzatrice di Olimpia* (1998, fig. 7), bilanciata in un inchino perfetto di ginnasta, nei giochi di una flessione senza tempo che variava il linguaggio sperimentato in anni lontani, come ne *Le lavandaie* (1937) e nel *Balletto antico* (1940, fig. 8).

Opera della tarda maturità (licenziata quando l'autore ha ormai 85 anni), *Olimpia* mantiene la freschezza delle composizioni degli anni giovanili. Forte di un modellato tornitissimo e di una scat-

6. Venanzo Crocetti, *Fanciulla al fiume*, 1934, bronzo, Roma, Museo Fondazione Venanzo Crocetti.





7. Venanzo Crocetti, *Omaggio alla lontana splendida danzatrice di Olimpia*, 1998, bronzo, Roma, Museo Fondazione Venanzo Crocetti.

tante sillabazione, essa presenta una sodezza priva di instabilità, esplorando tutte le direzioni del movimento, a partire dall'evidente sforbiciatura delle gambe. Stringendo un legame speciale con la *Danzatrice con il cerchio* di Ercole Drei (1913, Collezione Isabella Drei), specie nel controcanto dello strumento cerchiato su cui insiste la torsione del corpo, la ginnasta di Crocetti lascia intravedere un'articolata meditazione sugli esiti figurativi del triangolo – luogo di pieni e vuoti in costante energia dinamica – che non cessano di occupare gli spazi delle sperimentazioni dell'artista; le stesse che si erano andate componendo fin dai più precoci esiti, tanto nelle soluzioni figurative (torniture e moti delle leonesse) che nel deposito delle dichiarazioni (*Ricordi*), fatalmente attratte dalle liturgie triangolari di ogni tempo e paese.

L'acconciatura alla greca precisa i caratteri dell'accuratezza, i lineamenti appuntiti non trascurano il dato fisiognomico, mentre il gesto coreografico delle braccia – slanciato verso una fuga posteriore e racchiudente un elemento sferico – sembra alludere a un avvio celebrativo. Il collo è teso in massima concentrazione; ma lo sforzo è del tutto negato, lasciando il posto al silenzio, fiorito nel compimento di un gesto sacro. Il corpo rilucente modella la materia bronzea con disinvoltura, assegnando alla flessuosità il tratto distintivo dell'intera composizione che, alla soglia del nuovo



8. Venanzo Crocetti, *Balletto antico*, 1940, cm 27x24x8, Roma, Museo Fondazione Venanzo Crocetti.

millennio, sembra ricongiungersi con le movenze del Liberty, con cui si era aperto il Novecento. Ma in verità, compiendo un avvitemento elicoidale, lanciando il trapassato in avanti; i secoli franavano e si ricongiungevano in melodioso allaccio, soavi di edonismo naturale.

Al fluire temporale il compito di onorare le sue figlie, tutte discendenti dalla tradizione classica; sia essa aulica (Martini, come è noto; ma anche Donatello, Antelami, Niccolò dell'Arca), italica o mediterranea, colma di suggestioni greche, pice-ne, egizie, specie nella sodezza delle composizioni. Ecco, ancora, la *Bambina con cappello* (1969) in marmo bianco, friabile come rosa in boccio; il *Ritratto di allieva di danza* (1959), dalla lieve matrice orientale, la *Testa di donna* del 1931, quasi in omaggio a Modigliani, la *Testa di donna con gli occhi verdi* (1965) sgusciata dal tempo etrusco, l'incantevole *La ragazza con le trecce* (1991, fig. 9) su cui sono avanzati i confronti, specie col busto di Nefertiti di Berlino¹⁴.

Con canto felicitante, quella di Crocetti è una selva fiorita di popolazioni, rispettose nell'incendere; avvenenze composte, balzi sgorganti, favole antiche. In tal senso, non sussiste differenza tra le dee bendate di un tempo lontano e le divine di oggi, come in *Sibilla* (1998), che pare uscita dal *red carpet* di Cannes. Prima ancora che cinetico o temporale, il loro è un movimento arricchito da gesti stanziali e clementi, scivolanti e delicati, commossi di raccoglimento. Crocetti diviene il custode organico dei loro tornanti, aedo celebrante bellezza e fulgore. Per sinuoso levigare.

Al posto dell'urlo dissidente (che trova spazio nelle figure delle *Maddalene* dolenti dell'*Eternale Ardore*), il lessico compositivo della stirpe italica, la saldatura ineluttabile con una temporalità antecedente, il corollario rinascimentale costantemente reinventato. Talvolta, anche il gusto arcadico, l'opera degli avi, per italica via; in un Paese che – mentre Crocetti andava in scena – ancora odorava d'aratro e di memorie rusticane; come illustrava la rivista «Il Selvaggio» (e gli intellettuali dello «Strapaese») che a partire dal '24 metteva in scena il mai sopito tema della campagna autarchica, facendo del mito rusticano il perno della propria bandiera letteraria¹⁵. Penso a *La portinaia* (1934) mani sui fianchi e corpo smagrito, come avrebbe sancito certo neorealismo, o *La gravida* (1932), maestà totemica simile alle statue votive delle antiche dee madri; e più ancora a *La zingara* (1937, fig. 10), antenata satura di arcaismi temperata da aspetto gentile. Affiora prepotente il mondo imbrattato di terra contadina; alla bella forma si mescola l'eco degli aruspici; all'ombra della sottilità, la robustezza di un passo sodo. Nell'universo

di Crocetti non sono ancora tramontati oracoli e oraclesse (le dee e maghe dell'Abruzzo); piuttosto, è la civiltà industriale a non attecchire, come profetizzato nel *Tramonto dell'occidente* di Spengler (pubblicato tra il 1917 e il '22); è *Il disagio della civiltà* (Freud, 1930) che viene ribaltato di prospettiva, in una sorta di *méthode de l'intérieur* che sceglie i tratti della cultura rusticana e li erige a sistema. Senza cedimenti.

3. SUAVITAS

Pur stregato dall'orientalismo, Matisse – nell'ottobre 1911, mentre stava installando nella casa moscovita di Sergei Shchukin *La Danza* e *La Musique* – invitava i giovani a far tesoro dell'esperienza dei pittori di icone, saturi di «fortissimo sentimento». Negli stessi giorni, Il'Ja Ostrouchov (paesaggista e collezionista che alle icone dedicò un'importante raccolta privata) scriveva al diret-

9. Venanzo Crocetti, *Ragazza con le trecce*, 1991, Roma, Museo Fondazione Venanzo Crocetti.



tore dell'Ermitage, per dar contezza dell'invasamento dell'artista: «C'è qui Matisse tutto sconvolto dalla pittura delle icone, ci perde la testa e passa con me giorni interi a correre per conventi, chiese e collezioni»¹⁶.

Morandi riecheggiava Cézanne. Martini era l'Etrusco dichiarato. Come un pittore di icone, per guardo scarlatto innamorato della vita, Crocetti – alla maniera di Florenskij – anelava al rinnovo dei patti tra visibile e invisibile, riunificandone gli intendimenti¹⁷. E in questo, senza saperlo, si riconnetteva alle istanze delle avanguardie in corso. Senza saperlo, stava dicendo le stesse cose di Kandinsky (*Lo spirituale nell'arte*, 1910)¹⁸. Allacciato allo Spirito. Per l'avvento di un'era compositiva guidata dal Sentimento. O forse, più ancora, dallo spazio assegnato all'interiorità¹⁹. Alla Nobiltà del Sentire.

10. Venanzo Crocetti, *La zingara*, 1937, bronzo, Roma, Museo Fondazione Venanzo Crocetti.



Flessuosità, sottilità, essenzialità, docilità: tutti termini che dai pensieri di Kandinsky rimbalzano nei memoriali di Crocetti. Così, se all'Antico Egli aveva assegnato la più solenne monumentalità celebrativa, trovando il suo vertice nella *Porta dei Sacramenti* per San Pietro (inaugurata da Paolo VI il 12 settembre 1965), inserendosi nel glorioso solco dei portali delle cattedrali, è nella *suavitas* che si accende l'universo dell'artista; in soluzioni respingenti il magnetismo del dolore, per ripristinare il contatto con la *risonanza perduta*; verso una creatività non adombrata dalla tecnica ma, semmai, supportata dalla meditazione. Per una scultura interiore.

La nota trascendente discendente dalle radici di alta epoca, in un breviario di apparente laicità sorretto da intense animazioni, mescolava le ragioni della grazia a quelle della dimensione emotiva e questa si dispiegava nei tratti dell'organico. Carlo Ludovico Ragghianti, assai vicino a Crocetti²⁰, lo avrebbe chiamato «storicismo organico» (*Arte Essere Vivente*, 1984)²¹, precisando che Egli si era liberato tanto dai limiti metafisici che da quelli ideologici, riconsegnando la scultura al corporeo: «C'è nel complesso dell'esperienza artistica di Crocetti, nell'arco esteso e di libera espansione del suo nucleo lirico, una felicità di fondo, un'irresistibile *laus vitae* oltre ogni turbamento, tormento, dolore che pur vive e confessa con semplice sincerità che non reprime ma a cui non soggiace. È raro nel mondo artistico moderno trovare qualcosa di equivalente a questo sorriso, a questo sentimento aperto, a questa esaltazione»²².

Parafrasando il ben noto testo di mistica medievale (*La luce fluente della Divinità*), dove grazia umana e insufflamento estatico diventano tutt'uno con le sorgenti gustative del divino²³, Crocetti pare indicare la salvezza nella vita fluente dell'antichità, dove l'antichità non è un luogo del passato ma uno spazio dove abitare. L'eloquenza del gesto è colma di rapimento, volgendo le scorie più polverose in musica figurativa, tracciando lineamenti luminosi. Estesi in ogni dove, perché votati a percepire l'aura.

Aura e movimento, doratura, scintilla evocativa; nelle costante convocazione del divenire. Il divenire; il divenire ad ogni costo. Negli argini del classico, il sogno dell'antico non conosce tregua, declinandosi in quell'umanesimo temperato che irradia con sguardo celebrativo la radice tattile della modernità. Altri l'avrebbero chiamata ispirazione ma Crocetti la chiamava lavoro, incessante lavoro fatto per forgiare la materia: «il mio lavoro; quel lavoro che amavo veramente sopra ogni altra cosa, quello che produceva in me l'entusiasmo e che a volte si rivelava miracoloso anche a me stesso»²⁴.

In tal senso, egli è capace di un'aria respirante. In questo, si ravvisano in lui parentele – ancorché involontarie – con una delle più grandi filosofe del Novecento, María Zambrano (1904-1991), che alle forme della vita silenziosa offre l'intera riflessione, con un pensiero vicino alle figure della danza. «Che cos'è il sentire? – si chiede – Chi sono i beati? Quali le anime-animali risvegliate?»²⁵. Se è vero che il rigore con cui l'occidente ha arginato la vita sensoriale ne ha paralizzato la sostanza più oscura, ecco che il bisogno di tornare alle istanze generative del flusso del vivente – forgiato dalla vulnerabilità dell'essere – costituisce il centro di un'intera riflessione. Precisamente da quelle zone discendono i «beati»: esseri doloranti ma posti nel divenire della gioia, corpi di luce senza essere angeli. La loro nudità è sfolgorante, spoglia, bastevole. La loro sostanza, una dimensione pneumatica fattasi tutt'uno col respiro dell'animazione terrestre. «Così i beati compaiono, stando a come ci sono stati dati, in cerchio, in una forma singolare di danza che è insieme quiete»²⁶. A essi spetta il compito di rievocare quell'«ordine sacro che riguarda i sensi». L'azione creaturale del loro comporre diviene il luogo della realizzazione dell'umanità e, compatibilmente alla finitudine, il luogo del realizzarsi della Persona. Senza che vi sia estasi panica, la verità dolente si addolcisce nell'eterno disvelamento del venire alla luce. La

fragilità diventa sodezza, l'infranto si ricompone, si placa la disumanizzazione. Il legame miracoloso da cui affiora la generazione dell'opera è nella verità dell'apparizione, che esercita la sua funzione insostituibile: quella di chiamare alla contemplazione e di metterla in atto²⁷.

Così in Crocetti. Certe sue composizioni sono musica gentile che muove un colloquio immerso nel mistero di un tempo vivo, fedele alla contemplazione dell'umanità rivelata. Eccole, le figure fruscianti di silenzio, concentrate in azioni di perfetta liturgia, i cavalieri placidi in atto di far abbeverare i cavalli. Nella pura, purissima, attenzione al presente. Ecco le bagnanti, divenute tutt'uno con l'acqua. Scolpendo 'alla filosofica'. Volumi plastici, archetipi figurativi, soggetti lirici; ecco gli impasti delle figure mutevoli, concepite a partire dalla «postazione flessuosa del proprio divenire»²⁸, come nella felicissima espressione di Floriano De Santi, motivo ispiratore di questo scritto. Un albero pronto a mille modulazioni, timbri, coloriture; nel godimento di un'essenza nuda, sapiente di un intimo colloquio con le energie creaturali. Nell'essenza flessuosa di un esistere pacificato.

Paola Goretti
Bologna

NOTE

1. *Ricordi a voce bassa di pensiero. Venanzo Crocetti. Scritti. 1917-1936*, a cura di P. Goretti, in corso di stampa.

2. *Venanzo Crocetti e il sentimento dell'antico. L'eleganza nel Novecento*, catalogo della mostra (Roma 2013), a cura di P. Goretti, R. Morselli, Torino, 2013.

3. P. Goretti, *Graduale della Frigia. L'arte senza tempo di Venanzo Crocetti*, in *Venanzo Crocetti e il sentimento...*, cit., pp. 15-48.

4. Sui precedenti di impronta medievale, C. Benocci, T. di Carpegna Falconieri, *Le Belle. Ritratti di dame del Seicento e del Settecento nelle residenze feudali del Lazio*, Roma, 2004.

5. Negli anni 2009-2010, grazie a un progetto di ricerca sviluppato con la Fondazione Ermitage Italia di Ferrara, ho avuto modo di lavorare alla ricognizione del monumentale ciclo pittorico. P. Goretti, *Cabinet de beauté: la Galleria delle Belle di Peterhof di Pietro Antonio Rotari*, in corso di stampa.

6. *Almanaco sacro, e profano per l'anno Santo 1750 in*

difesa delle donne, Venezia, 1750. Si veda anche *L'almanacco delle donne*, saggio introduttivo e cura del testo di T. Plebani, Venezia, 1991.

7. Dove non indicato diversamente, tutte le sculture fanno parte del Museo Fondazione Venanzo Crocetti di Roma.

8. P. Goretti, *Ninfe vestite d'antiquaria: Carducci e l'arcano modistico*, in *Carducci e i miti della bellezza*, a cura di M. A. Bazzocchi, S. Santucci, Bologna, 2007, pp. 58-73.

9. R. Pierantoni, *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Torino, 1986.

10. *Venanzo Crocetti: dall'armonia della bellezza alle forme della materia*, in *Museo Venanzo Crocetti. Sculture, dipinti e opere su carta dal 1930 al 1998*, a cura di F. De Santi, Roma, 2002, p. XIV.

11. *Arturo Martini. Creature, il sogno della terracotta*, catalogo della mostra (Bologna 2014), a cura di N. Striniga, Bologna, 2013, pp. 48-50.

12. Indimenticabile, A. Lugli, *Medardo Rosso*, a cura di M. Ferretti, Torino, 1996. Si veda anche *Medardo Rosso*.

La luce e la materia, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di P. Zatti, Milano, 2015.

13. *Il Sogno nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze 2013), a cura di C. Rabbi Bernard, A. Cecchi, Y. Hersant, Livorno, 2013.

14. *Omaggio a Venanzo Crocetti*, catalogo della mostra (Roma 2009), a cura di T. D'Acchille, s.n.p.

15. M. Barsacchi, *Il sorriso degli dèi. Cesare Pavese tra mito e realtà*, Roma, 2005. In particolare, *Il tema della campagna*, pp. 11-31.

16. L'episodio è riportato in un lungo articolo di E. Castelnuovo (in «Il Sole 24 Ore», 25 agosto 1996) a commento della mostra *L'immagine dello spirito. Icone dalle terre russe. Collezione Ambroveneto* (Venezia 1996).

17. Si veda l'intramontabile P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Milano, 1977.

18. V. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, Milano, 1998.

19. V. Kandinsky, F. Marc, *Il cavaliere azzurro*, a cura di K. Lankheit, Milano, 1988; specie, *Appendice critica*, pp. 199-235.

20. C.L. Ragghianti, E. Carli, F. Bellonzi, *Venanzo Crocetti*, catalogo della mostra (Roma, L'Aquila, Firenze 1984-1985), Roma, 1984.

21. C.L. Ragghianti, *Arte Essere Vivente: dal diario critico 1982*, Firenze, 1984.

22. Ragghianti, Carli, Bellonzi, *Venanzo Crocetti*, cit., p. 12.

23. M. von Magdeburg, *La luce fluente della Divinità*, a cura di P. Schulze Belli, Firenze, 1991.

24. *Ricordi a voce bassa di pensiero*, cit., s.n.p.

25. In particolare, *Chiari del bosco*, Milano, 1991; *I beati*, Milano, 1992; *La confessione come genere letterario*, Milano, 1997. Per un inquadramento, A. Buttarelli, *Una filosofa innamorata. Maria Zambrano e i suoi insegnamenti*, Milano, 2004. Alcune pagine anche in P. Goretti, *Il sentimento della cura: appunti per un dialogo affettivo*, Como, 2004.

26. Zambrano, *I beati*, cit., p. 66.

27. M. Zambrano, *Dire Luce. Scritti sulla pittura*, a cura di C. del Valle, Milano, 2013.

28. De Santi, *Venanzo Crocetti: dall'armonia...*, cit., p. XVIII.