

Raffaele Castello

Prefazione – Quaderni Centro Culturale Olivetti, Ivrea – 1961

L'attenzione della critica è la curiosità del pubblico sono in questo momento risospinte con particolare intensità sull'opera pittorica di Raffaele Castello. Perché mai? Non si può dire infatti che egli sia uno sconosciuto. Dalla fine della guerra Castello ha ripreso la sua attività di pittore, è diventato, forse senza volerlo, "il pittore di Capri" e l'uomo "che conosce tutto" dell'isola - al punto che Peyrefitte ha creduto doveroso dichiarare alla stampa che la sua ricerca ferseniana sarebbe stata assai meno brillante senza la guida del nostro artista. Durante la guerra egli era tornato ad essere ciò che era stato venti anni prima: uno che deve prima di tutto impegnarsi a sopravvivere aspettando che la burrasca si plachi. Alla lista dei suoi molti mestieri aveva dovuto aggiungere quello di venditore di carbone al minuto, ma la frequentazione della società caprese non era più soltanto vogliosa ed avida, tutta occhi e tutta orecchi, come nella prima giovinezza. L'uomo e il pittore avevano costruito un loro mondo, formavano un personaggio vivo e quando l'isola rifiorì in pace riverberando qualcuno dei suoi antichi tradizionali bagliori, Castello poteva sedere da pari nel crocchio degli artisti e dei letterati. Era diventato l'amico assiduo di Malaparte e lo avreste sempre ritrovato accanto agli ospiti occasionali di Capri in qualche modo interessati alla poesia e alla pittura: Ungaretti, Moravia, Pratolini, Vigorelli, Fazzini, Corpora, tamburi, Sartre, Vailland, Peyrefitte, la Sagan e tanti altri; come trent'anni prima lo avreste veduto attorno ai tavolini dei caffè degli artisti a Varsavia, a Düsseldorf, ad Amsterdam.

Dalla fine della guerra in poi l'attività di Castello ha avuto anche manifestazioni pubbliche di rilievo, come la mostra lo Studio Paolo Facchetti, una galleria parigina d'avanguardia, nel 1953 ed è di nuovo impegnata totalmente nell'esercizio della pittura e in quel vizio, quasi, di perpetuo vagabondaggio che sembra essere un elemento insostituibile delle sue esperienze di vita. Da allora i giornali hanno parlato sovente di lui, magari per raccontare che in una notte di plenilunio ha veduto un grande piatto volante calare sul tetto della casa di Malaparte, ma più spesso per riferire di mostre personali allestite a Capri, a Napoli, a Roma a Milano, in Olanda, in Germania. Una volta dovettero comunicare che aveva vinto il primo premio nel concorso per un disegno da tessuto, bandito dal Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Venezia. Fu la volta che anche i rotocalchi si interessarono di lui e delle sue leggende.

Il ritorno dell'attenzione e della curiosità del pubblico sull'opera di Castello non ha dunque il significato di una scoperta, non risponde al richiamo di una illuminazione improvvisa. Ha preso l'avvio da una iniziativa di Carlo Ludovico Ragghianti, coerente con lo spirito di indipendenza nel giudizio che caratterizza il critico fiorentino, ma ha le sue origini lontane in circostanze sino a pochi anni fa imprevedibili: il ritrovamento di un gruppo di dipinti che risalgono ai primissimi anni della carriera dell'artista. Ritrovamento fortuito quanto fortunato, se è consentito di dire, dato il carattere luttuoso dell'occasione. Castello ha infatti ritrovato ciò che restava delle tante carte dipinte tra il 1927 e il 1934 dopo la morte della madre, avvenuta negli ultimi giorni del 1950. Soltanto dopo questa data, nel corso di lavori di riattamento della vecchia casa alcuni rotoli di quelle carte, gualcite, slabbrate, smarginate, rotte dall'incuria e dalla usura del tempo sono ricomparsi alla vista; da dietro una delle innumerevoli impalchettature o schermature che caratterizzano le abitazioni del Sud.

In un certo senso la vita intera nelle sue motivazioni più patetiche rifluisce indietro, improvvisa e inattesa, riapre strade sepolte nella memoria, risuscita lontani echi e, bisogna pur dirlo, con quella apparizione così miracolosa da meritare un ex-voto, con quegli oggetti che ritornavano dal mondo della fantasia nel mondo della realtà concreta, portava alla storia di Raffaele Castello argomenti che attraverso le parole e i ricordi avrebbero sempre avuto un sapore, forse anche un sospetto di mito. Soltanto così le ultime figure, che mi pare modulino il loro fiammeggiamento espressionista sullo spirito rococò del Settecento bavarese, sugli stucchi fragili e irrequieti i requisiti fissati dallo stravagante Cuvilliers alle pareti e alle volte dell'Amaglienbourg e del Teatrino della Residenza reale di Monaco, più che su una adesione programmatica alla estetica del gesto e le altre figure, le contrade marine che esplodono per la luce che le penetra, le mitologiche composizioni di tori e di cavalli, i disegni minuziosi, da entomologo o da botanico, delle erbe, dei fiori e degli insetti di Capri, hanno ritrovato la loro preistoria, anzi la loro infanzia; non tanto in una ascendenza stilistica,

quanto in una costante interpretazione delle relazioni col mondo delle immagini ispirata da una infinita libertà. Per intendere meglio il fondamento di tale libertà bisogna rifare a questo punto la storia dell'artista e rievocare l'ambiente e gli elementi della sua formazione.

Raffaele Castello è nato a Capri il 6 di settembre del 1905. Rimasto orfano a poco più di quattro anni è portato a sentir convergere assai presto su di sé la responsabilità dell'adulto; perciò abbandona gli studi regolari e già a dodici anni accetta la fatica estenuante del remo grosso sui gozzi da pesca, che gettano le reti nelle acque dell'isola e talvolta si spingono lungo la costa sino a Palinuro. A quattordici anni ha già sufficienti nozioni e pratica di lavori meccanici, si rivela abilissimo nella sistemazione di impianti elettrici ed idraulici. Nato con l'istinto dell'ulisside trasmigra irrequieto da un lavoro all'altro; fa il lavorante in una fabbrica di scarpe di corda, il cameriere, il fotografo, accumulando cognizioni pratiche ed esperienze di vita che acquiscono la sensibilità manuale, la sua capacità di percezione e costruiscono poco a poco quella attitudine alla libertà, anche fisica, che sarà il tema dominante del secondo tempo della sua vita. Segue, intanto, corsi scolastici privati sino alle classi della scuola tecnica, ma con più aperta curiosità, anzi con una specie di fascinazione, segue i segni della vocazione dell'arte, che si manifestano imperiosi ed esclusivi, come una voglia di figurare per immagini e di esprimersi sui ritmi di poesia.

I libri e i quaderni si riempiono di disegni a matita e a penna. Scopre il colore nelle foglie e nei fiori, rinnovando una esperienza primigenia. I muri a calce di Capri diventano i grandi fogli bianchi sui quali il giovane Castello traccia figure e simboli fregando l'intonaco coi manelli di foglie e di fiori, come fossero spugne che depositano il verde marcio dell'alloro, il rosa carnicino dei gerani, il viola delle fucsie e delle buganvillee, il giallo dei pollini e delle petunie, l'azzurro tenue dei convolvoli. Qualche volta posa come modello per i pittori che scendono a Capri - e ricorda che una volta tutto nudo, con un barilotto tra le braccia, servì di modello ha una figura di Ursus - e riceve in dono tubetti di colore, stecche di carboncino qualche rottame di pastello, qualche fondo da acquerello. Li ottiene graziosamente in cambio della posa, oppure se ne impossessa, con la mossa lesta dello scugnizzo che corre dietro il suo desiderio. Fin da principio ciò che lo attrae non è il paesaggio dell'isola a veduta, a vignetta, come lo vede evocato sulle tele e sui cartoni degli amici pittori, ma i particolari di quel paesaggio; gli alberi, i fiori, le pietre, qualche figura sulla spiaggia o sugli scogli, dove esse diventano un elemento della natura.

Nel primo dopoguerra Castello è appena uscito dalla adolescenza e la società cosmopolita che invade l'isola di Capri nella sua ultima grandiosa stagione non può apparirgli che come un mondo che provoca continui stupori e incanti. Da bambino aveva "veduto" il lusso. Accompagnava la madre, Clarice Lembo, di famiglia di navigatori, donna intelligente, che aveva viaggiato mezzo mondo, conosceva le lingue, leggeva libri e giornali, cosa affatto stravagante allora, che alle ragazze era concesso soltanto di ricamare nelle proprie stanze. Rimasta vedova la madre di Castello affrontò coraggiosamente i problemi della vita pratica. Diventò sarta nelle migliori case di Capri; la Capri ineffabile della Marchesa Casati e del Principe Carciakoff. Negli anni intorno al '20 molte cose sono già cambiate. Il lusso ha già un altro tono, più sfacciato, ma si poteva vedere come si corrompeva sotto l'acido rivoluzionario, o almeno non conformista nei suoi atteggiamenti eversivi, della poesia e dell'arte. Nella memoria di Castello le figure di Lawrence e di Gorky in paglietta e in abito bianco, di Axel Munthe e di Norman Douglas passano come ombre cinesi tra una folla tumultuosa di minori, rinnovata e accresciuta ad ogni calata del battello da Napoli, e in mezzo alla quale egli annoda amicizie nella misura in cui possano rispondere alla sua ansia di conoscere che cosa sia la poesia e la pittura.

A 24 anni, nel 1929, Castello sceglie definitivamente la via della pittura, e l'anno dopo, suggestionato da un pittore slavo di cui non ricordo il nome, sul finire della primavera, parte per Varsavia, dove si presenta agli esami dell'Accademia di Belle Arti e supera tutte le prove di disegno, di composizione e di storia dell'arte in lingua francese. Ha portato con sé in un rotolo qualche dipinto su carta e su

tela. La *Composizione* del 1929, che figura in questa mostra, fu si può dire, il suo "talismano": lo introdusse sul giro dei pittori d'avanguardia polacchi, gli procurò l'amicizia di Stagesky, che era il loro capo e a quel tempo, affascinato dalle teorie suprematiste di Malevic, dipingeva bianco su bianco.

Per sette anni Castello frequente i corsi dell'accademia di Varsavia e mette un po' d'ordine nelle condizioni di tecnica pittorica, sino ad allora affrontata d'istinto, o di riflesso per ciò che vedeva fare; ma soprattutto occupa il suo tempo ad ascoltare, a capire, nel cerchio degli artisti, un linguaggio che del resto sembrava esprimere con molta approssimazione intuizioni e idee che gli ribollono dentro dal principio; poi parte per la Germania, si ferma più a lungo a Düsseldorf dove, in casa dei signori Roetel, antica lignè di collezionisti d'arte e di artisti, incontra Paul Klee che da un anno insegnava all'accademia di Belle Arti di Düsseldorf, sente parlare della Bauhaus, su cui già si addensano le minacce dei nazisti, sente parlare più da vicino di Kandinsky, di Schlemmer, di Moholy Nagy, di Gropius, Feininger, delle loro teorie, delle loro esperienze, delle loro ricerche d'assoluto.

Da Düsseldorf, seguendo un itinerario che sembra capriccioso ma che ad ogni tappa si configura con più profonda forza di convinzione come l'itinerario della pittura astratta, si mette in viaggio per l'Olanda e il Belgio, diretto a Parigi. Ha con sé una lettera degli amici polacchi, che lo presentano e lo raccomandano a Mondrian.

Castello ricorda che la prima volta che andò a cercare Mondrian, dalle parti della Gare Montparnasse, il maestro era letto indisposto ma gli fece dire che appena possibile gli avrebbe restituito la visita. E un giorno, infatti, Mondrian salì all'alberghetto di Castello, a Montmartre; guardò a lungo le opere, tra le quali figurava ancora come un *morceau de réception* la *Composizione* del '29, fece grandi elogi, dette molti incoraggiamenti, con evidente sincerità d'animo giacché volle presto fargli conoscere Delaunay, Vantongerloo e Kupka, Herbin, Michel Suppor, le personalità di maggiore rilievo del gruppo "Abstraction-création", a quel tempo in pieno fermento. Indifferente a ciò che accade in altri settori della turbinosa vita artistica di Parigi, Castello si sfama di musei e partecipa assiduamente alle riunioni del gruppo alla *Clôserie des lilas* o nelle sale di un caffè vicino all'Odéon, dove conosce l'altro italiano di Parigi, Prampolini.

L'atmosfera che circola nel gruppo "Abstraction-création" lo affascina. Sente che esso fonde le tesi di "Cercle et Carré", le proposizioni degli amici polacchi, tedeschi e olandesi, che raccoglie e amalgama in un ordine razionale ma non convenzionale gli slanci eroici dell'avanguardismo slavo e quelli rigorosamente concettuali dell'avanguardismo germanico, il furore dell'invenzione e la regola della composizione, i diritti della fantasia e gli obblighi persino artigianali della esecuzione. "Noi siamo degli inventori" gridava sovente Delaunay nelle riunioni alla Clôserie eppure tutti, nel gruppo, mostravano di tenere in gran conto lo splendore artigianale dell'opera, l'esattezza degli strumenti, la proprietà sintattica e grammaticale del linguaggio. Sulla questione di fondo l'impulso che Castello continua a ricevere da una sensibilità naturale, che "Abstraction-création" bandiva insieme con tutti gli altri attributi della cosiddetta "poesia", contraddice forse con alcuni aspetti delle ricerche troppo scientifiche degli amici parigini, ma l'ideale di libertà senza limiti gli sembra che sia lo stesso. L'ambiente così carico di elettricità di Parigi e l'eccitazione degli amici incantano Castello ma c'è sempre in lui una disponibilità al vagabondaggio, una voglia mai tutta soddisfatta di esperienza che lo rispingono in viaggio.

Nel 1933 egli passa a Colonia, poi di nuovo a Düsseldorf, infine a Berlino, dove Fleschtein intende organizzare una grande mostra. Ma il 1933 è l'anno nero dell'arte in Germania. Il nazismo comincia la sua azione massiccia contro tutte le manifestazioni d'avanguardia. Circolano sempre più forte e minacciose le accuse di degenerazione artistica e morale contro gli artisti indipendenti. Fleschtein pensa di non dover correre da solo tutti i rischi dell'iniziativa e chiama si può dire a consulto il critico ufficiale del giornale ufficiale. Dica lui se le opere di Castello possono affrontare il giudizio della Germania ufficiale del '33. La risposta è assai semplice: "Uno che dipinge a questo modo dovrebbe essere spedito subito a un campo di lavoro". La mostra non si fa e Castello prende la strada di Capri. Non vi resterà molto. In Italia le condizioni di vita dell'arte astratta non sono brillanti, anzi c'è in giro molta diffidenza, coperta e no. Castello avverte che non sono molti luoghi in cui la sua

immaginazione può non sentirsi come spaesata e nel 1934 è di nuovo a Parigi. Conosce altra gente, André Salmon, per esempio e Calder che allora comincia ad appendere i suoi primi incongrui oggetti colorati al soffitto e fabbrica ritratti e figure grottesche o caricaturali col filo di ferro. Da Parigi riparte per l'Olanda e nei primi mesi del 1935 è in viaggio verso l'Europa orientale, verso la Boemia, i Carpazi, la Slovacchia. Vuole vedere i famosi musei del vetro e del cristallo; come sempre portando le sue valigette, sul fondo delle quali c'è sempre uno strato di carte in parte disegnate in parte bianche, appese sulle spalle con una cinghia, alla maniera dei facchini. Ripercorre ancora una volta l'Europa centrale da Oriente a Occidente, sino a Parigi perché spera che Delaunay gli organizzi la mostra promessa, ma a Parigi lo raggiunge la notizia che la madre è ammalata. Così sul finire dell'anno è di nuovo a Capri, già nel clima delle sanzioni, già nel lungo preludio di una nuova guerra, che bloccano ogni suo ulteriore movimento.

L'atmosfera che Castello trova in Italia non è molto migliorata dalla sua ultima visita nel 1933. La fortuna del "Novecento" è ancora prepotente; c'è già chi parla, anche qui, di arte degenerata. I vecchi futuristi, fatta eccezione per Prampolini, non si riconoscono più e i nuovi, quelli della seconda ondata, si stanno esaurendo; nel loro anticonformismo passa ormai sottomano l'esaltazione retorica. Il rombo feroce del bombardamento di Salonicco si è trasformato nelle squisitezze accademiche dell'areopittura e l'antigrizioso ha ceduto il posto d'onore a qualche immagine di uso persino sacro.

I movimenti di reazione al "Novecento" si stanno sfogando. Avevano combattuto i contenuti e i concetti del "Novecento" senza però mai affrontare a fondo il problema di un'autentica modernità del linguaggio plastico. Non interessa qui risolvere l'opposizione, che ancora ha un corso legale (lo si è visto bene in una recente storia del rinnovamento delle arti in Italia dal 1930 al 1945); l'opposizione tra "Novecento" e "Strapaese", tra "Novecento" e i gruppi sorti intorno al 1930 a Torino, a Roma e a Milano. Anche nel Vangelo ci sono Marta e Maria; chi accudisce alla casa e chi si incanta ad ascoltare i racconti meravigliosi e misteriosi. Il "Novecento" è morto e restano gli artisti accanto ai vecchi oppositori, quando sono anch'essi artisti. La rivoluzione in arte non c'è stata in Italia. Ci sono stati i fuoriusciti, i confinati. ciò che passa per "rivoluzione" è soltanto una sostituzione di contenuti. I "Sei di Torino" hanno preferito un quieto intimismo domestico, una gentilezza vagamente allusiva del desiderio o della malinconia di un paradiso perduto, una schietta partecipazione alle vicende della natura, addolcendo il linguaggio, rendendolo più docile al flusso dell'ispirazione. Anche quando disegnano delle "nature morte" lasciano capire che la frutta non è di marmo. I pittori della "Scuola romana" hanno accentuato energicamente l'espressione di un furore sensuale e sacro, oppure una noia di tipo moraviano, una indifferenza ostentata ai fatti della cronaca. A Milano la pittura si rifà nuova contro il bitume del "Novecento". Edoardo Persico suggerisce una specie di gemellaggio tra il cielo di Lombardia e il cielo dell'Ile de France, tutto chiarezza diffusa, senz'ombra. Ci sono anche indizi di protesta: *La fucilazione nelle Austrie* di Sassu (1932), le prime *Crocifissioni* di Manzù (1932), ma traggono il loro significato politico da un terreno che deve essere ancora esplorato; intanto che i *Ritratti* di Carlo Levi, quelli di Rosselli (1932) per esempio, nascono da uno spirito di fronda che è amicizia delle persone, le *Demolizioni* di Mafai (1932) da una fronda che è tenerezza per le cose che muoiono, *I mangiatori di lische* di Spazzapan da una fronda che è istinto d'anarchia.

I movimenti contro il "Novecento" sono tutti movimenti d'evasione, hanno una forza centrifuga. Fontana, allo stesso modo che Garbari, o Prampolini, è un isolato. Soltanto gli architetti, alcuni pochi, almeno, sono capaci di opporre al linguaggio mortificante, comune alla base del "Novecento" un linguaggio europeo; alla cultura della provincia una cultura internazionale. Sartoris, Pagano, Terragni, disegnano strutture funzionali di ispirazione purissima, realizzano architetture astratte. Astratte, e non soltanto estranee alle cattive abitudini delle scuole di ornato, della resurrezione dell'antico e dei luoghi comuni. Certamente si deve al loro esempio se anche in Italia nascono a un certo punto dei pittori astratti.

A quel tempo Castello si abbeverava direttamente alle fonti dell'astrattismo. Nel 1935, quando in Italia, a Torino, nel mese di marzo, nella galleria patrocinata e sostenuta anche materialmente da Casorati, ha finalmente luogo la prima mostra collettiva di pittori italiani astratti; quando a Roma la II Quadriennale accoglie nelle sue sale le personali di Prampolini e di Licini, che però suscitano lo sdegno e il divertimento sarcastico della gente perbene e dei burocrati, l'avventura astratta di

Castello sta per concludersi; cioè si conclude la prima parte della sua incredibile avventura: un ciclo durato quasi dieci anni, un lungo viaggio di scoperta e nel tempo stesso di conferma, un lungo dialogo esaltante con artisti che erano anche uomini liberi, destinato a cadere, parola a parola, di fronte alla consapevolezza che le minacce, come l'indifferenza, entrano negli animi e riducono, poco a poco, con un seguito di "segni" oscuri, la gioia, insostituibile nella sua sostanza, di vivere liberi.

Le prime pitture di Raffaele Castello sorprendono per la chiarezza e la lucidità con cui rivelano subito la posizione dell'artista rispetto ai problemi della rappresentazione; posizione che è di attrazione e nel tempo stesso di distacco dall'esperienza concreta condotta sulla natura. È evidente per ciò che si è detto di lui sinora, che Castello vive in uno stato di tensione continua con la natura. C'è tra lui e la natura un rapporto da polo negativo a polo positivo, attraverso il quale scocca senza pause una scintilla che è di comunione panica e lirica. Il suo vagabondaggio è la conseguenza ed insieme l'occasione di tale rapporto, come anche dello stato di tensione di tale rapporto. È possibile interpretare la sua facile e spontanea disposizione all'irrequietezza fisica come fenomeno di elementi razionalmente incontrollabili, forse anche come ansia di conoscere che è di origine letteraria, tinta, forse, di un'ultima venatura di decadentismo e di noia locale; ma non è possibile, poi, non ammettere che l'irrequietezza si deposita, con una sua organica sequenza, in oggetti che ricevono la loro evidenza dagli strumenti della pittura e che si modellano come oggetti di pittura. È vero che Castello "ha riempito decine di taccuini di note, di schegge, e tiene nascosto un quaderno di poesie che Malaparte voleva stampare", ma è anche vero che ciò che egli ha sempre ricercato è qualcosa che si chiama pittura e che, se pure non mancano nel corso della sua carriera immagini realizzate pittoricamente, che sono veri e propri trapianti letterari o trascrizioni oniriche o mitologie surreali, la sua pittura non è per niente letteraria.

Gino Ghiringhelli, da intenditore, aveva già scartato questa illazione. Commentando sul numero 54 del Bollettino del Milione (vecchia serie) le recensioni critiche alla mostra di tempere e di disegni di Castello comparse sui quotidiani di Milano, rintuzzava l'accusa di letteratura mossa da Sandro Bini: "non vediamo dove vada a sbattere la paroletta *letteratura*. Almeno se dobbiamo credere ai nostri occhi, che hanno guardato le pitture di Castello senza umori prestabiliti, accertandovi una indubbia chiarezza di stile, che forse il critico ha scambiato per una disinvoltura di scuola (per quella inversione di termini in cui tanto spesso ci si imbatte oggi, in virtù di un inetto ed opaco egoismo intellettuale)".

Le tre tempere che portano la data del 1927 mostrano già quali siano i caratteri fondamentali della visione di Castello. La loro immagine sorge con franca evidenza da un'impressione di natura e forse è meglio dire da un "momento" di natura, giacché si intuisce che il giovane pittore è portato d'istinto ad accogliere immagini di oggetti e di situazioni che gli sono familiari ed a rappresentarle con maggiore vivacità in fase di metamorfosi tra il riconoscimento e la ricreazione.

Nella prima è facile riconoscere gli elementi di un paesaggio che è il più tipico dell'isola di Capri: i Faraglioni, veduti dall'alto. Il colore della roccia, il colore dell'acqua indicano con buona approssimazione gli spazi naturali, ma un segno che si snoda e vola come un nastro, va e viene, sale e scende, lega e slega, conferisce alla figura un movimento irreali, se non è già proprio astratto.

In *Composizione* (n. 3) da sensazioni che si sommano insieme, di gorgo marino, di pesce che guizza, di serpente, di aquilone che si impenna nasce una figura emblematica; compare un attimo, quasi ammiccando, e si dissolve nei puri valori plastici: in un colore risentito e aspro nel suo canto, in un segno spezzato, che alterna curve ed angoli, in un movimento rozzo che fa contrasto con la linea sdutta ed elegante del paesaggio precedente.

In *Composizione* (n. 2) lo strappo dall'analogia con il volo di un uccello è ancora più scoperta. C'è quasi un principio di simultaneità nella iterazione della freccia delle ali e i graffi verticali sembrano sottolineare con il loro diagramma la penetrazione dello spazio. Tuttavia mi pare che prevalga alla fine l'idea di un momento in cui le sensazioni di tempo e di spazio si fondono, non tanto per rafforzare

il dinamismo dell'immagine, quanto per rappresentarla più irreali; frantumandola in schegge di colore, di luce e di presenze.

Le opere che portano la data dal 1928 al 1930 appaiono ancora più singolari. Castello vive ancora nell'isolamento di Capri, in una situazione che sta tra il limbo e il purgatorio. Non dimentichiamo che a quella data egli deve essere considerato essenzialmente un autodidatta. E sottolineo questa circostanza proprio per esaltare i valori libertari, si potrebbe forse dire anarchici, della sua immaginazione e della sua attività e la disposizione psichicamente intatta a inventare forme.

Non è possibile ricostruire uno ad uno gli elementi che sono potuti influire tumultuosamente nella sua formazione culturale e che hanno indirizzato più che modellato il suo gusto. Quegli elementi sfuggono anche davanti alle ricerche della memoria del protagonista. Si smarriscono nella folla degli invitati di Capri. Certo furono più elementi letterari che figurati, più ascoltati che veduti e proprio per questo hanno potuto eccitare, anzi frenare un'attitudine nativa a prendere il largo, a volare verso le zone più azzardate dell'astrazione. Attraverso quella remota magia, può diventare passione esclusiva ciò che non è oggetto di riproduzione eppure chiede insistentemente di essere evocato. Il fatto è che la serie delle composizioni datate 1928-1929, che figurano nelle sale del Centro Culturale Olivetti, ci sorprendono con la loro novità.

In esse qualche traccia minuta di analogia - si può pensare per esempio, di nuovo, all'occhio del sole, al profilo di una scogliera, all'aria che sbianca intorno oppure ha una grande foglia che fa da schermo al mondo intero - è subito assorbita dalla coerenza di un ritmo che procede speditamente sul disegnato insieme con le motivazioni del suo sviluppo. Il colore, il segno, le relazioni di spazio e di colore, la scioltezza delle immagini dimostrano in queste composizioni di vitalità immediata, lucidità di intuizioni, dominio perfetto dei mezzi, felicità e semplicità di invenzione. Originalità, si deve aggiungere. Nel 1928-1929 esse non hanno ancora riscontro in Italia. Sono, si può dire, gli incunaboli dell'astrattismo italiano. Se credessimo nell'estetica delle date, potremmo dire senza esitazione che Raffaele Castello è il padre dell'astrattismo italiano, o almeno che egli è il primo figlio italiano dell'astrattismo. Conviene, e basta, dire che è nato pittore, per sua fortuna in un'isola che fa un mondo a parte, "Tra l'Africa e l'Australia, sperduto nell'immensità dell'oceano indiano, affiora uno scoglio" come Carlo Belli ha ripreso da Verne. Basta dire che il Castello possiede ciò che conta: la durata, e la quantità di una certa qualità: che la scelta stessa da lui attuata in un momento di generale rientro nell'ordine, nel buon costume e nel senso del comune, rivela la presenza di una solida attitudine poetica; tanto più solida nella sua freschezza, nella sua interiore purezza.

Quando gli è sembrato che fosse venuto il momento di reintegrare nel quadro vivo della pittura italiana moderna il lavoro ormai lungo di Castello, presentando alla "Strozzina" una antologia delle sue opere, Ragghianti ha avvertito: "È chiaro, scontabile, che la prima impressione di coloro che non conoscono, o non hanno seguito il percorso di Castello, sarà quella di riscontrare le fasi, anche accelerate, e le suture di relazioni artistiche. Specialmente sino al 1932-33".

Il carattere eclettico dell'opera di Castello è scoperto, direi persino indifeso e mi pare che sia ancora utile ricorrere allo scritto di Ragghianti per illuminarlo agli spettatori di oggi. "Castello si è spostato, senza dubbio, ma bisogna calcolare la misura, il periodo, l'ambito degli spostamenti: che comunque non sono indici di un elevato *dilettantismo*, di un atteggiamento letterario di delibazione, e tantomeno di avidità curiosa e instabile. Se si guarda bene, un filo preciso e netto collega anche le esperienze giovanili, nella scala che va dalle costruzioni di zone ed i volumi (per cui polemizzava amichevolmente con Mondrian, che ne imputava il dramma, per lui limitativo, della catarsi estetica) al purismo scalato anche secondo indagini cubiste, alle più rare manifestazioni di abbandono vitalistico e persino di automatismo psico-formale. La riflessione indubbia, confessata e aperta con deliberazione, di un toro di forme anche provenienti da radici di sentimenti e di indirizzo intellettuale diverse ed anche distanti tra loro si opera senza abbandonare, se non raramente, alcune strutture fondamentali ed alcune modalità di assunto sintetico".

Ma è curioso ed interessante notare che l'eclettismo, questa "riflessione di un toro di forme provenienti da radici diverse" si manifesta in Castello come esperienza consapevole sin dagli inizi. Nel 1928 egli ha soltanto 23 anni, un'età in cui l'eclettismo, questa versione moderna dell'apprendistato a bottega, è naturalmente giustificato. Nel caso di Castello, che trapassa dalla pittura che sembra eseguita al vivo sulla sensibilità diretta dei polpastrelli della *Composizione* (n. 5) alla quieta musicalità delle filature cromatiche della *Composizione* (n.17), dalla plasticità cristallina dello *Studio 22* (n. 6) alla vibrazione anellare dello *Studio XV* (n. 8) e *Studio XX* (n. 7), dalla grafia medianica o ispirata di *Aria orientale* (n.16) alla corposa volumetria di *Luce fredda* (n.10), l'eclettismo mostra di essere un mezzo d'espressione, giacché ognuna di queste prime prove rivela compiute finzze di interpretazione e di esecuzione, tali da far scartare l'ipotesi del tentativo, dopo che è già stata scartata l'ipotesi della copia.

L'eclettismo di Raffaele Castello, giustificato del resto persino storicamente dalla necessità, storica appunto, di condensare in un'esperienza che le circostanze materiali - e, io credo, anche un sentimento dell'esistenza che ha la sua moralità ammaestrata da una vicenda antichissima - costringono ad essere breve; di condensare, dicevo, tutte le avventure per cui si è nati troppo tardi o troppo presto, provoca e subisce, a sua volta, una ricerca incalzante. Incalzante, ma non tuttavia ansiosa. In ogni rappresentazione di Castello vediamo sorgere un'immagine che riflette almeno un barlume del sorriso dell'Olimpo e della dorata luce mediterranea. L'itinerario di tale ricerca è già stato tracciato. La lunga serie delle opere esposte, intitolate in gran parte semplicemente *Composizione*, quasi a sottolineare la loro gratuità formale e lo stacco da ogni intenzione contenutistica, accompagna parallelamente quell'itinerario.

È facile, mi pare, intendere ciò che egli ha potuto vedere a Varsavia, a Düsseldorf, ad Amsterdam, a Parigi, a Colonia, a Berlino e quali siano stati gli echi che ha potuto raccogliere di Lorionov, di Malecic, di Lissitzky attraverso il filtro dell'avanguardia polacca, e quali siano stati i riflessi attivi del razionalismo della Bauhaus, del purismo di Ozenfant o di Le Corbusier, dell'Orfismo di Delaunay, del neoplasticismo di Van Doesburg assai più che di quello di Mondrian, dell'irrealismo di Kandinsky e persino del surrealismo alla Picabia. Ma forse resterà sempre sospesa la risposta a certe domande lecitissime: quali siano per esempio i rapporti reali tra il mondo del mare (n. 48) a Colonia nel 1932 e certa grafia stellare, tentacolare, di fondo marino di Juan Mirò. Del resto anche un disegno acquerellato come *Aria orientale* eseguito nel 1930 resta misterioso, o miracoloso. Si è tentati di dire a questo punto che nel lungo pellegrinaggio, nella fitta spola tra i santuari dell'Europa artistica, Castello ha finito con lo sviluppare nuove varianti del nucleo di intuizioni plastiche che aveva già configurato prima di mettersi in viaggio.

Certo, in giro per l'Europa, ha portato con sé, dentro di sé, una disponibilità alle suggestioni del colore che usciva rinsanguata da ogni nuova esperienza. Anche le composizioni più schematiche, più apertamente giocate su strutture razionali di rapporti di spazi e di incastri architettonici, come tanti studi di natura morta e gli *Oggetti* dal '31 al '33, esauriscono il loro rigore geometrico in una sensibilissima trepidazione cromatica; si adagiano nell'atmosfera colorata in un movimento leggero, quasi sempre ripreso e sottolineato dal percorso di un segno continuo, simile a un nastro (come nella prima tempera del 1927). Cioè, il linguaggio di Castello è il colore anche quando fissa una necessità di sintesi, di concentrazione dell'immagine su una trama chiusa e già spazialmente rinviata verso il centro della tela. Ma è il colore soprattutto nell'altra espressione dominante: in quel suo libero e lirico germinare di gorghi di *fiumi* (n. 44), di *ghirlande* (n. 47), di *elementi* (n. 50), di *composizioni* (n. 29) in cui le tempere e le aniline raggiungono effetti straordinari di liquida trasparenza e la vivacità della tinta è continuamente sostenuta, e ripresa, da colate, serpentelli, virgole, graffi, macchie, sbavature. Figurazioni che sono affascinanti per il fuoco ora coperto come di magma che si raffredda, ora divampante e per la rappresentazione premente di una natura, cui conviene ciò che della natura ha scritto Kurt Segwitters: "Natura, dal latino *nasci*, significa divenire, provenire da, insomma, tutto ciò che per forza propria si sviluppa, si forma, si muove".

Luigi Carluccio