Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 18 (1948-1949)
Heft: 1

Artikel: Aldo Patocchi
Autor: Moretti, Luciano
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-17217

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ALDO PATOCCHI

di

LUCIANO MORETTI

Introduzione

Nata dalla necessità di riprodurre rapidamente motivi per la decorazione di stoffe e carte, la xilografia suggerì ben presto il più comodo mezzo per la moltiplicazione e la diffusione delle immagini sacre.

Il Rinascimento, nella sua splendida pienezza, diede vita, specialmente a Firenze e a Venezia, a stupende incisioni in legno.

Dai « Donati », le grammatiche per i fanciulli, stampate, pagina per pagina, su blocchi lignei, al volume sulla Passione, conservato a Berlino nel Gabinetto delle Stampe; ai molti testi latini del « 400 », ornati da incisioni sempre più belle, alle prediche del Savonarola, le cui tavole traducono assai probabilmente disegni di Sandro Botticelli, la storia della incisione in legno è tutta legata all'arte della stampa.

Nelle composizioni prevale sempre la chiarezza disegnativa: e non soltanto a Firenze, dove la nitidezza armoniosa del disegno è, in tutte le arti figurative, una caratteristica etnica.

L'evolversi sereno ed elegante dei segni nelle tavole ha segrete rispondenze con l'armonia dei caratteri di stampa.

Per quasi tutto il secolo XV la xilografia conserva la sua raffinata limpidezza linearistica: durante il secolo successivo, nel desiderio di emulare la calcografia, affronterà problemi di carattere tonale e smarrirà la sua limpida grazia nella densa plastica dei chiaroscuri.

Nel secolo XVI la xilografia, meglio che l'acquaforte, destinata ad adornare in larghi fogli le pareti, mira, più che alla sottile raffinatezza, ad ampiezze di costruzione e a complessità chiaroscurali e plastiche.

Dal secolo XVI al XIX è l'incisione in rame a creare opere di grandissimo valore: alla xilografia è restituito il compito della decorazione del libro. Bellissime edizioni del '500 e — spesso qualitativamente inferiori — del sei e del settecento hanno tavole xilografiche; ma l'acquaforte penetra anch'essa, e spesso in modo mirabile, tra le pagine delle più belle opere dei secoli XVII e XVIII.

Nel '600 continua l'usanza cinquecentesca di incidere nel legno disegni di grandi maestri, derivati dalle opere della pittura.

Nel '700 vien meno quel virtuosismo tonale che aveva indubbiamente snaturato la xilografia nello sforzo di emulare altre tecniche e di raggiungere altri effetti.

Soltanto nei primi anni del nostro secolo, dopo un periodo di lungo abbandono, si ritorna alla xilografia.

L'incisione in legno era stata praticata anche nella seconda metà dell'ottocento, ma con finalità puramente industriali: era, infatti, servita, nella perfezione addirittura meccanica delle incisioni su legno di testa, alle riproduzioni di fotografie per pubblicazioni periodiche.

L'edonismo di Gabriele d'Annunzio può considerarsi uno degli elementi decisivi per la rinascita della xilografia.

La rivista « Leonardo » di Firenze raccolse intorno a sè i primi neofiti dell'arte rinascente; ma nell'ardore dannunziano era il germe di quella retorica da cui raramente si salvò la incisione in legno.

Il « Maestro » della rinnovata espressione fu Adolfo de Carolis che incise, sotto l'influsso del furore dannunziano, dopo i legni del Leonardo, tutte le illustrazioni per le opere del Poeta.

Motivi grafici, spesso puramente ornamentali, riecheggianti eleganze della rinascenza o paesane freschezze; rielaborazioni di miti, magniloquenti esaltazioni, passano nelle incisoria decarolisiana, tanto spesso virtuosa da stupire, ma quasi sempre nella orbita di quel titanismo caratteristico della nostra arte del primo ventennio.

Le immagini che nel 1904 il De Carolis pensò ed espresse per la Figlia di Jorio sono la realizzazione grafica più bella dell'incisore: sobrie e armoniose traggono da memorie rinascimentali la loro suggestiva eleganza, cui il tono primordiale della vita dei pastori d'Abruzzo conferisce una freschezza taciturna che è la nota più bella delle incisioni.

Del resto il De Carolis fu in seguito xilografo suo malgrado. Ci consta personalmente che le molte illustrazioni che venne incidendo negli ultimi anni della sua breve vita, spesso semplificazioni grafiche di brani della sua opera pittorica, furono incise nelle pause tra un lavoro di decorazione e l'altro, e non sempre per necessità espressive.

Derivate allo stesso modo dall'attività pittorica sono le incisioni bizantineggianti di Giulio Aristide Sartorio, non escluse quelle per il poema Sibilla, così intimamente legato, anche nella sua espressione editoriale, all'enfasi e all'edonismo dell'epoca.

In questa temperie, con le naturali differenze di linguaggio, vivono la lor vita convenzionale moltissime incisioni.

Derivazioni della sensibilità e della parola decarolisiane sono molte xilografie dei migliori allievi di De Carolis.

L'esasperazione di queste formule e dei toni loro connaturati determina a un certo momento le nuove forme della stampa lignea. Documento di questa nuova sensibilità, spesso imborghesita, è la rassegna « **xilografia** » di Francesco Nonni, ceramista e xilografo.

Alcuni incisori riducono talvolta le loro espressioni a puri giochi di eleganze grafiche, di schematiche sintesi lineari, non raramente legati nello spirito al decantismo.

Ma la rivista di Francesco Nonni segna l'inizio dell'attività xilografica come arte svincolata da premesse letterarie. L'incisione vuol cessare dal suo compito di illustrazione e — comunque — vuol essere distinta da essa.

Mino Maccari, nel suo « Selvaggio » opera la frattura con i modi della xilografia tradizionale.

Lungo sarebbe menzionare i numerosi incisori in legno e non è in questo cenno rapidissimo che si potrebbe farlo, in modo anche approssimativo.

Alle opere di xilografi-storiografi della incisione come il Disertori, il Cisari, il Servolini, per nominarne alcuni, rimandiamo coloro che volessero essere precisamente informati su questa materia.

L'incisione in legno è tuttora praticata come attività secondaria da molti tra gli artisti contemporanei: abbiamo visto recentemente ottime xilografie di pittori, tra le quali alcune di Ciarrocchi, noto soprattutto come sottilissimo acquafortista. Quel che ci preme notare è che a qualificarsi chiaramente e a considerare la xilografia come l'unico mezzo di espressione della sua personalità di artista è il ticinese Aldo Patocchi, la cui posizione nell'incisoria italiana deve appunto per ciò ritenersi, al di sopra di ogni apprezzamento di merito, distinta da quella della grande maggioranza degli incisori in legno.

La prima incisione di carattere impegnativo che noi conosciamo di Patocchi è un « Autoritratto » del 1926.

Patocchi ha 19 anni: l'Autoritratto che s'intitola « Incido cor meum » e par muovere da motivi prevalentemente sentimentali, rivela invece un'esigenza di ordine e di chiarezza: una scrupolosa congruenza stilistica lo caratterizza; il motivo lineare vi si svolge limpido, senza urti, senza incertezze.

Il bulino si muove come una di quelle penne d'oca miracolose da cui maestri calligrafi trassero un giorno stupefatti virtuosismi.

Qui non sono svolazzi, arrotondamenti, estenuazioni, ma la penna, più che il bulino, sembra volgere, paziente e lucida, a creare rapporti di spazi, nella gran luce, aggirarsi in simmetriche volute intorno alla candida cappa.

Da essa muove a suscitare l'esile collo, sul quale la chiara adolescenza del volto magrissimo, ascetico, è fatta aggressiva dall'intensità dello sguardo, dal taglio diritto del naso con le narici frementi.

Patocchi ha già vinto gli spettri della simmetria, delle leggi, dell'ordine, della chiarezza puntuale.

Tutto l'Autoritratto è tagliato a linee e piani simmetrici: il piacere del linearismo decorativo induce l'incisore a risolvere in volute pergamenacee i limiti laterali della zona frontale.

Unica libertà la massa scura dei capelli morbidi e fluenti; ma obbediscono anch'essi al noto rigorismo.

Intorno a tutto l'Autoritratto sono rami spinosi e un uccelletto gonfio di canto tra le spine: motivo letterario che nasce dal sentimento che ha determinato l'opera. Scade ad elemento di un troppo facile simbolismo, ma è ugualmente indiscutibile.

Ora noi, pur affermando l'originalità e la serietà di questa incisione giovanile, non vogliamo riconoscerle un valore superiore a quello effettivo.

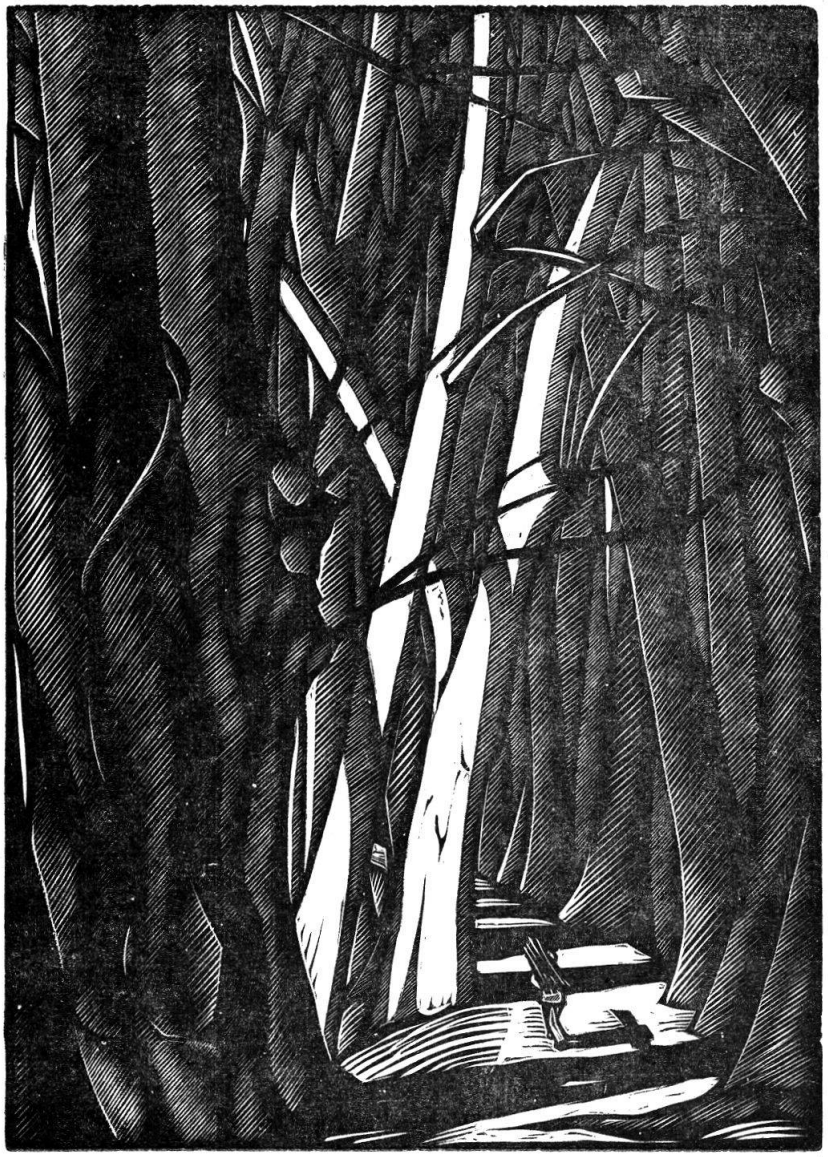
Ci preme tuttavia stabilire un punto di partenza: l'estrema onestà e la dignità con cui Patocchi si pone ad esprimere se stesso nel legno; con cui, cioè, inizia quella attività di incisore che non vorrà più abbandonare (egli dirà dannunziamente « tradire »), neanche quando sarà fortemente tentato dal colore.

E se la linearità del primo autoritratto snatura l'incisione xilografica, distrugge il « sapore » del legno, così cordiale nella xilografia, essa è pure lo scheletro ben saldo della futura arte del nostro incisore.

Allorché Patocchi incise i legni per alcuni volumetti di poesia, si fece da taluno il nome di Francesco Gamba, uno dei più validi xilografi italiani.

E' chiaro che in quella di Gamba Patocchi ritrova una voce fraterna, forse la più vicina alla forza del suo sentimento.

Ma il linearismo del Ticinese sostiene la sua eleganza, soverchia, se si vuole, su ritmi molto più chiari, forse più noti, e obbedisce ad altre esigenze stilistiche.



UOMO NEL BOSCO (Da "Fremiti di Selve,.)

Vogliamo dire che Patocchi non teme la chiarezza del suo linguaggio e che in un'età nella quale gli aggettivi hanno fascini irresistibili, egli s'impone la rigida concretezza dei sostantivi.

Così giovane e così ricco di fermenti e di moti interiori, egli chiarisce nella linea l'urgenza e la complessità dei suo fantasmi: è sincero e non con se stesso soltanto e ripudia gli effetti, i toni incerti, il luminismo.

Ama, al contrario, la luce e imposta il suo canto fermo su poche note e le svolge sicuro e crea suggestioni che spesso non dipendono assolutamente dai testi che dovrebbero averle evocate. Chè essi, anzi, rimangono in un tono decisamente più basso: la parola non di rado è superata dall'incanto della linea.

Una linea sola, pura: tra non molto si arricchirà di ombre, di volumi: di tutto quel mondo più complesso che l'artista andrà pazientemente, amorosamente individuando.

Perché il cammino di Patocchi è illuminato da una coscienza nettissima. L'artista incide solo gli oggetti che vien via via scoprendo e nella invenzione egli è tanto onesto da non celare nessun malinteso, nessuna riserva.

Il suo lavoro procede a tappe: è veramente un progressivo svolgersi di modi di conoscenza.

E se riecheggiamenti della pensosità di Francesco Gamba sono in talune illustrazioni del periodo 1926-1928, un'ansia di classica chiarezza le distingue, un rapido motivo decorativo le ingentilisce, conferendo loro un'eleganza che, pur non essendo a nostro avviso la miglior qualità di Patocchi, crea talvolta così raffinate parvenze da ricordare gli incisori orientali.

L'illustrazione è sempre sostenuta da una freschezza immediata, per la quale i simboli rinnovano le loro vecchie accezioni nel sentimento che li anima, nella chiara originalità della rappresentazione grafica.

Sono i « Fremiti di Selve », la prima opera notevole di Patocchi, a precisare le doti immaginative e stilistiche dell'incisore.

Una foresta senza foglie, di soli tronchi, folgorati da luci improvvise e misteriose; in questa foresta piccoli uomini vivono la lor piccola vita.

Una retorica, si obbietterà.

Ma ogni poeta, che sia autentico, ha la sua retorica.

E — d'altro canto — i motivi umani di questa poesia sono trasfigurati — è quel che preme — nella visione di queste selve che stabiliscono la proporzione tra gli uomini e i sentimenti.

Patocchi è ancor sotto l'influsso di certi agenti; più che le tavole — che son sue, del suo sogno, della sua fede — lo dicono le poche parole stampate prima e dopo la piccola raccolta.

Comunque egli realizza un suo mondo.

Nel nudo linearismo delle prime illustrazioni ha saggiato certe possibilità di ordine linguistico e, soprattutto, ha provato un rigore, un purismo, talora accademici, ma sempre onesti e franchi: di quella onestà e franchezza che rimarranno il segno più suo.

Nei « Fremiti di Selve » è tutto Patocchi, col suo mondo, i temi della sua poesia, gli approdi della sua fantasia, il suo linguaggio preciso.

E più che di una ricerca di effetti e di valori tonali, di una chiarezza e di una perfezione di stile, qui è bene tener conto di questo annuncio cui Patocchi terrà fede per un bisogno di approfondimento, in tutta la sua opera a venire: secondo la divisa ancora « eroicaizzante » « per non tradirmi ».

Queste « Selve » difficili a riconoscere, son pure del Ticino, e gli uomini, senza volto, quelli che Patocchi conosce, coi quali scambia le sue parole; i ragazzi quelli che lo riconoscono fratello e lo chiamano « Aldo ».

E questo ci interessa non in rapporto ad un verismo documentario che ci guardiamo bene dall'attribuire o dal richiedere all'arte, sibbene per ciò che di documentario in senso interiore, suggestivo, determinante, è possibile ritrovare in queste visioni, per la capacità di deformazione che Patocchi ha posto in atto.

Qui si costituisce uno schema: da questo traliccio muoveranno, dal punto di vista figurativo, orditi ben più complessi.

E il tema, sia pure riscattato dal romanticismo tenebroso che inquina qualcuna delle venti tavole, rimarrà valido per molto tempo.

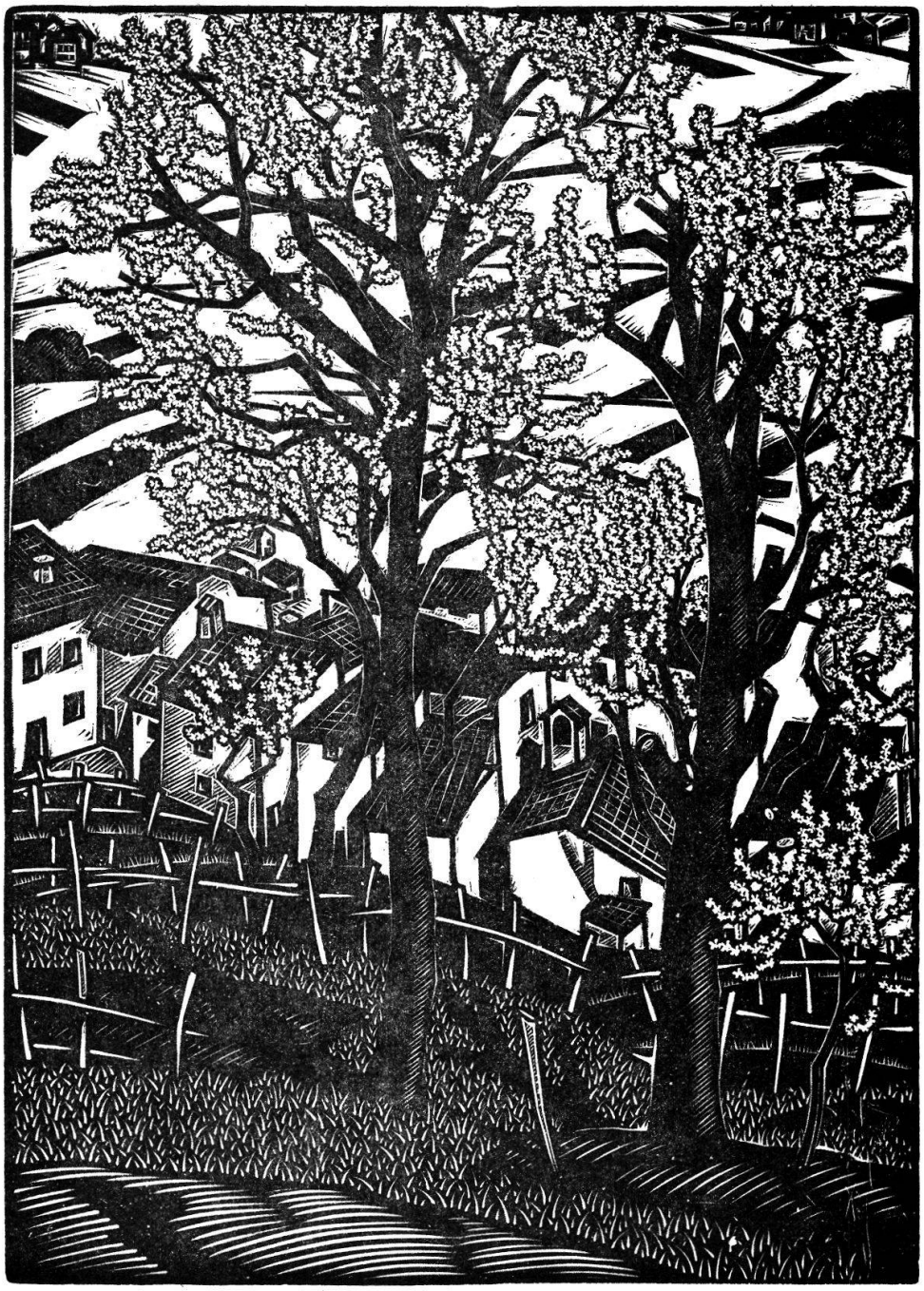
La disciplina che Aldo s'è imposta in questa sua prima espressione dà i primi sicuri risultati.

Questi grovigli di tronchi e di rami nudi sono spesso di una rara potenza e i bianchi vi hanno folgoranti baleni.

Il mondo non è ancora denso e pieno come si farà più tardi, ma già aderente al carattere di Patocchi e della sua regione.

L'artista si prepara, ancora inconsapevolmente, forse, a cantare la vita, il costume, i sentimenti della sua terra; perchè non è possibile immaginare Patocchi senza i suoi monti e le sue campagne e la sua gente; Patocchi senza il Ticino e la sua fierezza montanara, operosa e rapita insieme.

Ma le visioni che aderiscono così strettamente a questi luoghi e così profondamente li penetrano, tanto fedelmente li testi-



CILIEGI IN FIORE (Da "Calend' Aprile,,)

moniano, hanno già l'anelito dell'ascesa verso valori universali.

Ed è proprio in questo anelito tanta parte dell'incanto di questo primo libro.

Nel 1930 esce a Milano, presso l' « Unitas », la seconda raccolta di incisioni di Aldo Patocchi: « Calend' Aprile ».

Anche qui le tavole sono divise — non distinte — per temi. Ma, a veder bene, il tema è unico, come in tutte le raccolte future. Questa volta è la primavera: il titolo lo suggerisce, pur traendoci in inganno.

Infatti la poesia è chiusa in tale intimità da non aver nulla a che vedere con le tradizionali celebrazioni primaverili.

Intorno al tema l'artista ha composto venti variazioni, legate da una stessa aria estatica e commossa.

Sono umili luoghi e un tono idillico li trasfigura: su tutto è la meraviglia di motivi grafici, di suggestioni tonali e prospettiche a rendere lievi e incantate le visioni così avvedutamente costrutte.

Noi non ripeteremo che nell'attività di Patocchi i « Fremiti di Selve » sono un'eccezionale interpretazione austera, e talvolta dolorosa, del mondo.

Il « Calend'Aprile « s'è schiarito nella fioritura dei mandorli e nella luce del sole primaverile, ma i grigi e, più spesso, i neri impongono uno stupito silenzio.

Il nero prevale ancora e prevarrà in tutta l'opera futura.

Taluno — e l'artista sembrerà confermarlo nella prefazione ai « 12 paesaggi » del 1932 — ha voluto vedervi un influenza del sangue tedesco che scorre nelle vene di Patocchi per parte materna. Ma a noi il problema non appare di così facile risoluzione.

Il Calend'Aprile è ancora un'opera immatura, esile, ma — per molti aspetti — di valore decisivo.

La poesia può apparirvi facile: troppo frequente il ripetersi dei motivi.

Ma a prescindere dal fatto che nell'ambito di questa ripetizione si giustifica il valore delle sottili variazioni intorno all'unico tema, sempre saldamente tenuto, è chiaro che Patocchi s'è posto di fronte a nuove e più rigorose esigenze espressive e ha dimostrato un più largo possesso dei suoi mezzi.

Così che i legni, nonostante la lor tenuità, il facile gioco di certe ripetizioni formali, hanno suggestioni che li fanno più vicini alla maturità di quanto Patocchi ha inciso fin qui, illustrazioni non escluse.

Ma quel che più conta è ancora lo spirito che anima le visioni, la fedeltà a un mondo che è sempre quello dei « Fremiti », pur essendo gli alberi divenuti sorridenti nella stellata fioritura, pur se la vita dell'uomo s'annunci dalle cose, quieta e densa d'attesa.

E', tuttavia, un annuncio grave e misterioso: questa primavera è in tutte le cose, ma non è ancor giunta agli uomini. Accende brividi di luce fin negli angoli più remoti; s'insinua tra i rami degli alberi; crea incanti negli orti e nei giardini, sulle soglie e sui tetti, ma gli uomini sono ancora nelle tacite case, appartengono ancora all' inverno.

L'assenza dell'elemento uomo nella uguale e intanto così varia rassegna di luoghi, è la nota più originale di questo Calend' Aprile, di una serietà vibrante, nella luce che mette a punto e individua alberi e case.

La colorazione è quanto mai sobria: Patocchi s'è già detto di non voler essere che xilografo: i virtuosismi, le estenuazioni tonali snaturanti la incisione in legno non lo tentano.

Abbiamo detto che i neri prevalgono, ma son densi di fremiti; i grigi preludono al riposo dei bianchi che, raramente folgoranti, occhieggiano queti o si distendono più spesso su vaste superfici.

Il taglio è franco e cordiale: il bulino ha tratto dal legno nuove meraviglie; il linguaggio, non ancora libero da approssimazioni convenzionali, ha arricchito il suo lessico; ha cominciato a muoversi tra più aspre difficoltà stilistiche e non di rado è chiaro ed efficace.

Sono del 1930 (i legni del Calend'Aprile sono stati incisi nel 1929) un grande Autoritratto (250x370) e alcuni legni di piccola dimensione (83x100), illustranti un libro di Mario Jermini « Scuola e terra ».

Nell'Autoritratto la sensibilità di Calend' Aprile si irrigidisce in un'astrazione per la quale l'incisione, resa più intensa e vibrante da apporti cromatici, acquista in potenza quel che perde in dolcezza: ciò sia inteso principalmente per il volto energico dell'artista, denso di suggestioni e di un linguaggio plastico così diverso da quello finora conosciuto.

Nel secondo piano della tavola è il paesaggio ticinese, così caro a Patocchi.

Un paesaggio che, questa volta, ha la consolazione del lavoro umano.

Nel digradare di tenere colline, lavorano due uomini a legar pali tra le vigne; una vecchia raccoglie i frutti del suo orticello,

accanto alla sua casa serena; in alto, dietro gli alberi, il villaggio dalle piccole case tranquille.

Scrive Renan che l'uomo, dacchè si distinse dall'animale, fu religioso. Vide, cioè, nella natura alcunché di là dalla realtà.

Questa interpretazione della natura, caratteristica in tutta l'arte di Patocchi, è nell'Autoritratto tanto fermamente espressa da pervadere tutta la visione di un profondo spiritualismo.

La casta poesia del Calend'Aprile ha qui un respiro più ampio: l'incisore attua una sua più rigorosa esigenza di costruzione e il tono della tavola è tutto nella ferma interiorità con cui si sono posti gli oggetti del mondo dell'artista: ferma interiorità da cui hanno origine l'equilibrio della composizione, la chiarezza che Patocchi ha ottenuta senza venir meno alla sobrietà della sua parola.

C'è tra il volto dell'artista e il paesaggio così diversamente espressi, un'intima connessione di rapporti e sviluppi non solo spirituali (il che ai fini dell'opera d'arte non sarebbe sufficiente) ma linguistici, grafici.

Si che, nell'assolo dell'effigie tagliata aspramente e viva nella violenza dei contrasti bianco-neri, il paesaggio ha una sua funzione orchestrale e si svolge in idilliche morbidezze di grigi.

Patocchi comincia ad esprimersi in diretta dipendenza del suo Ticino e tutto quel che farà in seguito sarà in gran parte subordinato, per la validità del linguaggio, a questo mondo di suggestioni.

Ciò è più profondamente vero per i legni incisi ad illustrare « Scuola e Terra » di M. Jermini.

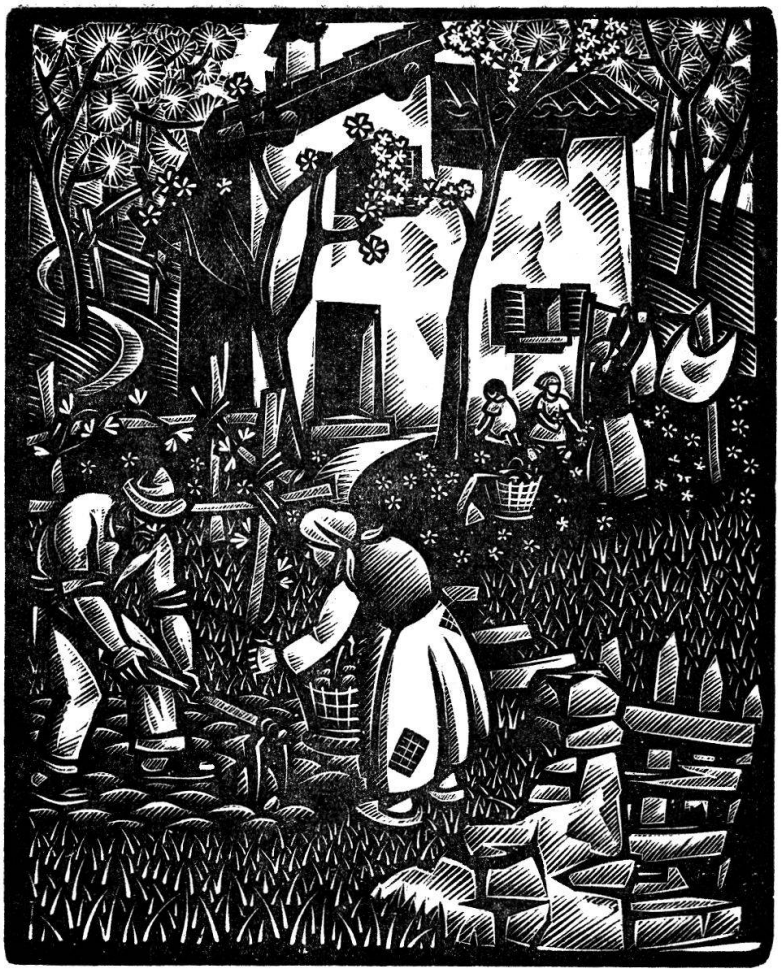
Ci ritorna alla memoria la sottile distinzione fatta dal Berenson tra « illustrazione » e « decorazione ». E al di là delle conseguenze e degli sviluppi generati dalla distinzione, diciamo subito che queste incisioni non « illustrano »; non si riferiscono cioè ai fatti nella loro contingenza: cantano la campagna ticinese, gli usi, i lavori, la vita del Ticino, vita che è, poi, quella di tanta parte dell'umanità e che, qui, assume valore universale.

Patocchi vi adotta un franco discorso.

L'attento procedere dell'invenzione, il gusto del particolare che tenta lo xilografo con un incanto sottile, il limitarsi, il più delle volte, ai toni fondamentali bianco-neri, l'avvedutissimo controllo della costruzione, costituiscono la vitalità di questi piccoli legni preziosi, tra i migliori che Patocchi ha inciso finora e saldamente resistenti, per lo spirito che li anima, tra quelli che inciderà in seguito.

Patocchi è fedele al suo mondo, alla sua fantasia.

Nelle piccole tavole avvengono fatti che si rinnovano ogni



APRILE (Da "Scuola e Terra,,)

anno, dal tempo dei tempi. Ma in arte i fatti contano in quanto sono assunti in proprio dai sentimenti ed è perciò che esclusivamente alla forza di amorosa penetrazione dell'artista appartengono questo colore, questo sapore di fresca novità, di rivelazione, che ogni aspetto del vivere prende nella rappresentazione grafica.

Anche qui alberi, case, uomini costruiscono rigorosamente la visione e creano rapporti armoniosissimi: i neri abbondano, spesso senza morbidezze, senza tonalità intermedie: le figure hanno una staticità pensosa e ogni atto assume la solennità di un rito.

E' la religione di Patocchi, la sua fede nella natura e nell'uomo.

Avviene che taluni elementi grafici si ripetano troppo uniformemente; che talvolta un particolare ci persuada poco; che un gruppo di alberi, un ciuffo verde, non intimamente compresi, non si giustifichino in sede estetica; un gruppo di foglie o di fiori non riesca a superare il valore meramente ornamentale.

Ma si può affermare che Patocchi esprime pur sempre con vigore i suoi sentimenti e la sintesi poetica cui mira non gli si disperde. Il suo linguaggio riesce, malgrado certi termini convenzionali, a conferire a questi legni una comunicativa, una confidenza inequivocabili.

Conosciamo nel campo dell'incisione italiana (e i nomi salteranno facilmente alla bocca di quanti hanno dimestichezza con la xilografia) qualche cosa di simile a questo « **modo** » di esprimere il paesaggio, di sceglierne gli elementi, di regolarvi i rapporti di luce.

Ma è facile vedere come Patocchi si ponga al suo posto di prim'ordine e come veramente talvolta il gusto della piacevolezza conduca alle forme vuote e non si possa confondere la facilità sbrigativa di esteriori epidermiche « **maniere** », col travaglio attraverso cui si perviene allo stile.

Quest'arte della xilografia, così facile in apparenza (quanti sono stati ingannati dal « **mestiere** ») presuppone, com'è naturale, un mondo di sentimenti, di fantasmi e una capacità espressiva per tradurli in forme sensibili.

All'individuarsi sempre più sicuro del mondo di Patocchi abbiamo già assistito; i suoi mezzi l'artista continua ad affinarli con una lucida tenacia che lo lega al legno e ai bulini senza riposo.

(Continua)