

Giuseppe Biasi polemista in difesa degli artisti sardi di Giambernardo Piroddi

Di Giuseppe Biasi pittore è ormai nota la parabola artistica che lo portò dagli esordi come caricaturista e illustratore in riviste quali «L'Avanti della Domenica» e «La lettura» agli anni della maturità, pienamente espressa in opere che lo hanno reso celebre al grande pubblico come il maggior pittore sardo del Novecento. Nulla o quasi invece si sa di Biasi scrittore e pamphlettista, la cui produzione è nota soltanto agli addetti ai lavori, ovvero ai suoi biografi e agli studiosi dell'opera pittorica *tout court*. Pur non essendo i suoi scritti capolavori al pari dei dipinti, meritano di essere letti e studiati per meglio conoscere e comprendere a fondo quale sostrato culturale e quale formazione estetico-filosofica sostanziasse la sua arte.

Nel 1935 il pittore pubblicò a sue spese presso la Stamperia della libreria italiana e straniera di Sassari due libelli, intitolati rispettivamente *La I e la II Quadriennale. Comparsa conclusionale e I Parenti Poveri. Postilla alla comparsa conclusionale sulle Quadriennali*.¹ Già nei titoli è contenuta *in toto* la cifra stilistica che li caratterizza: aforistica, che privilegia il 'detto-non detto' e la non immediata intelligibilità. Di fatto, è ignoto ai più il significato dell'espressione 'comparsa conclusionale', che identifica l'atto redatto dall'avvocato nella parte conclusiva del processo, una volta chiusa la fase istruttoria, in cui egli ricapitola in fatto e in diritto l'intero processo esprimendo la propria richiesta (il *petitum*) e le ragioni che la fondano (la *causa petendi*),² all'occorrenza rivelando, in un *coup de théâtre*, eventi e particolari deliberatamente taciuti fino ad allora. È ciò che intende fare Biasi nella sua *Comparsa conclusionale* avente come oggetto la prima e la seconda esposizione Quadriennale d'arte nazionale di Roma, tenutesi nella capitale rispettivamente nel 1931 e nel 1935, dalla seconda delle quali l'artista era stato escluso. Per non gettare completamente «alle ortiche» – come scrive egli stesso nelle prime righe del suo *incipit* – la laurea in giurisprudenza conseguita nell'Ateneo sassarese,³ Biasi indossa idealmente la toga per impegnarsi a difendere la causa dei «parenti poveri», fuor di metafora gli artisti sardi, rimasti soli e dimenticati, «di là dal mare»:

¹ Cfr. G. BIASI, *Comparsa conclusionale. I Parenti Poveri*, a cura di G. Piroddi, con pref. di N. Tanda, Cagliari 2010.

² Cfr. C. MANDRIOLI, *Diritto processuale civile*, vol. II, Torino 1995, p. 147.

³ «Il 5 luglio 1908 consegue all'Università di Sassari una laurea in Giurisprudenza che gli servirà unicamente a fregiarsi, con una punta di civetteria, del titolo di avvocato. La tesi svolta tratta del 'Concorso della causa honoris, con la parziale infermità di mente, nel reato d'infanticidio'. Libero da ogni impegno di studio può dedicarsi interamente alla ricerca artistica» (G. ALTEA, M. MAGNANI, *Giuseppe Biasi*, Nuoro 1998, p. 320).

Se si è deciso di mettere il dito in questa piaga, questa decisione si è presa perché di queste entità, maggiori o minori, ma sempre spostate in quell'ordine che conviene, si è fatto e si fa un egoistico, illegalissimo abuso, anche, oltretutto, a scopo polemico probativo, e si trova sempre il loro peso falsificato – sul piatto di una bilancia – che è tenuta sempre dalle stesse mani.

Ai danni di tutta una comunità.⁴

In due *pamphlet* un unico *j'accuse*, sferrato contro l'intero sistema dell'arte italiana che aveva dato vita alla Quadriennale – la più importante rassegna artistica nazionale –⁵ e contro Cipriano Efisio Oppo, suo ideatore e organizzatore, durante il Ventennio uomo-chiave nel campo dell'arte e all'epoca dei fatti raccontati da Biasi segretario generale della Quadriennale, in anni in cui il regime fascista conseguiva progressivamente stabilità istituzionale e consenso diffuso tra artisti e intellettuali.⁶ Dell'arte fascista che secondo Benito Mussolini doveva essere «manifestazione essenziale dello spirito» Oppo fu il sostenitore per antonomasia. Dapprima tra i promotori della Secessione romana, fu poi tra i sostenitori più convinti, nei primi anni del dopoguerra, del cosiddetto 'ritorno all'ordine': il recupero dei grandi repertori classici, infatti, era per molti la strada da percorrere, e in Italia una generale diffusione di questa tendenza fu promossa dalla rivista «Valori plastici» – pubblicata fino al 1922 – diretta da Mario Broglio, sodale di Oppo. L'orientamento del segretario generale sarebbe poi giocoforza sfociato nella volontà di depurare l'arte italiana da ogni influenza internazionale: intento che non poteva sposarsi con la volontà d'arte espressa da Giuseppe Biasi, che invece guardava con grande interesse alle avanguardie simboliste ed espressioniste delle Secessioni europee nate in tutta Europa alla fine del diciannovesimo secolo.

Oppo, «grande arbitro degli artisti d'Italia» secondo la definizione della sua fiera avversaria Margherita Sarfatti,⁷ dapprima critico militante e poi uomo poli-

⁴ Cfr G. BIASI, *Comparsa conclusionale* cit., p. 36.

⁵ Cfr. F. R. MORELLI, *Introduzione ai Verbali delle sedute del comitato di organizzazione della prima quadriennale romana*, in C.E. OPPO, *Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di F.R. Morelli, Roma 2000, p. 403). La Quadriennale nasce come ente pubblico nel 1927 con il proposito di accentrare nella capitale la migliore produzione dell'arte figurativa nazionale, lasciando altresì alla Biennale di Venezia lo svolgimento di manifestazioni internazionali. Decisivo è in tal senso l'operato di Cipriano Efisio Oppo, deputato al Parlamento del Regno d'Italia e segretario nazionale del Sindacato delle belle arti, nonché segretario generale delle prime quattro edizioni della manifestazione romana tenutesi al Palazzo delle Esposizioni, per ottant'anni sede privilegiata delle mostre della Quadriennale d'Arte. Si vedano: B. COLAROSSO (a cura di), *Quadriennale d'Arte di Roma*, Roma 2000; C. SALARIS, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni trenta a oggi*, Venezia 2004.

⁶ «A questo punto, Oppo svolge un ruolo di assoluto protagonista della scena artistica italiana. Un'ulteriore conferma viene dal suo incarico di curare l'aspetto artistico della Mostra della Rivoluzione Fascista, tra gli eventi clou delle celebrazioni per il decennale della Marcia di Roma» (F.R. MORELLI, *Oppo 'grande arbitro degli artisti d'Italia'?*, in C.E. OPPO, *Un legislatore per l'arte* cit., p. 3).

⁷ Margherita Grassini Sarfatti (Venezia 1883 – Cavallasca, Como, 1961), giornalista e critica d'arte. Legata

tico, da deputato fascista fece approvare alla Camera un disegno di legge per avere il controllo sindacale in tutte le commissioni esecutive delle mostre, Quadriennali incluse.⁸ Chiamato ogni quattro anni a scegliere dal grande bacino delle mostre regionali gli artisti che poi avrebbero esposto alla Quadriennale nazionale, era stato proprio Oppo a presiedere, nel 1930, la prima mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna (come si può arguire dal cognome era egli stesso di origini sarde),⁹ che fruttò a Biasi la partecipazione alla prima Quadriennale. Non accadde altrettanto nel 1935: la sofferta esclusione offrì tuttavia all'artista sassarese l'occasione per uscire dai confini dell'autobiografismo e parlare della mancata visibilità di tutti gli artisti sardi all'interno del panorama artistico nazionale:

Per dire e spiegare come meglio si sapeva, si aveva un mandato. E non soltanto da oggi. Da tutti i colleghi che si sono conosciuti e dai loro amici. Da tutti gli amici della Sardegna. Il movimento sedizioso che si mantiene nel mondo delle belle Arti offende una classe che ha lavorato e che non deve essere derisa, sia che invecchi, sia che sia invecchiata. E non giova ai giovani che vengono travati. La botte dà il vino che ha. Né giova aggiungervi acqua e quando le ali sono stanche, si continua a piedi. Ma le ali meccaniche dei ciurmadori non possono portare nelle sfere della poesia.¹⁰

Biasi sceglie la forma del *pamphlet*, testo breve congeniale alle intrinseche finalità della polemica, privilegiando uno stile volutamente aforistico, frammentario, ironico e allusivo, il cui calco è costituito, tra gli altri, dalle letture di Nietzsche, autore assai caro a Biasi, e Baudelaire – teorizzatore del movimento simbolista citato varie volte dal pittore –, il quale indicava nell'analogia e nella metafora le componenti essenziali della creazione artistica. Il Simbolismo, in quanto presa di coscienza della crisi del Positivismo e della fiducia nella scienza, defini-

sentimentalmente a Benito Mussolini, dal 1926 risiedette a Roma, dove diresse la rivista «Gerarchia». Sostenitrice di un ritorno alla tradizione nazionale in pittura, nel corso degli anni Venti fu la principale teorica e promotrice del gruppo di Novecento, per il quale organizzò le esposizioni in Italia e all'estero. Sull'operato e il profilo di Margherita Sarfatti: E. PONTIGGIA (a cura di), *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, Milano 1997; P.V. CANNISTRARO, B. SULLIVAN, *Margherita Sarfatti. L'altra donna del duce*, trad. it. di C. Lazzari, Milano 1993.

⁸ Sulla storia del Sindacato delle Belle Arti e sull'attività svolta da Oppo al suo interno si veda l'approfondito studio di D. DE ANGELIS, *Il Sindacato Belle Arti*, Roma 1999. Sull'azione politica di Oppo cfr. C. CAMOGLIO, *La Nuova Camera Fascista (Profili e figure dei Deputati della XXVIII Legislatura)*, Roma 1929, pp. 262-264; F. SAPORI, *Oppo il teorico*, in ID., *L'amico degli artisti*, Roma 1931, pp. 91-101.

⁹ «Oppo è legato nel profondo alla sua terra di origine, anche perché sente che certi aspetti del suo carattere, come la tenacia, la fedeltà, il coraggio e la franchezza appartengono alle sue radici sarde. Non è un caso che diverse biografie del tempo lo diano nato in Sardegna: probabilmente Oppo parla volentieri delle sue origini sarde» (F.R. MORELLI, *La vita*, in C.E. OPPO, *Un legislatore per l'arte* cit., p. 330). Su Oppo artista cfr. P.L. OCCHINI, *C.E. Oppo*, in *La vita e il sogno. Arte e artisti dell'Ottocento*, Arezzo 1929, pp. 109-131.

¹⁰ Cfr. G. BIASI, *Comparsa conclusionale* cit., p. 86.

sce quel particolare orientamento delle arti degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, in cui si afferma una visione del mondo orientata a cogliere la realtà interiore, profonda e suggestiva, evocata, piuttosto che descritta, dall'artista:

E semplice e definito sarà sempre il compito dell'artista di fronte alla comunità. Perché egli non è altro che un uomo, che parla a degli uomini.¹¹

Biasi veicola attraverso una *vis polemica* a tratti assai feroce la sua riflessione estetica che, seppur costretta nella rigida forma dell'apofrosma, scomoda anche i filosofi Kant e Croce per spiegare in primo luogo a Oppo ciò che in un'opera d'arte è classificabile come «intuizione» e ciò che è invece un «concetto confuso». Della capacità di tale discernimento, che viene a coincidere con la kantiana critica del gusto, sarebbe privo Oppo a parere dell'artista sardo, il quale cita a proposito in maniera chiara ed esplicita la *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* di Benedetto Croce, pubblicata nel 1902:

E l'identità di Linguistica ed Estetica, identità persistente malgrado gli arbitrari schematismi coi quali si può scindere, forma un blocco compatto che ha finito per costituire il presupposto fondamentale dell'Estetica moderna, e necessariamente porta a disporre in uno stesso piano nel fenomeno individuale e collettivo le diverse attività della Linguistica e dell'Estetica in tutte le diverse forme create dalla lingua, dalla letteratura, pittura, scultura, musica, etc.¹²

Nella trattazione crociana l'arte è intesa come sintesi a priori fra un contenuto di carattere sentimentale e una forma di carattere intuitivo: è 'intuizione lirica', autosufficiente e universale. L'intuizione artistica è tutt'uno con la propria espressione (di qui l'identificazione dell'estetica con la linguistica generale). Affermando che l'arte è conoscenza intuitiva, Croce si riallaccia al senso originario del termine *estetica* come autonoma 'scienza della sensibilità' introdotto a metà del Settecento da Baumgarten, rifacendosi alla concezione kantiana dell'*Estetica trascendentale* esposta nella *Critica della ragion pura*.

Pur nell'esiguità degli spazi cui lo costringe la forma-*pamphlet*, Biasi, citando Kant e Croce, spiega cosa intende per opera d'arte: essa è sintesi di due momenti distinti, l'intuizione e, secondariamente, l'elaborazione; non è un «concetto confuso» ma il frutto del divenire dialettico di due processi, di «divinazione subitanea» ed «elaborazione lenta», termini che l'artista prende in prestito dal discorso pronunciato nel 1926 a Milano da Benito Mussolini in occasione dell'inaugurazione

¹¹ *Ivi*, p. 26.

¹² *Ivi*, p. 18.

della prima Grande Mostra del Novecento Italiano, in cui l'intuizione politica è paragonata a quella del genio artistico.

Le tematiche cui Biasi fa riferimento sono quelle della riflessione post-idealistica: l'intuizione come conoscenza *sui generis* (si veda Bergson, filosofo assai caro a Biasi)¹³ e gli sviluppi del pensiero kantiano nell'*Estetica* crociana.¹⁴ Nessun «mistero sacro», per Biasi, è alla base della creazione artistica, ma soltanto la chiarezza – al di là della quale secondo il pittore si bara soltanto – della duplice formula «divinazione subitanea» vs «elaborazione lenta»:

Due tempi: divinazione subitanea – o intuizione (e la qualità del divino sorge per incanto) – ed elaborazione.

Due tempi nei quali, veramente e molto bene, può essere contenuto il segreto della vita di tutte le opere d'arte.

L'opera d'arte è sempre faticata.

E se vi sono delle nature fortunate, che riescono ad avere l'anello talismanico che introduce nel giardino d'Armida, o la piccola chiave che apre i castelli incantati, non è per mero caso.

E non è senza tribolazioni.¹⁵

L'invettiva e la polemica hanno la meglio sulla riflessione estetica quando Biasi introduce, con l'irriverenza che contraddistingue il suo stile, il poliedrico Jean Cocteau,¹⁶ che a differenza di Kant incarna la *pars destruens* delle argomentazioni del pittore, in quanto responsabile di aver dato la stura, nel suo *Mistero laico*, a quello che egli definisce il «famigerato trucco de Chirico». La durezza con cui l'autore della *Comparsa* attacca, in molte parti del seppur breve testo, l'operato di Giorgio de Chirico e del collega Carlo Carrà è da ricollegare alla forte diffidenza dell'artista nei confronti della pittura di atmosfera magica ed enigmatica qual è quella del creatore dei manichini e dei «bagni misteriosi», fondatore nel 1917, in-

¹³ Bergson la concepiva come una conoscenza immediata e irrazionale, accentuandone nella sua *Introduzione alla metafisica* (1903) la valenza gnoseologica e considerandola come una 'simpatia intellettuale' per cui ci si trasporta nell'interiorità di un oggetto per coincidere con ciò che esso ha di unico e, di conseguenza, di inesprimibile. Si vedano H. BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, a cura di P. Serini, Milano 1935; ID., *Saggio sui dati immediati della coscienza*, a cura di V. Mathieu, Torino 1951; C. MIGLIACCIO, *Invito al pensiero di Bergson*, Milano 1994; A. PESSINA, *Bergson*, Bari 1994.

¹⁴ «La sua opposizione, tante volte dichiarata, alla scuola volfiana, concerne non già il concetto dell'arte, ma quello della Bellezza, che nel suo pensiero era ben distinto dal primo. Anzitutto egli non ammetteva la designazione della sensazione come 'conoscenza confusa' rispetto alla cognizione intellettuale, considerando ciò a buon diritto come falsificazione della sensibilità, perché un concetto, per confuso che si giudichi, è sempre concetto, abbozzo di concetto, non mai intuizione. Ma negava inoltre che la bellezza pura contenesse un concetto e fosse per conseguenza una perfezione appresa sensibilmente» (B. CROCE, *Emanuele Kant*, in ID., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, a cura di G. Galasso, Milano 1990, pp. 355-356).

¹⁵ Cfr G. BIASI, *Comparsa conclusionale* cit., pp. 22 e 25.

¹⁶ Cfr J. COCTEAU, *Giorgio De Chirico. Il mistero laico*, a cura di A. Boatto, Milano 2007 (Paris 1928).

sieme a Carrà, della corrente pittorica che va sotto il nome di metafisica.

Fu proprio de Chirico a essere scelto come vera e propria musa dai surrealisti, affascinati dalle istanze di natura psichica portate avanti dalla pittura metafisica che Biasi stigmatizza duramente, definendole con sprezzo «psichismo inferiore», in aperta polemica con Cocteau e lo stesso de Chirico:

Per un tiro al bersaglio c'è da scegliere finché si vuole. Ma la preferenza va subito a de Chirico.
Quei suoi personaggi con le scarpette di copale sembrano irresistibili...
Con tutta quella mobilia nello stomaco...
E al posto della testa quelle impagabili vesciche di strutto.
Le magagne dei «Bagni misteriosi» e le code allarmanti dei cavalli greco-romani hanno fatto passare brutti momenti, veramente.¹⁷

Per l'artista sardo, affascinato dalle suggestioni simboliste di cui s'è detto più che da quelle metafisiche, il primitivo e il primitivismo (si veda ad esempio l'opera di Gauguin), termini aspramente criticati e derisi da Oppo come è testimoniato ampiamente dalla sua produzione pubblicitaria, costituivano una importante chiave di lettura per comprendere la pittura delle Secessioni. Il segretario delle Quadriennali mostrava insofferenza per il termine primitivo¹⁸ il quale, più che *leitmotiv* di derivazione surrealista, è da intendersi nell'accezione antropologica e ha in quest'ultima una sua propria riegliana *Kunstwollen*, «volontà d'arte»:¹⁹ un aspetto cruciale della poetica di Biasi e del suo discorso pittorico che ingloba anche quello filosofico bergsoniano del tempo psicologico soggettivo inseparabile dalla memoria del passato. È noto infatti come, fungendo in buona sostanza da raccordo tra istanze fenomenologiche ed esistenzialiste, il pensiero di Bergson abbia avuto un'influenza non indifferente nell'arte e su quelle visive in particolare: il termine 'bergsonismo' fu coniato al fine di designare appunto l'irruzione della dimensione temporale nello spazio pittorico, vera e propria dichiarazione di poetica che ha costituito il *trait d'union* di tutte le avanguardie di inizio secolo, tra le quali il Cubismo. La durata – concetto fondamentale della sua filosofia opposta al tempo misurabile dalla scienza – è il tempo dell'esperienza concreta, che si configura come durata vissuta e si rinnova a ogni istante. La coscienza coglie il

¹⁷ Cfr G. BIASI, *Comparsa conclusionale* cit., pp. 100-101.

¹⁸ Sul 'primitivo' come categoria del mito si vedano: S. ACQUAVIVA, *L'eclissi del sacro nella civiltà industriale. Dissacrazione e secolarizzazione nella società industriale e post-industriale*, Milano 1961; F. BOAS, *The mind of primitive man*, Bari 1972; G. FERRARO, *Il linguaggio del mito. Valori simbolici e realtà sociale nelle mitologie primitive*, Roma 2001; C. LÉVI-STRAUSS, *La struttura del mito*, in *Antropologia strutturale*, Milano 1998; L. LÉVI-BRUHL, *Primitive mentality*, London 1935 (1923); P. PALMERI, *La civiltà tra i primitivi*, Milano 1991.

¹⁹ Cfr. S. SCARROCCIA, *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl, protagonista della cultura viennese*, Milano 2006. In particolare, sullo studio delle arti applicate: A. RIEGL, *Antichi tappeti orientali*, a cura di A. Manai, Macerata 1998.

tempo come durata, tra memoria del passato e anticipazione del futuro, come spiega il filosofo spiritualista nel *Saggio sui dati immediati della coscienza*.

Si spiega dunque anche in quest'ottica il perché l'artista sardo abbia tra i bersagli della sua ironica *vis polemica* Filippo Tommaso Marinetti – «che curioso uomo Marinetti, tutto intonato alla velocità», scrive il pittore –; le loro visioni non coincidono, la concezione del tempo di Marinetti e Boccioni²⁰ non è quella che permea la rappresentazione della Sardegna di Biasi. Inoltre, il rifiuto delle istanze naturalistiche, consentendo la reinvenzione simbolica grazie alla quale ogni artista può cogliere le corrispondenze tra le sensazioni e le cose, esprime una visione che contrasta con la concezione positivista e scienziata dell'arte e da cui origina quella nostalgia di un universo mitico perduto, di un Eden incontaminato che per Biasi è la Sardegna. Il rimando alla bergsoniana teoria del 'tempo creativo' costituisce infine un orizzonte filosofico, estetico e antropologico condiviso anche da Grazia Deledda, di cui è rimasta testimonianza nelle lettere scritte da quest'ultima a Biasi che documentano un sodalizio umano e professionale assai significativo.²¹

Al di là delle contingenze biografiche entro cui vanno debitamente circoscritti entrambi i *pamphlet*, la *Comparsa conclusionale* e *I parenti poveri* testimoniano quanto il portato della cultura delle Secessioni fosse in grado di dare un orientamento nuovo alla rappresentazione artistica della Sardegna, in ragione di una *Weltanschauung* aggiornata dai progressi degli studi etno-demologici. Nello stesso anno di pubblicazione della *Comparsa conclusionale* infatti, per i tipi di Treves Biasi cura le illustrazioni di *Arte sarda*, volume scritto dall'architetto Giulio Ulisse Arata, attivista del movimento Liberty, sodale di Raimondo D'Aronco, Ernesto Basile e Giuseppe Sommaruga: un'opera di sintesi di tutta la produzione artistica dell'isola riconducibile all'artigianato tradizionale. Negli anni del razionalismo Arata è tra gli architetti che operano nel nord dell'isola, e la sua ricerca è salutata come coraggiosa da gran parte della critica coeva. Esperto ricercatore delle tradizioni locali, egli raccolse una vasta documentazione sull'artigianato e sull'edilizia rurale locale. Biasi nei suoi due *pamphlet* mostra di aver fatto tesoro dei concetti espressi

²⁰ «Manca però in Biasi l'esperienza della formazione complessiva dei dati spazio-temporali (non fu mai – per scelta moderata – interessato al Futurismo) e soprattutto manca la volontà di attuare un simile stravolgimento di un mondo equilibrato e comprensibile. Il che riporta l'artista sardo fuori delle correnti in senso stretto per farne una personalità di notevole talento, ricca di cultura, quanto di sensibilità ma isolata entro l'orizzonte italiano» (N. TANDA, *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, Roma 1992, p. 20).

²¹ Dal rapporto epistolare con il Nobel per la letteratura emerge una significativa consonanza d'intenti: «Anche nel percorso formativo di Giuseppe Biasi, altro grande amico della Deledda, l'esperienza del soggiorno africano (Algeri, Tripoli, Tunisi fra il 1924 e il 1927) è fondamentale. Essa rappresenta il soddisfacimento, di un'esigenza ingenerata nella sua mente di giovane artista in parte anche dalle intuizioni estetiche della Deledda e dalle forti analogie tra cultura sarda e nord-africana presenti nei suoi testi» (D. MANCA, *Introduzione* a G. DELEDDA, *L'edera*, Cagliari 2010, p. XLI).

dall'architetto in *Arte sarda*, difende il folklore inteso come recupero e difesa delle tradizioni messe in pericolo da chi – scrive testualmente l'artista –, li ritiene «scabbia», «rogna», «malattia della plebe»:

La navigazione non è facile, per gli artisti sardi.

Quando, per miracolo, si riesce a salvarsi dalle secche del folklore, sempre pronte per farti arenare, si finisce sugli scogli di Scilla e di Cariddi.

Che per i nostri naviganti si chiamano Zuloagae Anglada.²²

E ancora:

E si potranno capacitare di quale miseria striminzita lasciano l'impressione, anche se sono più ricchi, quei paesi dove il rullo compressore della civilizzazione standardizzata ha distrutto le tradizioni.

E la gente è divenuta miserabile, indossando definitivamente la divisa della povera gente.²³

Il pittore travasa nel *pamphlet*, piegandoli al suo intento polemico, contenuti già espressi *in nuce* in quel volume.²⁴ Gli artisti sardi, dimenticati da Oppo, hanno dunque nel Biasi della *Comparsa conclusionale* il loro difensore ideale, avvocato *in primis* di una grande civiltà, quella di cui anche Grazia Deledda ebbe a scrivere:

fra questi uomini abituati alla solitudine, alle intemperie, ai pericoli, a tutte le miserie e le tristezze delle razze selvagge la civiltà non è ignota. Un giorno essa è passata, s'è indugiata in questi luoghi, ha infuso il suo immortale soffio nelle cose e negli uomini; ed ancora esiste, nei costumi, nel linguaggio, nel sentimento di quelle popolazioni, nel loro modo di pensare, di operare, di considerare la vita.²⁵

Una civiltà dove – scrive Biasi – si può trovare «ancora un poco di poesia [...] La poesia che sembra fuggire tutte le contrade». E che invece eterna, abitando, l'isola da lui rappresentata.

²² Cfr G. BIASI, *Comparsa conclusionale* cit., pp. 113-114.

²³ *Ivi*, p. 126.

²⁴ «Ma il nostro timore è che la vita moderna, col suo travolgente impeto che sposta e sgretola valori con rapidità vertiginosa, faccia scomparire anche questa nostra espressione etnografica, non ostante lo spirito tradizionale della razza tenti di ritardare quello sviluppo graduale che trascina uomini e cose in una evoluzione costante e precisa che, spesso, nessun urto può far deviare o arrestare. E ciò sarà un grave danno per l'integrità della nostra Isola e per le caratteristiche della nostra razza» (G.U. ARATA, G. BIASI, *Arte sarda*, Sassari 1992, p. 22 [Milano 1935]).

²⁵ G. DELEDDA, *Nell'isola del silenzio. Grazia Deledda per un'escursione in Sardegna*, in «L'Unione sarda», 20 aprile 1908.