

DE ROMANS

BAC "Guido Ballo"

BALLO
MC
DER
4

Inv. 2-1254

C VII

54

a fondo, per antica affettuosa
amicizia —

Maria Kisa

Kisano — febb. 64 —

BALLO
MC
DER
4

DE ROMANS



BERTO MORUCCHIO

de romans

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA MILANO BIBLIOTECA
INVENT. N. <u>1254</u>
DATA <u>06/09/23</u>

IL CERCHIO - VENEZIA

« Le Vorhanden, l'être des spectacles, de la nature et du monde, se lève quand cesse l'action et que l'homme s'attarde auprès des choses ».

Maurice Corvez

Dolore è anche quello che nasce nell'istante in cui la vita che si vive non basta più alla vita. Cioè quando la vita s'innalza al desiderio di vedersi espressa. E cade, all'improvviso, in una informe apparenza quanto abbiamo vissuto precedentemente.

Contro la provvisorietà di quegli atti si ergeva nel profondo, l'alibi del rimando a dar loro significato nel domani.

Ma alla necessità di una consapevolezza futura, si opponeva il bisogno di rispondere al gioco meccanico degli impegni.

Questo grave dualismo del buon senso scava l'abisso dell'inquietitudine, ma, ancora, attrae l'anima nel vortice della peggiore alienazione: la coseità. Si diventa sempre più oggetto quanto più si respingeranno le istanze della consapevolezza.

E la soluzione immediata, pregnante, l'attiva iridescenza delle cose, la gradevole temperatura, è la sola soddisfacente proiezione di sé che ci fa accettare questo tragico limite.

È veramente la nascita dell'io quando non si può più tacersi la vita, quando si vuole possederla rappresentandosela.

Alla meraviglia di non saper dove situare il nostro vis-

suto, di non poter pensarlo perché si dissolve nel peggior modo come ciò che non è avvenuto, succede la straziante fatica di raggiungere quello che ci sembra essere il più vicino, l'io, ed invece è il più lontano. Inizia la lenta connessione di queste parti staccate che sono in noi, tenute apparentemente assieme dall'imperativo fisiologico.

Comincia l'interna relazione, la sola che ci orienta attivamente nel mondo. Si rientra nella vita, negli spettacoli, nella natura, nel mondo con quell'incredibile furore di chi sa opporre agli eventi la sua creazione, il suo giudizio, il suo evento.

Quindi, nella nascita della parola, dell'immagine è l'inizio della vita che si possiede e che si dà agli altri come modo per riscattarli dalla «*lourde pression*» della coseità che è in noi.

Ma non è detto che, una volta maturata l'esigenza creativa, ci si diriga come in una via tranquilla.

Il rischio, che è quello fondamentale di essere altro da sé, perdura anche se agisce in un piano differente e in un diverso modo. Di fatto, quando si insiste nell'affermare che l'espressione deve esser propria, personale, si denuncia la possibile insidia di un'altra espressione che ci calamita nel suo campo dandoci la soddisfazione di una ripetizione qualunque.

Si comincia a strapparci dalla cronaca per soddisfare il nuovo bisogno di conoscenza. È una spinta che non ha mèta e, nella calma e nell'eccitazione che produce, ci

riinserisce alla vita, al quotidiano in un modo nuovo. Vinta la prima usura, la più elementare, altre ne inizieranno via via più sottili. Se si richiama l'attenzione dell'artista alla storia, a preoccuparsi del tempo in cui vive, dei suoi contemporanei e, nell'istesso attimo che lo si condiziona in questo modo, gli si suggerisce di farlo nella maniera più libera, significa che gli si indica quanto si spera di ricevere dalla sua sintesi per poter continuare a vivere in un raggio di impulsi vivificanti.

Tutte queste operazioni interiori portano l'artista ad una vera presa di coscienza ed hanno costituito la vicenda fondamentale di un'anima profonda, quella della pittrice Maria Luisa De Romans.

Perché, il suo, non è il caso di chi si trova in una situazione d'arte per un traboccare di sensi, quasi il classico prolungamento di una completa femminilità. Questa vita conosciuta delle strutture psicologiche ed ontologiche dell'arte, di cui brevemente dicemmo, furono dalla De Romans conquistate prima nella poesia, e formano il piano critico che sostiene la luminosa raccolta «*Ramsinga*» nel 1955 (1), poesia tra le più autentiche e sofferte della sua avara generazione.

La terribile varietà di un personaggio, per quella continua contemplazione di una verità impetuosa sofferta e vista nelle più diverse intuizioni. Questa l'impressione di Ramsinga.

Quivi sentimento e ragione cercano una fusione nell'istante urgente della vita. La De Romans sembra procedere casualmente dall'occasione, ma quell'attimo, quell'episodio, quegli oggetti hanno una specie di predestinazione. In essi tende a vederci l'universo. Il quale le appare come una negatività non voluta, non desiderata, non pensata.

L'affanno, come un'onda che incalza altra onda che nulla sostiene, è l'interrogare della sua intelligenza che mette in luce dell'esistenza l'aspetto contraddittorio, e il dolore nasce inconsolabile quando non si può accogliere questa struttura della realtà.

Il nesso sironiano, apertamente evidente nei suoi dipinti del 1958, ha qui la sua origine, ma c'è ugualmente la sua sete di vita, quell'afferrarla con forza, anche se rimane violenta e spenta.

Ma fondamentale, ed è bene ora dichiararlo a piene lettere, è che in tutti i momenti del suo essere nell'arte, appare la sua fiducia di trovare in questa condizione la completezza del suo esistere. Risaliamo la sua storia: prova le sfumature della gioia che produce l'operazione imitativa propria dei sensi; quella più intima che fa sentire la possibile avventura creativa se qualsiasi tipo di analogia usata determina la liberazione dalla presenza, per così dire, newtoniana dell'oggetto.

L'evoluzione di un metodo è evidente, anzi possiamo fissare il suo percorso espressivo dalla scelta di un naturalismo empirico a una accentuazione del valore dello stato d'animo soggettivo, usato come forza dirom-

pente, ma non risoltrice, della presenza oggettiva, incapace di riassumere il dato fenomenico nella necessaria sintesi poetica. È un lavoro lento, insidiato dalla spinta di un istinto ricco che tenta di affermarsi con la forza di una grazia naturale.

Poiché i suoi stati d'animo chiamano immediatamente quella forma e non altra, questa la vocazione decisa di pittrice, ritiene che la storicità dell'espressione consegua dalla verità biografica. Ma presto si accorgerà di ritrovarsi nell'opera per brani, e avrà chiara, allora, la differenza tra il racconto biografico, che racchiude il valore, ma in una ganga informe, quella vita che è di tutti, ma che non spiega, non risolve con la sua immediatezza e la vita compiuta dell'arte, la sua potenza causale e non effettuale. E se il fine da raggiungere talvolta le sembra quello di parlare alla parte più sconsolata dell'umanità, incentrando l'immagine sulla sua capacità di soffrire, ben presto avverte che alla mortificazione di un autentico sentimento non corrisponde l'equivoco linguaggio impassibile di una oggettività a tesi. Maria Luisa De Romans vive tutto ciò con autentico candore ed è per questo che anche dei periodi trascorsi rimangono dipinti che ancor oggi sanno ripetere la sua febbre. E la capacità di ricominciare con andatura sostenuta e ottimismo mettono in luce le qualità più segrete, ma protagoniste; l'analisi critica, la cultura, una intelligenza essenziale che non frantuma, ma relaziona il farsi dell'immagine alla propria consapevolezza. Riesce a svolgere il suo accento psicologico sul piano più

attuale e ricco dell'introversione e dosare in tal modo lo slancio estroflesso. È implicita la sua conquista della nozione più attiva di spazio come un tutto, un habitus che va riconquistato a priori, che ci immette nella autentica organicità plastica. E alla vecchia linea che circo-scrive e non più costruisce, oppone il segno non come la fase estrema della calligrafia, ma come stigmatismo umana, vero limite carnale nella totalità dello spazio, possibilità di concretizzarlo.

Mentre la maggioranza dei giovani pittori più dotati, conquistata la validità storica di una conoscenza, ha perduto la ragione del fare, Maria Luisa De Romans ha arricchito, poiché lo ha liberato, il suo pathos. Il quale può riassumersi nel sentimento della natura dove la relazione è organica, carica di una trascendentalità non priva, nei momenti migliori, di cosmicità.

È nelle cose, negli elementi primari e ne vive e ne esprime i ritmi elementari, universali. Come nella sua esperienza poetica, è l'occasione che la muove, ma quale distanza subito pone tra essa e il mito che, come fuoco, le si sprigiona nella mente.

Esaltando il particolare non lo perde, ma in esso ritrova la legge e la storia.

Per questo atteggiamento la De Romans è in una posizione nuova, tra le più interessanti della pittura odierna, in una posizione creativa, di autentica ricerca, con una individualità decisa che dona la sua effigie di creatura a quanto sceglie.

« Le Vorbanden, l'être des spectacles, de la nature et du monde, se lève quand cesse l'action et que l'homme s'attarde auprès des choses ».

Maurice Corvez

La douleur est aussi ce qui se fait jour à l'instant où la vie que l'on vit ne suffit plus à la vie-même. C'est-à-dire quand la vie s'élève vers le désir de se voir exprimée. Et tout ce que nous avons vécu précédemment devient, tout à coup, une apparence informe.

Contre l'état provisoire des actions s'élevait, du plus profond, l'alibi du sursis pour leur donner un sens dans l'avenir. Mais au besoin de répondre au jeu mécanique des engagements s'opposait la nécessité d'une prise de conscience future.

Ce dangereux dualisme du bon sens creuse l'abîme de l'inquiétude mais, ce qui est pire, il attire l'âme dans le tourbillon de l'aliénation la plus grave: celle de la prééminence des choses. Plus on repousse les sollicitations de la conscience, plus on devient objet.

Et la solution immédiate, prenante, l'irisation active des choses, l'agréable température ambiante constituent la seule vision satisfaisante de soi-même qui vous permet d'accepter cette tragique limite.

C'est quand on ne peut plus se taire la vie, quand on veut la posséder en se la représentant qu'advient vraiment la naissance du moi. L'étonnement de ne pas savoir où situer le vécu, de ne pas même pouvoir le penser — car il se dissout irrémédiablement, comme tout

ce qui n'est pas arrivé, est suivi de l'immense effort tendant à atteindre ce qui nous semble être le plus proche, le moi qui, au contraire, est le plus lointain.

C'est là que commence la lente liaison de ces parties détachées qui sont en nous, liées ensemble apparemment par l'impératif physiologique. C'est ainsi que commence aussi la relation intérieure, la seule qui nous dirige activement dans le monde. On se replonge dans la vie, dans les spectacles, dans la nature, dans le monde avec cette extraordinaire fureur de ceux qui savent opposer aux événements leur création, leur jugement, leur propre événement. C'est dans la naissance de la parole, de l'image que se trouve le commencement de la vie qu'on possède et qu'on donne aux autres comme moyen pour les libérer de la lourde pression de la prééminence des choses qui est en nous.

Mais il n'est pas dit que, une fois mûri le besoin de créer, on s'oriente vers une vie tranquille.

Le risque qui est celui, essentiel, d'être autre que soi-même, continue même s'il agit sur un plan différent et sous une forme diverse. En effet, quand on persiste à affirmer que l'expression doit être propre à soi-même, personnelle, on dénonce le piège probable d'une autre expression qui nous attire vers elle en nous donnant la satisfaction d'une répétition quelconque.

On commence par s'éloigner de la chronique pour satisfaire un besoin nouveau de connaissance. C'est un élan qui n'a pas de but et, dans le calme et dans l'exci-

tation qu'il produit, il nous ramène à la vie, au quotidien, par un moyen inédit.

Une fois dépassée la première usure, la plus élémentaire, d'autre viendront, toujours plus subtiles. Si l'on demande à l'artiste de se pencher sur l'histoire, de se préoccuper des temps dans lesquels il vit, de ses contemporains — et du moment qu'on l'invite à prendre cette voie, on lui suggère de le faire le plus librement possible, — cela signifie qu'on lui indique la complexité de la tâche qu'il doit assumer à la fois avec les autres et à lui seul et combien on espère de recevoir de sa synthèse pour pouvoir continuer à vivre dans un rayon de élans vivifiants.

Toute cette évolution intérieure amène l'artiste à une véritable prise de conscience et forge une âme profonde comme celle du peintre Maria Luisa De Romans.

Cette artiste, en effet, n'est pas arrivée à la peinture pour déverser un excès de sensations dans le prolongement classique d'une féminité pleinement épanouie. La connaissance des structures psychologiques et ontologiques de l'art a été acquise par Maria Luisa de Romans d'abord par la poésie et elle constitue le plan critique du recueil «Ramsinga» de 1955 (1), poésie qui compte parmi les plus authentiques de son avare génération.

La terrible variété d'un personnage, due à la contemplation constante d'une vérité impétueuse, éprouvée

(1) MARIA LUISA DE ROMANS; RAMSINGA, poesies - EDITEUR VALLECCHI FLORENCE 1955.

et vue grâce à toute une gamme d'intuitions, c'est la impression que donne Ramsinga.

Le sentiment et la raison cherchent une fusion dans un moment pressant de la vie. Maria Luisa De Romans semble inspirée par l'occasion, mais cet instant, cet épisode, ces objets ont une sorte de prédestination. Elle tend à voir en eux l'univers, un univers qui lui apparaît comme une négativité voulue, non désirée, non pensée.

Son souci, comme une vague qui poursuit une autre vague que rien ne soutient, est l'interroger de son intelligence qui met en valeur l'aspect contradictoire de l'existence et la douleur naît inconsolable quand on ne peut pas accueillir cette structure de la réalité.

L'influence de Sironi, très évidente ses tableaux de 1958, trouve ici son origine, mais il y a également sa soif de vie, ce besoin de la saisir avec force, même si elle reste violente et éteinte.

Mais, et il est bon de le déclarer maintenant en toutes lettres, ce qui reste fondamental dans tous les moments de son être dans l'art, c'est la confiance qu'elle a de trouver dans cette condition sa raison d'être. Voyons son histoire: elle essaie les nuances de la joie que procure le travail d'imitation des sens; celle plus intime qui fait pressentir l'aventure possible de la création du moment qu'un modèle d'analogie pris au hasard peut produire la libération de la présence pour ainsi dire newtonienne de l'objet.

L'évolution d'une méthode est évidente, bien plus,

nous pouvons fixer son parcours expressif à partir du choix d'un naturalisme empirique jusqu'à une acceptation de la valeur de l'état d'âme subjectif, employé comme force débordante, mais qui ne résout pas la présence objective, incapable de résumer l'élément phénomène dans la synthèse poétique nécessaire. C'est un lent travail, entravé par l'impulsion d'un riche instinct qui cherche à s'affirmer avec la force d'une grâce naturelle. Ses états d'âme faisant appel sans hésitation à une forme déterminée à l'exclusion de tout autre — et c'est là sa vocation de peintre — elle pense que l'historicité de l'expression dérive de la vérité biographique. Mais elle se retrouvera alors au sein d'une oeuvre morcelée et comprendra aussitôt la différence entre le récit biographique qui renferme la valeur, mais telle une gangue, cette vie de tous, mais inexplicable, irresoluble dans l'immédiat, et la vie accomplie de l'art, sa puissance causuelle et non effectuelle. Et si parfois il lui semble que sa mission est celle de parler à la partie la plus inconsolable de l'humanité, en centralisant l'image sur sa capacité de souffrir, elle s'aperçoit bientôt qu'à la mortification d'un sentiment authentique ne peut correspondre le langage équivoque et impassible d'une objectivité à thèse.

Maria Luisa De Romans vit tout cela avec une naïveté authentique et c'est ainsi que les étapes qu'elle a parcourues ont laissé des toiles qui aujourd'hui encore savent répéter sa fièvre. Et sa capacité de recommencer avec élan et optimisme fait ressortir ses qualités les plus

secrètes, mais protagonistes: l'analyse critique, la culture, une intelligence essentielle qui ne brise pas, mais démontre l'accomplissement de l'image à sa propre conscience. Elle réussit à accentuer l'aspect psychologique de son oeuvre sur le plan le plus actuel et riche d'introversion et à doser ainsi l'élan extroflexe. Sa conquête de la notion la plus active de l'espace entendu comme un tout est implicite, un «habitus» qui est à reconquérir à priori, et qui nous introduit dans une authentique organicité plastique. Et elle oppose à la vieille ligne, qui limite sans construire, le signe, non en tant que dernière phase de l'écriture, mais en tant qu'expression humaine stigmatisée, vrai limite charnelle dans la totalité de l'espace, possibilité de le rendre concret.

Alors que la plupart des jeunes peintres parmi les plus doués, une fois conquise la validité historique d'une connaissance, ont perdu la raison de l'oeuvre, Maria Luisa De Romans a enrichi son pathos car elle l'a libéré; ce pathos pouvant se résumer dans le sentiment de la nature, dominée par une relation organique et animée par un transcendentalisme non dépourvu, dans ses moments les plus heureux, du sens du cosmos. Et elle est dans les choses, dans les éléments primitifs, elle en vit et en exprime les rythmes élémentaires, universels. Comme dans son expérience poétique, c'est l'occasion qui la pousse, mais quelle distance elle met tout de suite entre celle-ci et le mythe qui, à l'instar du feu, se dégage de son esprit.

En exaltant le détail, elle ne le perd pas, au contraire

elle y retrouve la loi et l'histoire. Par cette attitude, Maria Luisa De Romans occupe une position nouvelle, parmi les plus intéressantes de la peinture contemporaine, une position créative, de recherche authentique, caractérisée par une forte personnalité qui donne son image de créature à tout ce qu'elle choisit.

« Le Vorhanden, l'être des spectacles, de la nature et du monde, se lève quand cesse l'action et que l'homme s'attarde auprès des choses ».

Maurice Corvez

Suffering is also what is born at the moment in which the life one lives is no longer sufficient for life. In other words when life aspires to the desire to see itself expressed. And everything we have previously lived suddenly falls into seeming shapelessness.

Against the temporary state of those acts, the alibi of reprieve arose from the depths to give them a meaning in the future. But the need for future awareness was opposed by the necessity of replying to the mechanical play of commitments;

This serious dualism of common sense produces the abyss of uncertainty, but, worse still, it attracts the soul into the vortex of the worst alienation: «thingness». One becomes increasingly «object», the more the instances of awareness are rejected.

And the immediate, meaningful solution, the active iridescence of things, the agreeable temperature, is the only satisfactory projection of the self that this tragic limit makes us accept.

In reality the «I» is born when it is no longer possible to silence life, when the desire arises to possess it and represent it to oneself. The amazement at not knowing where to situate what we have lived, of not being able to think it, because it dissolves forever like some-

thing that has never happened, is followed by the tormenting labour of reaching for what seems to us to be the nearest, « I », which is in reality the most distant. It is there that begins the slow joining of these detached parts that exist in us, held together in appearance by the physiological imperative. It is there also that begins the internal relation, the only one which actively orientates us in the world. We return to life, to performances, to nature, to the world, with the incredible fervour of one who is capable of meeting events with his own creation, his own judgment, his own event. Hence, in the birth of the word or of the picture lies the beginning of the life that one possesses and that one gives to others as a means of redeeming them from the oppressive weight of the thingness that is in us.

But this does not mean that, once the need to create has matured, it will guide us towards a quiet life. The risk — the fundamental risk of being other than oneself, still continues, even if it acts on a different plane and in a different form. In fact, when we insist in asserting that expression must be one's own, something personal, we denounce the possible enticement of another expression which lures us into its field, by giving us the satisfaction of just any chance repetition. We begin to tear ourselves from narration in order to satisfy a new need of consciousness. It is a drive that has no goal and, in the calm and in the excitement that

it produces, it re-inserts us in life and the everyday in a new day.

After the first and most elementary strain, other more subtle ones will begin. If the artist's attention is called to history, to concern with the time in which he lives and with his contemporaries, and if at the same moment in which he is conditioned in this way, it is suggested to him that he should do so as freely as possible, it means that he is shown how complex an operation he must perform both, with others and alone, and how much is expected to be received from his synthesis, in order to be able to continue to live in an aura of vivifying impulses.

All these interior operations lead the artist to a true awareness, and have constituted the fundamental conflict of a profound soul, that of the painter Maria Luisa De Romans.

For her case is not that of a person who finds herself in the art of painting through an overflowing of the senses, like the classical prolongation of a complete femininity. This life known through the psychological and ontological structures of art, to which we have briefly referred, was first conquered by de Romans in poetry, and formed the critical plan supporting the splendid collection « Ramsinga » published in 1955 (1), some of the most authentic being poetry of her miserly generation.

(1) MARIA LUISA DE ROMANS - RAMSINGA, poems - EDEUR VALLECCHI FLORENCE 1955.

The terrible variety of a personage, due to the continuous contemplation of an impetuous truth suffered and seen in the most diverse intuitions, this is the impression of Ramsinga. Here feeling and reason strive to unite in the urgent instant of life. De Romans seems to proceed as though by chance from the opportunity, but that instant, that episode, those objects, have a kind of predestination. In them there is a tendency to see the universal. And to her it seems an unwilled, an undesired, an unthought negativity.

Her striving, like a wave overtaking another wave that nothing sustains, is the questioning of her own intelligence, which brings to light the contradictory aspect of existence, and the sorrow is born unconsolable when this structure of reality cannot be accepted. The sironian nexus, openly evident in her paintings of 1958, has its origin here, but there is likewise her thirst for life, that seizing it by force, even if it remains violent and extinguished.

But a fundamental feature, and it is well to state it now in the most emphatic manner, is that in all moments of her being in art, her confidence in finding in this condition her reason for being.

Let us trace her story: she experiences the subtleties of a joy that is produced by the work of imitating the senses; that more intimate joy which hints at the possible creative adventure, if any type of analogy used determines the freedom from what we may call the Newtonian presence of the object.

The evolution of a method is evident, and indeed we can fix its course of expression from the choice of an empirical naturalism to an accentuation of the value of the subjective state of mind, used as a force, breaking but not resolving the objective presence, incapable of summing up the phenomenical fact in the necessary poetical synthetis. It is slow work, hindered by the push of a rich instinct striving to assert itself with the force of a natural grace.

Since her states of mind immediately call up that form and no other, this decided vocation as a painter brings her to think that the historicity of expression follows from biographical truth. But she will then realise that she is engaged in a work of unrelated pieces, and she will immediately see the difference between the biographical account, which encloses the value, albeit in the shapeless gangue of the life belonging to all, but which does not explain or resolve with its immediacy and the full life of art, its causal and not effectual power. And if the objective to be achieved sometimes seems to her to be that of speaking to the most unconsolable part of humanity, in centralizing the picture on the capacity for suffering, she soon realises that the mortification of an authentic feeling cannot be expressed in the equivocal impassive language of a narrative objectivity. Maria Luisa De Romans lives all that with authentic candour and it is for this reason that even today there are pictures from past periods which can still repeat her fever. And the ability to begin anew with fresh en-

thusiasm and optimism emphasizes her most secret but forthright qualities: critical analysis, culture, and an essential intelligence which does not shatter, but brings the formation of the picture into relation with her own awareness. She succeeds in developing her psychological accent on the more present and richer plane of introversion, and in that way restricting the extrovertive impulsiveness. Here is implicit her conquest of the more active motion of space as a whole, a «habitus» which must be re-conquered «à priori», which introduces us into authentic plastic organicity. And to the old line which circumscribes but no longer constructs, she counterposes the sign not as the extreme stage of calligraphy, but as human stigmata, a real carnal limit in the totality of space, the possibility of realising it.

While the majority of the most gifted young painters, once they have conquered the historical validity of a cognition, have lost any reason for action, Maria Luisa De Romans has freed and hence enriched her pathos. And this can be summarised in the feeling for nature where the relation is organic, laden with a transcendently not, in the best moments, devoid of cosmicity. She is in the things and in the primary elements and she lives and expresses their elementary, universal rhythms. As in her poetic experience, it is the opportunity which moves her, but what a distance she immediately places between her and the myth which, like fire, is liberated in her mind!

By exalting the detail she does not lose it, but in it finds law and history.

By virtue of this attitude De Romans occupies a new position, one of the most interesting in the field of present day painting, a creative position of authentic research, with a resolute individuality which imprints her personality on whatever she chooses.

Leid ist auch alles, was den Menschen trifft, wenn das gelebte Leben nicht mehr genügt, um sich aus sich selber heraus zu erfüllen, nämlich dann, wenn es sich zum Verlangen steigert, sich im eignen Ausdruck zu vollenden. Und das, was wir vordem erfuhren, unversehens wieder zum formlosen Schein wird.

Die lästige Empfindung der Vorläufigkeit jenes Tuns findet sich im Innern stets dem Gedanken gegenüber, dass es einem kommenden Tag vorbehalten bleibt, ihm einen Sinn zu verleihen.

Aber dem Bedürfnis nach künftiger Bewusstwerdung setzt sich zugleich auch die Notwendigkeit entgegen, dem selbsttätigen Spiel innerer Pflichten Rechnung tragen zu müssen.

Dieser unheilbare Dualismus des gesunden Menschenverstandes schachtet den Graben für die Ruhlosigkeit aus, ja — was noch bedenklicher ist — reißt die Seele in den Wirbel schlimmster Geistesvergeudung hinein: in die Dinglichkeit. Je entschiedener sich die Forderung nach Bewusstheit meldet, umso hoffnungsloser wird der Mensch zum Gegenstand des Geschehens. Und die unmittelbar zwingenden Gegebenheiten, das bewegte Schillern der Dinge in ausgeglichener Temperatur erscheinen uns dann als die einzige befriedigende Aus-

serung unserer Selbst, die uns diese tragische Begrenzung ertragen lässt.

Die wahre Geburt des Ich ist erst dann möglich, wenn wir nicht mehr imstande sind, uns der Sinngebung des eignen Lebens zu entziehen und von ihm Besitz ergreifen möchten, um es gestalten zu können. Wir staunen über unser eignes Unwissen, wenn wir die Frage zu beantworten versuchen, wohin das Erlebte gehört, wenn wir einsehen, dass wir es nicht denken können, ohne es sich in übler Weise auflösen zu sehen wie etwas, was erst garnicht geschehen ist. Und darauthin folgt die zermürbende Bemühung um Entdeckung dessen, was uns am nächsten dünkt, um Entdeckung des eignen Ich, das aber in Wirklichkeit das Fernliegendste bleibt. Und so beginnt denn danach das langsame Zusammenflicken dieser in uns selber auseinandergerissenen Teile, die nur scheinbar durch das physiologische Imperativ zusammengehalten werden, beginnt die innere Ausrichtung, die einzige, die uns in der Umwelt zum Wegweiser werden kann; und so kommt es wiederum zur Rückkehr ins Dasein, auf die Lebensbühne, in die Natur, in die Welt. Und es geschieht mit dem unglaublich rasenden Eifer desjenigen, der es versteht, dem Geschehen die eigne Schöpfung entgegenzustellen, das eigne Urteil, das eigne Ereignis. Erst mit der Geburt der Bilder und Worte nimmt seinen Anfang das Leben, das wir wirklich besitzen und das wir den anderen darbieten, gleichsam um sie dem "schweren Druck" der Dinglichkeit zu entreissen, die uns alle verlockt.

Das will indessen noch lange nicht heissen, dass sich mit dem ausgereiften Schaffensdrang zugleich auch ein stiller Weg in das Morgen entrollt.

Die Gefahr, die grösste Gefahr, der das Anders-Sein das eigne Selbst bedroht, wirkt sich drohend noch weiter aus wenn auch auf anderer Ebene und in anderer Art. In der Tat : halten wir an der Behauptung fest, dass jeder schöpferische Ausdruck eigenhaft, persönlich sein muss, so können wir uns leicht durch die tückische Lockung einer Gestaltungsmöglichkeit verführen lassen, die uns die Genugtuung verschafft, uns in irgendeiner Weise in unseren Ausserungen zu wiederholen.

So fängt am Ende unsere Losreissung von der blossen Wiedergabe des Geschehens an, um unserem neuen Wissensdrang zu genügen. Es ist aber ein zielloser Drang, der uns sowohl in der Ruhe als auch in der Erregung, die er erzeugt, wieder dem Leben eingliedert und uns den Alltag in anderer Beleuchtung sehen lässt. Ist einmal der erste, der primitivste Verschleiss überstanden, so werden ihm nach und nach andere folgen, einer raffinierter als der andere. Wird die Aufmerksamkeit des Künstlers auf die Geschichte gelenkt, wird ihm nahegelegt, sich um die Zeit zu kümmern, in der er lebt, um die Zeitgenossen, und soll er es in aller Freiheit tun, obwohl er auf diese Weise zugleich gebunden wird, so ist dies gleichbedeutend mit dem warnenden Hinweis auf die Schwierigkeiten der Aufgabe, die er zusammen mit den anderen und allein zu erfüllen hat,

ist Ausdruck einer Hoffnung in das, was von seiner Synthese zu erwarten sei, um weiter im Strahlenbann lebenserneuender Impulse leben zu können.

Alle diese inneren Vorgänge sind es, die beim Künstler zur Bildung eines echten Gewissens beitragen. Ihnen verdankt eine tiefgründige Seele ihre Formung, die Seele der Malerin Maria Luisa De Romans.

Es trifft auf sie in vollem Masse zu, weil bei ihr das Kunstbegehren keinem Sinnesüberschwang entspringt, ist kein klassischer Versuch zur Wervollkommnung der eignen Weiblichkeit. Vielmehr handelt es sich um ein Leben, das gelebt wurde im Bewusstsein der psychologischen und ontologischen Strukturen der Kunst, auf die wir oben kurz hinwiesen, Maria Luisa De Romans legte davon erstmalig Zeugnis in der Poesie ab.

Das Wissen darum stellte das kritische Fundament der lichtvollen Gedichtsammlung RAMSINGA (aus dem Jahre 1955) (1) dar, einer Auswahl von Versen, die einem Urgrund echten Leidens entsprangen, Schöpfungen einer Dichterin, die unter den Vertretern ihrer an Empfindsamkeit so kargen Generation eine Ausnahme bildet.

Mit fast erschreckender Vielgesichtigkeit erscheint diese Frucht unentwegter Betrachtung einer zwingenden Wahrheit, die sich der Dichterin dank mannigfaltigster Intuitionen erschloss und Anlass zum Leid wurde. Das ist der Eindruck, den die Gedichtsammlung RAM-



SINGA hinterlässt. Gefühl und Verstand streben hier im entscheidenden Lebensaugenblick die Verschmelzung an. Maria Luisa De Romans nimmt jeweils nur scheinbar eine Gelegenheit wahr, doch jeder Augenblick, jede Episode, jeder Gegenstand gehorchen in Wirklichkeit dem Gesetz der Vorbestimmung. In ihnen glaubt sie das Weltall zu erkennen, das ihr als ungewollte, unerwünschte, nicht erdachte Verneinung erscheint. Atemlos, pausenlos wie Wellen, die sich ohne Halt überschlagen, befragt sie den eignen Verstand, um die widerspuchsvollsten Seiten des Lebens aufzudecken, und der Schmerz flammt auf und wird untröstlich, wenn es nicht möglich wird, auf diese Weise die Wirklichkeit zu erfassen.

Die Verwandtschaft mit Sironi, die ihre Bilder aus dem Jahre 1959 verrieten, wurzelt in dieser Gegebenheit, doch zugleich meldet sich bei ihr der Lebensdurst, das Verlangen, das Dasein durch Kraft zu bezwingen, mag es ihr auch mit Gewalt entgentreten und ohne Feuer erscheinen.

Das Wesentliche — und es sei hier gleich mit aller Offenheit erklärt — ist, dass sie in keinem Augenblick ihres Kunstschaffens das Vertrauen in die Möglichkeit verliert, durch dieses Wirken die Sinnfülle ihres Lebens zu ergänzen. Folgen wir ihrem Entwicklungsgang: anfangs gibt sie sich der Freude hin, die ihr in allen Nuancen das der Sinneswahrnehmung entspringende Bestreben nach Nachahmung bereitet; alsdann wird ihr die tiefere Genugtuung zuteil, die ihr das Bewus-

(1) MARIA LUISA DE ROMANS: RAMSINGA, poesies - EDITEUR VALLECCHI FLORENZ 1955.

stein schöpferischer Gestaltungsmöglichkeiten verschafft, sobald sie zu irgendeiner Analogie greift, die sie von der stets gegenwärtigen sozusagen newtonschen Abhängigkeit des Gegenstandes loslöst.

Die methodologische Entwicklung ist offensichtlich, ja wir können ihren, in einer Ausdrucksfolge sichtbaren Werdegang festhalten — von der Bevorzugung eines empirischen Naturalismus zur betonten Wertschätzung subjektiver Seelzustände, die als aufrüttelnde, jedoch nicht edngültig lösende Kraft erscheint, und zu ebenso betonter Wertung objektiver Da—Seins—Inhalte, in denen sich das jeweils gegebene Phänomen in keiner poetisch unerlässlichen Synthese erfassen lässt.

Die Arbeit geht langsam vor sich, stets durch den Drang des reichen Instinkts bedroht, der sich mit der Wucht einer natürlichen Gabe zu behaupten versucht. Da ihre Seelenzustände sofort jene und keine andere Form auf den Plan rufen, die entschiedene Berufung zur Malerei bedingt die Annahme, dass sich die Geschichtlichkeit des Ausdrucks aus der biographischen Wahrheit ergibt. Doch bald merkt sie, dass sie nur Stückwerk leistet, und sich dann auch klar Rechenschaft über die Unterschiedlichkeit der biographischen Erzählung ablegt, die zwar in sich die Werte des allen eigentümlichen Lebens einschliesst, doch in formlosen Schichtungen, die mit ihrer Unmittelbarkeit und vollendeter Kunstwirklichkeit die eigne zufällige, doch nicht wesenhafte Macht weder erklärt noch auslöst. Und wenn

es ihr mitunter scheint, dass das zu erreichende Ziel darin bestehe, sich an den trostlosesten Teil der Menschheit wenden zu sollen, und sie sich bemüht, das Bild der eignen Leidensfähigkeit darzubieten, so wird es ihr doch bald bewusst, dass der Demütigung eines echten Gefühls keinesfalls die kalte, zweideutige Sprache der Objektivität entspricht, die sich auf eine These stützt.

Maria Luisa De Romans erlebt alles mit echter Naivität, und so gibt es denn von ihr aus früheren Schaffensperioden Bilder, die heute noch ihr einstiges Feuer wachrufen. Und die Fähigkeit, mit entschlossenem Schritt und Optimismus stets von neuem zu beginnen, fürdern ans Tageslicht verborgene, darum jedoch nicht weniger wesentliche Eigenschaften: Kritische Analyse, Wissen, eine fundierte Intelligenz, die sich nicht verzettelt, die vielmehr die Bildergestaltung dem Mass der eignen Bewusstheit anpasst. Es gelingt ihr, das eigne psychologische Anliegen im gegenwartsnahen Bezirk mit reicher Innerlichkeit zu entwickeln und damit den sie veräussernden Elan in gebührenden Schranken zu halten. Die Einverleibung eines lebendigen Begriffs vom Raum als Ganzes, eine a priori feststehende Haltung, sind ihr gewissermassen angeboren und lassen vor uns ein echtes, plastisch greifbares organisches Gefüge entstehen. Und der alten Manier, die umschreibt ohne aufzubauen, stellt sie das Zeichen entgegen nicht etwa als letzte Phase der Schrift sondern als menschliche Stigmata, und erschliesst sich damit die Mö-

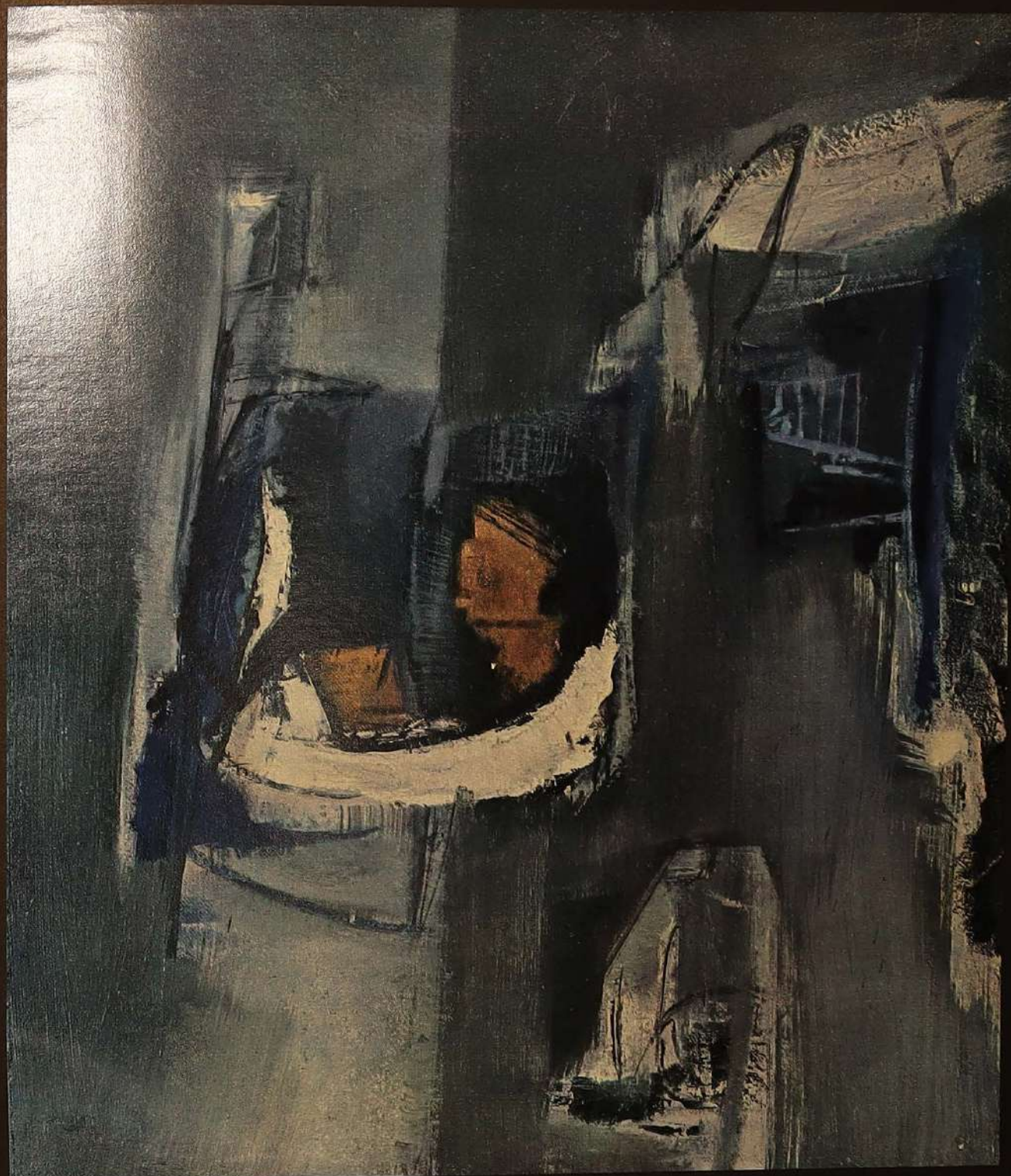
glickeit, der Ganzheit des Raums wahrhaft körperliche Grenzen zu setzen.

Während der Mehrzahl junger Maler und nicht zuletzt den begabtesten, die sich die geschichtliche Gültigkeit einer Erkenntnis sicherten, der Sinn des eignen Tuns abhanden gekommen ist, hat Maria Luisa De Romans ihren Pathos bereichert, indem sie ihm zu einem Pathos veredelte, der im Naturgefühl gipfelt, sobald es sich um eine organische Wiedergabe handelt, die keinesfalls der Transzendenz entbehrt und sich in den glücklichsten Augenblicken sogar zum Einfühlen ins Kosmische steigert. So geschieht es mit allen Dingen, mit den einfachsten Gegebenheiten, die in allgemeingültigem Rhythmus erlebt und ausgedrückt werden. Wie in ihrer Poesie, so auch in ihrer Malerei regt sie das Zufällige an, doch zugleich nimmt sie stets dazu eine Distanz wahr, eine Distanz zwischen dem Sachverhalt und dem Mythos, der ihrem Geist wie eine Flamme entspringt.

Indem sie Einzelheiten betont, verliert sie sich niemals in ihnen; vielmehr findet sie in ihnen das Gesetz und die Geschichte wieder.

Deswegen hat Maria Luisa De Romans eine vollkommen neue Stellung innerhalb der modernen Malerei bezogen, eine bezeichnende schöpferische Stellung. Sie ist eine Suchende mit ausgeprägter Individualität, die allem, was sie berührt, das eigne Wesen einer lebenden Kreatur eingibt.

tavole



« Incontri ed urti di una città » 1961
cm. 80 x 70

« Ricordi un'alba sul mare? » 1961
cm. 100 x 120 (Coll. Paolo Marzotto - Valdagno)





« L'estate è scesa » 1961
cm. 100 x 110

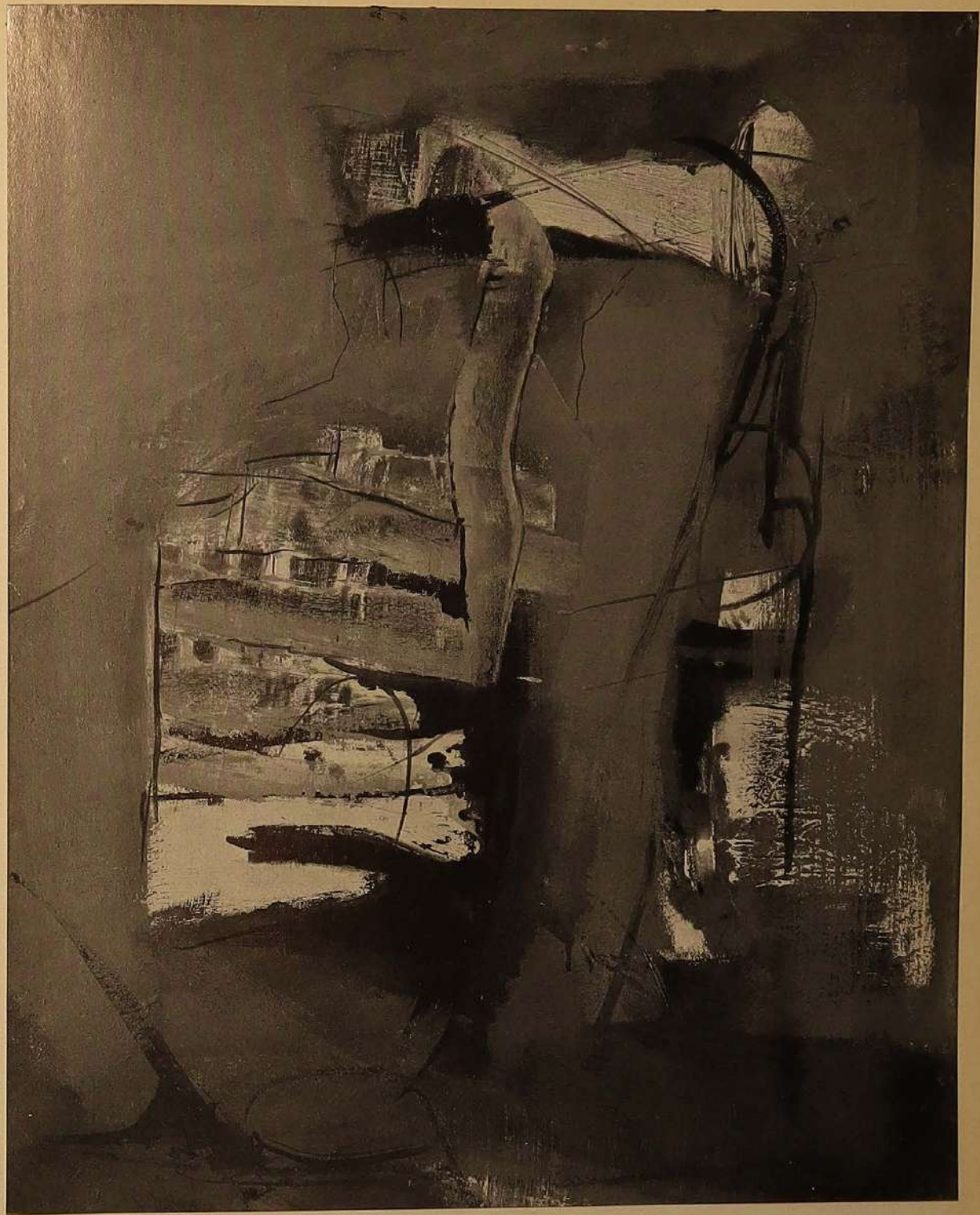


« Parigi » 1962

cm. 40 x 56 (Coll. Renzo Camerino - Venezia)

« After you have gone » 1961
cm. 79 x 99 (Coll. Paolo Marinotti - Milano)





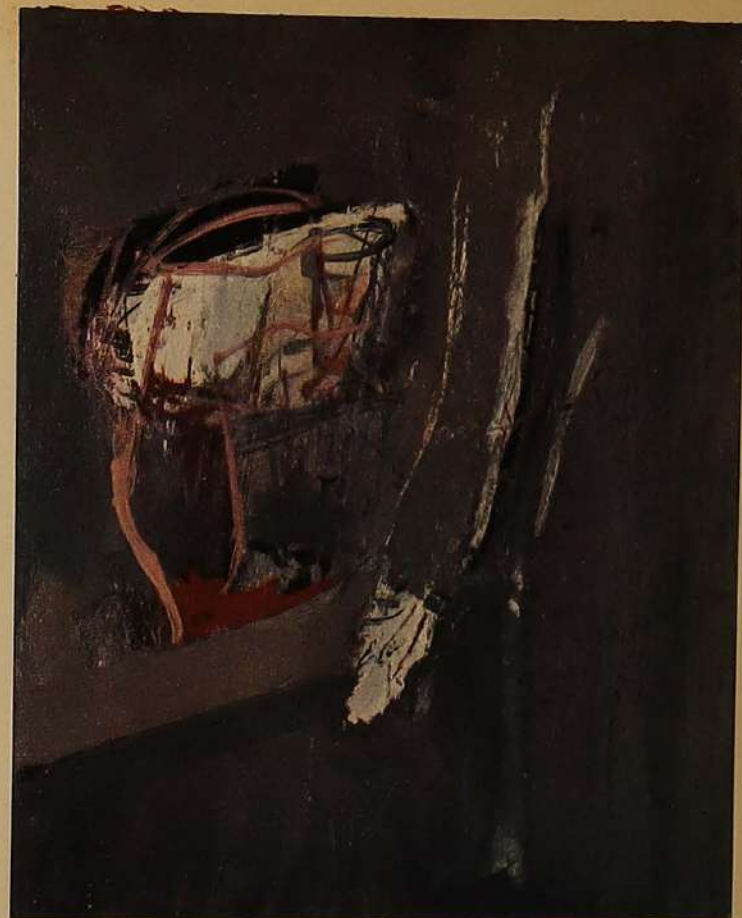
« Parigi » 1962
cm. 59 x 48

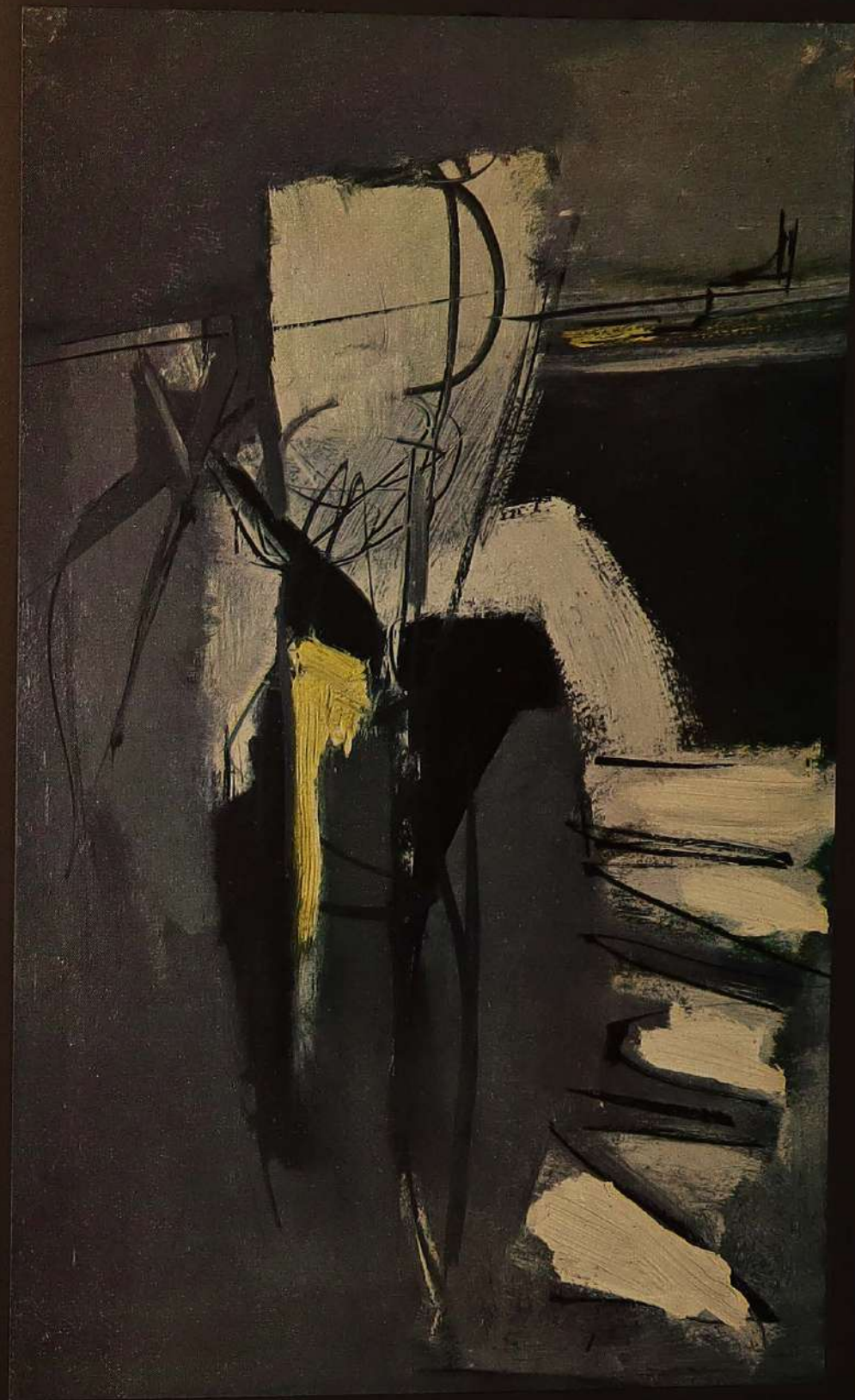
« Stanza » 1961

cm. 32 x 27 (Coll. Gretel Shaefer - Milano)

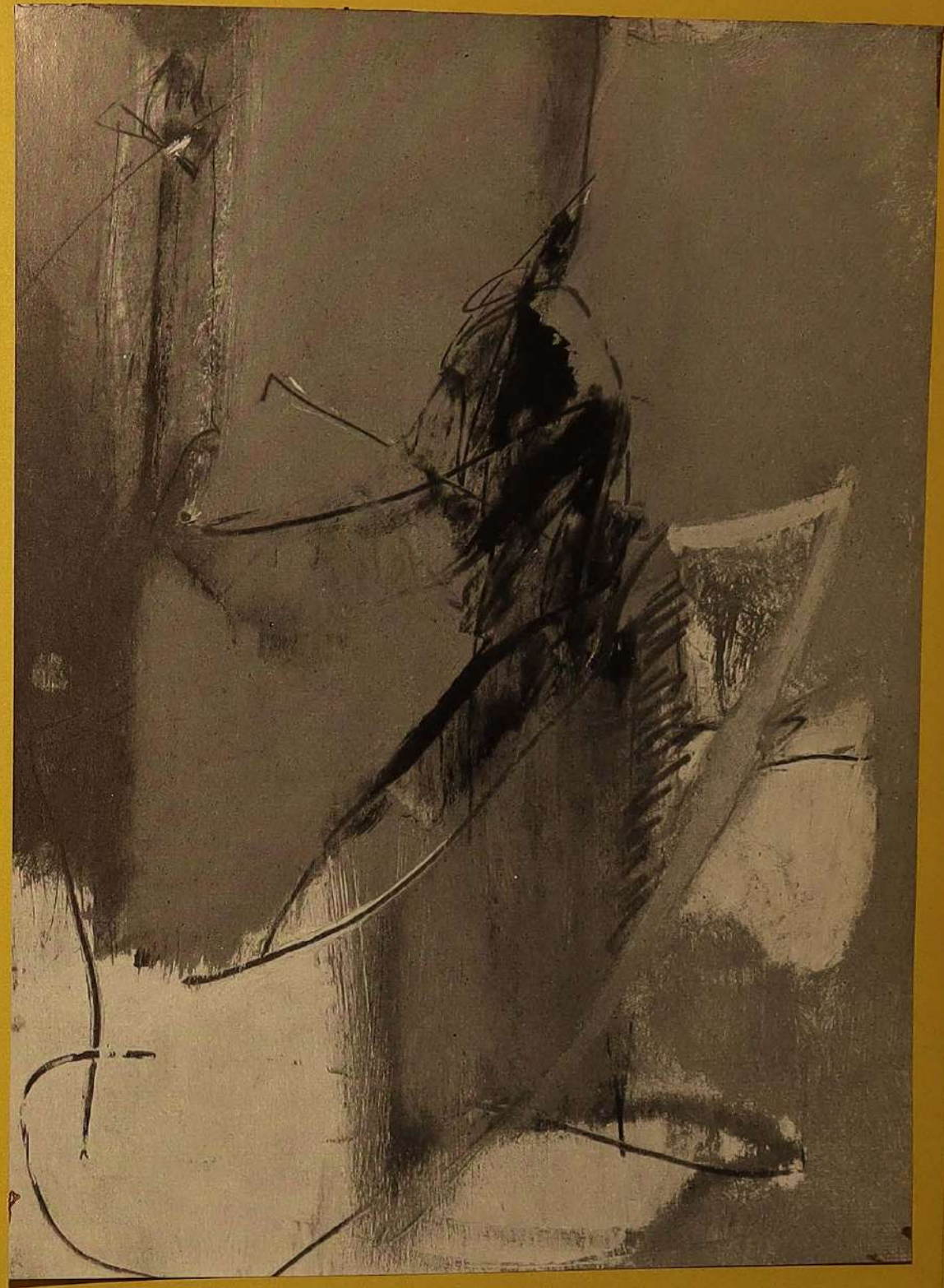
« Natura come mito n. 2 » 1962

cm. 32 x 34 (Coll. Cesare Pea - Milano)



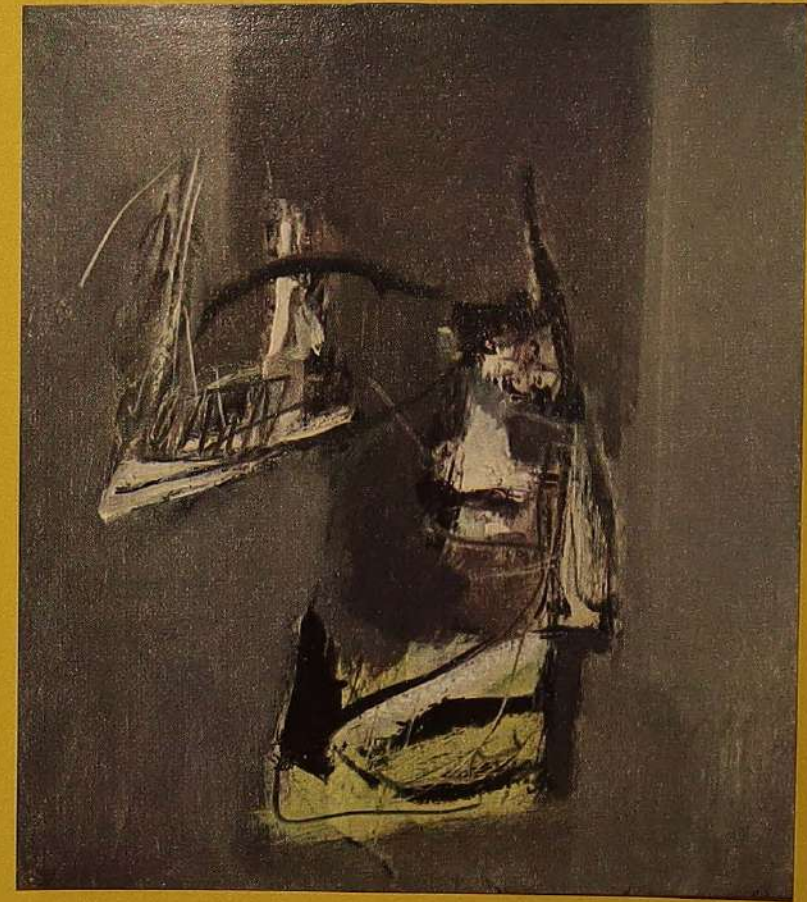


« Ascesa » 1962
cm. 45 x 26

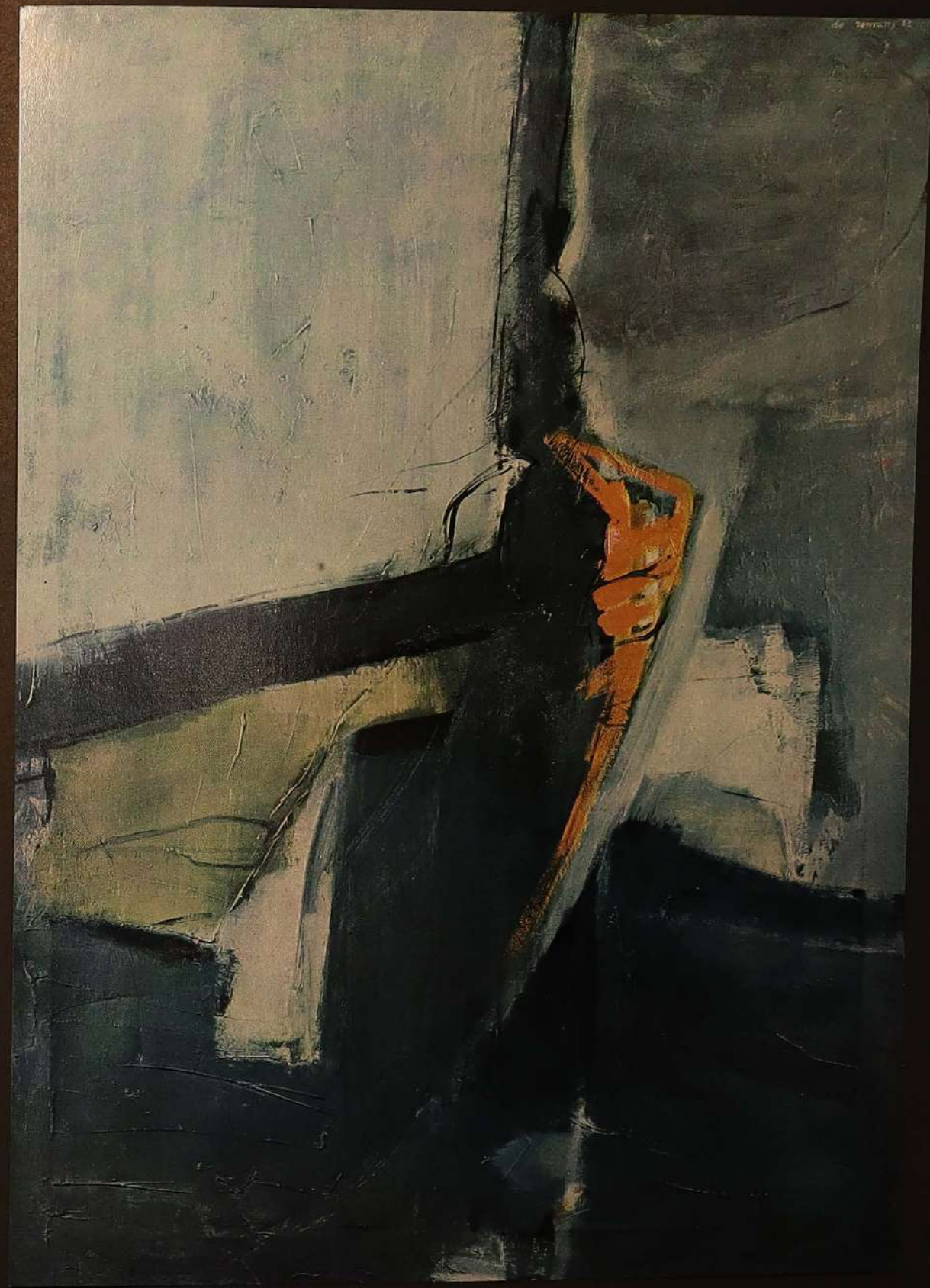


« Prefigurazione » 1962
cm. 32 x 25

« Oggetti in uno spazio grigio » 1962
cm. 30 x 27



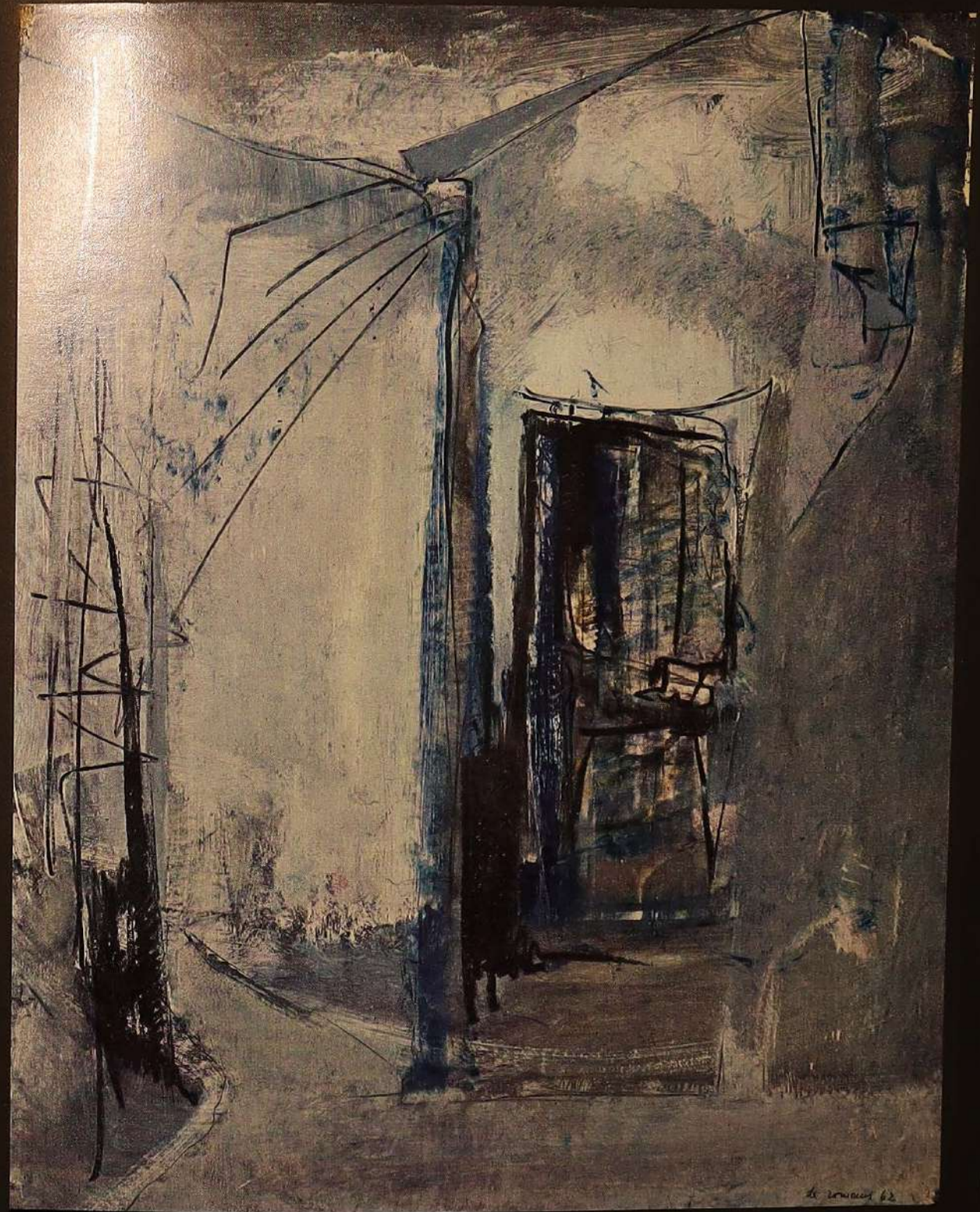
« Interno » 1962
cm. 200 x 150



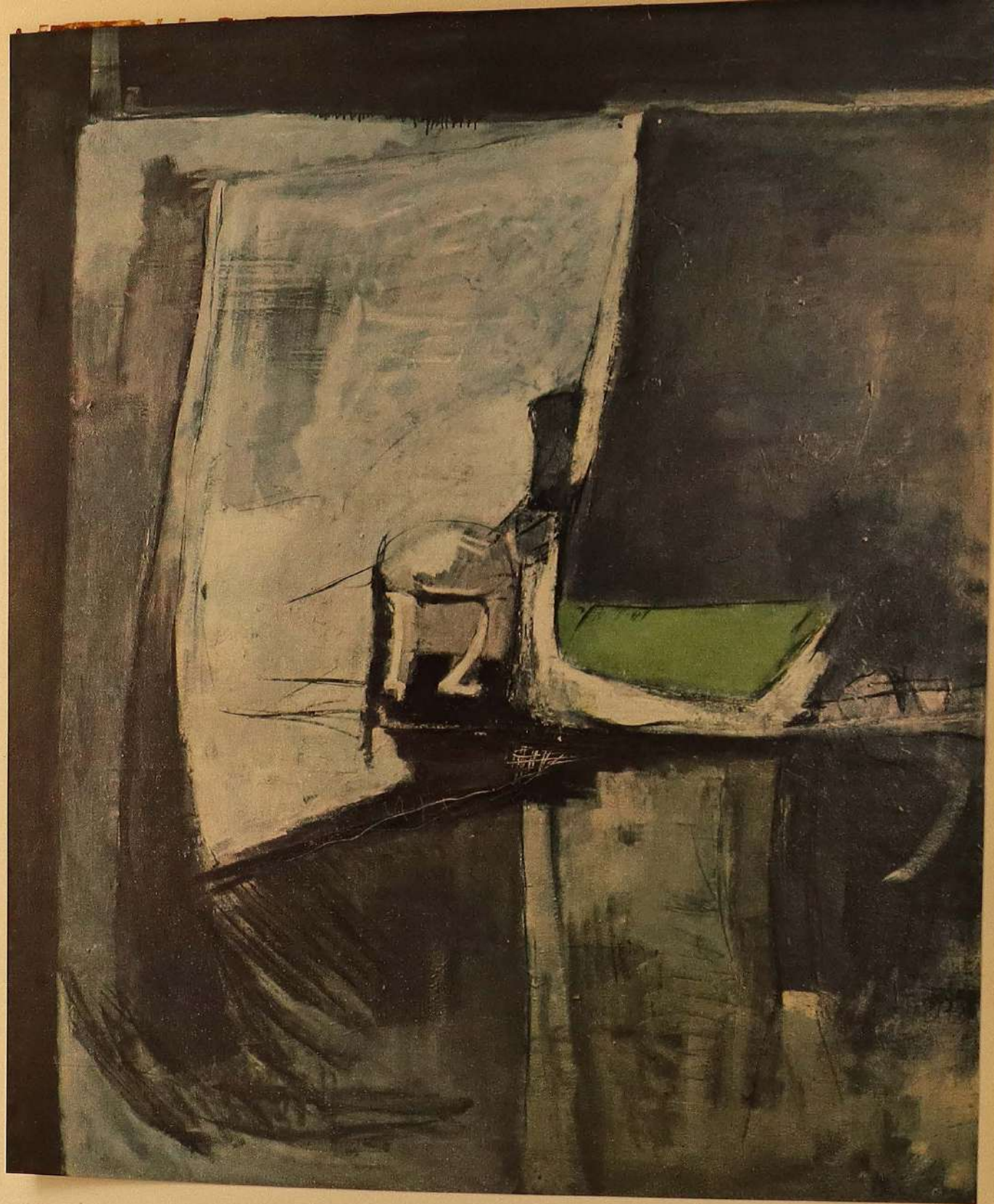


« Memoria felice » 1961
cm. 38 x 28

« Strada a Viareggio » 1962
cm. 72 x 58 (Coll. Annibale Guidi - Viareggio)



« Viaggio intorno al mio studio » 1962
cm. 220 x 180



Maria Luisa De Romans nata a Milano, vive e lavora in questa città. Conseguiti gli studi classici, si dedica alla pittura frequentando negli anni 1947-1948 l'Accademia di Belle Arti di Losanna.

La sua prima mostra personale, alla Galleria Barbaroux di Milano è del 1952. Successivamente ha tenuto altre personali a Roma, Galleria dell'Obelisco 1956; a Milano, Galleria del Milione 1960 e Galleria del Disegno, 1961; a Venezia, Galleria del Cavallino, 1961.

Ha partecipato a diverse esposizioni collettive nazionali ed internazionali, tra le quali: Galleria del Grattacielo, Legnano 1949; Premio della Giovane Pittura, Cesenatico, 1955; Biennale d'Arte Triveneta, Padova 1953, 1955, 1957; Premio Cantù 1958; Mostra dei Giovani Artisti del «Giorno» alla Permanente, Milano 1958; Premio Repubblica di San Marino 1961; IV Exposition Internationale de Gravure, Moderna Galerija di Ljubljana 1961; Mostra Arte e Contemplazione a Palazzo Grassi, Venezia 1961; Cambridge Art Association, Boston Mass 1961.

Petite Biennale Iris Clert, 1962 Venezia; Galleria Numero, 1962 Venezia; Invitata al Premio Marzotto 1962.

Premiata al Premio Michetti, Francavilla al Mare 1952; Premio Clusone 1958; Premio Giorgione-Poussin, Castelfranco Veneto 1961; I Premio «Prix Suisse de peinture abstraite» Galerie Kasper, Losanna 1961.

Sue opere figurano oltre che in numerose collezioni italiane e straniere, al Museo d'Arte Moderna di San Paolo (Brasile), al Palazzo del Comune di Castelfranco Veneto, e alla Galleria d'Arte Moderna di Venezia.

Nel 1960 ha pubblicato presso la Casa Editrice «Industrie Grafiche Nicola Moneta» di Milano, una cartella di quattro litografie a colori, con testo di Dylan Thomas, a cura di Marco Valsecchi.

- BENIAMINO JOPPOLO - Maria Luisa De Romans. *Catalogo della Mostra alla Galleria del Grattacielo, Legnano 1949.*
- EMO MARCONI - Maria Luisa De Romans. *Catalogo della Mostra alla Galleria Barbaroux, Milano, aprile 1952.*
- GUIDO BALLO - Maria Luisa De Romans alla Barbaroux - « *Avanti* », Milano, 10 maggio 1952.
- RAFFAELE CARRIERI - Campi di Maria Luisa De Romans - « *Epoca* », Milano, 17 maggio 1952.
- VIRILIO GUZZI - De Romans all'Obelisco - « *Il Tempo* », Roma, 7 dicembre 1956.
- TRISTAN SURVAGE - Pittura Italiana del dopoguerra - *Ediz. Schwarz, Milano, 1957.*
- MARCO VALSECCHI - Dipinti di Marialuisa De Romans - *Bollettino della Galleria del Milione* n. 58, Milano, maggio 1960.
- MARCO VALSECCHI - Artistes d'aujourd'hui, Maria Luisa De Romans - « *Aujourd'hui* » n. 27, Paris 1961.
- OSVALDO PATANI - Il disegno moderno in Italia - *Ed. Moneta 1960.*
- MARCO VALSECCHI - Una pittrice nuova - « *Tempo* », Milano, 13 maggio 1961.
- ALBERTO MARTINI - Les Expositions à l'étranger, Milan, Marialuisa De Romans - « *Aujourd'hui* » n. 28, Paris 1961.
- ROBERTO SANESI - Libertà e rigore nella pittura di Marialuisa De Romans - *Catalogo della Mostra alla Galleria del Cavallino, Venezia, 1961.*
- * * * - Catalogo della Mostra 'Arte e contemplazione' - *Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, Venezia 1961.*
- ROBERTO SANESI - De Romans - *Aujourd'hui, Paris, n. 37, Giugno 1962.*



Di questo volume a cura
del Centro Studi Arte
Contemporanea di Venezia
sono stati stampati 1000
volumi di cui 300 numerati.

De Romans / Berto Morucchio
BAC "Guido Ballo"



BAB43931

Inv: 2-1254
Coll: BALLO.MC.DER.4