

## L'ARTE SACRA E GLI ARTISTI

Trattare simile argomento prendendo lo spunto dalla mostra del Tempio, dopo che questa si è chiusa da un pezzo a Padova, non è fuori proposito, come potrebbe apparire a prima vista, anche perché non si vuol qui parlare propriamente di quello che vi era esposto, ma se mai di quello che vi si poteva esporre per offrire un quadro informativo dello stato presente di tale ramo dell'attività artistica, da cui dedurre le condizioni attraverso le quali si esplica e per le quali essa in quello stato si trova; le condizioni: cioè di produzione delle opere d'arte sacra e specialmente di quella che, anche in questo campo, si suol dire arte pura, per distinguerla da quella applicata. E' di queste condizioni che bisogna occuparsi e delle opere in esse create per rendersi conto del loro valore! Di ciò la mostra non ha fornito alcuna documentazione e per ciò non possiamo farci alcuna idea di quello che ha dato in passato l'arte pura al servizio del culto e di quello che può dare nell'attuale momento.

Di arte applicata invece vi erano esempi notevoli realizzati egregiamente in oggetti alla cui esecuzione avevano collaborato artisti e artigiani o progettati e condotti a termine, come avviene molte volte, dagli artisti medesimi, specialmente se questi sono scultori ed orafi o pittori e decoratori. Oggetti rivelanti nell'invenzione la fantasia ed il gusto degli artisti, la personalità e lo stile, e nell'esecuzione a finezza d'interpretazione comprovante a sua volta la sicura conoscenza della tecnica. Arte e tecnica, dunque applicate all'industria; poiché se molti oggetti erano destinati a rimanere l'espressione personale dell'artista ed esecutore come unici esemplari irripetibili, altri invece, sulla linea creata dall'artista, dovevano essere più volte riprodotti. Gli uni destinati a rimanere oggetti rari e preziosi; gli altri a diventare le unità di un numero indice d'una quantità determinata, mantenendo nella meccanicità dell'esecuzione l'originalità dell'invenzione e l'eleganza della linea, caratteristiche dell'opera d'arte.

Una rassegna d'arte sacra che comprendeva opere di qualità e valore di applicazione, ma priva di elementi esemplificanti l'operosità degli artisti nel campo dell'arte pura, di quell'arte, per intenderci, non decorativa, come pittura e scultura di ampio respiro svolta in composizioni esaltanti i fatti della storia e della religione.

Di questa attività non vi era presente alcun segno e, se vi fosse stato, avrebbe forse costituito una testimonianza sfavorevole, ugualmente interessante, in ogni modo, perché ci si rendesse conto della situazione. E' bensì vero tuttavia che per avere e dare un'idea di quale sia la produzione artistica pura dedicata alla religione si è bandito un concorso di pittura e scultura nella speranza di poter adunare il meglio di quanto si dipinge o scolpisce per le chiese oggigiorno, e da quello togliere eventualmente l'opera che sarebbe stata come una specie di livello alla cui altezza tutte le altre avrebbero dovuto giungere. E si sa che alla fine un'opera, anzi due, dovevano essere scelte, ma non si sa se esse abbiano corrisposto a questo criterio. Comunque sia, l'esito del concorso è un fatto a sé stante e non dice nulla della situazione passata e presente dell'arte sacra, mentre se l'esposizione avesse avuto questo fine, che avesse cioè rivelato come si lavora alla preparazione alle opere d'arte per le chiese ed attraverso quale procedimento si commettono agli artisti, sarebbe stata istruttiva e interessante.

Poiché non tutti sanno (a quanto sembra) che per affidare l'esecuzione di un quadro, di un affresco, di un bassorilievo o di una statua aventi così alta destinazione bisogna pensare alla capacità di cui l'artista dovrà dare prova e non alla possibilità di averlo a portata di mano e alla modestia delle sue pretese per il compito compiuto.

Viceversa, nella maggior parte dei casi ci si preoccupa assai più di questo che di quello, vuoi per imprescindibili ragioni economiche, vuoi per motivi assai meno plausibili dovuti al desiderio di compiacere a qualche artista locale o alla necessità di cedere alle pressioni per qualche proposta designazione. Ed è così che, di conseguenza nella cattedrale come nella parrocchia di campagna, quadri e statue di recente fattura meravigliano, il più delle volte, per la loro mediocrità, e inducono a pensare in qual modo vi abbiano potuto trovar posto. S'intuisce allora, quando non lo si sappia, che quel tale affresco, ad esempio, è stato offerto da un donatore a condizione però che l'esecutore dovesse essere un artista da lui proposto; che il tal altro quadro è stato donato addirittura dall'artista medesimo che si è fatta così una discreta notorietà (non importa se buona o cattiva) nella diocesi, e si sa che, specialmente in ristrettezza di mezzi, a caval donato non si guarda in bocca. Ma qui invece bisognerebbe guardarci, per il decoro dell'arte e della religione che deve da essa venire, non avvilita, ma esaltata.

Fare attenzione dunque, ma come? Semplicemente riorganizzando il meccanismo delle ordinazioni, che per funzionare regolarmente ha bisogno di una revisione generale. Ciò posto, a meno che non si preferisca lasciar correre continuando poco dignitosamente come si è fatto finora, non sarà difficile rimettere le cose a posto. Tutto sta nello scegliere gli artisti soltanto per la capacità che possono dimostrare. Il problema è tutto qui e non richiede mezzi eccezionali per la sua risoluzione.

Basta ricordarsi che in ogni provincia vi è almeno un artista all'altezza di questo compito rivelatosi in vario modo e molto spesso attraverso le esposizioni; e se queste non sono il vaglio sicuro che rappresentavano un tempo a causa dell'indirizzo attualmente in voga che è stato loro impresso, tanto poco rispondente alle severe tradizioni della chiesa quanto ai principi dell'estetica e quindi ai canoni dell'arte stessa, rimane pur sempre la facoltà riservata ai concorsi, purché, naturalmente, le persone chiamate a giudicarli non militino in alcuna delle tendenze contrastanti di cui sopra.

Vi è anche la possibilità di avere a disposizione ottimi elementi costituendo in ogni provincia o diocesi un centro di raccolta dei nominativi dei migliori artisti che vi operano per adibirli ove occorra, a lavori di creazione, copia o restauro di opere d'arte. Le quali, se devono essere accolte specialmente in chiese di particolare importanza artistica dovranno pur sempre ricevere il collaudo di competenti autorità civili oltreché religiose che almeno in questi casi, non mancheranno, si spera, d'intervenire.

Insomma, il modo per trovare la via giusta è questo e, una volta posti innanzi al punto che a tale via dà principio, non resta che sapersi veramente animati dalla volontà di seguirla. E se essa poi sia stata seguita o meno lo vedremo, ancora una volta, dai risultati.

## TRADIZIONE E MODERNITA' NELLA PITTURA DI OGNI TEMPO

Tradizione! Ecco una parola che i moderni assertori d'una rivoluzione totalitaria che distruggesse ogni concetto di arte ritenuto superato e ricostruisse "ex novo" un'arte assolutamente priva di ogni precedente storico, non amano sentir pronunciare e volentieri vedrebbero cancellata anche dal vocabolario. Una parola che i moderni iconoclasti, fautori di un'arte che vorrebbero scaturita dai loro cervelli com'è scaturita Minerva dal cervello di Giove, ostentano d'ignorare o ne misconoscono il significato. Modernità! Eccone una altra invece che i rivoluzionari della cultura che da essa prendono il nome, godono sentir pronunciare e con soddisfazione la introducono in ogni giudizio per riprovare, ove credono, che il senso di essa manchi ed approvare con entusiasmo ove ritengono sia presente. Una parola che si adopera ora nel significato di novità assoluta nella maniera di esprimersi, dimenticando che la sua etimologia ci insegna che il "modus vivendi" nel quale ogni epoca si caratterizza, nella sua evoluzione attraverso i tempi muta di continuo cercando il nuovo, ma si volge altresì ad attingere ai precedenti periodi, tanto che le novità di uno, spesso non sono che imitazioni, opportunamente adeguate, ai modi d'un altro e resta così provata l'interdipendenza di ognuno di essi ed il fatto che vi è modernità in quanto esista una tradizione dalla quale non è possibile assolutamente prescindere.

Questa tradizione che ogni generazione osserva, ricevendo dalla precedente e trasformandola a sua volta per trasmetterla alla seguente, concetti e forme, fatti ed eventi, che vengono così inevitabilmente alterati, è in realtà un fenomeno che partecipa della storia come della natura ed, interpretando i dati di fatto del passato umano in conformità delle leggi di questa, si può ricostruire la storia dell'umanità medesima. Il che dimostra l'intima connessione della vita di essa con quella della natura, sebbene il concetto di tradizione si applichi propriamente al solo genere umano poiché nel mondo biologico, evidentemente non è che ereditarietà di caratteri e, nel materiale, conservazione di sostanze ed energie.

Fissato così il concetto evolutivo della tradizione per cui questa non è una semplice trasmissione di fatti, ma un processo di rinnovazione e di sviluppo della cultura e civiltà di un popolo, non è meno facile stabilire come in questo processo abbia una notevole parte il senso del nuovo che in ogni epoca porta alla ricerca di una forma espressiva e di un modo di vita conformi alla fisionomia ed al carattere di essa; di una "moda" cioè che definisca la linea di questo carattere distinguendolo nettamente da quello di ogni altra per la sua "modernità".

Di qui l'immane conseguenza della inscindibilità dei termini del binomio tradizione-modernità, che dovrebbero essere considerati piuttosto quali differenti ed in apparenza antitetici aspetti di un unico fenomeno sociale: quello della evoluzione.

In virtù di esso infatti, vecchio e nuovo sono due parole il significato delle quali è relativo all'epoca seguente e precedente a quella a cui rispettivamente si riferisce; il che vuol dire che se la moda rinnova, la tradizione conserva, custodisce, ed entrambe nel corso del tempo seguono uno svolgimento progressivo.

Questo riguardo all'uomo, alla società, in generale. Per l'individuo in particolare e l'artista in specie, essere esclusivamente tradizionalista o moderno per istinto d'imitazione e incapacità a distinguersi, è segno di inferiorità e di scarsa personalità, che lo comprende nella media comune della mentalità sociale. Il vero artista dunque non è mai tradizionalista o moderno per necessità o volontà di esserlo, ed alcuni esempi forniti, come sempre, dalla storia, varranno a confermarlo.

Senza spingere tant'oltre l'indagine, troviamo il Cimabue nei Sec. XIII continuatore della tradizione bizantina o di quella toscana bizanteggiante, e nel secolo seguente il grande Giotto iniziatore di un'arte nuova in cui però si riflette ancora l'immagine dell'antica scuola. Più tardi la modernità di Giotto si spegnerà lentamente nei seguaci fino a Masolino e a Masaccio di fronte al quale anche Giotto apparirà incompleto. Continuatore e oppositore nello stesso tempo del suo genio, Masaccio inizierà quella "maniera moderna" che il Vasari afferma essere stata seguita e imitata fino al '500.

E qui nell'età dell'oro, la tradizione dei precursori alimenta il genio dei novatori. Una pleiade di artisti che vanno da Leonardo a Michelangelo, da Raffaello a Tiziano, assimilano i provvidi insegnamenti di un Ghirlandaio o di un Verocchio; d'un Perugino o di un Bellini, e la genialità novatrice di queste menti superiori è tale da imprimere all'arte un potente impulso che fa sì che raggiunga un livello mai più superato.

Senza rifare qui una storia a tutti nota, si lascia facilmente immaginare come allo sforzo segue la stanchezza in cui le forme vengono rielaborate secondo un criterio accademicamente eclettico (Carracci) o rigenerate da un vigoroso contenuto naturalistico in virtù di qualche genio isolato (Caravaggio); e si giunge così, attraverso l'opera di alcune altre personalità che danno il tono al loro tempo a lo rappresentano, sulla soglia dell'Ottocento.

Se la prima metà di questo secolo non offra nulla di speciale rilievo per lo studio dell'argomento, la seconda è caratterizzata, com'è noto, da un rivolgimento verso una conquista che prima di allora pareva non fosse stata mai tentata, e da una ripresa di energia che diede ottimi risultati, ma si esaurì molto presto, dando luogo ad una rilassatezza che favorì uno stato di profonda incertezza nel quale, come sempre avviene in simili casi, gli avanzamenti ed i ritorni si succedono con vertiginosa frequenza; le scuole e i movimenti si moltiplicano l'uno dopo l'altro. Ciò che è notevole, comunque, in tale situazione rimane provato nelle opere e conforta la tesi fin qui sostenuta, è rappresentato dal fatto che pur nell'immenso fermento di ricerca, la tradizione non è mai dimenticata ed anzi costituisce la forma sulla quale si plasma qualsiasi nuova concezione.

Dopo un periodo di ristagno a fin di secolo, che vide però il sorgere della più grande esposizione, si avverte un certo risveglio foriero di quelle ondate di pseudo modernismo, antitradizionalista e futurista, l'ultima compresa, che avrebbero squassato ogni cosa dalle fondamenta. E' logico pensare che in tale sconvolgimento l'ambiente riprende con difficoltà la sua naturale condizione di vita e l'arte vi si trova a disagio. Nel generale disorientamento si stenta ad infilare la via giusta. La pittura in particolare ne soffre in maniera evidente ed esprime tutto il travaglio di questa prima metà del Novecento che si chiuderà senz'aver assunto una propria fisionomia e trovato un proprio modo di espressione.

E' sperabile che la seconda metà incominci con l'abbandono di ogni presunzione e la sincera volontà di guardare

alla natura quale unica e necessaria fonte d'ispirazione, non senza tener conto dei valori acquisiti nel progresso del tempo e non inutilmente tramandati dalla tradizione.

Articolo pubblicato su:

"IL POPOLO DEL VENETO - 21.05.1949

### **LA CRITICA NELLA SUA FUNZIONE RESPONSABILITA' E SINCERITA' NEL GIUDIZIO DELL'OPERA D'ARTE**

Se si pensa alla critica soltanto ad un semplice discorso illustrativo sull'arte si può affermare che essa risalga alle origini dell'arte stessa, poiché è lecito supporre che non vi sia stata opera d'arte senz'alcuno che la giudicasse o credesse di farlo. Se però la critica si considera non come superficiale opinione acquisita per sola via d'esperienza, ma come indagine rigorosa del fenomeno creativo su base scientifica, essa non ha più recente origine di quella che le deriva dalle pubblicazioni del Winckelmann sul classicismo, essendo gli studi anteriori nient'altro che trattazioni empiriche o astratte o cronologiche, tra cui la stessa monumentale opera del Vasari non è che una enciclopedia storico-biografica non informata ad alcun criterio estetico nel vero senso della parola.

Attualmente come scienza esatta, la critica "segue la sua metodologia, persegue i suoi fini con mazzi e sistemi che le sono propri", come affermava S.E. Gonella nel discorso di Venezia al XXI Congresso Internazionale del " P.E. N. Club". Essa studia le manifestazioni dell'arte, che giudica la logica rigorosa di un esame analitico, nel medesimo sentimento che le anima, e rende accessibile a tutti questo sentire. Ma per così ben giudicare e discernere la critica deve essere obiettiva.

Il giudizio che deriva da una impressione ricevuta è l'effetto di un momento, non è sicuro e quindi non dura, mentre un giudizio ponderato si presenta sempre in condizione di stabilità e non può mutare per diversità di luogo o di tempo. Anzi, bisognerebbe dire che non deve cambiare se i postulati sui quali si forma contengono un fondamento di verità, e la critica, la cui funzione è appunto quella di usare ogni suo mezzo alla ricerca della verità per mettere in evidenza nel suo giusto valore, deve opporsi a qualunque forza che tentasse di obbligarla ad uniformare i suoi responsi a motivi di particolare contingenza o cessare di esistere qualora non potesse farlo.

Ed ecco a questo punto entrare in gioco la libertà che anche per la critica è, non meno che per l'arte, condizione di vita.

La libertà è dunque l'elemento essenziale che dà impulso all'attività della critica ed è altresì necessario per una formazione ambientale favorevole allo stabilimento di una rispondenza con l'arte stessa e alla creazione di un'atmosfera di cultura atta a facilitare anche ai non intenditori la comprensione di quanto la critica va esponendo sulla opere che cadono sotto il suo giudizio, giungendo, col tempo, fino a stimolare in ognuno quel senso di "autocritica" formula più sintetica e comprensiva di tutte le esigenze spirituali.

E' il compito, questo, e la missione della critica e di chi la esercita, il quale, investito della facoltà di correggere e giudicare, deve ben sapere che cosa essa sia perché si possa chiamare, senza pregiudizio per il suo significato, con un tal nome; non solo, ma egli deve conoscere a fondo anche la materia presa in esame e questa competenza non impedisce alla sua personalità di emergere quel tanto che basta per non alterare apprezzabilmente la precisione obiettiva del giudizio.

L'azione che il critico spiega sull'attività degli artisti è dunque piena di responsabilità ed egli la deve svolgere con nobiltà d'intenti e sincerità di propositi senza lasciarsi indurre a tentazioni che lo trarrebbero ad influenzare la sensibilità dell'artista per farla deviare dal suo giusto indirizzo; ad esercitare pressioni sulla sua volontà per indebolirla; a corrompere, insomma, l'integrità della sua personalità che dal giudizio deve risultare, anzi, rafforzata. Deve il critico inoltre non interferire nei movimenti artistici, né, tanto meno, cercare di farne scaturire di nuovi dal suo personale atteggiamento estetico e farsene promotore.

Svolgere sull'arte un'azione in tal senso equivale attentare alla sua libertà, e se la critica è libera di esprimersi ampiamente, l'arte non lo è meno e non sopporta ingerenze nella sua attività, né alcuna forma di tutela sul suo stato, quale esso sia. A ciascuna il suo compito: all'arte quello di operare, alla critica di giudicare.

Articolo pubblicato su: "IL POPOLO DEL VENETO - 10.03.1950

### **LA PITTURA STA ALLA FOTOGRAFIA COME L'ARTE STA ALLA SCIENZA**

Pittura e fotografia sono due nomi atti a designare i corrispondenti rami di due diverse forme di rappresentazione: artistica e scientifica, le quali, naturalmente, non hanno e non devono avere nulla in comune. Il solo accostamento di questi due nomi stride maledettamente. Che cosa può avere a che fare infatti la pittura con la fotografia; l'arte con la scienza?

Eppure non è raro sentir affermare ad esempio che un certo dipinto è fotografico, specie quando presenta i segni d'uno scrupoloso verismo che lo avvicina tanto alla realtà, da sembrare l'esatta riproduzione di essa invece che la sua interpretazione artisticamente intesa. Ma, a parte il fatto che una riproduzione esatta si ottiene soltanto con mezzi meccanici, dato e non concesso che si potesse ottenere ben altrimenti, non sarebbe un'opera d'arte. Per cui se questa è tale, non può soffrire l'epiteto di fotografica ed il volerlo applicare illogicamente all'arte solo perché verista, significa non capir niente, né di arte né di verismo.

E' questo un interessante ed appassionante problema che fornì argomento alle discussioni che sorsero fin da

quando, si può dire, la scoperta del pittore (strano caso!) Daguerre lo portò alla conoscenza degli studiosi. E l'interesse per la questione crebbe di conseguenza col progredire ed il perfezionarsi della tecnica di questo ramo della scienza, fino alle possibilità attuali. A tal punto si afferma tra gli interessati che i mezzi forniti dalla scienza per ritrarre con esattezza la realtà sotto aspetto di forma, luce a colore, toccano ormai la perfezione e che la fotografia è da considerarsi, a questo riguardo, come un surrogato (passi il termine) della pittura, atto a sostituirla nella rappresentazione del vero, potendo specialmente conferire ad essa un valore documentario.

E' anzi proprio per questo, si dice, per la sua possibilità di dare la fedele riproduzione di ogni particolare visibile, che la fotografia si deve ritenere superiore alla stessa pittura. Senonché si dimentica il fatto che anche quando la pittura è superlativamente verista ed il suo fine sembra quello di gareggiare con la natura medesima, il valore di rappresentazione insito nell'opera pittorica non è di fredda e rigida figurazione, ma è un valore "psicologicamente" documentario, sia rispetto all'artista che all'opera sua. Ne fanno fede gli esempi che pittori antichi a moderni hanno dato di un obbiettivismo che si esprime animando le cose del sentimento stesso che anima l'artista e rivela ogni lato della sua personalità; esempi che vanno dall'analisi rigorosa di alcuni pittori del Rinascimento a quella non meno acuta e penetrante di alcuni pochi moderni, tra i quali Gregorio Sciltian emerge con la sua magica virtù rappresentativa che toglie persino all'osservatore il senso del distacco tra la realtà e la sua finzione.

Ciò nonostante la convinzione che alla tecnica fotografica nulla manchi per dare una rappresentazione completa, si pur materiale, delle cose, è ancora assai radicata, e l'accusa che quella tecnica soccorra l'artista nella esecuzione del suo lavoro non era per anco svanita quando, a ribadirla, scoppiò, nel 1926, il cosiddetto scandalo Oppi che tanto sorprese l'ambiente artistico a la buona fede di quei critici che, come Ugo Ojetti, puntavano sicuri sulla purezza di un'arte che rivelava d'un tratto così diverse origini.

Ma il caso del pittore bolognese non è poi di una portata che investa l'intera questione che si dibatte, né di una gravità che getti nel sospetto l'arte che trae dal vero principalmente la sua ispirazione e quello nobilita con la virtù del disegno. La colpa di Oppi, assai più che menomare il valore della sua pittura, scompose la sostanza dalla sua tecnica, alterandola con l'introduzione della deprecata novità. E' una macchia, insomma, che offusca la genuinità del suo metodo, indubbiamente, non però quella dall'arte sua, che tale rimane anche dopo la rivelazione che la mise in stato di accusa. In essa la composizione manca forse di spontaneità e sente l'artificio dell'adattamento in quelle opere che l'hanno subito, ma la fattura di queste, il loro modo di rendere un effetto pittorico pur nella severità del chiaroscuro dominante e del chiuso disegno, non ha nulla di artefatto ed il giudizio che del complesso dell'opera di questo pittore dà nel catalogo della XIV Biennale, presentando la sua mostra, Ugo Ojetti, non perde la minima parte del suo valore neppur quando l'improvvisa rivelazione sulla genesi di quella tecnica sembrerebbe metterlo in dubbio.

Malgrado tutto, l'arte, ritraendo la natura troppo da vicino per poterle essere più fedele, si continua ad affermare, rischia di cadere nella riproduzione insignificante ed impersonale, mentre, allontanandosene quanto è più possibile, perderebbe quella precisione che la costringe in determinati limiti ed acquisterebbe una maggiore ampiezza di veduta in cui la facoltà inventiva ed interpretativa del soggetto potrebbe liberamente spiegarsi. Detto altrimenti, la pittura eviterebbe così di cadere nel "fotografico".

Eppure non vi è ragionamento più fallace di questo nella sua logica apparente. Fin tanto che la pittura dà del vero un'immagine concreta, per quanto mutata nel suo reale aspetto, sia per le condizioni di visibilità e la diversa rappresentazione che ne può essere data, che per la varia sensibilità dell'artista che la ritrae, essa non può evitare il menzionato inconveniente, se a questo si vuole sia soggetta, perché la fotografica non è altro che il vero proiettato su di un piano, un vero cioè, per così dire, pianificato e quindi costituente motivo imprescindibile di ogni tendenza pittorica che al vero s'ispiri.

La tendenza impressionistica, ad esempio, che dà del vero un' "impressione" esteriore ed interiore, per questo suo medesimo principio che la distoglie da ogni particolarismo rappresentativo, sembrerebbe dover essere anti-fotografica per eccellenza. Eppure! Quante non sono le opere della tendenza impressionista che suscitano il dubbio, che per quelle di Oppi è certezza, di avere identica origine? Si consideri a proposito la pittura di un Degas, tipicamente impressionista, e si abbiano presenti specialmente i quadri di figura: quelle stiratrici, quella ballerina alla sbarra, che paiono tolte nella istantaneità dei loro gesti e non già nella posa di studiati atteggiamenti, fanno pensare ad un mezzo che abbia servito a fermare in quell'attimo la rapidità del movimento come altrimenti non sarebbe stato possibile. Difatti, quasi a legittimare la giustezza di questa osservazione, il periodico "La Scena Illustrata" pubblicava una volta (nel '42 o '43) due foto riproducenti: la prima una ballerina in allenamento, di Degas; la seconda, la stessa scena ricostruita e presa direttamente dal vero. Ebbene, l'identità delle due riproduzioni appariva impressionante; ma un occhio esperto, pur nella scarsa distinzione tonale dovuta all'assenza dei colori, avrebbe tuttavia rilevato la diversità profonda che distingueva le due immagini in quella espressività di accento in una di esse contenuta, che non una macchina può dare, ma soltanto "la mano che ubbidisce all'intelletto".

Se così non fosse, com'è realmente; se le conquiste della scienza potessero competere con le realizzazioni dell'arte in ogni suo modo e forma di tradursi attraverso le tendenze che caratterizzano il suo svolgimento nel tempo (compreso, quindi, anche il verismo), l'arte, divenuta inutile, sarebbe ormai liquidata. Ma poiché la scienza è il linguaggio della materia e l'arte quello dello spirito, esse continueranno ad esprimersi in modo affatto diverso, pur comprendendosi egualmente; e siccome la materia non dà, ma riceve se mai vita dallo spirito, l'arte (e la pittura in specie) non ha nulla da temere dal progresso scientifico, per quanto oltre si spinga e continuerà a confortare il mondo fino a che il sole "risplenderà sulle sciagure umane".

Articolo pubblicato su:  
"IL POPOLO DEL VENETO" - 11.11.1949

## IL RITRATTO NELL'ARTE

Prima di passare a discorrere, sia pure in breve, di questo importante ramo dell'arte che ha per oggetto la rappresentazione della figura umana, è necessario chiarire il concetto di definizione dell'arte rispondendo all'interrogativo che chiede se può essere arte quella che esclude, invece, la figura umana e l'uomo dalle sue rappresentazioni. La risposta non è dubbia, ma occorre spiegare le ragioni per cui non può essere che negativa.

È indiscutibile pertanto che la natura sia sempre stata per l'arte ispiratrice e maestra e poiché l'uomo ne è la più alta espressione, l'arte senza di lui non è concepibile e non può esistere quindi un'arte "anti-figurativa" senza che in tale qualifica sia implicito il significato di arte ornamentale, decorativa. Di modo che rimane stabilito che l'arte contraria per principio alla raffigurazione umana, possiede solo caratteristiche puramente ornamentali, poiché, mancandole il naturale contenuto, deve interamente affidarsi all'effetto lineare e superficiale di forme disaminate ed astratte, secondo un ritmo regolatore e una disposizione armonica coordinatrice, nel cui risultato appunto consiste unicamente il valore della rappresentazione, quando esistano, beninteso, i presupposti che a tale valore conducono. Arte quindi senza profondità, ma di sola estensione, che si riduce a semplice combinazione lineare od accostamento di toni e di colori, senza un substrato di sostanziale consistenza, vale a dire a pura e semplice espressione formale dal significato convenuto, com'è quello di ogni forma d'arte che crede di aver superato la natura e la realtà e, per antonomasia, della cosiddetta arte astratta.

L'arte del ritratto e dell'autoritratto, quando l'artista ritrae se stesso (e di esemplari di quest'arte la Galleria degli Uffizi possiede una superba raccolta) ha per fine di rappresentare nell'immagine, vale a dire dipinta o scolpita o plasmata, la personalità dall'individuo, rivelandone il temperamento ed il carattere che lo distinguono dagli altri e fissandolo in un particolare momento del suo stato d'animo. Attraverso la forma che rispecchia nell'immagine i tratti caratteristici della Sua persona, l'arte ne esprime i sentimenti e questa facoltà comunicativa è soltanto possibile qualora esista appunto una indiscutibile analogia di forme tra la realtà e la figurazione, cioè tra la persona ed il suo ritratto. Naturalmente, l'analogia di cui trattasi non ha da essere così rigorosa per alcuni come per tutti i lineamenti della forma, poiché non tutti presentano identici aspetti ed hanno per ciò uguale importanza ai fini dell'espressione, e ve ne sono anzi di quelli che per essere formalmente insignificanti non ne hanno alcuna e quindi vanno trascurati o non considerati affatto; ma ve ne sono altri, per contro, che hanno tale importanza per la loro attinenza con la personalità dell'individuo da non poter essere questi palesemente identificati, cioè riconosciuti, senza di essi. Tali, ad esempio, i lineamenti fisionomici e di altre parti della figura umana, come le mani, che attestano la intima relazione formale di queste e di altre parti, generalmente, con quanto vi è di più sostanziale nella personalità: temperamento, carattere, attitudine, ecc. e che sono gli elementi essenziali dell'espressione. Si pone così il problema della somiglianza nel ritratto, che non è di vecchia data, poiché la somiglianza non era considerata, come oggi, un fatto discutibile per cui ci si debba chiedere: può il ritratto continuare ad esser tale pur tralasciando la somiglianza con l'originale che lo ha ispirato?

E qui pare ovvio che la risposta debba essere negativa, e lo è difatti, ma le ragioni che lo spiegano sono meno appariscenti di quel che non si creda. Si è parlato di somiglianza e non d'uguaglianza d'identità, il che lascia intendere che c'è una differenza, e per di più sostanziale, nell'accento espressivo della forma (evidente in specie attraverso i lineamenti fisionomici) tra il modello e la copia ed è proprio in virtù di questa differenza che il ritratto diventa opera d'arte. Tale diversità quindi, che distingue il ritratto dal soggetto ritrattato è necessaria al suo valore artistico, senza riuscire per questo meno spontanea di quello che deve essere. Essa è dovuta infatti all'interpretazione che del carattere più o meno saliente nel personaggio effigiato l'artista fornisce nell'opera sua, duplice interpretazione, in verità, che comprende quella che egli dà del soggetto e quella che per mezzo di esso dà di sé medesimo, in quanto egli vi ha espresso la personalità propria; talché nel ritratto si deve prontamente riconoscere la persona raffigurata e l'artista che l'ha eseguito. Il suo valore, indubbiamente è tutto qui: nell'estrinsecazione cioè delle due personalità.

Senonché, attualmente si è propensi a ritenere che la somiglianza sia pur minima, non è indispensabile al ritratto o non deve, in ogni modo, riferirsi unicamente alla fisionomia, in specie del volto e, quantunque ciò non sembra paradossale, si aggiunge che, se un rapporto deve esistere tra la realtà obbiettiva del modello e l'imitazione artistica del ritratto, esso può scaturire anche da elementi non figurativi, componenti un insieme descrittivo di natura espressionistica, non basato quindi su alcuna caratteristica somatica dell'individuo, ma su dati psicologici e biografici, per comprendere il quale, nella rappresentazione che ne può essere fatta, occorre una guida informativa del significato che acquista la composizione secondo il criterio interpretativo adottato nell'elaborarla. Ma, per questa via d'artificiosa costruzione, attraverso il convenzionalismo delle forme piegate a funzionare di simboli, si giunge alla negazione della figura e della figura umana in specie, che è quanto dire della natura tutta, per l'assurda affermazione del più puro e glaciale astrattismo.

Ancora una volta, non soltanto la conclusione logica di un'approfondita disamina dell'argomento, ma le prove altresì ottenute dall'esperienza novatrice di una corrente artistica d'avanguardia tuttora in azione, ammoniscono che quanto più l'arte si astrae dalla natura e dall'uomo tanto più si meccanizza e si complica, divenendo astrusa ad incomprensibile e non comunicabile ad alcuno, essendo priva di qualsiasi contenuto e valore spirituale per essere sentita e intelligibile.

Il mondo però non è ascoltato perché una forza superiore al fascino stesso che pure dall'arte umana, imperiosamente s'impone: la forza di attrazione della moda che irresistibilmente avanza, conquista ed assoggetta gli animi. All'infuori di altra forza che parimenti s'imponga, non vi è niente da fare contro la tirannia della moda. All'avanguardia di essa anche la logica ed il buon senso e l'arte medesima devono cedere il passo.

Articolo pubblicato sul: **CORRIERE DEGLI ARTISTI** - Milano 12/1951

**"IL POPOLO DEL VENETO"** - 21.12.1951

## L'ASTRATTISMO E' UN ASSURDO

Un'idea dello stato attuale dell'arte, abbastanza chiara, è possibile farsi, dopo di averne studiato lo svolgimento nel passato seguendo le esposizioni che rappresentano un mezzo di rivelazione che non trova riscontro nei secoli scorsi (fino al Settecento) quando l'attività era tutta dedicata all'arte sacra e decisamente orientata verso l'ideale religioso, oggi invece, a questo riguardo, assai scarsa e senza una precisa direttiva.

E' dunque principalmente dalla esposizioni grandi e piccole, di questo agitato e tormentato periodo, che provengono di elementi formativi del carattere dell'arte contemporanea e ne risultano le tendenze che la contraddistinguono. Tali tendenze, che non si possono sicuramente precisare nel fluido processo di formazione che vanno attraversando, recano abbastanza visibili tuttavia i segni della derivazione dai movimenti che le hanno precedute e sono in esse presenti per quanto hanno potuto su di essa influire. Di modo che, varia essendo stata la loro influenza, diverso è l'aspetto sotto il quale si presentano, o meglio si ripresentano. Così ad esempio l'impressionismo, che è quella tra le correnti che più conserva certa forza di attrazione, si trova rievocato molto spesso, ma è piuttosto un impressionismo di sensazione, di natura interiore, lontano da quei presupposti che ne facevano una teoria prettamente scientifica. Ed anche il moderno realismo, in coloro che lo professano, quando sembra rigorosamente obiettivo, supera proprio per questo la stessa realtà che crea nell'incanto emotivo dall'interpretazione artistica. Mentre le attività indipendenti e isolate, dovute all'eminente personalità di alcuni artisti, non mancano, esse pure, di portare un contributo di definizione alla linea del diagramma indicante lo stato dell'arte odierna. Se poi si aggiunge l'influenza della pittura metafisica determinante nel processo evolutivo lo sviluppo di una nuova corrente che s'identifica nell'odierno "astrattismo", si avrà completato, o quasi, il quadro rappresentativo della situazione.

E' proprio dunque di questa audace affermazione, il cui sovversivismo era del resto annunciato nelle più singolari tendenze di avanguardia, che si vuol negare la veridicità, rivelando la inconsistenza dei principi che si troverebbero alla base della supposta teoria novatrice.

Astrattismo anzitutto deriva da astrazione, che vuoi dire asportazione dalla rappresentazione fantastica di quanto vi è di sensibile e materiale per liberarla da ogni vincolo di concretezza e individualità. Ma l'idea che manca di sensibilità, essendo anche priva di concretezza, è vuota del suo contenuto e nulla e non produce alcuna cognizione intellettuale. Perciò assurdo è l'astrattismo fin nella sua stessa definizione e se per voler sostenere ad oltranza la teoria si ammette che non si tratta di astrattismo assoluto, ma relativo, non totale, ma parziale, ebbene allora il termine è improprio e la teoria ugualmente assurda perché se astrazione significa nullità materiale, qualunque rappresentazione che abbia riferimenti materiali (e deve averli per essere tale) non è astrattismo e va giudicata non per quello che ha di astratto, privo di significato e valore, ma per quei riferimenti concreti, nati dal contatto con la realtà, in virtù dei quali e per i quali soltanto riesce ad esprimersi.

Orbene, i particolari tratti realistici di una rappresentazione, per quanto soggettivamente interpretati, anche attraverso deformazioni che ne alterino la natura e l'aspetto, hanno a mantengono la loro espressione in quanto rappresentano motivi della realtà o ricordano elementi che ne derivano e non già per un significato che non possiedono e si presume di attribuire loro al di fuori della cerchia sensibile della umana conoscenza. E' ovvio che un significato non scaturito naturalmente dall'oggetto, ma trasferito ad esso dalla fantasia speculativa è prima di tutto incomprensibile a per ciò stesso suscettibile di qualunque arbitraria ed in tal senso illimitata interpretazione. Dove nulla infatti è naturalmente e logicamente possibile, tutto per assurdo, diventa possibile ad ogni elucubrazione tradotta con mezzi rappresentativi, a cui si deve comunque ricorrere, diventa un'opera d'arte.

Ma questa, in verità, non nasce per magica virtù dalle stravaganze più assurde, né può essere il risultato di acrobazie e funnambulismi del pensiero, sibbene un prodotto d'intenzione, atto mentale di conoscenza, anteriore a qualsiasi riflessione o ragionamento e per ciò innanzitutto istintivo. Di modo che la mente dell'artista, oltre che specificamente atta, deve essere equilibrata e sana.

Nel mondo dell'arte il deleterio cerebralismo non è però esclusivo segno dei tempi odierni e pochi sono gli artisti che nella loro carriera non hanno attraversato queste inutili esperienze.

Durante l'altra guerra era la pittura metafisica ad evadere dal mondo naturale per ispirarsi a quello artificiale dalla scienza e dell'industrialismo. Donde la finzione della vita meccanica e la fortuna del manichino o dell'uomo meccanico quale simbolo di automatismo attivo, cui si aggiungevano a rinforzo del significato ermetico di certe rappresentazioni, squadre, compassi, lavagne con relativi calcoli, simboli cabalistici ecc.; tutto l'armamentario insomma di un regista di spettacoli illusionistici.

E si potrebbe continuare citando l'altro indirizzo della stessa pittura metafisica rivolto alla scienza dell'archeologo nella rappresentazione di particolari architettonici, statue, busti, ecc. in una congerie di oggetti più disparati, secondo una nuovissima finzione estetica. E il medesimo surrealismo francese, di cui si è parlato, che si lasciava andare alle più astute ed assurde figurazioni nella sua evasione dalla realtà.

Ma continuare sarebbe inutile. Si vede che ogni tanto l'umanità si abbandona a queste specie di creazioni che la distraggono da severità di studi e serietà di osservazioni. D'altronde l'arte ha oscillato spesso come il pendolo di un orologio, tra l'obiettivismo ed il soggettivismo, tra meccanicità e astrazione e mentre in questi estremi è la sua negazione, ad opportuna distanza dall'uno e dall'altro, secondo l'impulso delle tendenze, essa trova sempre la sua affermazione e la sua completa realizzazione.

Il segreto è tutto qui: trovare il punto giusto e per questo avere il senso della misura che avverta quando ci siamo troppo allontanati dalla natura e quando ce ne siamo troppo avvicinati senza comprenderla. Universalmente, la natura e l'uomo che ne fa parte rappresentano la vita della materia e dello spirito, in cui essa è presente e per cui si manifesta. Qualsiasi concezione che non ne tenga conto è vana ed ove manca la vita nulla è possibile e l'arte, che ne è la più alta espressione, non esiste. Follia o stolta presunzione è quella che induce la mente ad oltrepassare i limiti che le sono assegnati e la spinge nel vuoto precipitandola nell'assurdo.

Solo una morbosa esaltazione può sconvolgere l'animo di coloro che ne sono pervasi fino a convincerli di potersi erigere al di sopra della natura e di creare un nuovo mondo fuori di quello che in essa è stato creato. Di loro non resta che dire col Leopardi: "non so se il riso o la pietà prevale".

Articolo pubblicato sul: "CORRIERE DEGLI ARTISTI - Milano 12/1952  
"IL POPOLO DEL VENETO" - 01.07.1949

## ATTUALITA' DEL CLASSICISMO

Innanzitutto ci si deve intendere sulla proprietà di significato della parola classicismo, significato che non è quello che solitamente per tradizione le viene attribuito, ma uno che restituisce ad essa il suo valore etimologico; e poi bisogna fare attenzione alla relatività dell'enunciato che, dichiarando attuale il classicismo, lo subordina alle condizioni del nostro tempo, ritenendole tali ormai da richiedere l'applicazione di una norma stabilizzatrice per l'instaurazione di un nuovo ordine estetico, senza tuttavia perentoriamente affermare che proprio e soltanto nel puro classicismo esso debba consistere.

Ciò posto, cerchiamo di dare una definizione per quanto è possibile esatta di questa parola. E' chiaro che essa deriva da classico e questa da classe, che vuol dire scuola, in un senso però ben determinato e con uno speciale significato di eccellenza, che gli scrittori latini fin d'allora intesero aggiungere e gli altri poi confermarono. Classico è dunque ciò che appartiene ad una classe e vi appartiene appunto quello che ha in sé il valore intrinseco delle proprietà possedute. Di conseguenza in arte, qualunque opera creata dall'artista, che da un giudizio formulato con criterio estetico basato su principi universalmente accettati (poiché questo è il punto), risulta perfetta o molto vicina alla perfezione, e un'opera classica e, reciprocamente, se è tale, è un'opera d'arte, il che, a rigore, prova la identità e fa della parola classicismo sinonimo di arte.

Era naturale quindi che nel Rinascimento, nel generale fervore di riscoperta del mondo antico, le opere d'arte venute allora in luce fossero senz'altro considerate e chiamate classiche per l'evidenza con la quale in esse il contenuto si adegua alla forma e quasi vi si immedesima, in un giusto equilibrio di rapporti e nella perfetta armonia del tutto; e classiche furono dette con un termine che da campo letterario, dove il concetto di classicismo venne prima formulato, passò a quello figurativo, per significare che esse rappresentavano quanto di meglio in arte si potesse creare ed erano perciò esemplari dell'arte medesima, secondo i canoni estetici che ne misuravano il valore. Non solo, ma essendo esse i modelli per eccellenza a cui bisognava guardare nello scolpire e nel dipingere, si ritenne che solo imitando si sarebbero ottenute delle vere, autentiche opere d'arte. E qui sta l'errore. Perché, se è possibile, si perviene ad imitare soltanto l'esteriorità della forma, che è la veste, il corpo, non già l'anima dell'opera d'arte creando la quale vi si deve introdurre invece uno spirito nuovo in altra forma, il che sarebbe ostacolato appunto dalla imitazione, quand'è ciecamente seguita. E fu così che il significato, prima universale, della parola classicismo, divenne particolare e si ridusse ad esprimere un atteggiamento estetico determinato, a definire uno speciale gusto artistico fatto di euritmia, di equilibrio, di serenità, quali si riscontrano propriamente nell'arte antica. Ma non è questo, veramente, il classicismo che riteniamo attuale, come si è detto in principio, e forma oggetto della presente trattazione: questo è il classicismo tradizionale, opposto a romanticismo e, sotto questa speciale accezione, meglio inteso come neoclassicismo. Vediamo in breve, adesso, come succedette al barocco e fu giustificata la sua reazione.

Già nella seconda metà del '500 il barocco si annunciava nell'opera dei seguaci di Michelangelo e del Correggio e tanto ebbe in seguito ad estendersi che non lasciò alcuna zona priva della sua influenza e nel secolo seguente tutta l'arte ne era pervasa. Dovuto in origine alle prime intemperanze degli stessi maestri, che degenerarono poi negli eccessi degli imitatori, continuò nel delirio amplificatore e disgregatore delle forme, fin quasi ad esaurirsi nello spasimo delle ultime convulsioni e languire nella fragile grazia degli estremi aneliti settecenteschi, facile preda della reazione. E questa venne, con la regola severa della sua disciplina del concetto e della forma, opponendo all'agitata linea barocca e alla sinuosa e molle del rococò, la ferma e composta linea classica, dal contorno contenuto entro schemi e formule rigorosamente controllati; così che anche la natura, perché libera nel suo ordine, fu guardata con diffidenza. Era la teoria del bello ideale che faceva coesistere la perfezione, comunque relativa, in una fredda, calcolata e compassata bellezza a carattere disegnativo e formale, affermando che altrimenti essa non si poteva concepire. Viceversa, per il romanticismo, che reagì a sua volta al neoclassicismo e gli succedette, l'arte doveva essere una spontanea ed immediata manifestazione del sentimento e, pittoricamente, una espressione a carattere chiaroscurale e cromatico. Ma il naturalismo in seguito mutò ancora l'indirizzo dell'arte, riportandola nuovamente al vero, sua fonte originaria d'ispirazione. Senonché neppure questo era sufficiente per una dedizione completa, incondizionata alla natura e l'interpretazione del vero doveva essere diretta perché natura e arte fossero in più stretto intimo rapporto. Il che trasse a formulare un nuovo concetto sull'arte, che si aggiunse ai precedenti, e tutti con una sua definizione particolare, secondo l'orientamento estetico seguito, che non è in realtà uno dei vari aspetti del fenomeno artistico.

A questo punto entra in gioco l'impressionismo ad interrompere il tranquillo evolversi delle arti con uno dei moti più rivoluzionari che si conoscano, il quale provocherà nel succedersi del tempo, numerosi altri movimenti, paralleli o contrastanti, seguiti da un vertiginoso moltiplicarsi di tendenze, in assoluta libertà di operare, fino a giungere all'attuale anarchia dei modi e delle forme. Qui dobbiamo fermarci per considerare e giudicare nel suo insieme lo svolgimento dell'attività pittorica e artistica in genere durante sì lungo tempo. Non vi è dubbio che dal dinamismo dei movimenti alternatisi per quasi un secolo, non sia comunque uscito alcun funzionalmente valido e non siano fiorite personalità isolate di alto valore, ma è pur certo che in generale questi movimenti si sono iniziati e sviluppati nella libertà licenziosa del costume, nel capriccio delle mode imperanti e sono degenerati nel caos che tuttora travaglia la vita dell'arte. Ciò posto, è ammissibile paragonare il tempo testé descritto al periodo barocco? Esiste fra loro qualche analogia da giustificare il confronto? E' possibile fare un parallelo fra le due epoche?

Effettivamente vi è differenza e somiglianza. Nel barocco l'arte si stacca e devia dalle forme tradizionali; si gonfia si esaspera, ma le sue manifestazioni, salvo diversità di scuola a fondo regionalistico, sono tenute insieme da

una certa unità d'indirizzo, di stile, e possiedono un carattere; mentre dall'impressionismo ad oggi l'arte ha preso tutte le direzioni senza sapere dove andasse precisamente, assumendo tutti gli stili senz'averne uno proprio ed un proprio carattere: questa è la differenza. La somiglianza invece sta nel medesimo impulso che adduce all'assoluta libertà da ogni principio e vincolo estetico, per lo sfogo intellettualistico dell'arbitrio nella ricerca del nuovo ad ogni costo, con l'aggiunta per il nostro tempo, di una maggiore gravità di tali condizioni.

Si tratterà però del vero classicismo, come lo esprimeva il nome prima che perdesse il suo significato originario; si tratterà cioè dell'arte medesima, in quanto anzidetto significato dà, come si è visto, del classicismo una definizione che con essa per l'appunto lo identifica. Valida è quindi ogni tendenza che non sovverte gli elementi costitutivi dell'arte, ma li rispetta e li conferma, è classica l'opera d'arte che in tal modo si avvicina alla perfezione. Cosicché, restaurazione classica non vuol dire, in fondo, che restaurazione dell'arte, la quale verrà finalmente restituita alla sua realtà, alla sua dignità, alla sua funzione, che non possono mutare affatto col volgere del tempo. Questo è il classicismo auspicabile da quanti amano l'arte. Questo è il classicismo che noi preferiamo.

Articolo pubblicato sul:  
"CORRIERE DEGLI ARTISTI" - Milano 02/1953

## IL PAESAGGIO E LA NATURA MORTA NELL'ARTE

E' stato detto che il paesaggio è uno stato d'animo e s'intende, nel linguaggio estetico, uno stato d'animo dell'artista e più precisamente del pittore, il quale traduce per immediato impulso nella stesura del dipinto, le molteplici sensazioni che provoca in lui la percezione visiva nel momento della esecuzione, in uno stato appunto del suo animo particolarmente disposto a ricevere le impressioni obiettive e trasformarle soggettivamente in quelle immagini che in definitiva egli riesce ad esprimere. In tali condizioni dunque l'artista, non offre soltanto la testimonianza di sé stesso e delle sue facoltà di osservatore, esecutore ed interprete del paesaggio, ma rivela parimenti l'intimo sentimento in lui spontaneamente sorto in un determinato momento del suo spirito, che non può certamente ripetersi altre volte nelle stesse, identiche condizioni. Perciò la pittura di paesaggio, assai più d'ogni ramo dell'arte, come la ritrattistica, la pittura di genere propriamente detta, la natura morta, ecc., è un'arte soggetta ad interpretazioni varie e mutevoli nell'ambito creativo dell'artista medesimo, che grazie ad essa può così rivelare in tutta la sua estensione la gamma dei sentimenti che lo attraversano in qualunque momento della sua vita. Ne consegue che il carattere della produzione in questo settore dell'attività artistica non solo si diversifica da un pittore all'altro, dall'una all'altra personalità, il che si rende evidente alla sola enunciazione e non ha bisogno di commenti, ma in uno stesso artista le opere di questo genere tratte dal vero e sul vero ultimate nel giro di poche ore, presentano tra loro una diversità di aspetti e danno luogo spesso a risultanze talmente differenti che sorprende constatarle nella pittura di un solo artista, pur nella consueta espressione della maniera che gli è propria, e si finisce quindi per concludere che la pittura è la lingua viva dell'artista, nella quale la pennellata è la parola ed il colore ne è il significato; è l'arte per lui di esprimere, ma soprattutto di esprimersi e pare che nel paesaggio specialmente egli trovi quella varietà e ricchezza di forme e di accenti che gli permette, come si è detto, la libera e sempre effettuabile estrinsecazione dei suoi sentimenti.

Questa è la moderna concezione del paesaggio, che assunse l'importanza di arte a sé stante da quando poté liberarsi dalla soggezione agli altri generi e forme d'arte a cui veniva applicato quale accessorio complemento e cominciare ad evolversi per una via di risoluta indipendenza, vale a dire da non molto tempo a questa parte, poiché si può dire che il paesaggio cominciò veramente ad affermarsi come tale soltanto nella seconda metà del secolo scorso, ad opera di quelli artisti che praticavano la pittura "all'aria aperta", i quali però lo fecero per meglio fissare sul vero la loro visione e perfezionarla con una tecnica nuova, non già per approfondirne il valore spirituale nella resa di sensazioni internamente suscitate, vale a dire appunto nell'espressione di uno stato d'animo.

Sotto questo aspetto, invece, l'arte del paesaggio si distingue dagli altri generi e se ne stacca completamente nell'opera isolata di alcuni artisti vissuti anteriormente al secolo XIX, quando cioè, come si è visto il paesaggio faceva generalmente da sfondo ai quadri di figura, detti perciò composizioni di figura con paesaggio, dove quest'ultimo ha un valore di secondaria importanza e di puro contorno. Tali artisti devono essere considerati come precursori, in quanto anticipano la sensibilità moderna, nel significato incorrotto della parola, dipingendo quello che vedono per esprimere quello che sentono. In Italia è soprattutto nella pittura del Giorgione che il paesaggio prevale ormai nettamente sulla figura (la Tempesta) ed è reso con una comprensione intima e profonda mentre, non tralasciando la commossa visione paesistica d'un Salvator Rosa, in Europa, dagli olandesi che primi coltivarono il paesaggio come tale, secondo la concezione più fedelmente naturalistica (Ruisdael, Hobbema,) ai francesi Poussin e Gelée (Lorenese), agli inglesi Bonington, Turner, Constable e molti altri che sarebbe tedioso riferire senza un particolare commento, è una pleiade di artisti che prepara in certo qual modo la magnifica fioritura paesistica ottocentesca.

Non diversamente dal paesaggio, la pittura che prende per tema la rappresentazione realistica di oggetti inanimati morti o fiori, chiamata dai francesi "natura morta" e dai tedeschi "stillaben", trae origine dai quadri di composizione, di cui faceva parte come elemento integrativo di questa e di solito poco importante rispetto ad essa, ma di notevole interesse dal punto di vista coloristico e plastico, tanto da costituire un particolare sul quale indugiava la compiacente virtuosità dell'artista, che spesso ne ostentava l'evidenza collocandolo nei primi piani ed accentuandone, comunque, la fattura, anche a scapito della prospettiva lineare ed aerea. Dalla predilezione per questi particolari naturalistici e dal raffigurarsi del modo di sentire e di riprodurre oggetti materiali facenti parte, o meglio messi a far parte, di una figurazione, deriva il loro affermarsi, prevalere ed infine isolarsi per formare un genere a sé, poi largamente praticato a partire dal Seicento ai giorni nostri. Pittori da Paolo Barbieri, fratello del Guercino, al Ruoppolo, al Necco, a Mario dei Fiori, ad Evaristo Baschenis, ecc., vi si dedicarono interamente, provocandone lo sviluppo che doveva prendere nei secoli successivi.

I precedenti storici di un genere così caratteristico ed esclusivamente pittorico, quale può essere soltanto la natura morta, emergono dunque dal progressivo possesso dei mezzi di raffigurazione, che via via si consolidava con



l'approfondirsi della conoscenza tecnica, permettendo all'artista il conseguimento di qualunque effetto nel ritrarre il vero e nel dare di esso una immagine concreta e ben definita. In seguito, la conquistata sicurezza nell'uso di questi mezzi, attraverso un'assoluta padronanza della tecnica ed una conseguente abilità esecutiva, doveva condurre proprio all'esaltazione del virtuosismo rappresentativo della natura nella sua più cruda realtà. Ciò non vuol dire che il fine perseguito dalla pittura morta sia sempre stato quello di raggiungere una perfetta rappresentazione obiettiva e di attribuire a questo risultato il massimo valore artistico, poiché, veramente, ciò si verifica soltanto per una serie di esperienze pittoriche, nel corso delle quali, tuttavia, realismo e naturalismo, gradualmente si evolvono fino a quando, nel secolo XIX, ci si rende conto che l'obiettività in sé stessa e l'esperta esecuzione che la traduce in atto, non bastano da sole a costituire l'opera d'arte, ma occorre siano integrate nel loro valore formale dalla intensa espressività del contenuto spirituale.

Proseguendo anzi per questa via di trasformazione della realtà, prima secondo una equilibrata interpretazione soggettiva e poi varcandone il limite oltre il quale si passa alla deformazione, si giungerà più tardi alla completa disgregazione della forma, privando infine la realtà stessa di ogni sua materiale consistenza, comunque necessaria alla rappresentazione perché questa sia efficacemente intelligibile. Ed una tale astrazione, logicamente, non può che distruggere il carattere di una pittura, in ispecie del genere della natura morta, che più d'ogni altra alla natura ed al vero visibile e sensibile si riferisce. La natura morta è perciò essenzialmente la pittura del reale, vale a dire l'arte del dipingere, anzitutto, e per questo è la prova suprema di tutte le tecniche pittoriche, ove l'artista, cimentandosi, dà la misura del proprio valore. Poiché, in fondo, nell'un genere o nell'altro, in qual modo la può dare meglio che dimostrando di essere pittore?

Articolo pubblicato sul:  
"CORRIERE DEGLI ARTISTI" - Milano 08/1953

## IL REALISMO DI FRONTE ALLA REALTA'

Realismo inteso quale corrente del pensiero che considera la reale presenza delle cose, oggetto di rappresentazione artistica. E' questo il realismo che viene posto dinanzi alla realtà, non solo della natura, ma del mondo attuale nelle sue condizioni di esistenza e di vita, per essere giudicato in ciò che consiste e per quello che è veramente; in ciò che sembra consistere e per quello che appare agli occhi dei contemporanei. Realismo e neorealismo, di tutti i tempi e del nostro tempo o moderno realismo.

L'arte davanti alla natura s'informa di essa, diventa realista e il suo realismo è necessariamente naturalistico. Natura ed arte sembra talvolta che insieme si fondano. Nessuna forma d'arte che dalla natura prescinda è valida e neppur quella che la natura prende solo a pretesto in astruse invenzioni di abusato cerebralismo. Che dire poi di una corrente che si proclama realistica e di reale non ha che la maniera disinvolta e superficiale di servirsi della natura unicamente per dare consistenza formale a concetti che sovente ne son privi, con poco o nessun rispetto, però, della forma stessa? Un realismo siffatto non è neppur concepibile, né sembra concepibile che vi sia chi lo accredita e chi lo professa, dato che nessuno potrebbe, in coscienza di artista, seguirne gli insegnamenti senza sentirsi menomato nell'arte sua.

Ma vediamo ora quale sia l'autentico, non sofisticato o mistificato realismo. Con questa parola in arte si vuol significare una forma di estrinsecazione implicita nella interpretazione del vero naturale secondo un concetto di concretezza rappresentativa, nel valore sostanziale dell'espressione stessa. Realismo è dunque, non la riproduzione meccanica e scientificamente obiettiva del vero, che non ha in sé alcuna espressione, ma la ricreazione fattane dall'artista in modo personale e soggettivo; così che, di esso, nell'opera d'arte, non si trova soltanto la presenza materiale insignificante ed inespressiva, bensì anche l'essenza spirituale che anima la materia inerte e le infonde la vita di cui è priva. Tale spiritualità è palese nella fattura di detta opera d'arte, consistente nella maniera di scolpire o di dipingere dell'artista, che gli è propria e caratterizza per l'appunto la sua visione, la quale non è che il riflesso d'una realtà interiore, l'espressione d'una verità umana. Essa dunque darà del vero una rappresentazione unica, diversa da quella di qualsiasi altro artista e sarà da questa diversità, anzitutto, che deriverà il valore della creazione artistica, integrato da altri fattori che costituiscono il complesso della personalità. Realismo di sostanza e di contenuto, quindi, non soltanto di forma e di superficie; ma pur sempre realismo, la cui estetica potrebbe venire concentrata nella seguente formula o proposizione: l'oggetto visto dal soggetto, nella quale i due termini hanno eguale importanza e valore.

Non bisogna però credere che il perfetto realismo consista nella cristallizzazione della suddetta formula nel reciproco rapporto dei suoi componenti. L'immobilismo del soggetto sarebbe la negazione invece nel suo continuo evolversi che lo avvicina o lo allontana dall'oggetto. E qui cade opportuno chiarire il concetto che si ha della mobilità dell'uno in relazione all'altro, spiegando come lo spostamento del primo da o verso il secondo o, dicendo altrimenti, il prevalere dell'idea sulla realtà o viceversa, non sia indice di maggiore o minore soggettività creativa, poiché questa è ugualmente forte sia nella idealizzazione che nella realizzazione dell'immagine, in quanto sintetizza il vero e lo trasfigura fino a che non perda ogni sua consistenza fisica nel vuoto dell'astrazione, o lo analizza e lo compenetra profondamente fino a superarne la stessa realtà e dare di essa una immagine quasi più vera del vero, esasperandone ogni carattere fino alle estreme conseguenze. Il che significa esservi una varietà indefinita di posizioni dalle quali è possibile interpretare il vero con altrettanto varia forza d'espressione individuale, senza che esse comportino alcuna menomazione della visione interiore; neppur quelle di più scrupolosa obiettività, poiché la realtà visibile non può suggestionare al punto di soggiogare la personalità dell'artista, che finisce anzi per dominarla, traendone quanto vi è di maggiormente espressivo ed utile alla propria inevitabile affermazione. Per cui, stando così le cose, non esiste contraddizione fra soggettività creativa ed obiettività rappresentativa, integrandosi esse a vicenda nel fine artistico da raggiungere. Se così non fosse, bisognerebbe rinnegare l'arte tutta che dal vero più o meno deriva la sua ispirazione e particolarmente quella che dell'elemento realistico fa il motivo dominante delle sue creazioni, cioè quel

realismo di schietta impronta naturalistica da poco giustamente rivalutato con manifestazioni che vanno dalla mostra del Caravaggio e seguaci a quella dei realisti lombardi, per quanto riguarda il Seicento, ai frequenti richiami all'ottocento con i suoi maestri migliori dei quali, per esempio, Filippo Carcano, milanese, ora dimenticato, confessava candidamente di non voler dire una bugia neanche col pennello, facendo così una professione di fede realistica e nello stesso tempo una sincera dichiarazione di probità artistica, molto rara oggi che quasi tutti vogliono essere quello che non sono.

Questo è il realismo che si potrebbe chiamare di profondità, perché profondamente sentito e reso per quello che è, ma anche per quello che viene ad essere nell'interpretazione dell'artista. Qual'è dunque l'interpretazione che ne dà l'artista contemporaneo? In altre parole come va inteso ed è in "realtà" quello che ora si chiama neo-realismo? È quello che vedremo qui appresso.

#### CHE COS' È IL NEO-REALISMO

In primo luogo non si deve dimenticare che una tale corrente si è formata in opposizione all'astrattismo, quando nell'assurdità originaria di questo si rivelava la sua totale incapacità di dar forma ad una sostanza che non esisteva e non poteva esistere; quando cioè si annunciava il suo fallimento. Si sentiva il bisogno di contrapporre la pienezza del concreto alla vuotaggine dell'astratto e di rivolgere lo sguardo alla natura per trarre da essa nuovamente gli elementi costitutivi dell'opera d'arte. Senonché il ritorno alla realtà non era un modo spontaneo dell'istinto ma un atteggiamento della volontà per cogliere dal vero quelle parti alle quali fosse possibile attribuire il significato esprime una determinata idea in quella determinata forma. Era una specie di concretismo delle idee che venivano tradotte in immagini e da queste rappresentate sovente senza che intercorresse tra loro affinità di rapporti. Era insomma un realismo fantastico in cui la fantasia creava liberamente senza preoccuparsi di rimanere fedele e coerente alla fonte d'ispirazione, com'è avvenuto, invece, più tardi ma con uno spirito d'imitazione che non trascendeva la pura forma e la rendeva in modo piatto ed approssimativo. Un realismo quest'ultimo che si è attuato recentemente in condizioni di ambiguità ed incertezza, come se, in lotta con il falso ed il vero, stentasse a trovare la sua via. Ma pare non l'abbia ancora trovata o quella che ha trovato non è la via giusta, perché, oltre a considerare l'obiettività della forma un fatto secondario e del tutto subordinato alla soggettività del contenuto, mentre la loro identità esclude, si sa, qualunque supremazia, esso fa consistere tutto il valore della creazione artistica nell'espressione del concetto informatore, il che sarebbe come se si dicesse nello svolgimento del tema proposto, nella rappresentazione del "soggetto" o di altro argomento o motivo introdotto nella composizione a renderla espressivamente interessante al di fuori di ogni riferimento veristico. Un realismo insomma che si avvale della realtà o piuttosto di certi aspetti della realtà come semplice mezzo comunicativo, suscettibile di mutamenti e trasformazioni o deformazioni pseudostilistiche, imposti per convenzione dal carattere assunto dalla composizione per volontà dell'artista; un mezzo di uso indispensabile, ma che si adopera come si vuole sottoponendolo a qualsiasi trattamento per poterlo adattare a qualunque invenzione. Un puro mezzo formale di esclusiva rappresentatività, a cui si nega tra l'altro una espressività propria e quindi un'azione determinante nella formazione del valore dell'opera d'arte. Secondo questa concezione il vero dunque non è che un materiale per comporre, elastico, duttile, che prende qualunque forma gli venga impressa e ne assume e conserva la significazione attribuitale. Così tutte le violenze che il vero subisce in funzione di tale arbitraria significazione, che si traducono in deficienze, deformazioni e storture di ogni genere, non solo non sono di offesa e danno all'arte, ma sono il suo vanto e la sua fortuna e servono ad esaltare il valore!

Questo è il neo-realismo o il realismo di moda, ma non è realismo. Il realismo, abbiamo visto, è ben altra cosa: è l'interpretazione del vero mediante la quale il vero stesso viene valorizzato nelle sue possibilità espressive ed anche soltanto questa valorizzazione può essere decisivo elemento d'arte. Anzi è proprio nella resa estetica del vero, della natura, che l'arte ed il suo valore principalmente consistono. L'intervento d'estranei fattori nell'arte figurativa è puramente accessorio e di scarsa importanza, quando non è addirittura di nocimento alla sua esistenza. Nella pittura come nella scultura vale in primo luogo il risultato conseguito con la realizzazione del contenuto nella forma, attraverso la fattura dell'opera, dipinto o scultura che sia. Qui sono i valori plastici che contano. Argomento, soggetto, descrizione, racconto, ecc., sono le denominazioni che si addicono alla descrizione dei vari aspetti e momenti della creazione artistico-letteraria e per questo si applicano all'arte figurativa solo a condizione che vengano espressi dalla forma grafica e, s'intende, plastica. Allorché ciò non è possibile essi rimangono dei valori puramente letterari che non si possono associare a quelli figurativi perché l'arte (figurativa) è una cosa e la letteratura un'altra. Se in questo e in quello che abbiamo detto sinora è la verità, come non pare dubbio che sia, si perviene alla conclusione che, a parte il realismo più o meno ortodosso, a parte ogni altra tendenza, l'Arte (quella con l'A maiuscola) è manifesta nell'opera di ogni autentico artista, e se di rado essa è presente nella produzione odierna, ciò vuol dire che molte sono le scuole, ma pochi gli artisti veri e capaci e questi pochi sovrachiarati dalla crescente marea di mediocri.

L'Arte ha bisogno dunque, non tanto di artisti nuovi, quanto di nuovi artisti, poiché questi effettivamente scarseggiano, mentre abbondano in modo schiacciante, nelle facili per loro condizioni attuali, quegli artisti di nome e non di fatto per i quali l'arte non è una cosa seria.

Articolo pubblicato su :

"REALISMO LIRICO" - Firenze

12/1953

"ARTE E STAMPA" - Genova

11/1955

## L'ARTE E LA LIBERTÀ

E' ovvio che la questione della libertà in arte non dovrebbe nemmeno essere posta, essendo l'arte pura espressione dello spirito e libera come tale da ogni meccanica necessità del mondo fisico, pur continuando sempre ad essere la natura sua fonte di ispirazione e punto di partenza da cui essa procede. Ma poiché intorno alla definizione del concetto di arte sorgono spesso divergenze e dubbi, non è male insistere soprattutto nel fatto che, a parte ogni diversa interpretazione del fenomeno artistico, una cosa dovrebbe essere incontestabilmente vera e cioè che nessuna concezione dell'arte è logicamente possibile ove l'idea di libertà non sia implicita e significhi espansione della fantasia creativa sin dove può giungere la forza che l'anima e la dirige, mantenendola nella realtà della natura, oltre la quale è il vuoto e l'assurdo.

Riconosciuta questa verità, per cui è indispensabile che ogni attività sia libera, pena la decadenza e la morte; che quella dell'arte in specie non può nemmeno essere concepita senza la libertà poiché arte e libertà si completano a vicenda e i due elementi si immedesimano l'uno nell'altro, ne consegue il riconoscimento secondo il quale, non potendo esservi alcun limite di spazio, che non sia dalla natura fissato, nel caso dell'arte, così non vi può essere neppure alcun limite di tempo. E l'artista può indifferentemente ispirandosi alla realtà di ogni tempo, rifarsi alla tradizione di un passato vicino o lontano od anche spingersi oltre l'attualità del presente, preferendo essere tradizionalista o precursore, senza cessare per questo di appartenere al proprio tempo e di esserne un elemento vitale.

Falso è dunque ritenere che lo svolgersi dei tempi eserciti una influenza sull'arte sì da trasformarla completamente perché, all'incontro è l'arte che, sostanzialmente immutabile, influisce sulla civiltà dei tempi, e se questi a loro volta possono trasmettere ad essa le proprie caratteristiche, si tratta in ogni caso di un influsso che avvolge l'arte alla superficie e non la penetra nella sostanza; una veste sotto la quale si presenta; un aspetto esteriore che essa muta nel tempo e lascia col tempo; vale a dire quanto di più effimero e di più caduco rimane dell'arte sul suo cammino.

L'artista di ogni epoca è naturalmente sensibile agli influssi che da ogni epoca provengono e li elabora nella concezione dell'opera d'arte. Siano essi l'espressione di una sensibilità di altri tempi e ricordino modi e forme che a quelli appartengono, l'artista non può che assimilare queste forme, dando di esse una interpretazione attualistica e scoprendovi anche certe volte gli elementi da cui trarre probabili anticipazioni sull'avvenire. Ma che egli anticipi (quando è possibile) nuove concezioni artistiche o continui una tradizione che si evolve nel tempo, il suo valore non verrà meno in ogni caso e la storia offre più di un esempio di artista come il Domenichino, "anima ingenua di quattrocentista sperduto nel Seicento" secondo la definizione di Aldo Venturi o come il Sassoferrato, ispirato egli pure ad una compunzione quasi quattrocentesca. E se dagli artisti si vuol passare alle Scuole, prima si presenta col suo esempio la Scuola Senese del '400 che in pieno rinascimento prosegue imperturbabile nella tradizione di Simone Martini e dei Lorenzetti.

Così deve essere infatti perché ogni epoca possa vantare di aver dato sviluppo ad un'arte autentica. Essa non deve imporsi all'artista, l'animo del quale non deve turbarsi, ed ogni suggestione che influisce sulla sua sensibilità per deviarla dal suo giusto verso, avrebbe come risultato il sorgere di un' arte falsa o più precisamente di una pseudo arte.

Il che prova una volta di più che tutte le intromissioni sono dannose alla vita dell'arte e bene farebbe il Governo a dichiarare apertamente di non poter parteggiare per alcuna tendenza naturalmente od artificialmente creatasi nell'ambiente artistico; e se la saggezza di tale criterio non appare di per sé evidente al comune buon senso, è ancora la Storia che interviene a suffragarla. Basterà che tre soli esempi, l'ultimo dei quali a noi vicinissimo, sieno all'uopo ricordati.

Il dispotismo di Carlo Le Brun, che dirigeva alla corte di Luigi XIV per volontà del re, una pleiade di artisti, tutti uniformati all'arte aulica e celebrativa del maestro; la tirannia del ricomparso stile neo classico imposta da Napoleone con la costituzione dell'Impero, alla quale si adattarono più o meno volentieri fino alla susseguita reazione i pittori usciti dalla Scuola del David, che l'aveva entusiasticamente accettata; e per ultimo le risorte velleità imperiali del regime fascista che pretendevano dare fondamento ad un'arte posta essa pure, come tutte le altre attività della Nazione, sul piano dell'Impero.

E' sufficiente l'esposizione di questi fatti, coi quali tuttavia molti altri potrebbero essere citati, per convincere anche i non iniziati ai problemi dell'arte che sulla più alta manifestazione dello spirito umano quale va considerata, non può interferire alcun'altra attività e che perciò qualunque alterazione così prodotta sulla espressione artistica, non riguarda l'arte.

L'articolo della Costituzione It. che decide il non intervento dello Stato in materia d'arte, riconosce questa libertà. Ma, poiché, oltre a riconoscerla deve anche garantirla come tutte le altre libertà del popolo, così quell'intervento che nuocerebbe ad essa qualora mirasse a menomarla, diviene invece utile, anzi necessario, quando il giuoco delle competizioni minaccia di comprometterne l'esistenza.

Nella legge dello Stato, che ne stabilisce i modi ed i limiti, la libertà di pensiero e di azione è un diritto dell'uomo. Nella legge dell'Arte, che è legge superiore e divina, la libertà di esprimersi è un diritto dell'artista.

Articolo pubblicato sul:  
"CORRIERE DEGLI ARTISTI" - Milano 05/1954

## QUESTIONI ESTETICHE - LA MATERIA E L'ARTE

E' risaputo che l'arte è una rivelazione dello spirito ed un fatto che ne prova l'esistenza e ne misura la sensibilità. Per esteso è il grado stesso, più o meno elevato, a cui può essere portata questa sensibilità.

L'arte figurativa è specialmente quella che si forma sulla natura e ne trae le immagini, che sono quindi le parole del suo linguaggio. Essenzialmente rappresentativa, non può comunicare che per questo mezzo e nella forma che esso consente. Tale forma è rappresentata per la pittura dal disegno e dal colore, intese implicitamente l'ombra e la luce; per la scultura dallo svolgimento plastico dei piani in funzione del chiaroscuro che esso determina. La forma dunque, con cui ogni cosa si presenta e senza la quale ogni contenuto è inconcepibile, perché ambedue forma e sostanza, concorrono alla espressione, costituisce per ogni ramo dell'arte il suo mezzo di estrinsecazione che si ricava naturalmente dalla materia che gli è propria, la cui lavorazione infine è di base alla forma stessa e questa all'espressione secondo la quale in particolare ogni arte si caratterizza. Il che vuol dire che la conoscenza e l'uso della materia è fondamentale per l'artista che per mezzo di essa e della tecnica, nonché della maniera di servirsene attenta a meglio definire l'interpretazione della forma, può tradurre in essa l'oggetto designato secondo la propria sensibilità.

Così che, da quanto si è detto risulta incontestabilmente vero che i termini materia, forma, espressione, sono tra loro strettamente collegati e la loro funzione concomitante nella resa conclusiva dell'effetto e del suo valore. Essendo per questo inseparabili dall'insieme dell'opera d'arte, l'integrità di questa viene spezzata qualora, non dico manchi, ma difetti anche uno solo di essi. Quando poi si volesse fare astrazione della materia o non attribuirle quella importanza che possiede, la realizzazione artistica sarebbe addirittura impossibile.

Ciò posto, è ammissibile dunque credere ad un'arte che prescindendo dalla realtà della materia o la ritenga niente altro che un veicolo tecnico da poter essere piegato a qualsiasi significazione? In caso affermativo si crederebbe ad un'arte che dimentica la sua origine, l'anima e la ragione della sua esistenza; che si considera superiore alla necessità di dipendere da una realtà materiale e capace di esprimersi da sé e per sé con assoluta autonomia di mezzi e libertà di rappresentazione.

Non è dato di sapere fino a qual punto questa arte, nella sua esaltata presunzione d'indipendenza possa continuare a chiamarsi tale, ma è certo che oggi è così che la si vuole intendere; come un'entità irrealistica o surreale, si direbbe, avulsa dalla natura e dalla vita. In siffatto errore di giudizio l'opera d'arte cessa di appartenere a quel ramo da cui discende ed il pittore non è più, ad esempio, l'artista che dipinge, lo scultore quello che scolpisce, ma un intellettuale sprovvisto di sensibilità ed intuizione specifiche, il quale usa e confonde ogni mezzo espressivo nel dar vita ad una creatura d'incerta costituzione che partecipa della natura di altre specie e balbetta un linguaggio incomprensibile.

A questo punto si è giunti per l'aberrazione che porta al disprezzo della forma e della materia da cui viene ricavata e la presunzione di poterne fare a meno o di adoperarla fuori di ogni regola naturale, per ottenere da essa quello che non può dare e non può essere di base ad alcuna espressione. Che l'arte dunque, pittura o scultura che sia (per limitarsi a quella figurativa) possa indifferentemente prestarsi, nel diverso linguaggio plastico in ciascun ramo distinto, a significazioni molteplici non precisamente conformi alla natura del linguaggio medesimo, sì da offrire la possibilità d'interpretazione ambigue e arbitrarie, è un fatto che permette a certuni di affermare che essa è in grado di rivelare l'intimo soggettivo dell'artista attraverso mezzi di ogni provenienza comunque idonei allo scopo. Non è difficile scoprire quali siano le cause che hanno sospinto l'arte in questi ultimi tempi verso gli alti strati dell'atmosfera rarefatta dell'astrazione. Il vertiginoso progresso della scienza e della tecnica; gli ardui della speculazione filosofica su questioni sociali, estetiche e religiose hanno in questi anni creato una letteratura che ha fortemente influito sull'arte imponendo la sua supremazia. Scrittori e critici, specialmente di oltr'Alpe, diedero adito col loro atteggiamento alla formazione di movimenti, nell'impeto dei quali, purtroppo le coscienze deboli si sentirono attratte come in un vortice. Ma i più accorti non tardarono ad avvertire il pericolo predisponendosi a resistere ed ammonendo che bisognava reagire. Non a torto quindi il pittore Giorgio De Chirico, che meglio di ogni altro conosce gli errori di questo indirizzo, persiste nel suo atteggiamento di opposizione assunto già da vari anni ed insiste per il ritorno alla realtà nella forma d'interpretazione consentita dal sapiente uso della tecnica della materia e, trattandosi di pittura, della materia pittorica.

E si potrà discutere sul risultato di un procedimento, non si potrà farlo sul principio che lo informa ed in questo caso è palese l'importanza del richiamo salutare all'osservanza dei valori pittorici, dei valori cioè strettamente attinenti all'arte del dipingere. Chi avesse in proposito un diverso concetto sarebbe portato a considerare invece quei valori che si crede posseduti dall'opera d'arte o le si vorrebbero attribuire al di fuori della propria indole e nel contenuto del suo carattere letterario.

E qui sta l'errore fondamentale, poiché, se qualità letterarie si trovassero nell'opera pittorica sarebbero semmai negative o per lo meno di valore non positivo. Le sole che possiedono un valore intrinseco e devono contare effettivamente nel giudizio, sono quelle che appartengono al carattere peculiare di ciascun ramo dell'arte, cioè della pittura, scultura, ecc. Allontanarsi da questo concetto per un criterio di giudizio che mira alla ricerca di valori extra-artistici o addirittura pretende in modo paradossale che siano impliciti nel concetto stesso dell'arte, significa allontanarsi quanto è possibile perché dell'arte si perda ogni cognizione. Questo è il pericolo da cui bisogna guardarsi, facendo attenzione alla provenienza, dalla quale non giunge alcun segno, in verità, che sembri destare un immediato allarme. Ma è appunto per ciò che è più temibile, in quanto la letteratura (e la critica al suo seguito) con tutte le sue deviazioni verso i miraggi di nuove allettanti mete, esercita sull'arte un influsso che s'insinua deleterio e finirà con lo snaturare completamente il carattere che le è proprio e deriva dalla materia quale mezzo di espressione.

Bisogna reagire prima che questo avvenga e liberarsi dall'influsso che minaccia l'integrità dell'arte, il che è possibile soltanto facendo coraggiosamente ritorno alle posizioni di partenza in cui l'arte possa ritrovare il suo vero aspetto, non più soggetta alle suggestionanti influenze di correnti che le sono estranee e talvolta avverse.

Quando finalmente, restituito all'arte il compito dalla natura affidatole, essa ci darà nuovamente opere che valgano anzitutto per il loro valore artistico ed una pittura sarà, per esempio, bella o brutta unicamente per i suoi pregi o difetti pittorici; quando gli artisti finiranno per convincersi che tali non ci si improvvisa con le stravaganze di una moda effimera, ma si diventa con lo studio severo della forma nel suo significato più ampio, la nostra generazione e quella futura potranno sperare di elevarsi a quelle altezze che da quattro secoli sembra non siano più state raggiunte. FEBBRAIO 1956

## REALTA' E FOTOGRAFIA

Ora che l'astrattismo ed i suoi derivati all'avanguardia internazionale pare siano in ribasso o stiano per scomparire, si riparla di figurativismo e realismo, come nuovi possibili indirizzi dell'arte contemporanea. Noi, però siamo scettici al riguardo; non ci crediamo.

Interessi enormi gravitano ancora intorno al modernismo perché sia prossimo alla fine. La mostra di palazzo Grassi della scorsa estate a Venezia ne rappresenta una recente conferma. Ed una conferma recentissima ne rappresenta il programma della 32.a Biennale, che si sta elaborando, del quale sono già pervenute alla stampa le prime indiscrezioni, che informano essere questo programma di tale ardimento da sbalordire gli stessi modernisti che ancora pazzi del tutto non sono. Una vera sfida lanciata indiscriminatamente contro tutti coloro che si oppongono alla strapotenza di una occulta organizzazione, operante in campo internazionale (e l'Italia ne sarebbe, più d'ogni altra nazione, soggetta) a cui tutto è possibile. Ma di questa situazione ed in particolare di questo delicato problema, parleremo a suo tempo.

Comunque sia, certa è una cosa: che nella cultura o pseudo-cultura il modernismo è un partito alla pari di ogni altro nella politica e su di esso questa esercita la sua determinante influenza. E certo è pure che, fallita la formula, esso ne cercherebbe immediatamente un'altra, per essere sempre attivo e continuare a gabbare il mondo. E chi può dire che non l'abbia già trovata nel cosiddetto neorealismo, che allora non sarebbe che un pseudo realismo? Quale figura, infatti, quale realtà possono esistere nel concetto di coloro che per l'autentico realismo hanno sempre nutrito un malcelato disprezzo, il disprezzo dell'impotenza di chi, stando in basso, è cosciente di non poterne raggiungere l'altezza? Non hanno credito, non possono averlo i modernisti che per livore definiscono il realismo illustrativo, cartolinesco, fotografico. Ma per il momento non ci occupiamo di costoro, bensì vogliamo provare quanto sia falso l'ultimo in specie dei tre aggettivi con cui, generalizzando, essi gratificano vanamente il realismo che certo deve essere, per la nullità che li distingue, il loro peggior nemico.

D'altra parte abbiamo avuto contatti con artisti che professano il realismo in tutte le sue sfumature ed abbiamo raccolto interessanti osservazioni sull'argomento a sostegno della nostra tesi, che avremo modo di esporre e sviluppare più oltre.

A dare un'idea di come intendono il realismo i pittori che vi si uniformano, basterà soltanto citare le parole di un'artista eminente ed il più ortodosso nell'interpretazione della realtà.

I miei quadri - egli dice - sono rappresentazioni realistiche del vero, ma sono pur sempre dipinti; non sono immagini riflesse da uno specchio e tanto meno fotografie scattate da un medesimo punto di vista. Sono dipinti e dipinto, esteticamente parlando, non significa riprodotto, stampato, copiato meccanicamente, ma interpretato con la sensibilità, ed il sentimento che nessun materiale strumento, ma soltanto l'anima di una persona viva, l'artista, può avere, i quali si rivelano appunto attraverso il suo modo inconfondibile di dipingere, la sua pittura, che rappresenta così la sua personalità.

Questo è il punto da cui scaturisce, con lapalissiana evidenza, la totale diversità di una copia meccanica da una interpretazione artistica; dalla macchina all'uomo, all'artista: la macchina non ha una personalità. Il che è talmente ovvio che sembrerebbe ozioso insistere, ma c'è ancora qualcuno che non lo capisce o non lo vuol capire. Ancora si fa una terribile confusione da parte di profani e di persone colte, per ignoranza di uni e scarsa comprensione o malafede le altre, fra pittura e fotografia. Per costoro, qualunque dipinto realista, verista, è fotografico, perché ritrae la realtà e si trascura il fatto che questa può essere, anzi lo è senz'altro, interpretata dall'artista, ed interpretazione, può significare, come abbiamo visto, non solo attenuazione, ma pure accentuazione dei caratteri che la realtà presenta alla visione dell'artista, fino a superare, nella evidenza descrittiva dei particolari, la realtà stessa.

In altre parole il pittore, nel ritrarre la realtà, se ne può allontanare, alludendo, più che rivolgendosi ad essa, e lasciando largo margine alla azione della fantasia, pur essa, comunque, necessariamente ispirata alla realtà; ma se ne può anche talmente avvicinare da poter contemplare ognuno di quei particolari che hanno maggiormente colpito la sua sensibilità e renderli in forma d'arte, secondo il grado della sua sensibilità stessa.

Ed anche questa posizione, che appare a prima vista estremamente obiettiva, è invece in effetti, prettamente soggettiva, né più né meno dell'altra che lontano dalla realtà, ne considera i vaghi, indeterminati aspetti, unicamente atti ad alimentare l'immaginazione dell'artista. Se così non dovesse essere, se il realismo anche il più rigoroso e preciso, perché tale, non si dovesse considerare una pittura soggettiva come quella di qualunque altra tendenza, bisognerebbe negare il valore d'arte a tutta una pittura che attraverso il tempo, il vero ha preso a modello, esaltandone la naturale bellezza o trasfigurandone e perfezionandone le forme, secondo un ideale di primitiva, classica o romantica ispirazione, oppure descrivendole minutamente per un bisogno istintivo di approfondirne la rappresentazione ed intensificare l'espressione del tutto, come avviene in quella pittura che tanto è arte in quanto è realtà, e questa è la sua vita. Gli esempi, da quelli remoti ai più recenti, non mancherebbero e basterebbe quello della pittura fiamminga a provare che l'arte (fino ad un certo punto) non è soltanto quella in cui la fantasia si sforza di dominare la realtà, ma anche quella che ne subisce il fascino e di essa fa il motivo della sua esistenza.

Tuttavia si persiste nel ritenere che in modo assoluto esista una interdipendenza di rapporti tra realtà, fotografia e pittura, i quali sarebbero per l'arte, cioè per il valore d'arte di una pittura, secondo alcuni, positivi, secondo altri negativi. Più volte abbiamo sentito, infatti, gli uni esclamare, dinanzi ad un quadro realista, esatto e preciso: è quasi perfetto: sembra una fotografia! E gli altri, davanti allo stesso dipinto od altro di uguale fattura: è fotografico e per ciò di scarso o di nessun valore artistico! Naturalmente, sbagliano tutti, i primi come i secondi, e lo vedremo.

La verità è un'altra, cioè questa: Scientificamente e tecnicamente parlando vi sono relazioni di natura per l'appunto scientifica e tecnica tra realtà e fotografia e sono evidenti, come vi sono relazioni, artisticamente parlando, altrettanto evidenti, tra realtà e pittura; ma non c'è nessuna relazione, di nessun genere tra pittura e fotografia poiché la prima non ha niente a che fare con la seconda, come l'arte non ha niente a che fare con la scienza.

Che cos'è la fotografia, dunque? Una realtà pianificata, vale a dire: la sua proiezione su di un piano, la sua perfetta immagine. L'artista, quando non la ignora completamente, si comporta di fronte ad essa come di fronte alla realtà medesima, di cui è l'esatta riproduzione.

Non diversamente devono essersi comportati gli artisti all'indomani della sua scoperta, le cui vicende sono a tutti note, come l'iperbolico entusiasmo di Daguerre, secondo il quale il suo mezzo avrebbe influito sulle arti figurative e dato un nuovo stimolo all'arte. Infatti... di lì a poco sorse l'impressionismo, basato principalmente sulla

fugacità della visione e l'istantaneità del movimento. E si formò anche il gruppo dei pittori che per la prima volta esposero (curiosa coincidenza) nello studio di Nadar, fotografo e mecenate. Dice in proposito uno storico, dopo aver constatato che, per una espressività più efficace, alla nuova pittura occorre una tecnica nuova: "Il progresso della fotografia istantanea da una parte, le scoperte ottiche di Chevreul dall'altra, permisero agli impressionisti di forgiarsi uno strumento adatto ai loro bisogni". (Michei A. Histoire de l'Art, Paris 1926 I. VIII° pag. 578). Non per questo la pittura di un Degas o di un Monet e di altri campioni dell'impressionismo si è meritata l'appellativo di fotografica e se tale appellativo che certa critica moderna, incompetente e superficiale, applica spesso alla pittura spiccatamente realista, fosse valido, esso dovrebbe valere anche per loro.

Ma è vero invece che un termine siffatto in arte non vale per nessuno, in nessun caso, e tutte le volte che viene usato, è usato a sproposito. Non è perciò necessario scomodare i grandi nomi dell'impressionismo e della pittura d'ogni epoca e scuola: basta un pittore qualunque e mediocre o scadente per giunta approvare che nemmeno lui potrebbe dipingere un quadro fotografico, neppure se ci si mettesse di proposito. Si tratti dell'opera del più grande o del più piccolo pittore che possano mettere a confronto, sempre sarà essa pittura, vale a dire arte, superba o modesta, mai fotografia.

Comunque, l'etimologia della parola fotografo è a tutti nota, non meno del suo significato, per quel che riguarda l'artigiano che adopera la macchina; ma per l'artista che dipinge, quella parola potrebbe significare: pittore della luce. In questa singolare accezione, ignorata, però, dalla critica moderna, può essere accolta ed usata senza discredito per l'arte. In tal senso, dicono i realisti, ammettiamo di meritare tale qualifica. Siamo fotografi, soggiungono i pittori della realtà, ma la nostra macchina fotografica è il cervello (ed il cuore) e l'occhio il nostro obiettivo.

Franca mente, non si può negare che sia vero. Questa dichiarazione è tutto un programma.

GENNAIO 1957

## ALLA RICERCA DI UNA NUOVA ESTETICA

Pare che i modernisti si siano accorti che la loro arte o più esattamente quella gratuita manifestazione che per loro è arte... autentica, nonché moderna, ha bisogno di un mezzo, moderno anch'esso, di valutazione, con il quale sia possibile formulare, in sede critica, un giudizio, naturalmente positivo su di essa, e perciò si sono dati anima e corpo alla ricerca di una nuova estetica.

Ma una nuova e, di conseguenza, una vecchia estetica, non potrebbero coesistere, né, d'altra parte, sostituirsi l'una all'altra, in quanto la sostituzione significherebbe mutamento di quest'ultima nella prima ed implicito sarebbe in detta sostituzione il riconoscimento dell'errore in cui l'altra si troverebbe. Insomma, riformare i fondamentali principi che hanno retto fino a questo momento il giudizio estetico, per una loro conveniente adeguatezza alle condizioni del nostro tempo affinché il mutato criterio, basato sulla riforma di essi, dia luogo ad un giudizio di approvazione della moderna tendenza nonché, alla definizione di "arte" all'espressione che ne deriva, equivale ad ammettere che il concetto di arte può cambiare attraverso i tempi e la filosofia dell'arte od estetica, essere diversa da un tempo all'altro e diversa pure, inevitabilmente, la logica e l'estetica della propria moderna esigenza, intendendosi per moderna la necessità del proprio tempo, alla stessa guisa di quella di ogni altro.

Si deve dunque ammettere tutto questo qualora si sostenga che l'estetica può e deve mutare con gli anni per seguire il processo storico dell'arte nelle alterne vicende, in cui si trasforma o di deforma, come nel momento attuale al punto di non essere più se stessa, ed allorché si sostiene che l'estetica deve spiegare tali metamorfosi e giustificarle. Si deve ammettere cioè quello che non è ammissibile, perché, se lo fosse, l'estetica e con essa tutte le altre discipline filosofiche e la scienza medesima, perderebbero il loro carattere universale per assumere più modestamente il carattere circoscritto e contingente che hanno le cose mutevoli, instabili e transitorie.

Dopo di che, noi crediamo di avere a sufficienza dimostrato l'assurdità di far dipendere il preteso rinnovamento estetico dalle particolari condizioni dell'arte in un determinato periodo di tempo, allo scopo di darne, comunque, una patente formale di legittimità pseudo-scientifica, con la quale percorrere le vie del mondo. E' logico affermare invece che una revisione dei canoni fondamentali dell'estetica (dato che ve ne sia bisogno) è possibile soltanto affrontando coscientemente l'intero problema dell'arte, non già inventando una comoda teoria per la valorizzazione di una corrente di moda, nell'indirizzo della quale si troverebbero i presupposti per un nuovo, probabile, orientamento dell'arte.

Ciò nonostante, supponiamo che la teoria giustificativa delle posizioni estreme dell'arte odierna, che si sta cercando di adottare e di accreditare in questo momento nelle differenti versioni che, dai rispettivi punti di vista, ne danno i suoi sostenitori ed interpreti, sia senz'altro attendibile, cioè fingiamo di credere, una volta tanto, all'assurdo e di riconoscere, come non riconosciamo il vero fondamento della nuova estetica e dell'arte modernista. Ebbene, quale conseguenza ne deriva? Ne consegue anzitutto che l'estetica rivoluzionaria che si vuole imporre, ancora in formazione, fluida, ancora confusa; suggerita dalle condizioni e caratteristiche della arte contemporanea per servire a quest'ultima, deve pur sempre servire di guida al giudizio della critica sull'arte di ogni tempo. Senonché, un tal mezzo di valutazione, che si presta così bene a giudicare l'arte modernista, dalla quale ha tratta ispirazione, adoperato per giudicare l'arte di altri tempi, darebbe risultati del tutto negativi; sarebbe, insomma, d'impossibile applicazione e non servirebbe a niente. Infatti, qualunque opera d'arte giudicata un capolavoro del passato verrebbe ad essere per l'estetica moderna una nullità, mentre per la stessa l'opera d'uno dei modernisti più in voga (e qui si potrebbero citare molti nomi a volontà) è senza altro un capolavoro. Ma questo, invece, non è possibile e dimostra che il sistema non regge, se il criterio unilaterale di giudizio conduce di ammettere due diversi procedimenti per l'arte cosiddetta antica e per quella cosiddetta moderna, vale a dire due differenti estetiche per l'una e per l'altra, il che è altrettanto assurdo.

Non solo nessun dualismo estetico è logicamente possibile, ma la stessa distinzione tra arte antica e moderna è oziosa e vana, come definizione dell'arte, riferendosi unicamente al significato storico del suo svolgimento nel tempo,

con puro valore di classificazione. In realtà non esiste che una arte che è l'arte di sempre, e non vi deve essere che un solo mezzo per giudicarla; uno strumento suscettibile di trasformarsi per consentire un esame il più possibile preciso della materia, non offuscando l'obiettività del giudizio per compiacere ai capricci della modernità di un'epoca.

L'estetica è dunque unica al pari dell'arte e si può dire che sia nata con l'arte stessa, in quanto che alla creazione artistica succede spontaneamente un vago giudizio di valore sull'opera d'arte realizzata nell'esecuzione, che già costituisce un primitivo giudizio estetico. Naturalmente, prima che assumesse la forma di una qualificazione sfociante in una critica di autentico rigore scientifico, ne doveva passare del tempo e fu soltanto nel secolo scorso che si gettarono le basi di una filosofia dell'arte, sulle quali si eressero le prime strutture dei vari sistemi tendenti a fornire una spiegazione del fenomeno artistico.

Da quello dei Taine, a indirizzo storico a quello del Ruskin, moraleggiante, per arrivare alla concezione umanistica dell'arte dell'americano Berenson, che dà luogo ad una critica psicologica.

Frattanto si giunse ad armonizzare le diverse correnti del pensiero, avviandole verso una soluzione unitaria del problema, e si pose l'intuizione a fondamento dell'estetica, ritenendola un'essenziale facoltà creativa e riconoscendo in essa il principio determinante le origini e la natura dell'arte. A tale principio Kant, il grande filosofo di Königsberg, precorrendo i tempi, uniformava le sue idee sull'arte e su di esso il Croce svolgeva la ben nota teoria, ad un tempo esaltata e discussa. Mentre però il Croce considerava l'intuizione principio unico ed assoluto e non ammetteva connubi di sorta con altri analoghi principi, Kant, per contro, acutamente sentenziava che l'intuizione senza concetto è cieca ed il concetto senza intuizione è vuoto, riassumendo il suo pensiero in proposito in una mirabile sintesi. Questa potrebbe dare da sola una risposta soddisfacente alla domanda: che cos'è l'arte? Ma se si aggiunge il decisivo apporto della natura nella creazione artistica, quale insostituibile fonte d'ispirazione, la definizione dell'arte si può dire completa.

Ebbene, che intendono dire i modernisti nei loro accenni a nuove indagini e ripensamenti estetici e che pretendono fare coi loro tentativi di riforma? Lo si è visto e si è visto anche dove vogliono arrivare, quando i loro esponenti, nelle persone di autorevoli rappresentanti le correnti estreme d'avanguardia nel mondo, esteti, critici ed artisti, si sono riuniti lo scorso anno a Venezia per uno scambio reciproco di comunicazioni sui rispettivi punti di vista ed una eventuale reciproca intesa circa il fine da raggiungere. Senza entrare in merito alle particolari vedute sull'argomento espresse nelle singole relazioni, dovendo noi limitarci ad un esame d'insieme della questione, traendone un giudizio su quanto in essa vi è di essenziale, osserviamo che nei loro interventi gli oratori tradivano l'evidente sforzo di svolgere una tesi basata su presupposti atti ad essere applicati a determinate tendenze a conferma della loro supposta validità. E poiché le tendenze più conformi alla moda corrente non sono poche, i pareri espressi risultavano discordi e contrastanti, quanto invece risultava unanime il consenso dato a quella teoria che non abbia la natura per suo fondamento; che astragga cioè l'arte dalla natura; il che equivale, a nostro avviso, a privarla della vita che da essa riceve.

Uno degli argomenti addotti a sostegno di questa singolare tesi, che agli assertori di essa del tutto convinti, sembra inoppugnabile, sarebbe offerto dall'esempio dell'architettura, la quale indiscutibilmente è un arte e non deriva dalla natura, nulla avendo tratto da essa, essendo esclusiva opera dell'uomo, vale a dire dell'artista. A parte che nel mondo vegetale e minerale vi sono esempi di naturali costruzioni, vere architetture, che provano esattamente il contrario, resta il fatto che l'architettura è arte, ma è scienza e tecnica nello stesso tempo e come tale non desta meraviglia che debba seguire il progresso dei tempi. Come arte, però, non può, essa pure, non rimanere nell'ordine della natura e delle sue leggi, che sono anche quelle dell'estetica, le quali non possono subire alterazione alcuna per secondare opportunistici adattamenti. E se l'architettura moderna fornisce l'esempio di una quasi totale astrazione dalla natura, ciò significa evidentemente che la tecnica soverchiante l'arte ha finito per sostituirsi completamente ad essa, eliminando così ad ogni tempo la natura e l'arte medesima. Poiché tale infatti non si può dire, in linea di massima, l'architettura d'oggi, nelle assurdità costruttive ostentate come arditezze tecniche, degli edifici, che offendono pur anco la statica, oltre l'estetica ed il più elementare buon senso.

E poi si potrebbe continuare. Ma per noi è sufficiente l'aver dimostrato che anche l'architettura come la scultura e la pittura, vive solo nella fantasia dell'artista che non crea se non ispirandosi a quello che è stato già creato, poiché nulla dal nulla si trae e nulla si crea che non sia già creato in natura.

Malgrado tutto i teorici del modernismo non disarmeranno e tra loro vi sarà certamente qualcuno più d'ogni altro fanatico, esaltatore di questo neo-futurismo che, sulla scorta delle cervellotiche apologie divulgate finora, tenterà di legittimare la pseudo arte scrivendo un trattato di estetica su misura. Ma sarà fatica sprecata, perché tutto quello che non ha fondamento finisce per crollare ed il tentativo di varare la nuova estetica è destinato a fallire come l'"arte" che vuol difendere.

Articolo pubblicato sul:  
"CORRIERE DEGLI ARTISTI" - Milano 03/1959