

INDIRIZZI DELL'ARTE CONTEMPORANEA

Per farci un'idea e darci una spiegazione delle condizioni che hanno creato e favorito l'attuale svolgimento dell'arte nelle sue incerte apparenze, bisogna conoscere i precedenti costitutivi degli indirizzi che nei periodi anteriori al nostro hanno preparato appunto quelle condizioni che diedero luogo al formarsi della corrente o delle correnti determinanti il presente indirizzo dell'arte, volubile e malsicuro. I precedenti a cui si deve la formazione di questi indirizzi sono a loro volta spiegati dalla natura dei tempi che li hanno generati e questa dalle condizioni storiche dei tempi stessi. E' stato detto infatti che l'arte è quella che è per tutti i tempi, ma un determinato periodo le conferisce un aspetto particolare che la distingue da quella di altri periodi. Questo è inevitabile, ma non vuol dire per questo che il valore di un'opera d'arte sia rappresentato principalmente dal carattere che il tempo riesce ad imprimerle, perché anzi è tutto il contrario: il valore più alto è appunto quello che il tempo non riesce ad attrarre nel suo raggio, nella sua evoluzione, resta indipendente e riesce per ciò a superare il tempo stesso. In altre parole per rendersi ragione dell'arte del nostro tempo e darne un sicuro giudizio, bisogna conoscere quella passata dei periodi più prossimi al nostro e di questi le condizioni storiche, topografiche le quali hanno conferito ad essa determinate caratteristiche ed impresso a ciascuno un preciso indirizzo, non dimenticando che il giudizio va formulato nella realtà del fatto che il più alto valore dell'arte di qualunque epoca (e perciò anche della nostra e di quella immediatamente la precedono) è in quello che l'arte ha in sé e non acquisita dal tempo e pertanto essa è buona, cattiva o mediocre; sta all'apogeo o va verso la decadenza, secondo il grado di indipendenza ch'essa può mantenere dal tempo e quanto di utile o vano questo riesce a conferirle. Con tale criterio di giudizio che ha per fondamento il valore essenziale, assoluto dell'elemento arte a cui tutto si riferisce, sarà possibile comprendere, valutare ed apprezzare l'arte di ogni tempo, d'ogni periodo e di quelli a noi vicinissimi specialmente che ci varranno a trovare la spiegazione della incertezza che pervade segnatamente gli ultimi anni della prima metà del novecento in cui si brancola nel vuoto alla ricerca d'una in-trovabile forma di espressione e sembra che la lunga fase sperimentale non sia ancora chiusa e la nuova concezione definitivamente affermata.

I periodi di svolgimento che a tale fine si prestano e che per la vicinanza all'età presente possono essere più agevolmente esaminati e studiati, quantunque, per la stessa ragione, più difficilmente giudicati, ma non tanto che il giudizio sia impossibile, sono quelli che si snodano dalla fine dell'impressionismo, cioè dalla chiusura dell'esperienza impressionista attraverso alterni movimenti di azione e reazione, fino all'inizio dell'attuale esperienza che si può datare dalla fine della seconda guerra.

E' così che per arrivare al nostro tempo attraversando lo svolgimento di tendenze, il formarsi di scuole contrastanti e succedentisi l'una all'altra, prendiamo le mosse dalla fase finale dell'impressionismo in cui si era giunti alla disgregazione della forma privando la rappresentazione di consistenza plastica e riducendo la pittura ad un pulviscolo iridescente. E specie negli ultimi anni per l'eccessiva aderenza al vero si disanima ed il verismo precipita nel frammentarismo e nella faciloneria esecutiva. I soggetti, quasi tutti particolaristici, venivano ripetuti con disinvoltura dai maestri ed imitati pedissequamente dai seguaci, di modo che la qualità scadente ed il numero elevato delle opere non lasciavano a queste che un valore puramente commerciale.

All'ideale di un'arte uniformata ai gusti borghesi contrapponevasi quello di un'arte purificata da ogni elemento deteriore ed elevata in dignità e nobiltà di espressione. Da queste premesse ebbero origini molteplici correnti che finirono per deviare verso gli estremi limiti del cubismo e del futurismo. Due concezioni opposte: l'una statica, l'altra dinamica.

Il principio base di quest'ultima è fissato nel Manifesto della Pittura Futurista del 1910, che tendeva alla realizzazione utopistica della rappresentazione del movimento.

Questo non è stato raggiunto, e non poteva esserlo, ma il futurismo ha tuttavia portato nuove idee, tradotte in pratiche realizzazioni nel campo decorativo, mentre come teoria è completamente fallito.

E' superfluo citare i nomi che si distinsero in questo movimento, ma quello di Umberto Boccioni va ricordato non tanto per le sue aspirazioni futuriste, che del resto egli perseguiva onestamente, quanto per la sua qualità di pittore di grandi possibilità.

In antitesi al futurismo e come reazione al dissolvante impressionismo e post-impressionismo della decadenza sorse nello stesso anno il cubismo per il quale tutto, in natura, è sferico o cilindrico, secondo un detto paradossale ed improprio nella sua stessa definizione, di Paul Cezanne, il pittore che pur deriva dagli impressionisti e dall'impressionismo, trasse il motivo che lo portò alla reazione. Informata ai postulati di una realtà percepita integralmente, la sostanza della teoria cubista comprende la deformazione del vero secondo una necessità trascendente, al di là della rappresentazione pura e semplice. Naturalmente, una teoria che affermava il principio di deformazione quale necessità di espressione doveva condurre inevitabilmente all'assurdo e trovarvi la fine, senza che di essa nulla rimanesse, non avendo in sé, come l'impressionismo, alcun elemento vitale che la preservasse dalla distruzione.

Lontani da queste esperienze, sicuri di non esservi attratti per la forza della loro personalità e come isolati nel pelago agitato delle opposte correnti, operavano in Italia artisti di provata capacità. Alieni da velleità di ricerca del nuovo ad ogni costo; assenti dalla lotta di supremazia fra le varie tendenze, era come se questo fervore di combattimento per loro non esistesse: lavoravano in silenzio mirando all'ideale nato nel loro animo di artisti e maturato nello studio. Due temperamenti diametralmente opposti e per ciò atti ad essere additati ad esempio vanno qui ricordati. Armando Spadini, pittore e Adolfo Wildt, scultore. La pittura del primo non ha nulla di intellettualistico; l'opera del Fattori e dei grandi maestri veneziani furono le sue fonti e più tardi l'impressionismo e Renoir contribuirono alla sua formazione senza però farvi scomparire l'impronta personale che l'artista sapeva lasciarvi.

Anche il Wildt guardò prima all'impressionismo per passare poi ad un'espressionismo tormentato e contorto. La sua scultura esasperata nelle composizioni si placa nei ritratti in una accentuata stilizzazione del carattere. Nel complesso originalissima emerge la sua personalità.

Tra i movimenti che s'iniziarono dopo il 1910 e scossero fortemente il mondo dell'arte ed incisero profondamente nell'attività artistica c'è l'espressionismo, come impropriamente si volle chiamare ogni sfrenata deformazione idealizzatrice che legittimava qualsiasi arbitraria interpretazione della realtà. Nato in Germania e diffusosi limitatamente in Europa, le sue stravaganze affrettarono la sua fine.

Il Surrealismo poi, sorto in Francia, vorrebbe significare "al di là e al di sopra del reale", ripudiare ogni forma

riflessa e avere la pretesa di non esprimere che il pensiero puro sciolto da qualunque preoccupazione logica, razionale e cosciente. Entrambi le scuole, anche senza richiamarsene esplicitamente, dipendono in molta parte, dalle teorie del Freud di cui seguirono la sorte.

Apparve poco dopo un neo-realismo, che fu una specie di ritorno al classico, ma, tra il succedersi vertiginoso delle tendenze i più miravano ormai ad una sincera interpretazione del vero, libera da ogni intellettualismo e da ogni meccanica tecnicistica. E qui nomi ed opere potrebbero venire citati se lo spazio non difettesse.

Finalmente nel 1929 sorse a Milano il Novecento che con i suoi postulati artistici intendeva dare il tono a tutta l'arte del secolo XX.mo. Uniformando le caratteristiche delle varie scuole italiane ad un principio unico internazionalizzato che era ancora quello della deformazione assunto ad insegna ideale del movimento, lo contrappose al bello ideale dei classici ed al bello naturale dei veristi. Ma la metà di questo secolo non è pur ancora raggiunta, che il Novecento il quale, così intitolatosi presumeva ipotecare l'arte del secolo intero, è già tramontato, se non altro, come teoria estetica.

E qui veramente, giunti, dopo una rapida sintesi del recente passato, sulla soglia del presente, e non prima di avventurarsi nell'esame delle condizioni di questo in cui l'arte ora si svolge in manifestazioni di vario carattere, precludendo a nuovi inattesi sviluppi, conviene soffermarsi per un istante a considerare il complesso dei mutamenti di indirizzo che si sono avvicendati in un periodo relativamente breve e tuttora in corso, il quale, per comodità di classificazione, si farà terminare certamente alla prima metà del secolo XX.

Anzitutto lo stato che caratterizza tale periodo è il fermento del nuovo che lo pervade e ne è la prova il succedersi ininterrotto di teorie continuamente rinnovate ognuna delle quali si crede annunciatrice di una nuova estetica.

Nell'alternarsi delle forze l'Italia mantenne un certo equilibrio perché tutti i movimenti, meno due, la riguardavano soltanto indirettamente, ma è proprio per questo che, mentre languiva l'interesse per alcuni di essi e le scuole italiane restavano in massima autonome, gli artisti di maggior rilievo e di più alto valore, fiorivano al di fuori dei movimenti medesimi.

Ancora una volta la storia dimostra in questo esempio con l'eloquenza dei fatti, che l'Arte supera nel suo eterno evolversi ogni valore contingente e relativo di temporaneità e si eleva, come astro che non tramonta, al di sopra del mondo e del tempo.

FEBBRAIO 1945

L'ARTE E IL FASCISMO

L'ultimo articolo comparso su questo giornale metteva in dubbio che l'arte moderna fosse fascista. Per rispondere all'interrogativo bisogna anzitutto dare una esatta definizione dell'arte moderna. Ciò fatto ne consegue facilmente una risposta sicura, perché non vi può essere esitazione a giudicare quello che ben si conosce.

Qual'è dunque l'arte moderna e quale carattere deve possedere per essere tale? E' l'arte moderna quella che si diffuse da Milano, auspice Margherita Sarfatti, per tutta la Penisola, ipotecando un secolo, ma riuscendo poi a vivere soltanto alla giornata? E' arte moderna quella che il nazismo per ragioni politiche bandì dalla Germania come arte degenerata? O quella che colava dall'incandescente crogiolo di Parigi, capace di fondere tutto, metallo e scorie?

No, quella non è arte moderna, universale, umana, creata per essere universalmente intesa. Non è arte del popolo e per il popolo, che ha sentimenti vivi e vibranti per ogni emozione e non ha bisogno di speciale educazione per commuoversi e di essere iniziato per capire. Non è arte del proletariato che non veda riflessa in essa la sua vita ed esaltata la sua aspirazione di viverla in una forma di uguaglianza sociale. No, l'arte del Novecento, ispirata al cosmopolitismo più stravagante è divenuta ormai la sua rappresentante più genuina, non è l'arte del popolo e della maggioranza, ma di una aristocrazia di intellettuali corrotti e di mercanti e affaristi, esponente di quella borghesia reazionaria che non ha mai avuto Interesse di andare veramente verso il popolo e desiderio di vederlo istruito ed elevato alla temuta potenza di emancipazione, ma sempre ne ha negletta l'educazione o l'ha educato ai suoi fini che erano di aggiogarlo via più saldamente al suo carro, e gli ha sempre parlato un linguaggio strano, ermetico, perché esso non potesse capire, e quando esso tentava di farlo, l'ammoniva che il suo sforzo era vano, che non poteva capire e lo disprezzava per questo, e quando tendeva a penetrare i segreti dell'arte "moderna", e scoprire la verità di quella arte, lo respingeva timorosa e sdegnata come per dirgli: non puoi arrivare all'altezza di comprendere e giudicare, tu; per te bastano la fotografia ed il cinematografo, nel senso più vile della parola.

E tanto è vero che l'arte novecentesca, sedicente moderna, è borghese ed antipopolare, quanto è vero che il fascismo non appena essa è sorta se n'è subito servito, ed essa è sorta in seno al fascismo stesso! Il fascismo aveva bisogno di dominare ed anche l'arte gli è servita da strumento di dominio, e con l'arte e con ogni arte esso ha dominato. Il Novecento era un titolo assunto da un'arte qualsiasi, priva di qualsiasi fondamento estetico; un'etichetta applicata ad una bottiglia contenente un prodotto adulterato, smerciato all'ingrosso ed al minuto per mezzo di una réclame che in breve lo ha imposto anche a chi non se ne voleva servire. Gli agenti pubblicitari di questa réclame, i critici, gli esteti del novecentismo, erano fascisti e fascisti erano: fabbricatori del prodotto, gli artisti, i quali miravano ad estendere ovunque il loro commercio. Il Novecento insomma era il titolo assunto dall'arte fascista e fascisti ne erano i critici, da Ojetti a Maraini, e gli artisti, da Piacentini a Del Debbio, da Martini a Romanelli, da Sironi a Carrà, ecc., e se vi fu qualche eccezione per gli uni e per gli altri (rara del resto) questa non esclude, ma conferma la regola.

Il fascismo, regime di dominazione, dominava dappertutto e doveva dominare anche nell'arte. Esso aveva bisogno anzitutto di fascisti e scelse tra gli artisti, per dominare gli altri, quelli che lo erano. L'arte di costoro, opportunamente unificata e contenuta in una forma generica cui si diede un contenuto pseudo artistico, divenne l'arte ufficiale del fascismo, che tutti dovevano seguire e che molti per non soccombere, seguirono. I grandi maestri infatti, gli astri si trascinavano dietro un corteo di satelliti!

Chi non lo ricorda, e chi oserebbe negarlo? Occorre rammentare agli immemori le innumerevoli fabbriche, opere del regime, che si innalzavano in città vecchie e nuove ed anche oggi testimoniano in quale stile si costruirono gli

edifici fascisti; le esposizioni ufficiali, da quella del Novecento a Milano alla Quadriennale Romana e a quella Biennale veneziana del 1928 (senza contare le seguenti) sulla quale i fascisti artisti in camicia nera ed in perfetta divisa, duce Maraini, fecero una marcia come quella su Roma, per prenderne possesso?

Chi osa negare tutto questo, chi nega che tale arte sia fascista ed anzi afferma che essa sia antifascista e proletaria, e, peggio, come tale vorrebbe perpetuarla nel nostro tempo in cui con la libertà trionfano la verità e la giustizia, non può essere che un disonesto, un impostore od un illuso, ma un pericoloso illuso.

No, io gli rispondo, tu menti sapendo forse di mentire. Tu sai che non vi può essere alcun rapporto tra il fascismo e la nostra arte, arte che noi sentiamo e vogliamo ora esprimere in libertà di pensiero e di azione, da uomini moderni, sì, ma liberi; tu sai che vi è un abisso tra l'arte del nostro tempo ed il fascismo e la sua arte, come vi è un abisso tra fascismo e democrazia. L'arte moderna è tale per la definizione che ne dà la vita del nostro tempo e non per l'azione di una moda imposta alla vita stessa. Essa deve nascere dal modo di vivere di un popolo e come nel passato questo era la schiavitù e dalla schiavitù è nata l'arte fascista, così nella libertà del presente e del futuro nascerà la vera arte moderna e democratica.

Ma non basta che essa venga alla luce; bisogna che sia allevata con cura in un ambiente sano ed igienico, che, manco a dirlo, non può essere più quello fascista, nemmeno se cambia il nome. Ogni struttura organizzativa del defunto Regime deve essere distrutta ed ogni organizzazione democratica che vi sorgerà in sua vece deve essere completamente nuova.

Ecco perché io, in un mio articolo precedente che un increscioso, ma non del tutto fortuito incidente, ha impedito venisse pubblicato, sostenevo questa tesi e propugnavo l'istituzione di un Ente che accogliesse l'opera d'arte attraverso un ordinamento nuovo e semplice, inteso specialmente ad impedire quel che avveniva sempre nel fascismo e spesso anche prima del fascismo, cioè, la possibilità che un vero artista venisse respinto.

Non è qui il caso ch'io riferisca sul criterio informatore della istituzione del "Salone degli Artisti Indipendenti Italiani", che sembra sia stato oggetto di un altro articolo... Ritornerò, se mai, sull'argomento, con la cortesia del giornale.

L'arte moderna deve uscire da questa e da altre istituzioni ispirate ad analoghi principi; deve uscire dalle organizzazioni del popolo e al popolo, attraverso di esse, deve rivolgersi, parlare un linguaggio chiaro, comprensibile, il suo linguaggio, non il gergo di una setta d'iniziati che non... erudisce, ma inganna.

L'opera d'arte nasce nell'animo di un artista che sarà moderno senza sforzo se esprimerà con naturalezza i pensieri della mente ed i sentimenti del cuore.

LUGLIO 1945

Articolo pubblicato sul "AVANTI- Ediz. Venezia" - 19.07.1945

NOTE SULLA XXIV BIENNALE - IMPRESSIONISTI ED IMPRESSIONISMO

L'odierna mostra della pittura impressionista che costituisce la maggiore attrattiva della XXIV.a Biennale, ha portato all'onore dell'attualità un'arte che ha dato un'interpretazione del vero più conforme alla natura, ed ai suoi fenomeni atmosferici e ottici, e rievocato un periodo rivoluzionario che ha trasformato completamente la visione della realtà e diretto il corso degli studi e delle osservazioni verso nuove conquiste, esercitando un'influenza che, pur avendo subito qualche reazione, si estese talmente nello spazio e nel tempo che ancor oggi la generazione presente non rimane insensibile ad essa. Tuttavia non sempre questa influenza è stata favorevole ché anzi, ha portato i meno dotati alla superficialità d'interpretazione e alla disgregazione delle forme, ma ha servito ad infondere nei migliori, che è quello che più conta, un senso di animazione e di fresca immediatezza che rende appunto vive le loro opere.

Non è il caso di continuare qui a diffondersi in considerazioni critiche sugli aspetti del movimento riformatore anche perché la letteratura dell'impressionismo annovera studi cospicui sull'argomento che da Vittorio Pica in poi, ha trovato cultori ed esegeti di sicura competenza anche se non sempre obiettivi.

Ai visitatori della Biennale che in massima parte conoscono i pittori di questa scuola e le loro opere, presenti ora in esempi originali, sarà sufficiente ricordare le condizioni che hanno percorso e preparato le origini del movimento il quale, com'è noto, apportò anche innovazioni plastiche nella scultura, e Treubetsky e Rosso esemplificano in questo campo.

Già nel passaggio dal romanticismo al naturalismo ed al verismo l'evoluzione artistica si era avvicinata alle concezioni che avrebbero portato alla formula dell'impressionismo. Gli scopritori di questa formula infatti appartengono tutti dal Manet al Cézanne, al gruppo di quegli artisti che militavano nelle schiere veriste e subirono l'influenza iniziale del Combet. Ad essi non mancarono di unirsi artisti di altri Paesi come l'americana Mary Cassat e l'italiano Giuseppe De Nittis che, insieme allo Zandomeneghi, portò colà il senso di spontaneità della sua pittura, influenzando gli ambienti di Parigi e di Londra.

L'opera che suscitò la prima reazione ed iniziò la lotta fu quella "Colazione sull'erba" di Manet che fu rifiutata al Salon del 1863. Aiutati dal Caillabotte gli impressionisti si ripresero e proseguirono verso la loro meta. Edgardo Degas, quantunque si riattacchi alla tradizione pura, e' il primo a seguirli su questa via con le sue "Ballerine" e interni di magazzini e laboratori. Seguono Renoir, pittore delicato e sensibile, col ritratto della signora "Charpentier" ed il celebre "Molino della Galette", e Claudio Monet, impressionista per eccellenza che diede il nome alla Scuola intitolando un suo quadro "Sol levante, impressione", che voleva significare: immagine sintetizzata con gli effetti del momento in cui si era presentata all'artista. Da questo nuovo modo di vedere e d'interpretare la natura si svolge la teoria dell'impressionismo che ha pure una base scientifica nel principio della decomposizione dei colori ed una tecnica: il divisionismo, la quale però non ha mai trovato nei più rappresentativi esponenti del movimento, che si lasciarono piuttosto guidare dalla loro particolare sensibilità, una rigorosa applicazione, ma ha dato invece in quelli che adottarono stabilmente il sistema, come Pissarro, che alle volte lo esagerò alquanto Seurat, Signace ed il belga Van

Riselberghe, dei risultati mediocri quali appunto potevano scaturire da un procedimento arbitrario e artificioso.

Per il Monet il soggetto del quadro era la luce. Riprodusse infinite volte uno stesso punto con effetti sempre diversi, componendo la serie di "Mulini Cattedrali", "Ninfee", divenuti celebri. Il paesaggio ha un cultore dal temperamento delicato e vibrante nel Sisley e con Paolo Cézanne che deriva dagli impressionisti, ma non è propriamente un impressionista, si ha la prima reazione o meglio controreazione verso una costruttività che egli realizza con una tecnica robusta e franca, non scevra da insufficienze.

Questi gli impressionisti e l'impressionismo. La giovane Scuola fu al suo apparire guardata con diffidenza, specie nell'ambiente ufficiale, e ciò indusse ad affermare che ordinariamente il pubblico è restio ad accogliere le novità. Ma non è vero. Il pubblico, tolta la massa dei conservatori, non è alieno dall'accettare concezioni nuove sull'arte e su qualunque altra manifestazione dello spirito, ma esso vuol essere compreso e vuol comprendere, ecco tutto. Quanto agli impressionisti, la diffidenza iniziale si mutò ben presto in fiducia perché il pubblico aveva "compreso" che l'arte soprattutto animava l'opera di questi pionieri e la loro non era una moda, ma un sentito bisogno d'innovazione. Per questo l'opera di un'epoca pur da noi lontana suscita ancora la nostra ammirazione; perché quella è arte; perché le mode passano, ma l'arte rimane.

LUGLIO 1948

Articolo pubblicato sul "POPOLO DEL VENETO" - 24.07.1948

ALL'OMBRA DELLE MOSTRE MINORI NASCONO E SI RIVELANO GLI ARTISTI

Intorno all'Esposizione Internazionale di Venezia si sono svolte animate dispute e accese fiere polemiche nelle quali chi scrive è intervenuto egli pure decisamente con affermazioni mosse da un punto di vista basato su principi distensivi della dignità e prestigio internazionale della mostra non meno che sull'interesse di artisti aventi diritto a parteciparvi. Ma come avviene spesso in casi analoghi o doveva più facilmente accadere in questo caso, le discussioni, pur mirando al conseguimento d'un risultato positivo nello scopo che le animava, si sono esaurite senza raggiungere l'obiettivo prestabilito. E che tale sorte sia loro toccata è un fatto che appare in questo momento quasi naturale, poiché il disagio morale in cui si dibattono gli artisti e la crisi che l'arte attraversa non potevano che preparare l'avvento di una manifestazione la quale doveva alla fine riflettere quello stato d'animo collettivo agitato e confuso da cui è caratterizzata la situazione del difficile periodo succeduto alla guerra. Era destino che in questa realtà si misurasse il valore di un'arte che si esprimeva così violentemente, imponendo la sua visione, e che di questa realtà si facesse l'esperienza.

Alle dispute, però, sull'aspetto che doveva presentare questa solenne adunata dell'arte internazionale e sulla prevalenza di quella corrente del nostro tempo che il nuovo organismo doveva riflettere, sono succeduti i commenti durante il corso della tentata esperienza e alla fine di essa, commenti usciti dal seno di ogni sentenza e che ora è possibile più serenamente considerare nel valore del giudizio in esso contenuto. E' certo infatti che ora, spentasi l'ultima eco delle diatribe polemiche, ritornata la calma negli animi, nessuno ormai è discorde dal ritenere che l'esperienza non debba essere più rinnovata, ma ognuno pensa, pur con intendimenti diversi e a volte contrastanti, che tutto, anzi, debba essere saldamente ricostituito su nuove basi ed in ciò sia costantemente seguita e tenuta presente, per quanto concerne la partecipazione italiana, l'attività che, durante il faticoso travaglio di ricerca, gli artisti svolgono in silenzio nei loro studi e resta ignorata o si esibisce in mostre personali o collettive provinciali o regionali, dove, naturalmente, siano osservati quei principi che consentono all'artista ampia libertà di espressione.

E' qui, veramente, in questi convegni modesti e senza la solennità ufficiale delle grandi mostre, che gli artisti possono rivelarsi meglio e più completamente; in queste rassegne collettive e in quelle personali, dove specialmente, ciascuno di loro mostra ciò che sa fare, quello che sa creare coi mezzi di cui è personalmente dotato, che possano, indifferentemente, svelare di lui l'eccezionale talento o la comune mediocrità con esito di tale affidamento come altrimenti non sarebbe possibile. Qui, dunque, in queste esposizioni individuali e collettive può trovarsi l'artista di eccezione e la critica intelligente e onesta, da quella di limitata risonanza locale alla critica ufficiale che mette capo alle grandi mostre, nonché la stessa direzione di queste devono cercarlo, definire il valore della sua arte e riconoscerne i meriti, accogliendolo, per questo, nelle adunate internazionali, quand'anche fosse la prima volta che avesse rivelato le sue capacità.

Difficile impegno senza dubbio, quello di scoprire un artista. Le esposizioni personali si succedono ininterrottamente; le altre, pure assai meno numerose o scarse addirittura in qualche regione, come, ad esempio di chi dirige un'esposizione di massima importanza e della critica avente con quella particolare attinenza; essi devono assolverlo con la coscienza di compiere una missione per l'elevazione dell'arte e il prestigio della sua causa.

E' veramente un dovere di chi si dedica all'arte seguire gli artisti nel loro lavoro negli studi, nelle personali ed in questi raduni provinciali che si effettuano ancora, quando possono senza un preordinato programma organizzativo. Ad occuparci del Veneto solamente, sulla cui situazione si appunta principalmente il nostro interesse, troviamo che a Venezia esiste la vecchia istituzione delle esposizioni di Ca' Pesaro, che furono a volte provinciali e regionali, ma sappiamo che un'annosa questione divide gli artisti e il Comune impedendo il normale funzionamento delle mostre, le quali, se continuano ad aprirsi con apparente regolarità (come quella dello scorso dicembre) ciò è dovuto a compromessi assai discutibili e tollerati in via del tutto provvisoria. Di altre mostre provinciali a carattere stabile, nel Veneto, non abbiamo notizie. Saltuariamente si allestiscono qua e là esposizioni con intenti non sempre superiori alle competizioni di parte o propositi non ben definiti e chiari; ma nella Marca trevigiana si lamentava con ragione l'assenza di qualsiasi manifestazione intesa a portare la produzione artistica a contatto col pubblico, della quale gli artisti della zona sentono veramente il bisogno. Degna di lode quindi è stata l'iniziativa di una piccola città come Conegliano di ordinare una mostra con mezzi quasi rudimentali. Essa presentava naturalmente i difetti dell'improvvisazione, ma l'esito è stato ugualmente lusinghiero, tanto da indurre all'organizzazione, più attenta e selezionata questa volta, d'una seconda mostra in settembre, su più larga base, dotata anche di premi, quantunque la fiducia in tali istituzioni sia un

po' scaduta dopo il risultato ottenuto da quelli che si largiscono in molti centri d'Italia.

Arte in sordina questa delle piccole medie mostre provinciali e regionali, ma un'arte presente spesso nelle opere di ottimi e talvolta grandi artisti. Sarebbe deplorabile dimenticarsi della loro esistenza, ma imperdonabile addirittura sarebbe il volerli per forza ignorare.

FEBBRAIO 1949

Articolo pubblicato sul "IL POPOLO DEL VENETO" - 26.02.1949

ARTE E REGIONALISMO

Il problema della Regione è uno di quei problemi che alla fine della guerra si sono affacciati alla vita pubblica destando il massimo interesse. La sua soluzione apparve subito necessaria dopo la costituzione dello Stato Italiano, che decise la creazione dell'Ente Regione e l'ordinamento regionale. Questo è sentito dal popolo quasi come una reazione all'attività accentratrice della trascorsa dittatura e al popolo tolse tutti i poteri. Ora, non solo questi gli sono restituiti, ma gli è concesso di esercitarli per mezzo del governo autonomo della Regione.

Qui, però, tralasciandone l'aspetto politico, si vuoi considerare la questione soltanto per quel che riguarda l'arte, nei riflessi che l'ordinamento può avere sulla vita di essa, la quale per sua natura sembrerebbe a tutta prima dover essere estranea a qualsiasi categorico riferimento. L'arte, si sa, e infatti d'ogni tempo e luogo e non soffre limitazioni di sorta. Il concetto puro dell'arte sintetizza in una formula precisa il suo carattere universale che trascende l'idea particolare di spazialità e temporaneità ed assume ad una significazione che definisce l'arte, nella sua essenza, superiore all'ordine di leggi fisiche al quale è soggetta invece ogni altra attività creativa. Di modo che l'arte non ha tempo, non è circoscritta e lo artista è, sotto questo aspetto, cittadino d'ogni Paese, ed uomo d'ogni tempo.

Ma l'arte così concepita si astrae proprio da quel mondo nel quale nasce e vive, che infine dispone della sua formazione conferendole i caratteri della sua origine terrena. Quindi, la concezione dell'arte più vicina al vero e, in ultima analisi, quella che concilia l'idea con la realtà e, senza venir meno alla purezza del concetto non dimentica la natura, il luogo ed il tempo in cui l'arte si esplica e ne considera l'importanza quali fattori che cooperano alla sua estrinsecazione. Ed infatti, nessuna forma d'arte, per quanto in alto si elevi, perde i caratteri derivatili dalla sua condizione, ne alcun artista, per quanto grande egli sia, può rimanere immune da influssi ambientali, perché anzi egli, "involontariamente", ne lascerà l'impronta nell'opera sua e, quantunque la traccia di agenti esterni sia tanto meno profonda nell'arte quanto è più pura la sua sostanza e distinta la personalità dell'artista, essa non ne rimane assolutamente priva. E non è questa, si noti, la risultanza conclusiva d'una semplice argomentazione, ma una constatazione di fatto in quanto la provano gli esempi che la storia fornisce, alcuni dei quali possono essere citati. Michelangelo, Velasquez, Rembrandt, per tacere di altri, sono artisti grandissimi eppure, se non è facile inserirli in epoca diversa dalla loro, difficile od impossibile addirittura riesce ad immaginarli vissuti in altri paesi: Michelangelo in Spagna, Velasquez in Italia, anzi in Toscana, Rembrandt a Parigi... e così via. Il che vi mostra la inalienabilità dei caratteri originali che s'imprimono anche nel temperamento di artisti in cui genio tenderebbe a superare la sfera particolare della loro formazione artistica. E dimostrerebbe anche, se ve ne fosse bisogno, che la disparità delle condizioni di vita è rilevante nei vari Paesi e tale pure di ciascuno di essi, preparandone la unificazione politica ed economica. Non solo, ma una tale differenza del tutto naturale ed insopprimibile è notevole anche in seno ad uno stesso Paese dove, come in Italia la sua configurazione geografica può favorirla. Ne consegue che la divisione in parti di un complesso, ciascuna delle quali ha fisionomia propria non è causa della disintegrazione del complesso, ma, sia pure nella differente costituzione delle parti, l'unità dell'insieme viene anzi mantenuta in quell'armonia di rapporti che regola di esse la posizione reciproca ed è vitale per la loro esistenza. Per ciò, se il regolamento autonomo dei singoli nel quadro dell'economia generale non nuoce, ma giova all'integrità del tutto, è evidente che il comune interesse risiede nel potenziamento di un'autonomia che si risolve appunto in favore del consolidamento totale, come la resa efficiente della funzionalità d'ogni organo è interesse dell'intero organismo. Così una equilibrata autonomia della Regione in uno Stato è garanzia di benessere per lo Stato e deve considerarsi pertanto quale meta da raggiungersi, non già, come erroneamente alcuni credono un male da evitarsi.

Nei riguardi dell'arte poi l'ordinamento federativo, nella forma di autogoverno che esso consente, valorizzatrice delle istituzioni locali, permetterebbe il diffondersi d'una coscienza regionale in cui le caratteristiche proprie della Regione risalterebbero maggiormente e l'arte vi assumerebbe un'espressione particolare nella particolare fisionomia del luogo. Perché se la grande arte non rimane localizzata in angusti limiti, ma si espande nel mondo, pur tuttavia recando i segni di quella parte ove nacque, v'è tra essa e la media una vasta gamma di valori ciascuno dei quali trova il suo accento caratteristico e la sua conferma appunto nella particolarità del luogo. Uno sguardo al passato ancora una volta ci persuade che il senso di originarietà è sempre stato vivo nei gruppi etnici di ogni Paese, dalla cui vita son venute formandosi una cultura ed un'arte ben definite e distinte, anche se destinate ad influenzarsi a vicenda, però senza mai confondersi tra loro. In Italia si osserva segnatamente il fatto per naturale conseguenza delle condizioni in cui si verifica, le quali vi hanno creato un clima favorevole in ogni tempo allo sviluppo dell'arte.

Ora, tralasciando di considerare, per brevità, i periodi che arrivano fino alla caduta dell'Impero Romano, durante il quale si può dire che la produzione artistica fosse per lo più di derivazione greca od orientale, si rileva che già nel Medioevo l'arte si andava emancipando dall'Oriente e cominciavano a distinguersi le scuole locali. L'istituzione dei Comuni trasformati ben presto in Signorie, divenute potenti Stati, contribuì all'accentuarsi di tale distinzione, che, se era dovuta alla divisione politica del Paese, non vuol dire che questa ne fosse la sola causa, tanto è vero che l'effetto rimase anche dopo che quella causa era scomparsa, quando, molto più tardi, l'unità politica veniva raggiunta. Rimase cioè, nella diversa costituzione delle regioni, l'indirizzo artistico della scuola formatasi, in ciascuna di esse. Il quale, ben si può dire, non giunga neppure oggi alla uniformità di concetti che una moda imperiosa tenterebbe d'imporre, perché, ciò nonostante, in quella parte della produzione che si sottrae alla suggestione del volubile gioco delle tendenze che è la parte migliore, riesce a prevalere il senso che rende il carattere locale, di cui resta improntata l'arte medesima. Tal

che, malgrado l'uguaglianza riducente ad un comune livello il massimo della produzione, è possibile ancora distinguere, magari per eccezione, ad esempio, un'arte veneta da una lombarda o toscana o napoletana, ecc. il che prova come anche tra difficoltà ostacolanti la possibilità di una distinzione, il carattere di ogni singola regione sussiste, non cede, non scompare, né può in alcun modo scomparire.

A corroborare d'altronde la prova basterebbe la citazione d'alcuni esempi che, se il tempo trascorso può fornire il buon numero, non manca neppure di darne il tempo nostro; esempi di artisti anche grandi che hanno ricevuto beneficio dalle scuole locali ed a loro volta hanno dato lustro ad esse, confermando ed accrescendo la loro importanza. Ma non è questo che più conta, in ogni modo, bensì quello che è dimostrato da un tal fatto e cioè che la vita dell'arte riceve animoso impulso dalla condizione di autonomia della vita locale e l'ordinamento regionale per ciò si rifletterebbe su di essa con risultati favorevoli. Questi poi si rivolgerebbero a tutto vantaggio della arte nazionale, che, alimentata dalle varie fonti della sua terra, potrebbe inserirsi nell'arte europea recando l'apporto della sua originalità e non seguendola ciecamente per confondersi in essa senza merito alcuno.

Articolo pubblicato sul "IL POPOLO DEL VENETO" - 05.05.1950

ARTISTI, CRITICI E MERCANTI

Queste le tre categorie di persone dalle quali dipendono la vita e l'avvenire dell'arte. Chiunque a prima vista giudicherebbe, confrontandole tra loro, che di esse la più importante fosse la prima in quanto produce e fornisce il materiale di esame e di vendita che interessa le altre due categorie. Ma se questo può essere vero in parte nel settore dell'industria e commercio (poiché spesso anche qui le esigenze del mercato s'impongono sulla produzione industriale) non lo è affatto in quello strano e del tutto particolare settore delle arti, dove sembra che tutto proceda alla rovescia; dove per appunto chi domina l'intera situazione oltre l'ambito di sua competenza è il mercante che dispone dei mezzi per fare il bello e il cattivo tempo a suo talento e l'arte così dipende, praticamente, soltanto da lui e da lui prende il tono, che durerà fino a tanto che a lui piacerà di mantenerlo.

A questo punto non si nega che tale affermazione possa parere alquanto arrischiata per l'enormità del fatto ivi sostenuto, incredibile a tutta prima per quelli specialmente che son fuori dall'agone artistico e manco lo possono sospettare. Ma per quanto sembri paradossale, questa è la verità, e lo dimostreremo in seguito. Una volta invece un così potente personaggio non esisteva neppure e non esisteva neppure un critico di cui esso ha bisogno per convalidare l'opera sua di scopritore di artisti sempre nuovi, da mettere in luce. Allora l'artista aveva un solo personaggio davanti a sé, che si occupava dell'arte sua: il committente il quale non pretendeva (come quelli d'oggi, per pochi che ancora ne esistano) dare suggerimenti circa il modo di condurre l'opera, ma si limitava alle spiegazioni sul tema da svolgere. Tra l'artista ed il committente c'era, anche allora, il pubblico; non vasto, però, ma ristretto alle persone a conoscenza dell'attività del pittore o scultore, ecc., la quale perfezionando e sviluppando egli accresceva la sua notorietà fino ad acquistare, se ne aveva il merito e la fortuna lo assisteva, una fama estesa e duratura. E tutto ciò avveniva, salvo i casi di privato meccanismo, senza interventi estranei, naturalmente, per lo spontaneo favore del pubblico stesso e la soddisfazione degli ordinatori, che sapevano apprezzare l'opera d'arte per il valore, che, se essa è tale, si rende in essa evidente senza che occorra andarlo a cercare. Ed è alla chiarezza espressiva della creazione artistica, in vero, che si deve a spontaneità del giudizio, risultato anch'esso d'intuito immediato prima di essere frutto di meditato ragionamento.

Ma le condizioni generali di vita mutarono attraverso il processo evolutivo del tempo e l'arte, seguendone il corso non si modificò soltanto nella tecnica e nello stile, ma anche nella sua economia, che ha dovuto sempre adeguarsi ai tempi ed inserirsi nell'attività di questi. La nuova situazione si andava così delineando e già nel '600 il numero degli artisti (in specie pittori) superava quello dei committenti, sì che quelli producevano più di quanto questi richiedevano. Di questo passo procedendo si arriva più tardi al punto che gli artisti lavorano per proprio conto ed accumulano le opere nei loro studi le quali, per essere conosciute e dare notorietà e guadagno agli autori, devono essere presentate al pubblico in maniera del tutto nuova, cioè venendo messe in mostra. Nacquero così le esposizioni. Le prime del genere furono i "Salons" parigini, a cui tennero dietro le altre di ogni paese, con un crescendo continuo, che raggiunge il massimo ai nostri giorni. Attualmente le mostre sono la vita dell'arte, ma sono anche, per il loro modo di esistere, la causa prima del disagio che essa vi trova ed in cui si dibatte. L'artista ne può essere, secondo i casi, decisamente esaltato o annientato senza che il più delle volte ne abbia merito o colpa.

Il guaio è cominciato con l'inevitabile affermarsi dell'esibizionismo, che praticamente assorbiva l'intera attività artistica e ne era lo scopo necessario ed insostituibile. Tanto necessario che solo per suo mezzo il pittore specialmente riesce (quando vi riesce) a presentarsi e vendere la sua produzione. Ed ecco insinuarsi tra l'artista e l'acquirente una persona che dirigerà poi le altre due (a cui si aggiungerà in seguito una terza): il mercante. Questi era in principio soltanto un commerciante che si interessava della produzione artistica, senza per nulla influire sul suo indirizzo estetico, del quale non gli era dato ancora di occuparsi. Egli era allora un elemento positivo nella vita dell'arte; qualcosa tra l'amatore ed il mecenate. L'uno per la preferenza data all'arte indiscutibilmente affermata; l'altro per i mezzi di cui sapeva sensatamente disporre. Gli uomini di questo tipo, non molto frequenti ad incontrarsi, del resto, erano utili all'arte ed agli artisti, alcuni dei quali anzi veramente proteggevano e toglievano dall'indigenza, lasciandoli soprattutto lavorare liberamente, condizione questa essenziale all'indipendenza della vocazione artistica, perché non subisca deformazioni tali da togliere genuinità alla espressione o addirittura falsarla completamente. Invece fu proprio a questa condizione che i mercanti, col tempo tali divenuti nel senso più gretto della parola, vennero meno, privando gli artisti, dei quali si occupavano come volevano e potevano occuparsi, di ogni libertà creativa, per indurli a secondare i loro progetti mercantilistici, che miravano a dare nuovi orientamenti all'attivismo artistico in rapporto al fine speculativo da raggiungere: colpire, scuotere l'inerzia del pubblico dei compratori, che già tradivano un disinteresse per le cose d'arte, non però ancora giustificabile. Attrarre con la novità; stupefare con le stravaganze, allettare col

guadagno, questo era lo scopo, che per essere attuato richiedeva in ogni modo l'intervento di una terza persona con il compito di presentare le invenzioni della moda, di ben diversa origine, come naturali tendenze artistiche e cercare di dar loro un fondamento estetico. Tale persona era il critico e la sua dottrina, rivolta come doveva essere ad esemplificare il giudizio sulle manifestazioni d'arte rilevandone il valore o notando la sua mancanza, e stabilire un ponte ideale di mutua comprensione tra l'artista e il pubblico, veniva per contro, a mettersi al servizio dell'arte brutta, artificiosa, falsa e bugiarda, infarcendosi di sofismi dialettici alteranti gli elementi di giudizio per far sì che questo risultasse ad ogni costo favorevole, laudatorio, esaltante, come lo esigeva la moda voluta in quel momento. E se così fatta critica soddisfaceva gli speculatori perché giovava a loro, lasciava perplessi i non sospetti amatori della vera arte, causando in loro disorientamento unito ad un senso di incertezza e di sfiducia.

Tutto ciò si verificava in un tempo non lontano dal nostro e si verifica oggi su più larga scala; e tanto per il passato che per il presente gli esempi non mancherebbero per essere citati. Basti considerare tuttavia la situazione come in genere si presenta nel suo continuo peggioramento e rendercene conto per comprendere che ora si attribuisce maggiore importanza al valore economico della produzione che a quello artistico e via di questo passo quest'ultimo finirà per non averne alcuna e l'avrà tutta il primo. Il che vuoi dire che alla fine importerà il nome dell'artista e la sua firma, anziché l'opera d'arte da lui creata ed il suo valore intrinseco. Infatti, che può interessare all'acquirente il suddetto valore, sia che manchi o sussista nell'opera in questione, allorché essa, buona o cattiva o pessima che sia, per il solo effetto della firma gli può fruttare fior di quattrini?

Nulla può interessare a lui, e neppure al mercante che gliela vende, né al critico e persino all'artista che l'ha eseguita. Per tutti è solo il denaro che conta e l'opera d'arte che non è più tale si è trasformata in un qualunque titolo finanziario suscettibile ad essere quotato secondo le speculazioni che su di esso esercitano. Per questa mentalità che le parti hanno tutto l'interesse a mantenere e diffondere, i prodotti dell'arte (o della pseudo arte più precisamente) sono valutati in ragione dello scalpore critico-reclamistico provocato intorno ad essi, cosicché un quadro d'autore siffattamente divenuto celebre (poiché di pittura al solito si tratta) vale proprio per questo e per questo soltanto ed a rigore non occorrerebbe neppure vederlo per trattarne l'acquisto: basterebbe solo accertarsi della sua autenticità. Significativo al riguardo, poiché innegabilmente conferma l'esistenza di questa mentalità mercantile ormai troppo diffusa, e l'episodio di quel magnate di non importa quale industria americana, che, richiesto da un suo incaricato se doveva presentargli perché li vedesse i quadri che doveva poi comperare, rispose candidamente: - Forse che io, quando decido l'acquisto di azioni del Canale di Suez vado a vedere il canale? Dal suo punto di vista i quadri e le azioni apparivano sullo stesso piano valutario e non correva per ciò tra loro la minima differenza.

Questa la situazione. Situazione d'oggi specialmente, ove si constata in funzione di quale attività sia l'arte ora concepita fra le categorie interessate, nella generalità dei casi, e come, in questi casi, con ogni mezzo si cerchi di prolungare indefinitamente il deplorabile stato di cose e ci si opponga risolutamente contro qualunque tentativo di cambiamento. Opposizione fortunata questa, bisogna dirlo, in quanto la solidarietà fra le persone operanti nel vasto campo della produzione e del mercato artistico è così compatta che difficilmente il chiuso cerchio dei comuni, superiori interessi, può essere infranto. Ne deriva, tra l'altro, che tutti coloro i quali disdegnano di prender parte all'intesa per monopolizzare l'avvenire dell'arte in forma opportunistica, sono impotenti a combatterla e rimangono ad essa estranei, avversari e nemici. Artisti e critici (ma i primi più dei secondi) che non ammettono l'arte dipendere da chicchessia, né obbedire ai dettami della moda imposta dall'affarismo internazionale, ma intendono che sia libera nella sua espressione e liberi essi medesimi di professarla e giudicarla come viene sentita, sono tenuti lontani da tutte le competizioni e guardati con diffidenza: restano isolati nell'ostilità che li circonda e l'opera da essi perseguita nella creazione e nel giudizio dell'arte vien colpita dal disprezzo o soffocata nel silenzio. Essi dunque sono tagliati fuori completamente dalla vita dell'arte, dominata da una cricca di mercanti e critici (meno gli altri a cui si è fatto cenno) loro asserviti, e nella intenzione e nello scopo di questi, destinati a perire.

Autentici valori quindi restano per sempre oscurati e perduti all'arte che ne ignorerà l'esistenza; e ciò perché gli errori, e non soltanto gli errori, perdurando le cause che li hanno generati, si perpetueranno attraverso il tempo. Neppure il tempo, dunque, giudice sicuro, imparziale ed inesorabile sarà in grado, in questo caso di riparare alle ingiustizie e correggere gli errori commessi e delle vittime di questi e dell'opera loro non resterà che una scarsa documentazione, quando non se ne troverà addirittura alcuna traccia. Gran fatica per ciò durerà lo storico futuro a cercare tra le celebrità artificiali dominanti qualche genuina personalità formatasi naturalmente ed in sé stessa rivelante un effettivo ed alto valore artistico, celata e sacrificata in mezzo ad esse; gran fatica soprattutto per trovare gli elementi attestanti questo valore, ma, trovati che siano, la difficoltà poi non sarà minore per metterli giustamente in luce. Lo storico ed il critico futuri ne saranno impediti dagli eredi (finché ne esisteranno) di quella situazione di privilegio in cui si formarono le celebrità fittizie, delle quali essi vogliono mantenere più a lungo possibile il ricordo tra i contemporanei. Di conseguenza nulla da fare per la rivendicazione del diritto al riconoscimento dei valori misconosciuti o dimenticati od ignorati nel passato, fino a che l'eredità dell'ingiustizia non sia liquidata.

E' triste doverlo constatare, dover constatare cioè che spesso neppure a notevole distanza dalla morte gli uomini di ingegno, in vita negletti, hanno il loro posto nella storia e sono infine avvolti dall'oblio nella sua notte, assolutamente ignorati come non fossero mai esistiti. E' triste, ma è così. E che si dovrebbe fare d'altronde perché così non fosse? Rompere le alleanze di certi artisti di numero assai preponderante, critici e mercanti cointeressati nell'affarismo per cui l'arte non è il fine, ma un semplice mezzo per arrivare al fine, che è un altro. Questo si dovrebbe fare. Distruggere una mentalità che subordina l'ideale dell'arte a scopi materiali non certo nobili e copre il tutto di mistificazione. Sconvolgere la interdipendenza che assoggetta gli uni agli altri, artisti, critici e mercanti e specialmente a questi, lasciando a tutti la libertà di esprimersi e di agire per il bene supremo dell'arte ed impedendo qualunque sopraffazione che preludesse al risorgere del malcostume. Ecco ciò che occorrerebbe fare. Ma per questo bisogna essere puri, incorrotti ed incorruttibili ed invece il mondo artistico è tale che abbiamo ragione di dubitarne.

INFLAZIONE DEI PREMI

La parola significa: enfiamento, gonfiore, ingrossamento e per traslato, in materia di finanza, inflazione altro non è che il dilagare della svalutata circolazione monetaria, difficilmente arginabile. Il fenomeno è causa di collasso economico perché, aumentando questa circolazione a dismisura, senza un corrispettivo aumento del fondo aureo o d'altro mezzo di garanzia, diminuisce il valore del denaro stesso. Per esteso l'inflazione può verificarsi relativamente ad altre cose o prodotti che, aumentando di numero, senza l'esigenza della richiesta, scemano di valore e di pregio. Ogni cosa quindi può essere soggetta ad inflazione allorché la quantità eccede sul bisogno, come nel caso nostro i premi, la cui abbondanza non è giustificata da alcuna necessità e tuttavia, come se ciò non bastasse, tendono a crescere, a moltiplicarsi, perdendo conseguentemente importanza e valore.

Avviene che il discredito in cui scadono tali istituzioni a causa del loro dilagare incessante, le accomuna tutte ad una medesima sorte; le pone ad uno stesso livello di altezza (o più esattamente di bassezza), e toglie loro la facoltà di distinguersi e distinguere, identificandole nel loro insignificante valore morale, per quanto possano essere, finanziariamente, una più o meno cospicua dell'altra. Cosicché le innumerevoli persone siffattamente ricompensate (dato e non concesso che meritino di esserlo), vengono a trovarsi su di un... bassopiano di uguaglianza come se nessuna di esse, in realtà, avessero avuto ricompensa alcuna. Quindi manca il principale scopo che è quello di elevare il premiato al di sopra della mediocrità, il quale invece proprio per effetto del premio nel mezzo della mediocrità viene a trovarsi.

Ed allora? È chiaro che, pure ammettendo la massima regolarità di funzionamento nel meccanismo dei Premi, per la loro giusta distribuzione (il che non è assolutamente, come vedremo), il fatto stesso di essere così numerosi annulla praticamente qualunque beneficio che altrimenti ne potrebbe derivare come se in effetti non ve ne fosse neanche uno. D'altra parte, poiché i premi dovrebbero essere il segno di riconoscimento della genialità dei premiati, negandone la svalutazione a causa del numero sarebbe come affermare l'autenticità della grandezza d'ingegno in tutti coloro che ne sono insigniti ed ammettere che attualmente si sta verificando in Italia un'inflazione di... genii. E questo, a giudicare dalle opere che si vedono e si leggono, in verità, non si può dire perché ciò, anzitutto, sarebbe assurdo; ma si dovrebbe anzi dire che vi è un'inflazione di gente vanamente illusa che il più delle volte non può e non sa mantenere la posizione raggiunta e ritorna presto all'oblio da cui era stata momentaneamente tratta.

Ma la pioggia dei premi continua tuttavia ininterrottamente, anche se infine lascia tutti più o meno all'asciutto. E ciò, naturalmente, anche nel solo ipotetico ed improbabile caso che una superiore giustizia regoli ogni cosa e nulla vi sia da eccepire, da riprovare, come in realtà non è, ma è precisamente l'opposto. Ed il perché lo si può trovare facilmente nelle condizioni di ambiente, sia generali che particolari, in cui nascono e vivono siffatte istituzioni, come vedremo qui appresso.

Alla fine della guerra, se ben si ricorda, i premi non erano così numerosi. Non parliamo di quello che erano (o piuttosto non erano) durante il conflitto ed anche prima di esso. Il fenomeno si manifestò per gradi e nella prima fase pochi erano i casi di attività primaria degni di nota e si riducevano a manifestazioni locali dagli scopi chiaramente palesi e circoscritti. Ma ben presto il gioco divenne meno scoperto e più ampio e ci si avvide che conveniva conferire certo riserbo all'organizzazione dei concorrenti ed aumentare l'importanza dei premi, attribuire ad essi un carattere nazionale o per lo meno regionale, anche se venuti al mondo in paesi che appena erano capoluoghi di mandamento. Il prestigio avrebbe giovato ai premiati, fermo restando, bene inteso, il fatto che questi dovessero essere artisti locali o comunque d'interesse del luogo. Il concorso di altri da altre province o regioni doveva unicamente mantenere il prestabilito carattere alle manifestazioni e servire da necessario contorno alle medesime, senza influire su di esse e tanto meno avere questi altri la probabilità di vincere il premio....

Ma lo stretto esclusivismo cautamente celato nella vastità maggiore o minore (secondo i mezzi) dell'organizzazione di cotale istituzioni provocò il sorgere di altre con analoghi fini particolarmente determinati e concorrenti, ciascuna mirante a soddisfare aspirazioni proprie, ambizioni locali, secondo un concetto di particolarismo opportunistico ben definito, realizzando il principio che porta a curare il proprio particolare interesse, ma nessuno quello generale. Messa quindi su questa via ed informata ad un tale criterio, l'organizzazione dei premi si estese dai grandi ai piccoli centri e gli ormai avviliti premi si moltiplicarono per effetto di concorrenza, in modo impressionante, così che, attualmente, se pur non ci fosse altro, basterebbe soltanto il loro numero a screditarli completamente.

Ma c'è dell'altro. C'è soprattutto il modo con cui si promuovono, si bandiscono e si assegnano questi premi, che rispecchia fedelmente la situazione suddescritta in ogni suo caratteristico aspetto. Ne parleremo in breve, incominciando col dire che i promotori sono enti pubblici o privati che finanziano le istituzioni e le dirigono. Perciò sono essi per primi ad influire sull'andamento delle assegnazioni e le regolano in maniera da raggiungere i preferiti obiettivi. Del che non ci si può d'altra parte meravigliare, in quanto chi sborsa il denaro (specie se privato) è naturalmente incline a favorire persone di sua conoscenza e per farlo si adopra con ogni mezzo. Ma vi sono pur coloro, che, negli enti pubblici, hanno interesse di fare altrettanto e, potendolo, lo fanno.

Abbiamo detto "con ogni mezzo", ma, in verità, è sufficiente anche uno solo dei mezzi di cui dispongono, quello cioè di dividere i concorrenti in invitati ed ammessi a concorrere, questi ultimi tramite una giuria che potrebbe anche rifiutarli. Ed è questo più di tutto che offende la più elementare giustizia perché, distinguendo due categorie fra i concorrenti, ne mette una in condizioni di privilegio e l'altra in condizioni d'inferiorità, mentre si sa che uguali devono essere al punto di partenza le condizioni di tutti i concorrenti di qualsiasi concorso. Ma si sa pure, tanto è facile comprendere, che il sistema (che sia ingiusto non importa) dà la certezza di poter trovare fra gli invitati i candidati in pectore al conferimento del premio, come altrimenti non si potrebbe. Questa è una delle ragioni per cui l'invito è così largamente diffuso e praticato. Si tratti di concorsi o di mostre, il sistema serve benissimo a garantire la partecipazione di elementi uniformati alle superiori direttive per dare il tono voluto alle manifestazioni. E serve anche a mantenere invariato e a limitare il più possibile il numero degli aspiranti che, ottenuto il premio, possono a loro volta diventare membri di commissioni giudicatrici e premiare chi li ha premiati. È un gioco di apparentamenti che incontra il favore degli interessati. Esistevano (e nulla vieta di pensare che esistano) fra Roma, Venezia e Milano gruppi specializzati nel premiarsi vicendevolmente, così che i premi finivano quasi sempre nelle mani degli stessi "concorrenti". E sull'argomento si potrebbe continuare, facendo magari dei nomi e citando dati di fatto. Son forse i premi di La Spezia o Michetti o dell'Accademia di S. Luca (per dir solo di alcuni tra i maggiori) ispirati a così deplorabili ed insani principi? Lo dicano gli stessi concorrenti che attraverso una scoraggiante esperienza personale hanno potuto convincersi di es-

sere solo delle comparse nella commedia dei Premi, destinata sempre a concludersi con la vittoria dei designati protagonisti, i quali vengono tratti a turno da una rosa di nomi su per giù sempre gli stessi. La fretta esagerata che dà luogo alle premiazioni prima che le opere siano esposte, onde sottrarle completamente all'influenza del pubblico giudizio, prova come l'intransigenza del metodo organizzativo non ammetta avere il concorso altro esito che quello stabilito, a cui si perviene specialmente col sistema degli inviti.

Questa degli inviti é una faccenda che meriterebbe un discorso a parte, perché riguarda un costume che alligna nel campo artistico e non merita certo di essere incoraggiato. E' vero che nelle minori esposizioni specialmente vi sono anche le giurie. Ma le giurie, quando si accetta d'introdurle nell'organizzazione allo scopo di salvarne la faccia democratica, sono addomesticate sì da non poter contraddire ai criteri generali dell'organizzazione stessa, quali essi siano.

E dire che i segretari generali delle grandi esposizioni, come per esempio la Biennale, ed i comitati che li assistono, traggono poi dalla massa di questi premiati i nominativi per compilare l'elenco degli inviti e sono o mostrano di essere convinti di aver scelto il fior fiore dell'arte italiana! E' pur vero che nemmeno in questo caso mancano le eccezioni (alle volte anche dal fango nascono i fiori) ma son tanto poche!

Ebbene, se queste sono le istituzioni che dovrebbero migliorare le condizioni dell'arte e le peggiorano; se questi sono e premi che dovrebbero scoprire gli artisti d'ingegno e valorizzarli e rivelano ed incoraggiano dilettanti e profittatori, meglio sarebbe che non ci fossero e mai ci fossero stati. Quando infatti non c'erano l'arte aveva toccato le maggiori altezze e adesso invece.... Ma riportiamoci con la fantasia a circa quattro secoli addietro ed immaginiamo l'istituzione di un premio di scultura a Firenze con una giuria di cui faccia parte, poniamo, un Bartolomeo Ammanni, un Baccio Bandinelli, ecc., presieduta da Giorgio Vasari, e ne esca premiato Michelangelo Buonarroti, con un premio, magari, di secondo grado. In verità, farebbe ridere, come fan ridere le premiazioni dei nostri giorni, sia per la qualità dei giudizi che per quella dei premiati.

Con tutto ciò non si vuole affermare l'assoluta inutilità di ricompense e distinzioni ad artisti meritevoli, ma si vuol dire soltanto che ogni distinzione appare superflua per l'artista veramente di genio e vien quasi a memorare la reale superiorità del suo ingegno. I premi, se conferiti con giustizia e distribuiti con parsimonia, possono incoraggiare, se mai, gli esordienti o riconoscere la validità dell'opera di artisti prossimi ad affermarsi, avviandoli verso la meta. Questi l'ufficio e la funzione dei premi, che basterebbe ricordare per fare le cose per bene. Ma non é la memoria bensì la volontà di farle che manca. Perciò si continuerà così, perché lo scandaloso costume fa comodo a troppa gente perché possa venire d'un tratto abbandonato per ragioni di giustizia.

Articolo pubblicato sul "CORRIERE DEGLI ARTISTI" - Milano - 11/1953

IL REALISMO E L'ARTE RUSSA NEL PADIGLIONE DELLA XXVIII BIENNALE

Il realismo si é rifugiato in Russia. Questa é la constatazione che devono aver fatto i visitatori uscendo dalla Biennale ancora storditi dalla orripilante visione dello sfacelo dell'arte, che l'Esposizione medesima, suo malgrado, ha così efficacemente documentato. Il realismo é bandito dall'espressione artistica o negletto e considerato dai benpensanti della critica e dell'arte ufficiale una forma inferiore di espressione e, come tale, oggetto di profondo disprezzo. Credendo inoltre di meglio rendere l'idea della inferiorità, dicendo realismo si aggiunge: ottocentesco, intendendo con ciò affermare che i due termini si completano e l'uno integra il significato dell'altro. Come a dire che il realismo non può essere naturalmente, che ottocentesco, perché in tal senso le sue caratteristiche si rivelano e si adeguano allo spirito di quel secolo. Ma la realtà che tanto si teme ed il realismo che tanto si disprezza per non saperlo professare, sono altre cose, in verità assai diverse di quelle che si vorrebbe che fossero. La realtà é sempre stata l'elemento base della creazione artistica e da essa non é possibile un'astrazione completa, finché sussiste una rappresentazione, comunque intesa. Il realismo é l'indirizzamento seguito dall'arte, che ha per oggetto la immagine reale delle cose, alla quale si avvicina o si allontana più o meno, mentre ne dà l'interpretazione, che può avere per questo maggiore o minore verosimiglianza con la realtà, senza essere mai totalmente obiettiva, ne, per contro, soggettiva. E' questo il realismo di ogni tempo; il realismo di tutti i secoli e quindi anche dell'Ottocento; ma non soltanto dell'Ottocento, quantunque in tale periodo esso manifesti una più decisa tendenza verso la natura, per cui si viene creando una particolare condizione del tempo, nella quale vien meno, in parte, lo stile. Questa situazione, che determina la caratteristica dell'Ottocento, non influisce tuttavia sull'arte del secolo dando luogo ad una specie di ottocentismo deterioro, come vuole un pregiudizio assai diffuso, ma stimola in quest'arte che si evolve assumendo aspetti vari e molteplici, una attività assimilatrice di ogni esperienza del passato, che prepara il clima favorevole ai futuri sviluppi, alcuni dei quali ancora in atto. Se poi questi ultimi non sono stati tutti positivi, altre sono le cause, l'esame delle quali, comunque, non sarebbe di breve durata e ci porterebbe troppo lontano dal principale argomento.

Importante per il nostro compito é di aver stabilito che il realismo, come forma non inferiore, ma superiore di espressione, é un'arte, anzi è l'arte stessa che dall'antichità più remota ad oggi si é resa interprete del vero, considerato il contenuto essenziale della rappresentazione figurativa. Ed importante altresì é di avere precisato che dei secoli attraverso i quali é passato il realismo, il XIX° é quello in cui lo stesso realismo assume un accento naturalistico palese nei movimenti o tendenze nelle quali si compendia lo svolgimento dell'arte di questo periodo. Per tale carattere ed il sicuro valore delle opere dovute alle scuole in cui si riflettono le varie correnti, formatesi nel corso del tempo, dal neoclassicismo all'impressionismo (per citare i soli estremi), nonché per la ricchezza dei fermenti suscitatori di nuove creazioni, l'Ottocento é il secolo che ci ha dato un'arte a cui possiamo ancora guardare con interesse e profitto, foggiano l'arte della nostra epoca.

Ciò posto, possiamo anche ammettere a proposito dell'arte russa, ritornata a Venezia dopo una ventennale assenza, che abbia essa ripreso la tradizione ottocentesca, ma si tratta, comunque della migliore tradizione russa ed europea del secolo scorso. Trattasi anche, non già di un ritorno al passato per continuare semplicemente una

tradizione fuori del suo tempo, ma di un movimento di transizione atto a consentire un balzo in avanti sulla via del realismo, quale genuina espressione della realtà in ogni aspetto dell'esistenza. Difficilmente gli avversari della verità sulla concezione realistica dell'arte, riconosceranno questa verità, ed il perché lo sappiamo. Il realismo è un'arte, una pittura difficile, rigorosamente intesa, per cui non fa meraviglia che vi sia chi, non comprendendola, né sapendola fare, la misconosca e la disprezzi. Ma ciò non interessa, poiché quello che è vero e vero, anche se vi è chi, per partito preso, non lo vuole ammettere.

Vediamo invece fino a qual punto le opere esposte nel padiglione sovietico nel loro insieme o singolarmente considerate, confortino le nostre idee sul realismo e quanto esse confermino di ciò che abbiamo detto del realismo russo in particolare. Nessuna violenza cromatica o formale colpisce l'occhio del visitatore, ma da uno sguardo al complesso dei lavori egli riporta una espressione generale di severità, che dimostra il molto impegno da cui devono essere stati animati gli artisti russi presentatisi a Venezia, che pur sapevano a quale panorama delle arti si sarebbero trovati di fronte.

Le opere più significative si rendono subito evidenti e noi le segnaliamo senz'altro a cominciare dalla discussione su di un cattivo voto, di Sergio Grigoriev, che a sua volta ha suscitato discussioni tra il pubblico, tutte conclusesi, però, con un giudizio di massima favorevole, al quale aggiungiamo il nostro dicendo che trattasi di un esempio di pittura contenutistica, dove la forma ed il colore valgono appunto per quel che riescono a dire sul contenuto della composizione. I valori pittorici vi sono subordinati e costituiscono gli assenti onde la rappresentazione si esprime. A tale risultato perviene l'artista con l'ausilio di un'abile tecnica, disinvolta e sicura negli effetti. La vita contadina è presentata dal pittore Arcadio Piastov nei suoi aspetti più singolari. Nella Cena dei conduttori di trattori egli coglie la sua gente alla fine di una giornata di lavoro, avvolgendo le figure in una luce di tramonto forse troppo viva, in un gioco d'ombre e di riflessi. Altre opere di Piastov sono: La sorgente e Giovinezza, nella figura, quest'ultima, di una ragazza distesa, avvolta dalla luce fredda del mattino, in un ridente paesaggio. Una Pittrice, Tatiana Jablonskàia, è l'autrice di una scena movimentata e vivace che intitola semplicemente: Grano, dove questo cereale, quasi fosse il protagonista del dipinto, è reso nella sua massa con una evidenza realistica davvero sorprendente. La natura morta come genere a sé stante, ha un ottimo interprete nel pittore Pitero Koncialovski, che ne espone tra pittoreschi esemplari, pregevoli anche per la tonalità equilibrata e l'ordine compositivo degli oggetti che vi sono rappresentati.

Una grande composizione dovuta a Sergio Gherassinov celebra la festa nel Colcos, che è anche una festa del colore, in un'atmosfera di contrastanti effetti luminosi, tratti da un impressionismo largo e sintetico. Nella grave atmosfera dell'Interno di un'antica officina degli Urali si svolge invece la scena di un dramma del quale il pittore Boris Johanson ha saputo rendere in modo meraviglioso la cruda realtà di un particolare momento della vita operaia della Russia zarista. Dalla storia passiamo alla cronaca del quadro del giovane lettone Janis Osis che vi dipinge l'attività dei Pescatori del Baltico, rivelando eccellenti doti pittoriche scaturite dagli effetti che egli sa ricavare dai particolari naturalistici di cui è ricco il dipinto. Altra scena emozionante è il patetico Ritorno di V. Kostetski, che rievoca uno dei molti episodi della trascorsa guerra. Del pittore Nemenski colpisce una visione di luce concentrata su due figure d'infermiere di un ospedale da campo, in triste atteggiamento. In tutt'altro ambiente, intonato al grigio, ha realizzato la sua opera il pittore Alessandro Gherassinov, facendo un ritratto alla ballerina O. Cepensinhàia, che ha reminiscenze impressionistiche e rammenta segnatamente la pittura di un Degas. Curioso e riuscito infine l'effetto di una piazza di Mosca vista da bordo di un'automobile, del pittore Juri Pimenov.

I ritratti non sono molti, ma tutti pregevoli. Quelli eseguiti da Michele Nesterov, specie lo scultore J. Sciadr, plasmati da una pennellata accorta e sicura, sono psicologicamente penetranti. E non lo sono meno i ritratti di Basilio Efanov, eminentemente espressivi, come quelli di Paolo Korin, del citato A. Gherassinov, che rappresenta un conducente di trattori, figura tipica e sorridente, assai bene caratterizzata. Anche i paesaggi sono interessanti e si distinguono tra le opere del padiglione sovietico. In primo luogo Il ghiaccio di Sergio Gherassinov, che sembra dare veramente una sensazione di freddo. La serie di paesaggi del Volga, di Nicola Romadin, che rendono magistralmente l'ora del giorno in cui sono stati dipinti; la valle di Beasal in Crimea con effetto di luce della incipiente luna e una vasta, ariosa, visione marina dagli scogli (Pattuglia marittima di G. Nisski), la cui tecnica di esecuzione è quasi un velato divisionismo.

La scultura ed il bianco e nero completano l'esposizione. Pochi esemplari, ma, in compenso, di ottima scelta. Sergio Konenkov espone una pensosa figura di Dostoievki; Nicola Tomscki una testa di operaio, viva e palpitante; A. Kibalukov il ritratto di Maiokovski; Pinciuk quello di Lenin, tipicamente espressivo, a cui si aggiungono altre teste e busti, dovuti a vari autori, di buona fattura.

Mentre i disegni di solito, a torto, in una mostra, sono trascurati dai visitatori, questi del padiglione russo hanno trovato un pubblico non meno attento che davanti alle opere di pittura o di scultura. Il che vuol dire che avevano delle qualità per interessare gli amatori dell'arte grafica ed infatti quasi tutti meriterebbero una particolare menzione. Invece dobbiamo limitarci a ricordarne alcuni tra quelli che hanno destato più vivo interesse per la bontà dell'esecuzione e l'originalità dell'invenzione, quali, ad esempio, i disegni di bambini di Nicola Giukov, animati da un segno estroso e vivace; di C. Soifertis, sullo stesso tema, e gli acquarelli di Pimenov, che hanno illustrato rispettivamente libri di Tolstoj, Gogol Rolland e Gorki. Xilografie d'intonazione romantica sono dovute ad A. Kràvcenko per le novelle di Pusckin, e litografie a colori ad Eugenio Ciaruscin, che spiccano per la loro immediatezza esecutiva. Altro acquerello di delicata e garbata esecuzione è il Bivacco di Verciski e del padre di lui sono i "ritratti psicologici" coi quali terminiamo la breve rassegna del bianco e nero e dell'intero padiglione.

A questo punto possiamo affermare di avere trovato in questa mostra una raccolta di opere organica e rappresentativa che, se non tutto od il meglio, è quanto in Russia di più genuino si produce in campo artistico, nell'ambito del realismo, considerato quale teoria estetica che riconosce nella realtà oggettiva il mezzo comunicativo dell'espressione di uno stato d'animo soggettivo, quando però quest'ultimo non prevalga, poiché "l'estremo soggettivismo dice l'ordinatore del Padiglione e presentatore nel catalogo Gherman Nedoscivin spinge l'arte ad allontanarsi, a staccarsi dalla vita del popolo" e questo rimane privo del "più indispensabile alimento spirituale".

Non un passo indietro, dunque, ma in avanti si è fatto nel cammino dell'arte, sulla via del realismo, superando le fallimentari "esperienze" dell'astrattismo e di altre tendenze modernistiche, nelle quali si dibatte quell'arte che ha ripudiato la realtà e non s'avvede che, proprio per questo, così facendo, ha rinnegato sé stessa.

Rivolgendosi alle grandi tradizioni del passato ed attingendo alla realtà della vita è possibile trovare un nuovo contenuto e nuove adeguate forme di realismo. Così commenta l'ordinatore della mostra, e continua: "Quello che è stato fatto finora va considerato come l'inizio di un grande avvenire, come pegno e ne siamo certi di una nuova

rinascita della grande arte realistica; le tendenze verso questa abbracciano oggi in modo sintomatico una cerchia sempre maggiore di artisti dei vari paesi del mondo".

Noi ne siamo convinti ed alle parole che questo concetto esprimono volentieri sottoscriviamo.

Articolo pubblicato sul "REALISMO LIRICO" - Firenze 02/1958

DAL PREMIO ESSO ALLA MOSTRA DI G. SCILTIAN

A dire il vero neppure di questo premio varrebbe la pena di parlare, facendo parte anch'esso delle innumerevoli manifestazioni del genere, quantunque passi per una delle più importanti. Ad occuparci delle opere ammesse a concorrere ai cospicui premi ammontanti a tre milioni, siamo stati fatalmente indotti da una curiosa dichiarazione di estrema severità di giudizio contenuta nel bando di concorso, che diceva testualmente così: Questa importantissima mostra è esclusivamente per invitati scelti con rigida selezione da ... (e qui seguivano i nomi dei componenti la terribile commissione).

Che diamine succede, abbiamo pensato, nelle sfere dirigenti per manifestare, dopo anni di rilassatezza, questo improvviso rigore? E come lo avrebbe potuto realmente esercitare una siffatta Commissione? Questo è il punto, soprattutto, che rivela il contenuto grottesco del millantato rigorismo e lo riduce ad un bluff destinato unicamente a far colpo sulla credulità degli animi semplici e senza alcun sospetto, in quanto i membri di commissioni come quella di cui si parla, che si dividono il compito di "giudicare", sempre allo stesso modo, quasi corresse tra loro una segreta parola d'ordine, gli artisti di mezza Italia alle massime competizioni, sono tutt'altro che in grado di essere severi. La severità ed il rigore sono del tutto relativi alla mentalità dei giudici che si propongono di adottare questa linea di condotta: cioè dipendono dalle loro capacità di giudizio oltre che dalla loro volontà per cui severo non può essere, se pur lo pretende, chi non è all'altezza di giudicare per incapacità d'intendere o per disposizione preconcepita verso altre forme di espressione che non siano quelle da lui preferite, il che lo pone al di sotto anziché al di sopra della mischia, come deve essere un vero giudice. Dirittura morale, senso della giustizia, superiore intelligenza e competenza assoluta, occorre quindi egli abbia perché gli sia consentito d'essere severo con gli altri. Diversamente la severità non è che un arbitrio ed una stolta e ridicola presunzione.

Che potevamo aspettarci dunque dall'operato fazioso di una delle solite commissioni che giudicano e mandano secondo un piano prestabilito? Nulla di diverso da quello che si è potuto constatare e non altri artisti (anche se le eccezioni non mancano) al di fuori di quelli presenti alla mostra. Dice un proverbio: Dimmi con chi vai e ti dirò chi sei; e troverebbe adattamento al caso nostro, modificandolo come segue: Dimmi da quale giuria sei stato ammesso o da quale commissione invitato e ti dirò chi sei. Ed infatti, quelli che vi abbiamo trovato già sapevamo chi fossero per il solo fatto che sapevamo chi li avrebbe invitati.

La conclamata severità non era per ciò e non poteva essere se non una con la quale si tentava di dare serietà ad un avvenimento che non ne aveva. Ed a provarlo sta l'avvenimento stesso: la mostra di questo ennesimo premio, efficace esempio che tutti convince, anche i più restii, sempre disposti per naturale inclinazione a farsi per forza ingannare. Ce ne siamo subito resi conto cogliendo i commenti satirici ed i lazzi del pubblico attraverso le sale dell'esposizione, specie davanti a certi quadri che sembravano fatti apposta per beffarsi di tutti, a cominciare da quelli che li hanno accettati e premiati. Una superlativa presa in giro è l'opera di un tale A. Burri (severamente giudicato anche lui prima di essere invitato) che con una tela di sacco lacerata su fondo rosso rappresenta la vera Umbria. Per via di allusioni s'intende! Ma se la più sfacciata arroganza culmina in quest'opera, le altre non rimangono al di sotto per noncuranza del significato della forma: esse ignorano il valore della rappresentazione. Astratte o semiastratte, dovrebbero contenere un qualsiasi punto di riferimento con la realtà che "alluda", se non altro, alla meta del viaggio, costituente pur sempre l'oggetto della rappresentazione ed il tema del concorso. Invece nulla di tutto questo; ma le vacue, solite astrazioni malamente concepite e peggio espresse in note cromatiche il cui complesso, disarmonico e stridente, pur considerato a sé stante, offende anche dal solo punto di vista della decoratività pura e semplice. Non parliamo poi dei trucchi meschini a cui non ha esitato di ricorrere qualche artista (?), come quello di stampigliare foglie od altre forme naturali sulla superficie del quadro, a simulare un effetto che il pennello non era capace di ottenere. In verità è penoso ed inutile indugiare nella descrizione e critica di simile produzione, che meglio varrebbe considerarla in massa o, meglio ancora, completamente ignorarla. Ma se non possiamo passare sotto silenzio il minuscolo quadro del pittore Semeghini perché vincitore del Premio, diciamo allora francamente che esso si sottrae a qualunque giudizio per assoluta inconsistenza pittorica. Non consiste, cioè, come pittura, non essendovi alcuna traccia di una stesura pittorica in qualche modo espressiva e non importa che i critici dalle idee più avanzate si affannino a gabellare questa labilità, o più precisamente, come dicevamo, inconsistenza d'immagini, per essenzialità e verginità, con palese ignoranza del significato delle parole e della realtà delle cose, perché le parole non hanno senso alcuno quando sono adoperate a sproposito e non trovano rispondenza nella verità dei fatti. Quanto al dipinto che ha vinto il secondo premio valga ciò che abbiamo detto sulle opere degli astrattisti.

E le altre? Non mancano le buone pitture, purtroppo, nemmeno in quest'accozzaglia di tele dipinte, e diciamo purtroppo, rammaricandocene, perché non si comprende come pittori di indiscusso valore accettino di far parte di siffatte mostre ed altri addirittura lo sollecitino, pur sapendo che il premio non lo vinceranno mai, essendo assegnati al ruolo di compare con la funzione di rendere omaggio ai protagonisti. Ben altro destino meriterebbero le opere loro, che qui ci limitiamo a presentare con qualche parola di commento e senza la pretesa e la possibilità di ricordarle tutte: a cominciare dal paesaggio di Portofino di M. Cascella, vibrante e luminoso di colore, ecco, seguitando nella citazione, il paesaggio di N. Springolo, fedele immagine della natura e dell'artista, che dalla semplicità di mezzi che caratterizza la sua maniera trae notevoli effetti di equilibrata tonalità; il paese di Lombardia di G. Tallone, dove la forza del tono smorza alquanto il colore; il Po a Piacenza di Ferruccio Ferrazzi, osservato attentamente; una marina di Trombadori, calma e serena; i buoni paesaggi di Cecchi-Pieraccini, Pigato, Spilimbergo, L. Jito ecc., e la interessante raccolta di piccoli, ma succosi bozzetti di Anselmo Bucci, che possiedono la fresca immediatezza della rapida notazione dal vero,

come un appunto di cronaca, di cronaca visiva, diremmo. Dopo di che, terminata la rassegna delle opere e detto il nostro parere su qualcuna di esse e soprattutto su la mostra che le ha raccolte, possiamo passare ad altro!

Non sembri ora strano se aggiungiamo che, di ritorno dai Giardini, ove il padiglione dell'Italia ospitava quella che di già si poteva considerare come un'anticipazione della (ahimè) Biennale, quasi per un bisogno di reazione, ci siamo recati al Giardinetto Reale, dove al padiglione della Bucintoro due vistosi cartelli annunciavano gli ultimi giorni della mostra del pittore Gregorio Sciltian. Qui si ha la sensazione del profondo dissidio che divide i due campi dell'attività artistica contemporanea: il tradizionale ed il "moderno" o più esattamente modernista; in quello che è la tradizione che si rinnova e per ciò stesso è moderna; in questo è la modernità che rinnega la tradizione perché vuole creare dal nulla e nel nulla precipita e si dissolve.

Gregorio Sciltian è un artista il quale sembra vivere una realtà sognata, che poi ricrea nelle sue opere, traendola dalla realtà viva delle cose che lo circondano e rendendola più che sia possibile a questa somigliante. Ciò spiegherebbe anche l'accentuato verismo delle sue rappresentazioni, dovuto al desiderio di materializzare le cose immaginate nella concretezza della realtà espressa pittoricamente, cosicché in essa la fantasia si traduce con tale fedeltà che soltanto una consumatissima tecnica, della quale il pittore ha padronanza assoluta, rende possibile.

In possesso di uno strumento così efficace per una resa realistica obiettiva (che tuttavia non esclude la soggettività dell'interpretazione) ed espertissimo nell'uso di questo mezzo, l'artista riesce a dare l'illusionistica sensazione della reale esistenza dell'oggetto rappresentato e delle sue condizioni, ottenendo stupefacenti effetti di verosimiglianza, sì da gareggiare con la realtà e la natura stessa. (Vedasi ad esempio le pagine bruciacchiate del libro e del giornale con altri particolari interessanti nel trittico "Pagine di storia"). Talvolta, la raffinatezza della sua tecnica in uno con la fantasia creatrice, non di rado strana e capricciosa, lo trasporta quasi nel surrealismo, come nella Madonna della città, o in Viaggio in un'isola misteriosa; o gli apre dinanzi un crudo squarcio di vita che egli ritrae con spietatezza realistica (I vagabondi o Lezione di filosofia; Il filatelico, ricco di elementi compositivi) o lo eleva nelle regioni dello spirito, quando penetra nell'animo dei personaggi da lui ritratti con un senso di profonda umanità e sicurezza d'indagine. (Vedasi il ritratto di Lucio Ridenti, un po' spettrale a cagione della bianca luce che lo illumina, ed altri, compreso l'autoritratto); od infine lo induce istintivamente ad indugiare avanti ai più disparati oggetti che compongono le sue nature morte, le quali sono, in verità, un chiaro esempio di felice connubio tra la facoltà intuitiva e speculativa. Osserviamo soltanto come la diligenza che nulla trascura e l'amorosa insistenza dell'esecuzione che si traducono in una tecnica e maniera così regolari e perfette, lasciano poco adito al pennello di muoversi liberamente, obbedendo ad impulsi creativi che vengono invece sacrificati nella loro azione di conferire vari accenti all'esecuzione medesima di infondere un maggiore calore all'interpretazione. Ma chiedere all'artista di esprimersi diversamente e come pretendere di veder mutato il suo temperamento ed è in questa sua fedeltà alla propria natura che consiste il suo merito ed il valore dell'arte sua, alla quale, se vogliamo ricordare degli antenati, fa riscontro quello dei migliori artisti del Seicento, da Caravaggio ai pittori di natura morta, autentici maestri del genere.

Non è senza significato che abbiamo voluto concludere il nostro articolo con la recensione di una mostra in antitesi a quella del Premio Esso: ambedue, d'altronde, contemporaneamente aperte. Non si creda però che il significato sia quello d'indicare la mostra di Gregorio Sciltian come un esempio, sia pure ottimo, da imitare. Sarebbe un grossolano errore che non è neppure ammissibile pensar commettere. E' bene anzi che gli artisti siano tutti diversi l'uno dall'altro, e diversa l'arte loro, perché così deve essere. L'esempio da seguire sta invece nella sincerità con cui l'artista si esprime, non alterando per nulla i tratti della sua personalità. Nella mostra delle sue opere, nel loro complesso, come nelle opere di tutti gli artisti appartenenti ad una sfera che possiamo dire libera e tradizionalmente moderna, regna un'arte che è l'Arte, incorrotta ed incorruttibile, mentre al di là di questo limite, nel mondo dominato dagli affaristi e dai seguaci che li assecondano, è il regno dell'arbitrio e della follia.

Articolo pubblicato su "ARTE E STAMPA" - Genova 12/1956