

CONDIZIONI DELLA PITTURA CONTEMPORANEA

La storia della critica delle arti figurative registra, nei periodi di rivoluzione, curiosi documenti. Eccezionale, sopra tutti, l'affermazione che Pissarro fece a Monet, a proposito di Renoir: « votre ami est un excellent garçon, mais pourquoi s'obstine-t-il à faire de la peinture? » (1).

Che nuove forme d'arte, sostitutesi alle vecchie, abbiano trascinato con sé incomprensioni inevitabili e direi quasi fatali, è fenomeno non soltanto dei tempi moderni. Della pittura del vecchio Paolo di Dono, il Vasari ci ha lasciato una eloquente testimonianza di insoddisfazione; non parliamo poi dell'indifferenza con cui gli storici del seicento videro e confusero il valore dell'arte di Michelangelo da Caravaggio; ma si è dovuto arrivare ai giorni nostri, alla rivalutazione cioè delle diverse correnti, anzi dei caratteri più tipici della nostra arte, perchè il testo di Lionello Venturi sul *Gusto dei Primitivi* mettesse a punto problemi fondamentali di estetica dai quali la storia aveva ripulso prima del Morelli, del Frizzoni e del Cavalcaselle.

Non si trattava, nel caso di Paulo Uccello, di superare un problema di comprensibilità inaridito da speculazioni geometriche; sibbene di affrontare forme pacifiche di una immaginazione espressa in moduli attuati con una chiarezza al cui

(1) A. SORFICI, *Scoperte e Massacri*. Vallecchi, pag. 76.

splendore espressivo, la critica, dal Vasari all'inizio dell'800, era assolutamente cieca.

L'estremo naturalismo della critica storica del Vasari fa ricordare un giudizio di Francesco De Sanctis a proposito di poesia: Dante è più poeta e Ariosto più artista. Artisti si poteva essere nel 500, nel secolo di Raffaello; nel secolo di Dante no! (1). Ecco che Paulo Uccello rientra nel novero dei poeti, che la critica prima del Ruskin non poteva capire.

Parliamo allora della posizione della nostra critica nei rapporti dell'arte e scegliamo ad esempio un testo che a noi sembra fondamentale come struttura e procedimento di metodo e chiarezza di giudizio: il *Gusto dei Primitivi* di Lionello Venturi; e non stupiscano i laici per la citazione di questo strano testo il cui contenuto avrebbe drizzato la loro modesta cultura fatta sulla colonna e mezza del giornale o arrivata, al massimo, al traffico storico-aneddotico del Bargellini di *Città di Pittori* o di *Via Larga*.

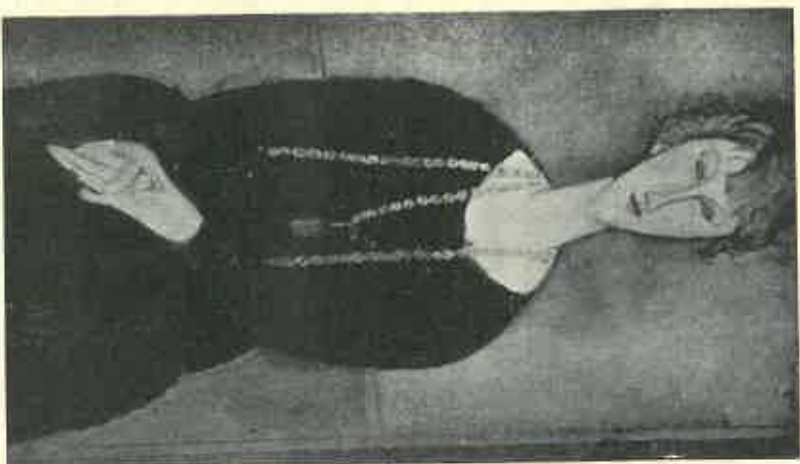
Ci sia perdonato il sospetto e il parlare un po' aspro; ma vogliamo mandare la memoria all'arte del nostro Modigliani? e stabilire a chi spetta una dignità di giudizio in fatto d'arti figurative, delle quali ieri, come oggi, taluni parlano troppo facilmente e spesso a sproposito?

Nessuno mai oserebbe vilipendere le *Storie della Passione* dell'anonimo Napoletano perché appartengono agli ultimi anni del 1300; e per la stessa ragione sentiamo parlare con entusiasmo delle veronesi porte di San Zenò. Ma noi, curiosi, mai sentiamo formulare sulle opere d'ianzi citate il benchè minimo giudizio critico; nè lo sentiamo su altri più facili pittori o scultori. E allora, furono capricci oziosi i movimenti polemici intorno all'arte medioevale e moderna, dibattutisi tra il 1900 e i giorni nostri; fu errore o vanità, parlare di grandezza da-

(1) LIONELLO VENTURI, *Il Gusto dei Primitivi*. Bologna, Zanichelli, pag. 237.

vanti alle pitture di uno Spadini, di un Modigliani, di un Gino Rossi, alle sculture di un Rosso?

La premessa introduttiva, necessaria a stabilire raffronti e contatti, vale per affrontare i problemi della pittura dei con-



Modigliani: Ritratto.

temporanei; per affermare che il pubblico ha sbagliato e sta sbagliando ancora, per una specifica fedeltà alla tradizione. Vale insomma, non soltanto per dichiarare che la perfetta comprensione dell'arte è virtù di pochi, ma anche per affermare che ai giudizi decisivi sono autorizzati soltanto i sen-

sibili e i colti in materia: specie nei periodi di rivoluzione, entro i quali l'arte subisce necessarie metamorfosi suggerite oltretutto da necessità storiche, economiche e sociali.

V'è chi nega ancora, con costante pertinacia, l'intelligenza del movimento storico-critico, fiorito in questo inizio di secolo, al modo stesso con cui allontana, quasi noiato, la pittura di punta degli anni andanti tra il 1905 e il 1915. Ora noi domandiamo: chi ha rivelato e rivalutato la pittura del nostro 800 se non la prima generazione del 900? E fatto, per primi, anziché i nomi illustri dei Michetti, dei Sartorio e dei Dal'Oca Bianca, quelli di un Lega, di un Toma, di un Fattori e di un Fontanesi? E indicato la vecchia Francia del 1800 come l'unica scuola viva alla quale si dovesse guardare, allo stesso modo con cui la Francia dei Poussin e dei Lorenese, nei primi decenni del 1600 aveva guardato alle scuole italiane di Roma e di Venezia? Chi lo ha fatto se non il gruppo dei *Valori Plastici*, gli artisti riuniti in seno alla *Voce*, *Lacerba*, *Leonardo*?

Se la pittura italiana di punta, nata all'inizio del secolo, ormai può passare alle pagine della storia come documento di cultura, espressione di tendenze, motivo di ricerche, non s'affannino a far presto i facili censori. Della storia dell'arte neoclassica del primo 800, non di più è rimasto degli Appiani, dei Bezuoli, degli Inganni e degli Hayez: anzi non v'è persona di costumata e modesta cultura che non prediliga le scoperte sensibili e intelligenti di uno Spadini, la squisita malinconia di un Modigliani e di uno Scipione, le ambizioni costruttive di un Soffici e di un Carrà alle forme chiuse dei neoclassici: con una differenza fondamentale tra 800 e 900: che il neoclassicismo preparava la reazione violenta degli impressionisti e dei macchiaioli; mentre il 900 ha stabilito presso di noi le pretese più libere di un'arte che tra qualche decennio sarà indubbiamente all'avanguardia di tutti i paesi d'Europa.

Abbiamo detto che la perfetta comprensione dell'arte è

privilegio di poche e sensibili persone. Non ci si accusi di superficialità soltanto perché da secoli è invalso tra le folle il parere opposto. Noi crederemo alla popolarità dell'arte quando, tolto a caso tra la massa, qualcuno leggerà nella pittura di Giovanni Bellini o di Jacopo Tintoretto con perfetta coscienza dei valori formali ed espressivi che caratterizzano l'arte di questi maestri; quando leggerà nello stile dei paesaggi di Carrà gli elementi pittorico-plastici che servono sicuramente a individuare l'intrinseco valore poetico.

La condizione della pittura contemporanea nei rapporti del pubblico è ancora problematica. Della nostra affermazione è una riprova il successo ottenuto dall'arte di Gregorio Sciltian alla *mostra milanese* e all'ultima *Biennale*. Il pubblico guarda Carrà con sospetto e paga a Sciltian, per i suoi quadri, delle vere fortune (1). Eppure non v'è pittura più apoitica di questa; modo più cronachistico di tradurre le apparenze del mondo quotidiano in forma e colore; sentimento più pedestre di realizzare un qualsivoglia mondo dello spirito. Ma le cronache dei giornali gridano al miracolo con cui è rappresentato un pannolino appeso ad una porta con quattro puntine; gridano al miracolo i critici improvvisati dei quotidiani di fama, e chiamano mallevadore di questa nuova grandezza il nome dell'angelico Michelangelo da Caravaggio e la viva meraviglia delle sue pitture. E il pubblico echeggia i giornali e sborsa denaro senza sentire l'ambizione di un lampo d'intelligenza, il desiderio di penetrare e possedere un mondo ove la fantasia manifesti se stessa. Niente fantasia, niente immaginazione. Il pubblico vuole la realtà nuda e cruda. Della poesia dolente e faticata di un Carrà non sa che farsene; ride sulle vecchie geometrie di Caso-

(1) Quando scrivevo queste note le condizioni del mercato della pittura d'avanguardia era diverso. Oggi, per capriccio o persuasione, certo pubblico s'è avvicinato a Carrà, compra i suoi quadri, li paga bene. Ma chi capisce più, oggi come oggi, il gusto del pubblico che compra? C'è da girare in una transtoria pazzia del mercato.

rati e sulle nuove più disperate espressioni del suo nobile sentire, e corre appresso a De Chirico, fino a ieri metafisico, ed oggi — rotto il senso della favola dall'incipiente senilità — occupato a pomiciare nudi ed a vestire i suoi personaggi di panni decorativi. Non s'avvede il pubblico della condizione in cui s'è messa la pittura dell'inventore di *Ettore e Andromaca* e dei *sogni delle Città Italiane*; ma trova che de Pisis è un sensitivo, uno stravagante e via dicendo.

Abbiamo ripreso oggi un vecchio discorso, più volte ripetuto nelle nostre note di critica, perchè sia possibile, in ambiente di maggior calma, dare almeno sulla carta, a coloro che ne hanno diritto, un nome libero da equivoci.

Libero da equivoci perchè mai, dacchè s'incominciò a scrivere di storia dell'arte, il problema di una ricostruzione storica e di una elementare chiarificazione critica, apparve più arduo e laborioso, amaro e difficile in ogni senso, e i malintesi col pubblico, e le repulsioni col pubblico più precipitate.

Sul piano della tradizione, di ciò che era rimasto alle spalle, il Caravaggio, primo pittore dell'epoca moderna, trovava intatta la tradizione bresciana dei Savoldo e dei Moretto e l'arte dei grandi provinciali veneti: Iacopo Bassano. Su questi la sua pittura si costruiva prima d'arrivare a Roma. E così fu per il Feti e per il nostro Maffei. E mentre il primo si faceva le ossa non già sul Cigoli, ma sul Tintoretto e il Bassano, il secondo guardava al Bassano e al Tintoretto e metteva in piedi quella stupenda *fantasia in onore di Aloise Foscari*, che per schiettezza, immediatezza ed entusiasmo di esecuzione pittorica è una delle opere principi del 600 italiano.

Guardiamo all'ultimo scorcio dell'800. Com'era finita la bella eredità lasciata da un Fattori, da un Lega, da un Toma, fra le mani dei Grosso, dei Tito, dei Morelli e via dicendo? Come se l'eredità non fosse mai esistita. Era sorto un genere

pittorico impressionista, facile, aneddotico, episodico, privo di qualsiasi vera, intrinseca dignità, per conoscere appieno il quale basta rileggere qualche numero della *Voce* o *Scoperte e Mas-sacri* di Soffici, nelle *Cronache* della Biennale.

Erano casi isolati quelli dello Spadini, com'era stato una eccezione Fattori. I gruppi del 900 avevano un bell'indicarli. L'ufficialità del tempo preferiva i Tito, i Nono, i De Carolis, i Sartorio. E Rosso partiva per Parigi mentre Soffici e Carrà domandavano si arricchissero le gallerie d'arte moderna di Renoir, di Cézanne, di Van Gogh.

Oggi le opere di questi ultimi pittori sono al museo del Lussemburgo, non nelle nostre gallerie. In queste ci sono i Morelli e ciò basta; ci sono i Previati e gli Induno.

Ma perchè, dunque, soltanto nel nome di un malinteso realismo, questo grosso pubblico si rifiuta di accostarsi e conoscere, almeno per quanto gli è possibile, il nostro migliore '800 e i problemi che affannano l'arte contemporanea? Perchè — questo è il punto — invece che rizzarsi da pari a pari con l'opera, non trova modo di guardarla con occhi semplici ed affettuosi, con quella spontanea cordialità dell'intelligenza che gli aprirebbe la fantasia a tante scoperte?

Quest'ultima manca. C'è nel pubblico lo spavento di passare per ignorante trovando una genuina poesia nelle opere di Morandi, oppure una vaga poeticità nei freschi per l'Attrio del Liviano a Padova, dei quali anche noi offriamo un giudizio per metà negativo. Ma un giudizio del tutto negativo ci sentiamo in animo di esprimere per il soffitto della Chiesa degli Scalzi di Venezia; che mai complesso compositivo a tempera o a fresco si contaminò delle apparenze più esterne, mascherandosi perfino d'abiti altrui. E vi fu un nome, per molti illustre, che osò parlare, per il soffitto del Tito, di un ritorno alla vita del magnifico Giambattista Tiepolo!

Queste amare disamine, questo disancorare opere per noi confinate nel mare confuso di una storia insidiosa, riescono assai tristi; e non ci saremmo anche noi messi in quest'impresa se non l'avessimo ritenuta profondamente necessaria.

Ma il discorso critico, nel corso di queste note, più volte è sceso a segnare una condizione morale in cui oggi si trovano artisti e pubblico. Questo dunque è un invito a guardare all'arte contemporanea con occhi sereni, attenti e intelligenti, perchè non si condanni la fatica di tutti per le aberrazioni di singoli, destinate a scomparire, senza lasciar traccia. Non può esservi attività dell'intelligenza non accompagnata da sentimenti di rispetto e d'amore, nè creazione dell'intelletto, anche modesta e sincera, priva di quel calore intimo dello spirito che dispone l'animo alla contemplazione.

Ed aspettiamo che i tempi si distendano: — ci si dirà fra dieci anni come e con quale fede la nostra generazione ha lavorato per la vita della bellezza e della poesia.

NERI POZZA