★ IL CICERONE ★

PARABOLA DELL'ARTE ASTRATTA

SI PUO' CERCARE di rendersi conto dell'arte astratta, di estenderle la nostra comprensione se non la nostra ammirazione, perchè, come è stato osservato, capire un'opera d'arte o capire un indirizzo artistico è tutt'altra cosa che ammirarlo o riprovarlo. Se improvvisamente una marziana fosse reperita sulla Terra, uno scienziato terrestre potrebbe argomentare circa le condizioni fisiche di Marte e spiegarsi le peculiarità della marziana, ma difficilmente potrebbe innamorarsene, come difficilmente potrebbe innamorarsi della femmina dell'ornitorinco, pur rendendosi conto del perchè il suo muso termini in un becco d'anitra o abbia lamine cornee invece dei denti e borse guanciali dietro alla bocca. Per molti, se debbono credere alla loro reazione immediata, una composizione astratta è come il prodotto d'un altro pianeta, o d'una razza che con l'uomo dei tempi storici non ha nulla o quasi in comune; eppure questi pittori astratti li incontriamo ogni giorno, conversiamo con loro nella nostra lingua naturale, e nulla di molto diverso da noi ci capita d'osservare nel loro comportamento. Anch'essi mangiano con la bocca, guardano, per strano che possa sembrare, con occhi costituiti come i nostri, e le donne che essi amano potrebbero piacere anche a noi, e, nella maggior parte dei casi (con qualche meritoria eccezione, è vero) non avrebbero davvero potuto figurare nella galleria di bizzarre deformi cantate nel Seicento da Alessandro Adimari in certi suoi sonetti. Come mai questi uomini, che per tanti rispetti ci somigliano come gocce d'acqua, allorchè dipingono o scolpiscono ci dan l'impressione di appartenere a un altro mondo? O almeno danno quest'impressione a me e ai più dei miei coetanei, mentre, a quel che mi si dice, le generazioni in erba trovano congeniale il linguaggio astratto, e so d'un bambino tedesco di tre anni che fu sorpreso dalla madre mentre proclamava a se stesso: « Ich bin ganz abstrakt ».

Come ogni altro fenomeno lo astrattismo ha la sua brava ragione storica e le carte in regola. E', in poche parole, l'estrema conseguenza della teoria estetica che s'è venuta sviluppando in reazione alla secolare gerarchia dei generi classificati secondo il contenuto.

La storia di questo errore che ha viziato l'arte europea dal Rinascimento in poi è nota, ma varrà la pena di riassumerla qui; chi poi voglia saperne di più consulti lo studio di R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, apparso nell'« Art Bulletin » del 1940.

Verso la metà del Cinquecento qui in Italia, dove fiorivano quelle accademie che ci han lasciato tante prolisse cicalate oggi pressochè illeggibili, si cominciò a discutere sulla natura, il contenuto e il fine dell'arte. Ora gli antichi, che nell'arte erano riputati sommi, nell'architettura e nella scultura come tutti potevano sincerarsi dai monumenti sopravvissuti, e nella pittura come si doveva arguire dal progresso delle altre arti e dalle testimonianze di Plinio il Vecchio e di Pausania, gli antichi purtroppo non avevan lasciato alcun trattato scritto circa i loro principî in fatto d'arte. E allora quei critici italiani del Cinquecento applicarono all'arte per analogia i princìpi raccomandati da Aristotile e da Orazio per la letteratura. La confusione che ne seguì fu di vasta portata, e si può dire che i suoi effetti non siano ancora scomparsi del tutto.

Uno dei corollari del raccostamento della pittura alla poesia fu che la pittura degna di questo nome dovesse cercare i suoi temi nella più nobile poesia, come era quella di Omero e di Virgilio. Nacque così la Pittura Storica, ispirata dalla lettura dei classici, e mirante a rivaleggiare coi pennelli le descrizioni dei poeti, mirante cioè all'impossibile, come doveva poi chiaramente mostrare nel suo *Laocoonte* il Lessing col tracciare i limiti della poesia e quelli della pittura, dicendo dominio proprio di questa lo spazio e di quella il tempo. Ma intanto durava la confusione che dava all'arte fisonomia d'attività paraletteraria. Altro principio elaborato dalle accademie fu quello dell'imitazione della natura intesa come imitazione della natura ideale, cioè purgata dei suoi difetti e innalzata al di sopra di ciò che è locale e accidentale, un principio che, attraverso la critica francese, doveva poi trovare l'estrema espressione in Winckelmann. Lo scopo dell'arte voleva essere di sorpassare la natura com'era e giungere al Sublime. Onde suprema venne a esser giudicata quella pittura che, come disse sir Joshua Reynolds, trattava quei nobili temi « che l'educazione giovanile e l'universale patrimonio di letture avevan reso familiari e interessanti a tutta l'Europa senza che fossero degradati dalla volgarità della vita ordinaria in un paese o nell'altro ». Se codesto era il sommo a cui un artista potesse aspirare, quello di persuadere per mezzo di quadri il cui argomento era tolto dalla poesia, dalla storia, o dalle Sacre Scritture, ne conseguiva che ogni altro tipo di pittura passava in sottordine, ed era disprezzato e sconsigliato; e nacque così per quest'altra pittura di tipo non sublime la denominazione di pittura in genere.

Ma mentre in Francia, grazie a Luigi XIV e al suo ministro Colbert, le formule classicistiche si cristallizzarono e il pittore Le Brun e il poeta Boileau divennero arbitri assoluti rispettivamente delle arti e delle lettere, in Olanda, dove non c'erano accademie, i pittori si misero a coltivare quella disprezzata pittura di genere che doveva agire come un cuneo nel ceppo di quell'albero dell'upas che era divenuto il classicismo accademico. In Olanda, invece dei temi eroici e della Pittura Storica, si dipinsero scenette d'ogni giorno, soggetti dozzinali, paesaggi non provvisti di particolari attrattive; il Fuseli che, per quanto pittore bizzarro, voleva essere ortodosso in teoria e sosteneva la pittura storica ed eroica, disse che l'arte in Olanda s'era ridotta (per dirla con una frase shakespeariana) a una « cronaca di birra leggera », cioè a una registrazione del dozzinale.

Molti olandesi coltivarono l'aneddoto e la moralità, ma nei più grandi maestri l'interesse si venne spostando dal contenuto alla forma e al colore. Agli occhi di questi pittori, che non sembrava avessero da comunicare nulla che riguardasse il sapere, il pensiero e la fede, come ha detto Max Friedländer, le cose assunsero eguale importanza delle persone, e natura morta, ritratto, paesaggio e quadretto di via d'ogni giorno finirono per essere trattati tutti nello stesso spirito di godimento contemplativo: tutto divenne « natura in riposo », secondo la parola che designa la natura morta in Olanda, in Germania e in Inghilterra (*Still-leven, Stilleben, Still Life*). Come ha osservato L. Gowing parlando di Vermeer, nei supremi dipinti della scuola olandese siamo messi a contatto con la sostanza stessa della pittura, cioè col colore e la sua gerarchia tonale; eppure il messaggio di Vermeer non si esaurisce in un puro accordo di linee e di colori, i suoi quadri spirano una calma elegiaca che è uno degli estremi punti di arrivo dell'arte borghese, la quale nella sua essenza più schietta è arte della tranquillità, dell'immobilità trasfigurata in sogno, arte emanante dal più profondo attaccamento al mondo naturale visibile della comune esperienza umana.

Sempre era esistita nell'arte nordica un'aderenza alla realtà d'ogni giorno, di contro all'idealizzazione dei mediterranei: molte Madonne dei fiamminghi e dei tedeschi son tutt'altro che belle donne. E ora, attraverso all'interesse per le cose umili, si sviluppò un'indifferenza pel contenuto della pittura, pei modelli, fino a giungere al giorno in cui Degas, a una signora che gli chiedeva perchè facesse brutte le donne, rispose: « Perchè, signora, di solito le donne son brutte ». I pittori non sentivano più l'impulso di marca classicistica, a migliorare la natura; invero non sentivano più alcun impulso a migliorare o dimostrare alcunchè, anzi spesso, per reazione polemica contro gli accademici, scelsero a bella posta i modelli tra oggetti e persone banali, vollero essere loro i padroni della propria scelta, non accettarla da un'autorità costituita. Quelle diatribe sul contenuto dell'arte, sulla conformità o meno a una poetica di derivazione letteraria, che avevano occupato tre secoli, appartenevano ormai al passato: da un eccesso di contenuto si passò all'estremo opposto: non solo alla svalutazione dell'importanza del soggetto, ma al ripudio d'ogni soggetto come una impurità. Dapprima si volle dimostrare che un pittore sapeva trarre idealismo, bellezza e nobiltà da soggetti e figure ritenuti dozzinali, poi che perfino la pittura che sembrava realistica non era una mera imitazione della realtà, e che il supremo trionfo della fantasia consisteva nel fare arte che non rappresentava niente (per Lionello Venturi è la libertà d'immaginazione che « fa del nostro tempo una grande epoca artistica »).

Come poi questa posizione antitetica a quella d'origine letteraria sviluppatasi nelle poetiche del Cinquecento sia letteraria anch'essa, si potrebbe facilmente documentare risalendo al *Principio poetico* di Poe, alla poetica dei simbolisti e di Mallarmé che ne deriva per un equivoco, perchè anzichè parlare di « poesia pura » il poeta americano mirava a una suggestione operata con l'insistenza su certi motivi e *clichés* carichi di quel che si chiama contenuto poetico; citando testi di Lautréamont e di Rimbaud, citazioni così spesso fatte che par superfluo tornarci sopra.

Sicchè se per secoli l'Europa ha subito gli effetti d'un errore critico, d'una subordinazione dell'arte a un contenuto letterario, oggi sta soffrendo d'un errore opposto, anch'esso in parte d'origine critica e letteraria, di ricerca d'una pura forma, aliena da ogni elemento rappresentativo. Ma a quel modo stesso che la pittura storica non era sempre — anzi, ben lontano da ciò — tutto genere *pompier*, e altissime qualità pittoriche si trovano anche nei più noiosi quadri di David e di Ingres, così non tutta l'arte astratta è forma scussa. Sir Kenneth Clark ha ricordato (*The Nude*, p. 344) che l'incanto che emana da certe figure quasi geometriche deriva probabilmente dal fatto che esse sono « riduzioni semplificate di forme che ci piacciono in un corpo femminile », e, quanto a lui, riteneva un torso di Brancusi « capace di dare più turbamento fisico e, ci azzardiamo a dire, meno decente della Venere di Cnido », e « si ritirava imbarazzato » dinanzi a un nudo schematico di Matisse. E' per questa insopprimibilità di associazioni che le forme provocano, che posson piacerci anche certi quadri e certe sculture astratte — e ne abbiamo visti parecchi alla mostra Guggenheim. Poichè la tendenza naturale dell'uomo è quella già dichiarata da Leonardo, di vedere chimere nelle macchie (e nei secoli passati quest'abilità di scoprire addirittura scene mitologiche o bibliche nelle venature dei marmi dette origine a un'arte di cui Jurgis Baltrusaitis si è recentemente occupato in *Aberrations*). E' probabilmente per rifuggire a ogni possibile suggestione che il più mistico degli artisti non rappresentativi, Mondrian, presenta come pittura un puro quadrato di colore unito, o uno spazio bianco — giungendo così in arte allo stesso punto a cui era giunto Mallarmé in letteratura: dimostrazione, se occorresse, che l'astrattismo anzichè un nuovo principio è un culmine, una fine, una riduzione all'assurdo. E ancora: l'arte astratta, mentre reca sulla sua bandiera quella libertà di immaginazione che è esaltata da critici come Lionello Venturi, si è venuta cristallizzando in accademia ufficiale che fa pesare la sua autorità con un'intransigenza di poco men rigida di quella dell'accademia di Luigi XIV. E' risaputo come sia oggi estremamente difficile per un pittore che non abbia requisiti astratti, a meno che non sia già celebre, trovare accesso alle più quotate gallerie d'esposizione. I non astrattisti son ridotti alla posizione degli ultimi pagani allorchè il cristianesimo divenne la religione di stato. D'altronde, essendo la conseguenza logica d'un processo che si svolge da secoli, la conclusione di una parabola, e la riduzione all'assurdo di una posizione estrema, l'arte astratta non sembrerebbe ormai destinata a una lunga carriera, e non è improbabile che in un futuro non molto lontano i pittori e gli scultori cercheranno dell'altro. Faranno cioè punto e a capo.

Parigi. Paesaggisti sulla Senna.

LA CITTÀ ETERNIT

ROMA ABBELLITA

DI ANTONIO CEDERNA

PARE che il Sindaco di Roma abbia deciso di costituire un comitato per « abbellire » Roma in vista delle Olimpiadi: ecco un'iniziativa veramente utile. Purchè sappia continuare l'opera dei suoi predecessori, Urbano Cioccetti ha di fronte a sè una vasta molteplice attività: cattiva ricomposizione in località sbagliata di fontane, facciate e portali smontati in passato; restauro falsificatore e deturpatore di monumenti esistenti; distruzione di chiese e palazzi; demolizione, ricostruzione e sventramenti nel centro storico; liquidazione delle ultime zone verdi. Punto primo: la fontana di piazza Scossacavalli messa di fronte a San Andrea della Valle a far da perno al traffico, la casa di Flaminio Ponzio appiccicata a un informe edifizio che incombe sul Teatro di Marcello, la fontana del Babuino addossata a un muro e poi cascata giù al primo tocco, sono esempi che il sindaco può imitare e moltiplicare all'infinito, se rovisterà attentamente nei depositi comunali. Punto secondo: la toilette sommaria e grossolana cui è stato sottoposto il Circo Massimo, la insensata raschiatura di S. Agnese, S. Pietro in Vincoli, SS. Giovanni e Paolo, S. Francesca Romana, per non dire delle manomissioni del Domine quo vadis, della chiesa delle Tre Fontane, della Madonna dei Monti ecc., son altrettante tappe già compiute nell'abbellimento di Roma, cui sarebbe peccato non aggiungerne di nuove, solo che si prendano gli opportuni accordi con le altre autorità competenti in materia. Punto terzo e quarto: non c'è che distruggere altre chiese barocche dopo S. Maria di Loreto, attuare la demolizione dell'isolato presso la Fontana di Trevi, lo sventramento presso S. Maria della Pace, la distruzione di piazza Barberini, l'allargamento di via S. Maria in Via eccetera; se darà di nuovo ascolto ai fascisti, come spesso ama fare, il sindaco potrà anche realizzare la tanto sospirata parallela al Corso. Punto quinto: quanto alle zone verdi, il sindaco ci ha già dato una prova convincente della sua sensibilità, con la liquidazione del parco di Villa Chigi; Villa Torlonia, Villa Leopardi e Monte Mario (albergo Hilton) aspettano il loro turno. Quanto infine ai lavori più propriamente connessi con le Olimpiadi, già sappiamo quel che c'è in aria: sistemazione della Via Appia Antica per la maratona, delle Terme di Caracalla e della Basilica di Massenzio per esercizi atletici vari, completamento del Circo di Massenzio, costruzione di uno stadio sulle Catacombe di S. Callisto... Un campo sconfinato di belle iniziative sta davanti al nostro sindaco; se poi, come tutto lascia prevedere, egli riuscirà a rimandare all'infinito l'approvazione dello schema di massima del nuovo piano regolatore, allora il problema dell'abbellimento di Roma, lasciato alle cure amorose dei proprietari di aree fabbricabili, sarà completamente, definitamente e automaticamente risolto.

« Veramente, che al Sindaco della più illustre città del mondo, ancora ricca, nonostante gli eversori, di monumenti unici e di vedute solenni, di aspetti maestosi rievocanti duemila anni di storia, possa venire in mente che essa sia da abbellire, anzi da "addobbare", come leggo sui giornali, è cosa non so dire se più rattristante o più scandalosa », ha scritto Paolo Monelli sul settimanale *Tempo* del 25 marzo scorso. Neanche a farlo apposta, *Il Tempo* quotidiano rendeva noto qualche giorno dopo (29 marzo) un nuovo sorprendente progetto di abbellimento di Roma in vista delle Olimpiadi, del quale si assicura che il Sindaco « ha preso a cuore la rapida attuazione ». Si tratta nientemeno della manomissione e falsificazione di uno dei più illustri monumenti romani, Castel S. Angelo: in particolare, della ricostruzione dei due bastioni di S. Spirito e di S. Salvatore (appartenenti alla cinta pentagonale cinquecentesca) che vennero distrutti alla fine del secolo scorso quando furono costruiti i muraglioni del Tevere e fu creato l'attuale Lungotevere. Autore del progetto, accarezzato da una ventina di anni (che prevede tra l'altro l'accorciamento del Ponte e altre cose da nulla) è l'architetto Spaccarelli, braccio destro di Piacentini nello sventramento dei Borghi e nella creazione della Via della Conciliazione, massimo obbrobrio architettonico e urbanistico del nostro secolo. Lasciamo immaginare al lettore il vantaggio che l'illustre monumento, già tanto tartassato negli ultimi cent'anni, ricaverebbe dalle nuove massicce e false appendici: perchè fermarsi alla fine dell'800? Tanto varrebbe ripristinare Castel S. Angelo nello stato in cui era sotto Urbano VIII, o sotto Paolo IV o sotto Alessandro VI o sotto Niccolò V, o addirittura come lo volle l'imperatore Adriano. Meglio di tutto sarebbe, ora che lo Spaccarelli, anzichè spaccarellare la città eterna, preferisce costruire in falso quanto c'era di originale e che a un certo momento è stato distrutto, ricostruire la Spina di Borgo, da lui stesso polverizzata in tempi felici.

Il bislacco progetto avrebbe due scopi: uno pratico, di allargare il Lungotevere e quindi snellire il traffico (argomento da vecchio sventratore) e uno estetico, cioè di abbracciare con lo sguardo in una unica infilata, S. Pietro (deturpato da via della Conciliazione), Via della Conciliazione (di Piacentini e Spaccarelli), Castel S. Angelo (coi bastioni di Spaccarelli), la Casa Madre dei Mutilati (di Piacentini), e il palazzo di Giustizia di quel povero disgraziato di Calderini. Questo il nuovo « meraviglioso quadro » che piacerà tanto ai romanisti.

ANTONIO CEDERNA