25 ARTISTI DEL SECOLO

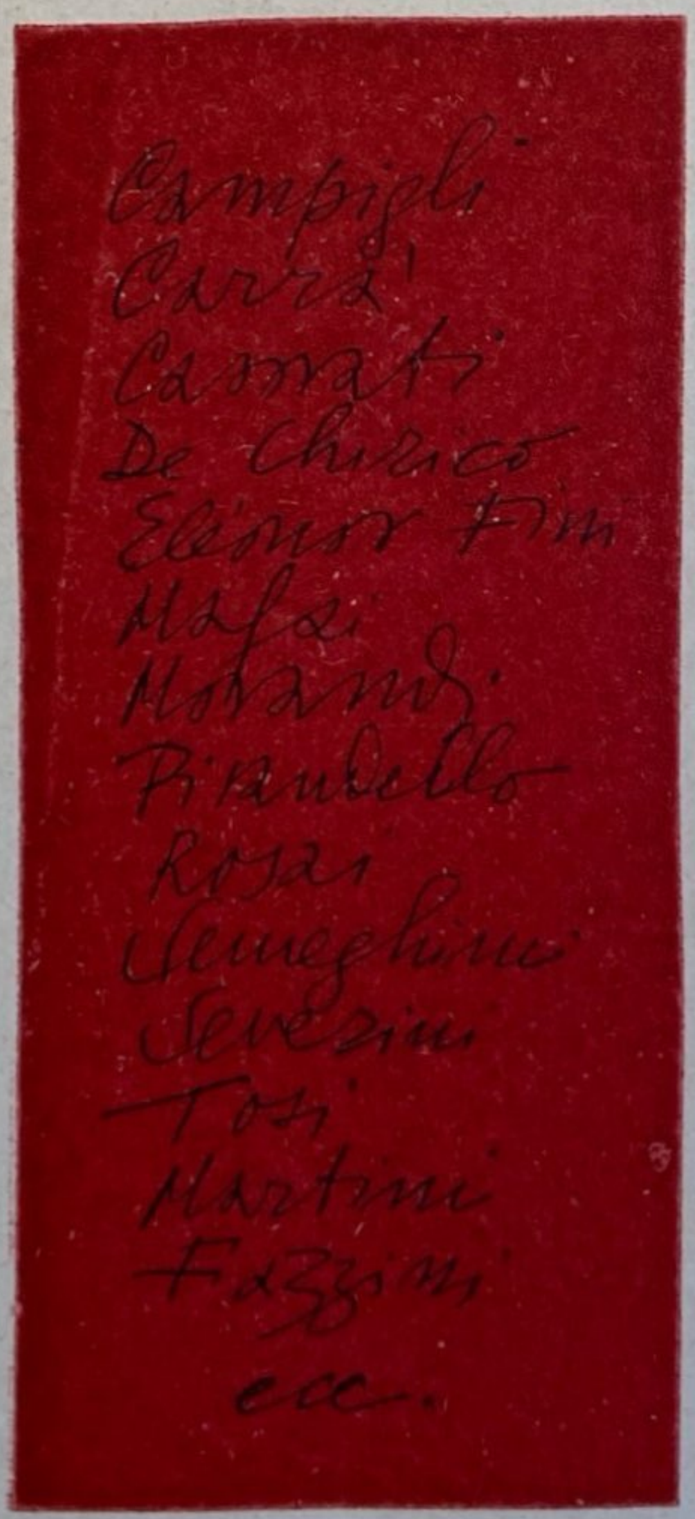
alla

Galleria del Secolo

Galleria del Secolo

ROMA - VIA VITTORIO VENETO 85 - TEL. 481874

OPERE DI



EDIZIONI • CONFERENZE • CONCERTI

Scanned with CamScanner

25 ARTISTI DEL SECOLO

alla

Galleria del Secolo

DAL 9 NOVEMBRE AL 15 DICEMBRE

Scanned with CamScanner

Il secolo ha superato i quarant'anni. Nel ciclo della vita umana questa età segna l'ingresso del pensiero e del sentimento nella stagione matura: lo spirito, spinto da curiosità varie e disordinate in direzioni diverse, scosso da aneliti vasti e senza forma, si placa a un tratto in una quiete pensosa ed elabora i risultati delle esperienze intraprese. Se tale procedere avesse in qualche modo a riflettersi nella spirale più ampia del secolo, sarebbe lecito immaginare il periodo attuale come l'arrivo a un luogo dal quale poter « fare il punto » prima di riprendere il cammino.

Una immagine come questa, sebbene inesatta (giacchè ogni secolo ha una sua scadenza che anticipa o scavalca il coincidere astronomico), potrebbe servire come traliccio attorno al quale formare un primo pensiero sull'arte di questi quarant'anni. Un esame di quello che si è compiuto, attraverso confronti, accertamenti, confessioni, per comprendere dove si è arrivati più o meno vicino all'arte o, se per caso, in qualche momento l'arte sia stata raggiunta. Vero è che si tratta sempre di un giudizio di contemporanei, gravato quindi da inevitabili riflessi soggettivi; ma quando si sappia regolare la misura di certi rapporti, astraendo da casualità contingenti e aiutandosi nel giudizio con elementi di paragone inesorabili, è possibile allungare la prospettiva e vedere un po' il presente dal punto di vista del futuro. Che cosa offre questa visione di suo? Ha essa consistenza tale da presentarsi con una propria fisionomia? Possiede un assunto armonico capace di caratterizzarla? Questo *presente*, è esso qualche cosa, insomma, oppure no?

Non vi è angoscia in queste domande: nel dominio della logica esse hanno tutte una risposta positiva. E' chiaro infatti che ogni epoca si distingue dalle altre per qualche cosa che costituisce appunto la sua fisionomia, e questa distinzione avrebbe comunque luogo anche se, ragionando per assurdo, nessun elemento riuscisse a caratterizzare un'epoca, chè, in questo caso, la mancanza di una fisionomia sarebbe la fisionomia stessa di quell'epoca. La inchiesta non può volgersi dunque al consistere di un dato periodo di tempo, giacchè tutto consiste sempre, a suo modo; ma tende più semplicemente a una valutazione degli elementi caratteristici del presente rispetto a quelli del passato.

Si sente ogni tanto parlare di progresso o di decadenza dell'arte, quasi l'arte fosse un organismo suscettibile di sviluppo o di deperimento, un flusso più o meno intenso, ma continuato, per cui Giotto, per esempio, starebbe all'inizio di una linea di progresso al cui sommo splendono Michelangelo e Raffaello. Questo criterio, che non fu caro soltanto al metodo storico del positivismo, giacchè il Vasari lo pose per primo, può essere oggi ampliato e chiarificato. L'arte è un ente fisso ed eterno: l'avventura degli artisti è di raggiungerlo: alcuni di essi riescono ad avvicinarlo: il genio lo tocca. La critica limita il suo còmpito a registrare i periodi in cui questo accostamento dell'uomo all'arte è avvenuto con maggiore o minore frequenza per cui accanto ad epoche particolarmente ricche di gloria, altre ne esistono in cui tale gloria si manifesta con minore intensità. Non è l'arte, dunque, che progredisce o

decade, ma sono gli artisti che la rivelano a volte in pieno o riescono, altre volte, a sfiorarla soltanto. Da questo risulta che se *l'arte non ha epoca, ogni epoca ha la sua arte.*

Ora, qual'è l'arte del nostro tempo?

A tale domanda può rispondere il complesso di opere che la *Galleria del Secolo* allinea in questo suo primo panorama dell'arte italiana moderna. Sia detto qui che gli ordinatori di questa mostra non avevano la pretesa di offrire una visione esauriente di quello che è stato prodotto dagli artisti italiani di oggi: una esposizione non è necessariamente un museo; senza dire che un proposito così impegnativo non avrebbe potuto essere tradotto in un periodo in cui ogni collegamento con altre fonti dirette della cultura italiana — raccolte pubbliche e private — è ancora impedito. Si tratta quindi di un panorama simbolico che può avere, come di fatto ha, una importanza assai notevole nella Roma di questi giorni: una prima sintesi di valori raccolti con cura amorevole e allineati secondo un criterio che sottintende fede sicura nel tempo che li ha espressi.

Il motivo fondamentale di questa esposizione si basa infatti sulla considerazione di ciò che l'opera d'arte ha di vero non solo per quello che artisticamente è, ma pure come espressione ultima di un getto ininterrotto, come germinazione e fioritura di un primo seme. Ciò che dona nobiltà e consistenza a un

quadro, o a una scultura, di fronte al tempo, è il suo provenire da qualche cosa, il suo legarsi armonico con ciò che lo ha proceduto, il ricordo indiretto, insomma, di un sentimento antico, e questo non per la ripresa supina di antiche forme, ma per un *modo di essere* che fu già di quelle forme, per la grazia e per la potenza insieme che diedero all'opera il crisma di una particolare grandezza.

Non è troppo affermare che di una simile nobiltà si è sempre valsa, e si vale tutt'ora, l'arte italiana. In questo senso, non vi è frattura, non vi è interrompimento nel suo corso, ed è questo che la rende viva in ogni suo momento poichè non sarebbe immaginabile una gemma che fiorisse senza la linfa che le deriva dal fusto.

Per una critica alquanto avventata, che fu in voga qualche anno addietro, la pittura italiana dell'ottocento ebbe a patire una specie di negazione da questo punto di vista, quasi che ogni sua espressione fosse disgiunta dalle radici vitali dell'arte italiana. Questo singolare giudizio nasceva, oltre che da una ignoranza notevole di quella pittura, dal fatto innegabile che una sorta di tutela dialettale e provinciale grava su buona parte di essa. Ma è bene riconoscere (e questa chiarificazione è ormai acquisita) che da tale tutela si svincolano i migliori, tanto è vero che si è arrivati ad opporre, in sede critica, il Carnovali a un Delacroix, il Fontanesi a un Corot, riconoscendo agli italiani una adesione istintiva allo spirito delle epoche trascorse. Fontanesi, Carnovali, Gola, Lega, De Nittis: in artisti come questi non è ancora spento il riflesso di un grande passato — e

basterebbe appunto pensare al Piccio, al Fattori e anche all'ignorato Puccinelli, — quasi fievole eco di un quattrocento toscano e di un cinquecento veneto, nutriti del Correggio e del Parmigianino.

Sulla via di questi accenni universali, è ancor oggi possibile avvertire la vibrazione di rispondenze armoniche su per tutta la tastiera della storia. Carrà e Tosi hanno radici sicure nell'ottocento lombardo: la pittura del primo emerge, per esempio, da un Fontanesi (che si può considerare lombardo anche se partito dalla natia Reggio), o da un Ranzoni al quale si accosta per un certo modo di evocare il soggetto in una speciale vibrazione dell'ambiente; come la pittura del secondo respira l'aria che fu cara, mettiamo, a un Filippini; quell'aria di paesaggio polposo e insieme strinato che trasfigura la tendenza naturalistica e la pone tutta intera, tutta fresca, sul piano della pittura. Ma non basta: Carrà sembra a volte riprendere il senso di un certo linguaggio giottesco per ricomporre in una melodia limpida e di aspetto nuovo gli elementi essenziali della pittura: così come De Chirico, fuori del piglio ariostesco, sa ritrovare con le « piazze d'Italia », il mondo candido e stupefatto dei primitivi vaticani, e, con gli « enigmi » i silenzi claustrali del quattrocento fiorentino, e più tardi, come vedremo, la poesia *del* quattrocento ferrarese; e Morandi, prima di sgorgare con quel suo discorso fluido e costruttivo che arriva non di rado a un assoluto della colorazione, ripete anch'egli la « levitas » del guizzo giottesco; e Severini riecheggia la grazia linda e sottile dell'arte paleo-cristiana innestan-

dovi i risultati di esperienze audaci e intelligenti, come Campigli risente la pittura murale del basso impero o il mosaico dell'età patristica; e in Scipione serpeggia un riflesso sanguigno che fu dell'epoca barocca; per non dire di Modigliani il quale traduce in questo secolo le sintesi supremamente eleganti della pittura senese.

Si tratta, è bene ripeterlo, di ricordi indiretti, di suggerimenti misteriosi che salgono nell'anima del compositore da zone remote e che se lo spettatore distratto non può (e qualche volta non vuole) avvertire, all'amatore attento e allo studioso pervengono d'un sùbito come reminiscenze di una telepatia primordiale. Preso dalla suggestione del creare, l'artista ripete con forme nuove un sentimento antico delle cose, e gli pare di essere soprattutto « a fuoco » quando il vago ricordo così ritrovato coincide con la immagine che egli già conosceva della natura. Al colmo della rivelazione di se stesso, egli prova la sensazione di esistere *in quanto è già stato*. Questo e non altro dev'essere il significato del memorabile detto socratico: « Conoscere è ricordare ». E adesso è chiaro l'inganno nel quale cade chi nell'esprimere un fantasma moderno, presume trovare l'antico respiro ripetendo forme arcaiche, classiche, rinascimentali, barocche o settecentesche. Per questa via, si arriva alla stilizzazione, al decorativo, all'accademia.

Abbia piuttosto l'eterna sostanza vesti nuovissime. Conoscano gli artisti la gioia di creare un involucro sempre attuale all'anima antica che deve abitarlo.

Scanned with CamScanner

La storia della pittura italiana di questa prima metà del secolo potrebbe avere il suo capitolo forse più importante a Ferrara. Non c'è in nessun luogo una città come quella. Percorrendo le sue strade larghe e senza fine, pare, a volte, che essa non esista, che le sia ignota la consistenza dei solidi e che si distenda in un gioco di spazi. Le carezze dell'aria la involgono in drappi serici e sembrano trasportarla in un volo di stampa antica. Angeli e arcangeli reggono le cocche del grande lenzuolo e mirano dentro un popolo di esseri felici, vaganti per strade e per piazze color terracotta, tra monumenti, portici e giardini. E dalle torri le campane spandono melodie miti e gioconde, e la gente, quando è sera, si raccoglie a bisbigliare negli orti.

Fu in questo luogo delizioso, in questa città carica di storia e scossa da visioni allucinanti, che verso il 1916 avvenne l'incontro della pittura moderna con la grande arte quattrocentesca locale. Da quell'anno e da quella città datano le « Muse Inquietanti » del De Chirico e altri quadri suoi, e di Carrà, e di Funi e di alcuni altri pittori, come il fugace De Pisis, i quali, presi nel cerchio magico di un poeta fantasioso, dico Alberto Savinio, subirono tutti una suggestione lirica e fantastica ch'ebbe modo di tradursi in alcune opere d'importanza storica. Il soggiorno ferrarese di questi pittori, ma del De Chirico specialmente, valse a irrobustire e a nobilitare la pittura italiana nel nostro secolo, a portarla su un piano alto, sottraendola alle brillanti, ma ormai compiute esperienze, dei quindici anni precedenti. A Ferrara De Chirico *sentì* la presenza di

Cosmè Tura e del Cossa, e seppur vide quelle storie leggendarie da essi dipinte nella stupenda *delicia* di palazzo Schifanoia, egli dovette trarne sommo diletto perchè quei capolavori confortavano il proposito da lui coltivato di una pittura più solida, più fonda, più matura. Dopo la serie dei « Ricordi d'Italia » — di cui vedete qui un esemplare bellissimo (e chi scrive ricorda il successo ottenuto dallo stesso quadro all'epoca in cui era esposto da Kohlu, a Parigi, chè, messo in quella vetrinetta, sembrava spandere un chiarore mistico su tutto il Faubourg St.-Honoré), — dopo quelle « piazze » incantate nelle quali però non sempre la commovente invenzione poetica era sorretta da vera invenzione pittorica, De Chirico avvertiva la necessità di ritrovare quella speciale qualità della materia, quella misteriosa composizione del tessuto cromatico, quella colorazione insomma così sapientemente lavorata che costituiva il segreto della bellezza antica e che fu dei toscani, dei ferraresi, degli umbri e dei veneziani. Esprimere con una tale materia pittorica la immensa ondata di poesia che allora lo investiva con figurazioni strane, con apparizioni stupefatte e silenti, con fantasmi solivaghi per atmosfere diverse da quella del nostro pianeta: ecco il proposito da lui coltivato e pienamente tradotto nei vari « Ettore e Andromaca », e « Trovatore », culminante in ogni modo nelle ormai famose « Muse Inquietanti ». Questo quadro è folgorato da una tale carica poetica che il contemplarlo e il sentirsi nel cuore il più arcano sgomento è una cosa sola. Di dove giunge quel lieve profondo sobbalzo dell'anima, quel vago smarrirsi della mente di fronte

a quest'opera? Essa può dirsi la sfinge dell'arte italiana. Si veda a quale grandezza perviene l'artista quando riesce a vestire di forme nuove la essenza eterna del vero. L'antico sapiente linguaggio con il quale egli esprime la sua terribile estasi, è frutto di una fusione armoniosa fra le due personalità del poeta e del pittore; un alto centro emotivo è stato colpito in pieno.

In questa stessa atmosfera, oltre al Carrà di « Penelope », dell' « Indovino », dell' « Idolo Ermafrodito », ecc.; oltre a un Sironi sconosciuto che verso il 1919, con la « Lampada », smalta la materia in un mito figurativo assai vicino a quello del Carrà di « Madre e figlio »; entra anche Giorgio Morandi, per un momento, ma il suo mistero è tutto evangelico, disteso in una purezza essenziale, cui è sottratto ogni peso della materia — osservate il « Vaso con fiori » qui esposto — e in cui la pittura, con quei rosa, quei grigi, quegli azzurri pallidi e quei bianchi, più che espressione colorica diventa allusività tonale. Un miracolo acrobatico di equilibri. Verrà più tardi il Morandi delle nature morte e dei paesaggi, in cui l'apparente modestia cromatica è sostenuta da quella moderna maestria tonale che, apparsa con aspetti poderosi nell'ultimo Cézanne, e posta forse per la prima volta nel seicento e nel settecento italiano di un Crespi o di un Magnasco, soltanto il maestro bolognese pare abbia saputo riprendere felicemente ai nostri giorni.

Se allo squillo di Morandi, dunque, può far velo la sordina di una domestica verecondia manzoniana, quella sua casta pittura ha una tale vitalità per se stessa da svuotare il soggetto

di ogni altro contenuto. Nasce dalla contemplazione di quei paesaggi e di quelle nature morte lo stupore che si potrebbe provare assistendo al miracolo di una materia che con moto discreto si anima da sè, assumendo via via i colori e le forme più armoniose. Vedete nelle due nature morte, qui esposte, come questa pittura, fatta di passaggi sensibilissimi, di calde ombrosità, di interventi fulminei e determinanti, di una colorazione scorrevole e fonda, conduce il pensiero verso un *mistero della materia* imperscrutabile anche se raggiunto dall'artista. Fluida, densa ed elastica, questa materia ha in sè un alto potere narrativo: ogni pennellata, si può dire, è un episodio *pittoricamente triste o gaio* che ci trasporta in un mondo superiore, finalmente astratto e che potrebbe prescindere, perfino, dal pretesto di un soggetto. Siamo al vertice della pittura, in una posizione di rarefazione estrema rispetto al peso degli umani sentimenti, in una zona in cui si perviene, pare, essendo spiriti angelici come appunto il Morandi, o demoniaci, come Picasso. Soltanto chi ama la pittura nella sua essenza riesce a godere di queste gemme.

E questo sia detto pure per il migliore Carrà, anche se nell'autore dell'ormai famoso « Pino sul mare », (scaturitogli all'epoca di un suo innamoramento quasi scenografico dei primitivi italiani) il modo di condurre la pittura non riveli spontaneità, ma piuttosto fatica creativa; fatica dura e consapevole, opposta a ogni guizzo impressionistico, poichè egli ha in orrore la improvvisazione, la ispirazione lasciata a sè, senza il controllo della disciplina pittorica; ostinato controllo che

conferisce al quadro una insigne virtù costruttiva e fa riecheggiare in esso i motivi fondamentali della tradizione italiana. Il soffio morbido dei primitivi tosco-lombardi, e Giotto e Masaccio e perfino il Luini, oltre a qualche pittore dell'ottocento italiano, e ancora il flusso intelligente delle cosidette « avanguardie » europee, tutto fuso in un complesso profondamente sentito e rivissuto in una trasfigurazione personale che appunto per questo giunge alla creazione, dà alla pittura di Carrà il diritto di rappresentare in modo eminente il pensiero, gli ideali, lo spirito della nostra epoca. Qualcuno di coloro che leggono queste righe ricorderà forse la grande rassegna delle opere del Carrà nella memorabile esposizione che se ne fece a Brera, due anni fa. Usciti da quelle sale, molti che supponevano di avere acquisito in forma definitiva il concetto della pittura contemporanea, furono costretti a portare modificazioni sostanziali al loro convincimento, a ricredersi insomma, e nel modo più ampio, non solo sull'opera dell'artista, ma su tutta l'arte moderna ch'egli, sia pure con sintesi personale, riassumeva.

A conforto di questa fede nei valori attuali, vorremmo qui illustrare con l'ampiezza che l'argomento merita, l'opera di Severini (del quale in Italia s'ignorano ancora i quadri del periodo 1916-18, prodotti di una purezza cristallina che fanno pensare a un Juan Gris e anche a un Braque ricreati nella tradizione italiana); l'opera di Tosi che in questi ultimi anni va serrando la propria esperienza in conclusioni pacate e stupende; o quella di Sironi del primo e dell'ultimo periodo,

incapace, si direbbe, di trovare una via d'uscita in quel suo abbozzare violento e quasi sacrale di neri, di bianchi, di grigi, di bruni (si osservi il « Paesaggio urbano » qui esposto) e che deve forse a questa rozzezza figurativa la evocazione di un fantasma primordiale e modernissimo al tempo stesso; l'opera di Campigli le cui sintesi imperterrite riconducono felicemente lo spettatore a un linguaggio che fu della pittura murale minoica rivissuta, si direbbe, nei primi secoli della nostra era; il fantasma cupreo di uno Scipione che fa riecheggiare ai giorni nostri lo spirito a volte violento a volte misterioso del secolo XVII; l'opera rimasta purtroppo incompiuta di Tullio Garbari, impregnata di un austero religioso trecentismo, e quella di Virgilio Guidi, avvolta in un silenzio nobile, e intesa a risolvere su un piano di purezza classica le forme del nostro tempo; e quella di Funi che, nei suoi momenti migliori, nutre di una sostanza cinquecentesca sintesi di forma derivategli assai più dal cubismo, si direbbe, che della sua felice esperienza futurista; e ancora la produzione di un Casorati, di un De Pisis, di un Marussig, di un Soffici, di un Semeghini, di un Mafai, per non dire di alcuni tra i giovani migliori della generazione susseguente; vasto complesso che abbraccia in un solo arco il « corpus » vivo e imponente dell'arte moderna italiana.

In questo complesso trova naturalmente posto la scultura. Benchè il carattere stesso di quest'arte non consenta sob-

balzi, anticipazioni, esperimenti, quel « facilis adventus rerum novarum », insomma, che parrebbe possibile altrove, pure anche nella scultura, gli artisti italiani di oggi hanno tentato un cammino che sembra nuovo in quanto riprende antichissima pista. I giovani studiosi d'Europa e d'America che oggi accettano senza riserve, o quasi, la scultura di Arkipenko, di Picasso, di Giacometti, di Arp, di Lipchitz, di Brancusi, o di Zadkine, non possono avere una idea di quale violenza fu necessaria per giungere a un linguaggio più semplice e più vero nella scultura. Se non fosse per l'audacia del nostro Medardo Rosso che con la sua opera fece precipitare in una decomposizione definitiva i naturalismi e gli estetismi di allora, non saremmo ancora usciti, forse, da quel grecismo e da quel michelangiolismo che ebbero in Bourdelle e in Rodin i feticci venerati da tutto il mondo pseudo-intellettuale di fin di secolo. Rosso, disgregatore violento e consapevole, con il pretesto di una adesione istintiva alle poetiche teorie della luce e dello spazio, allora in voga, inferisce un colpo mortale a tutta la scultura di quegli anni. Dopo un poco, nuove idee si fanno strada. Questa, per esempio: *più che modellare, lo scultore deve modulare.* Si tratta appunto di trovare il « modulo » della forma che si vuole scolpire, dare dell'oggetto l'equivalente plastico che geometricamente lo descrive (non dunque « descrizione »!) e lo riassume in una sintesi il più possibile vicina all'assoluto. In scultura l'oggetto scolpito diventa *quell'oggetto e quello solo.* Il Ramsete II di Torino. Gli egizi e gli etruschi. In Grecia, il « modulo » si sposa alla modellazione: ne esce

l'Apollo tiberino, creatura perfetta. Di qui in avanti, pare che il modellare prenda il sopravvento al modulare — Rinascimento — finchè nel secolo scorso il « modulo » è assorbito, o quasi, da una compiacenza intima della materia che arriva a un virtuosismo gelido, a un ritrarre le forme in ciò che esse hanno di morto. Siamo al Canova. Di qui in su, il *modellage* trionfa in una esaltazione reverente della forma esteriore delle cose: una vera incapacità generativa che si maschera di sensibilismo, di raffinatezza, diventando ben presto « maniera ». Si pensa a una scultura-D'Annunzio...

La scultura moderna, sazia più che mai di « maniera » e di sensibilismo, torna, anche in Italia, alla ricerca sostanziale delle forme: invece che un pieno messo nel vuoto, essa viene concepita come vuoti messi in un pieno. Ma questo canone antico, più che tradotto è fino ad ora *sentito* dagli artisti europei, la maggior parte dei quali è uscita comunque dall'equivoco di una considerazione soltanto esteriore della materia.

Sta di fatto che la scultura è un'arte che progredisce lentamente. Quella evoluzione che in pittura sembra compiersi senza sforzo, o almeno attraverso passaggi più agevoli, nella scultura avviene con l'aiuto di una lenta maturazione (è un po' come nella musica la quale sembra sempre un po' in ritardo sulle altre manifestazioni dell'arte). Anche oggi, essa è in un periodo di ricerca e vorremmo dire di ricerca faticosa. Senza rigettare le esperienze acquisite sulla materia, gli scultori moderni volgono ogni loro sforzo alla scoperta di nuovi ritmi che

ricreino in un equivalente plastico e sintetico le forme già poste in natura. E' un nuovo ciclo che comincia.

Pare a noi che in questo lento, ma deciso rinnovarsi della scultura in Europa, un accento molto originale rechino gli artisti italiani. Si osservi, qui, come ardita e decisa è in Fazzini la ricerca del « modulo », la volontà di raccogliere in un impeto estremo spirito e forme della figura umana; ed è questo impeto che traduce in sintesi di un vigore tutto mediterraneo il fantasma poetico dell'artista. Con un procedimento soltanto modellativo, egli non sarebbe mai giunto a una così forte e chiara evidenza. Ideali di questo tipo persegue il Colla, mentre il Marini si dimostra maestro nell'impostare l'opera e nel « bloccarla » in un suo momento tipicamente scultoreo. Ancora diverso è il problema del Manzù, il quale se pare attardarsi qua e là in una compiacenza egregia della materia, l'arte che ne deriva si veste di una vibrazione profonda e aerea al tempo stesso, quasi evocazione medianica di figure richiamate alla vita.

Prima di concludere questa nota, vorremmo ancora indugiarci in una chiarificazione generale sull'arte moderna italiana che crediamo di una qualche utilità, per quel tanto di vero che essa può avere.

Secondo una opinione ancora diffusa nei testi ufficiali, morti Tiepolo, Guardi, Canaletto, Longhi, la fiamma del genio pittorico sarebbe passata dall'Italia in Francia. Contestare un

tale convincimento non sarebbe agevole poichè tutti conosciamo la somma di valori indiscutibili che, nel campo della pittura, la Francia ha saputo esprimere dall'ottocento ai nostri giorni. Tale primato però, se va riconosciuto fino agli inizi del nostro secolo, comincia ad avvertire una forza emulatrice quando, verso il 1915, alcuni pittori italiani, reduci da esperienze varie e personali, entrano decisamente nel gioco della cultura europea. Da quel momento l'arte italiana sembra riprendere il suo vero respiro, e, forte di un sentimento che ha in sè ormai accenni universali, si avvia per una strada sicura, nella certezza di aver ritrovato l'antico vigore. Quando si voglia porre un criterio puramente critico, scevro da ogni ingombro sentimentale, è possibile affermare che in Europa esistono oggi soltanto una pittura italiana e una francese; donde nasce spontaneo il raffronto tra di esse ed è utile compierlo senza voler attribuire peraltro valore sicuro al giudizio che ne esce.

In generale, la pittura francese ricerca il carattere, quella italiana persegue la idea. Se i francesi sono maestri nel dipingere l'oggetto, anzi *quell'*oggetto, gli italiani conferiscono all'arte una funzione più nobile, pare, elevandola a espressione poetica. L'angelo dei francesi è ancora un uomo con le ali, mentre lo stesso fantasma espresso italianamente, si trasfigura in un angelo vero. I cieli dechirichiani, le bottiglie di Morandi, gli alberi di Carrà, non sono più nè cieli, nè alberi, nè bottiglie, ma equivalenti astrattamente poetici degli uni e delle altre, rivelazioni superiori di una realtà apparente, ossia verità. Si veda Scipione, il più « realistico » dei nostri pittori, quale

fantasma impressionante è riuscito a trarre dalla figura del cardinale decano, o da quella anche più umana di una donna qualunque (« La bionda sirena »). Questo principio, che è norma in tutta l'arte moderna. italiana. e che si riscontra anche nei pittori più diversi l'uno dall'altro, nella severa cattolicità di un Garbari e nel gracile platonismo di un Casorati, nella fonda pensosità di un Marussig e nella fin troppo felice vena di un De Pisis, affiora da una tradizione antichissima che inoltra le sue radici nelle zone a noi più remote.

Di fronte a questo subblimarsi della realtà fenomenica ad opera degli italiani, l'arte francese che pure ha un suo poderoso sviluppo storico nel senso che ogni valore si allaccia ineluttabilmente al susseguente, da Foquet a Matisse, presenta tuttavia una tendenza opposta: è in essa un accanimento sottile nel voler rendere, pittoricamente, una equivalenza il più possibile realistica dell'oggetto, e questo impegno, pur diventando una « felix culpa » sul piano della pittura, si manifesta perfino nel periodo più inventivo della sua evoluzione, tanto che nel momento cubista si riesce perfino a dare la *sensazione del peso* dell'oggetto dipinto. Tale norma emerge anch'essa da una tradizione tipicamente francese alla cui base è possibile ravvisare la raziocinante ostinazione cartesiana determinata dall'angosciosa volontà di risolvere ogni dubbio sulla materia, sicchè la ricerca, avuto che abbia il coronamento di un successo, provoca nell'individuo un acre compiacimento per la propria intelligenza nella quale egli finisce di credere come nell'unico dato sicuro, ed è appunto per questo celtico « cogi-

to », per il trionfo operato dalla intelligenza attiva, che lo spirito francese s'inargenta di riflessi ironici (più che mai sensibili nella pittura, nella scultura e nella musica), apparentandosi così alla elegante raffinatezza della decadenza ellenistica.

Da questo punto di vista, l'arte italiana, con il suo slancio trasfigurativo, con il suo religioso elevarsi verso un piano metafisico, sovrasta ancor oggi alla preziosa maestria di quella francese, e se questa ha la freschezza meravigliosa e il guizzo potente di una giovinezza che sembra inesauribile, quella trova anche nei suoi momenti più audaci (si pensi all' « Amante dell'Ingegnere » di Carrà) il senso austero e quasi reliquiale che testimonia la immanenza di un più grande passato. Lo spirito, assetato di valori assoluti, si sorprende a pensare la pittura francese quasi un gioco mirifico sorretto sì da una grandezza di forme che in quel suo modo di essere non ha uguali ma ancor giovane all'idea di tempo, priva, si direbbe, di quel crisma sublime che dà tanta nobiltà all'arte nostra; indifferente comunque alla speculazione dei principi ideali che a un certo punto trascendono anche la materia pittorica. Nell'arte francese, il pensiero di questa materia urge in ogni momento della sua storia e il proposito di risolverlo nella maniera più felice la colora di contingenza. L'italiano modula, il francese modella. Di qui, la « moda » intesa come principio che ha valore soltanto nella contingenza. Se non le opere singole, parte dell'arte francese finisce sempre con il diventare « moda » (ma prendete, vi prego, con estrema precauzione questi accenni

molto sommari, che, malcompresi, potrebbero condurre a equivoci pericolosi).

L'arte italiana, invece è nel flusso eterno delle cose, e pare dica che non vi è morte, ma — suffragando il principio di una saggezza remota — che vi è soltanto vita con molte fasi e forme, alcune delle quali gli uomini chiamano morte. Noi vediamo ancora oggi la tradizione italiana rinnovarsi e fiorire traverso manifestazioni che, nella loro audacia, trovano risonanza in ogni età, suggendo dalle esperienze trascorse nobiltà di ispirazione e vigore creativo. Rimane alla pittura contemporanea francese un valore grandissimo, una bellezza affascinante anche per il raggio d'intelligenza che la illumina; e quando una conclusione dovesse prodursi dal confronto che abbiamo tentato, noi diremmo che se i francesi mirano al sommo della pittura, gli italiani tendono al sommo dell'arte.

Ordinando questa mostra, la *Galleria del Secolo* intendeva, pensiamo, richiamare il pubblico dei visitatori a considerazioni del genere di quelle che siamo andati qui esponendo; « fare il punto », e sia pure in un panorama forzatamente non completo, sull'opera svolta da una generazione che è da tempo entrata ormai nella maturità. Altri « panorami » sono annunciati sulla pittura dei giovani; certo, di interesse eccezionale per i confronti che si potranno stabilire e per gli « orientamenti » che ne deriveranno.

Intanto, a conclusione di questa nostra visita, ci pare di poter rispondere, se pure non si è già risposto, alla domanda iniziale: quel'è l'arte del nostro tempo? Per quello che indicano i valori espressi dalla generazione sopradetta, si potrebbe affermare ch'essa è ancor oggi quello che è sempre stata, vale a dire sublimazione di umani concetti, trasfigurazione di forme terrene, sentimento alto di poesia. E per quello che riguarda il suo aspetto, quando sia lecito a chi scrive esprimere un convincimento personale, si potrebbe dire che, superato il momentaneo attuale indugio in un tardo innamoramento del post-impressionismo francese o addirittura nel ferraginoso espressionismo alemanno -- sospiro estremo di illuminismi e di materialismi centro-europei -- l'arte italiana dovrebbe incamminarsi ormai verso quella evidenza di forme che è sempre stata sua gloria precipua.

Il chiaro e sodo disegno vivaldiano si addice più di ogni altro al temperamento italiano cui, specie in pittura, ripugnano forme arbitrarie e tremule allusioni, o impasti alla brava lasciati scoperti sulla tela con quella specie di ostentata provocazione che è superbia soltanto materiale (Soutine): e anche ripugnano contorcimenti dell'oggetto, sue inutili deformazioni (quando non abbiano una stretta funzione pittorica), convulsioni esteriori, insomma, che portano alla epilessia della forma. Niente di tutto questo occorre alla buona pittura italiana, come del resto hanno dimostrato gli artisti della generazione qui esposta: la loro reazione decisa all'impressionismo e, in generale, quell'appartarsi dignitoso dalle correnti straniere

dell'arte, a cui guardano peraltro con un interesse vivo e con vera simpatia, non può non avere una ragione. Ed è questa: l'artista italiano non sa andare d'accordo con nessuno: quello che ha in sè gli basta; è anche troppo. Fermo nella propria individualità, delimita con taglio sicuro la luce dall'ombra; mira alla evidenza dell'opera, non crede a soluzioni derivanti da un modo arbitrario o inconsueto di trattare la materia. (Nè Segantini, nè Previati, che pure erano ottimi artisti, hanno avuto un potere determinante nella storia della nostra pittura, come non lo potrebbero avere un Pechstein, un Nolde, un Müller, non solo in quanto stranieri, ma più ancora in quanto « espressionisti », assertori di impulsi violenti e non controllati, sostenitori di un disfacimento post-romantico della forma e della sostanza che testimonia l'ansito implacabile dello spirito di *riforma* tedesco, perpetuamente in cerca di « qualche cosa » da opporre a uno spirito classico che la Germania non ha mai avuto. E si potrebbe dire che la espressione più alta del genio tedesco si ha quando l'artista immagina di toccare questi due poli: Bach che compie il tentativo supremo di conciliare Lutero con Vivaldi; Goethe che aspira a uno sposalizio tra la Grecia e l'inferno valpurghiano).

Questo spiega perchè l'arte italiana ha sempre un aspetto serrato ed è nutrita, in generale, di una materia compatta che unisce e racchiude le tinte in contorni sentiti. Credere di evadere superando questi contorni (e qui nasce la terminologia sospetta: « atmosfera », « sapore », « sensibilità », « ritmia spaziale », ecc.) è illusione: *si evade dal di dentro*. Ecco il ca-

none della nostra classicità, quella che ci ha reso. e ci rende, inconfondibili nel concerto universale.

Vorremmo incominciare di qui, da queste parole d'introduzione generale, un esame critico, di ognuna delle opere esposte, ma il nostro còmpito era soltanto di scrivere una prefazione.

Ai visitatori stranieri della mostra ordinata in queste sale, che avessero notizia ancora insufficiente della cultura moderna italiana, appariranno chiari i due principi fondamentali sui quali si basa la nostra arte: essa è sempre germinazione di un seme antico e rameggia, ancor oggi, da nobiltà di alto lignaggio. Gli artisti moderni poi, sono usciti violentemente dalla maestosa tirannia dell'arte francese, seppure vi erano mai entrati, e solo in questa ribellione hanno trovato una nuova originale grandezza sul piano di una moderna classicità.

Osservi il visitatore se questo carattere di originalità e di indipendenza che noi rivendichiamo all'arte moderna italiana può trovare dimostrazione nelle opere qui esposte.

CARLO BELLI

Scanned with CamScanner

CATALOGO DELLE OPERE ESPOSTE

AMERIGO BARTOLI

Paesaggio

(OLIO SU TELA : 45 × 35 – COLLEZIONE AVV. RICCARDO GUALINO)

SCIPIONE BONICHI (*SCIPIONE*)

Risveglio della bionda sirena - 1929

(OLIO SU TAVOLO : 1,02 × ·0 – COLL. DOTT. GIUSEPPE DE BLASIO)

MASSIMO CAMPIGLI

Donne velate - 1943

(OLIO SU TELA : 65 × 48 – COLLEZIONE VITTORIO DE SICA)

Ritratto di Fiammetta Gaetani - Sarfatti - 1925

(OLIO SU TELA : 75 × 62 – COLLEZIONE LIVIO GAETANI)

Pettinattrici - 1941

(OLIO SU TELA : 1 M. × 75 – COLL. AVV. RICCARDO GUALINO)

GIUSEPPE CAPOGROSSI

Ballerina - 1944

(OLIO SU TAVOLA : 55 × 40 - APPARTIENE ALL'AUTORE)

CARLO CARRÀ

Pino sul mare - 1921

(OLIO SU TELA : 67 × 52 – COLLEZIONE ALFREDO CASELLA)

FELICE CASORATI

Ragazze addormentate - 1924

(OLIO SU TAVOLA: 1,35 × 1 – COLLEZIONE AVV. RICCARDO GUALINO)

GIORGIO DE CHIRICO

Piazza d'Italia - 1912

(OLIO SU TELA : 80 × 60 – COLLEZIONE AVV. RICCARDO GUALINO)

LEONOR FINI 1944.

La bambina dal giglio

(OLIO SU TELA : 80 × 40 – COLLEZIONE LENDAMOOD)

ACHILLE FUNI

La tazza rossa - 1924.

(OLIO SU TAVOLA : 48 × 45 – COLLEZIONE MARGHERITA SARFATTI)

VIRGILIO GUIDI

Il ponte della Giudecca - 1931.

(OLIO SU TELA : 60 × 50 – PROPRIETÀ PROF. G. LUCCARINI)

MARIO MAFAI

Ritratto. - 1931.

(OLIO SU TELA : 61 × 43 – COLLEZIONE ING. GIUSEPPE NATALE)

PIERO MARUSSIG

Natura morta - 1924.

(OLIO SU TAVOLA : 50 × 48 – PROPRIETÀ AUGUSTO CAFOLLA)

GIORGIO MORANDI

Vaso di fiori - 1916.

(TEMPERA SU TELA : 65 × 51 – PROPRIETÀ LEO LONGANESI)

Fiori - 1924.

(OLIO SU TELA : 43 × 38 – COLLEZIONE R. S.)

Natura morta - 1925.

(OLIO SU TELA : 62 × 31 – COLLEZIONE VITTORIO DE SICA)

Natura morta - 1929.

(OLIO SU TELA : 53 × 39 – COLLEZIONE AVV. ARTURO OSIO)

FAUSTO PIRANDELLO

Tavolo da lavoro - 1929.

(OLIO SU TAVOLA : 70 × 53 – COLLEZIONE DOTT. GIORGIO PASTINA)

La Carriola - 1944.

(OLIO SU TAVOLA : 75 × 53 – COLL. ARCHITETTO GIULIO LAUDISA)

OTTONE ROSAI

I due amici - 1942.

(OLIO SU TELA : 62 × 50 – COLLEZIONE DOTT. MARIO ESCOBAR)

Paesaggio toscano - 1942.

(OLIO SU TELA: 70 × 55 – COLLEZIONE DOTT. MARIO ESCOBAR)

PIO SEMEGHINI

Torcello - 1941.

(OLIO SU TAVOLA: 75 × 55 – CCLLEZIONE VITTORIO DE SICA)

GINO SEVERINI

Danse de l'ours au Molin Rouge - 1912.

(OLIO SU TELA: 1 METRO × 72 – PROPRIETÀ DELL'AUTORE)

MARIO SIRONI

Paesaggio urbano - 1920.

(OLIO SU TAVOLA: 90 × 80 – COLL. DOTT. DANIELE OCCHIPINTI)

Bevitore - 1922.

(OLIO SU TELA: 90 × 80 – COLLEZIONE LIVIO GAETANI)

Figure - 1925.

(OLIO SU TAVOLA: 90 × 80 – COLLEZIONE AVV. GIUSEPPE SOTCIU)

MODERN ITALIAN ART

What is modern art?

An answer to the question can be found in the comprehensive collection of modern Italian works now on view in the Galleria del Secolo. It was not the intention of the promoters of this exhibition to offer a complete survey of modern Italian works: an exhibition is not necessarily a museum, and, apart from this, such an undertaking would have been out of the question at a time when contact with other sources of Italian culture —the public and private collections of Milan, Brescia, Venice, Turin, Genoa— is still not possible. This collection is, therefore, symbolic in character, and may have an important part in the Rome of today.

The motive of this exhibition is based on the consideration of the two fundamental principles characteristic of modern Italian art: normal development of our ancient traditions; independance of any other European School.

What gives nobleness and substance to a painting or a piece of sculpture, given the test of time, is its derivation from some particular source, its harmonious links with what has gone before, the indirect remembrance of some ancient sentiment; not, be it noted, in order to imitate supinely the forms handed down from antiquity but in order to have a *mode of being* which is an integral part of those forms.

It is no overstatement to say that Italian art has always reflected and still reflects this same nobleness. In this, the course of Italian art has never deviated, and it is essentially this

Italian painters, returning after wide and varied experiences, made a definite entry into the lists of European culture.

Since then, Italian art seems to have rediscovered its true form, and, strengthened in the knowledge of its inherent universal trends, moves forward in the certainty of having found its ancient vigour once more.

From a purely critical unsentimental point of view, it may be said that in Europe today only Italian and French painting are alive— each original in expression.

Broadly speaking, French painting seeks « character », Italian painting pursues the « idea ». If the French are masters in the art of depicting the « object » — that « particular object » — the Italians give a function to art which is at once more poetic and imaginative.

This principle is general throughout all Italian art. It grows out of a tradition of great antiquity and is typical of the Italian character. In other words, if the French aim at supremacy in painting, Italians aim rather at supremacy in art.

To those who see this exhibition for the first time and whose knowledge of modern Italian art is slight, the two fundamental principles mentioned at the beginning of this foreword will appear clear. For a careful study of the pictures will show that Italian art, even in its present form, is the perennial germination of ancient traditions; that Italian artists, escaping the domination of the French masters, have found new greatness and originality on the lines of modern classicism.

(Translated by Marjorie Hutton.)

CARLO BELLI

ARDENGO SOFFICI

Paesaggio toscano - 1939.

(OLIO SU TAVOLA: 43 × 34 – COLL. MAESTRO GOFFREDO PETRASSI)

ARMANDO SPADINI

La gatta - 1920.

(OLIO SU TELA: 80 × 63 – PROPR. BANCA COMMERCIALE ITALIANA)

ARTURO TOSI

Paesaggio - di Roveta - 1942.

(OLIO SU TELA: 60 × 50 – COLLEZIONE AVV. RICCARDO GUALINO)

S C U L T U R A

ETTORE COLLA

Ragazza - 1941.

(BRONZO DORATO – *PROPRIETÀ* DELL'AUTORE)

ERNESTO DE' FIORI

Ritratto di Signora - 1924.

(GESSO POLICROMATO – PROPRIETÀ RICCARDO DEL GIUDICE)

PERICLE FAZZINI

Ritratto del Poeta Ungaretti - 1936.

(LEGNO – PROPRIETÀ DELL'AUTORE)

Ritratto - 1931.

(LEGNO – PROPRIETÀ ORAZIO COSTA)

GIOVANNI MANZÙ

Silvia - 1938.

(CERA – COLLEZIONE AVV. RICCARDO GUALINO)

Il Cardinale - 1940.

(BRONZO – PROPRIETÀ RICCARDO DEL GIUDICE)

Scanned with CamScanner

MARINO MARINI

Testa di ragazza 1932.

(TERRACOTTA – COLLEZIONE AVV. RICCARDO GUALINO)

ARTURO MARTINI

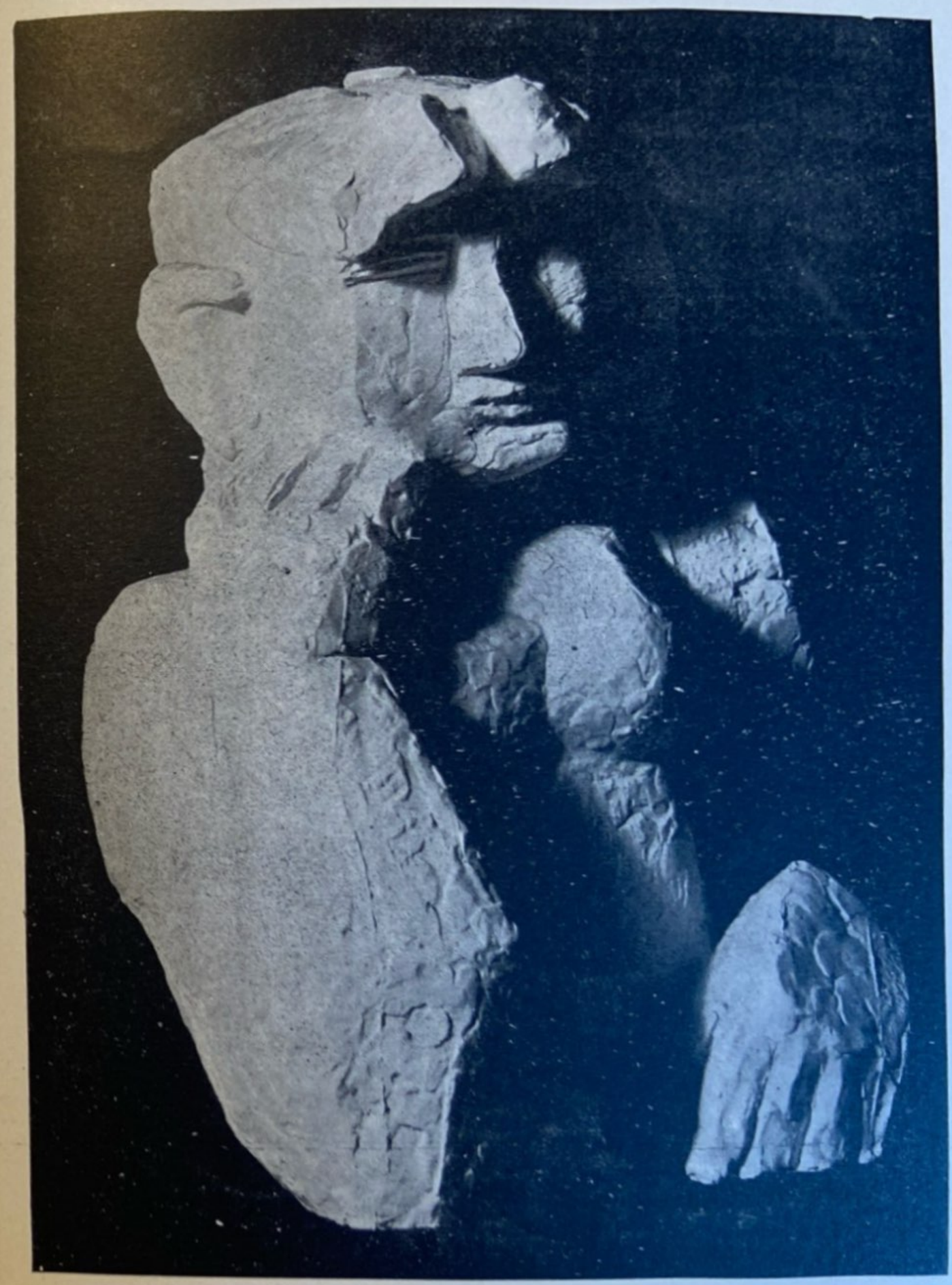
Lo Zio Tom 1930.

(BRONZO – PROPRIETÀ DOTT. GIUSEPPE DE BLASIO)

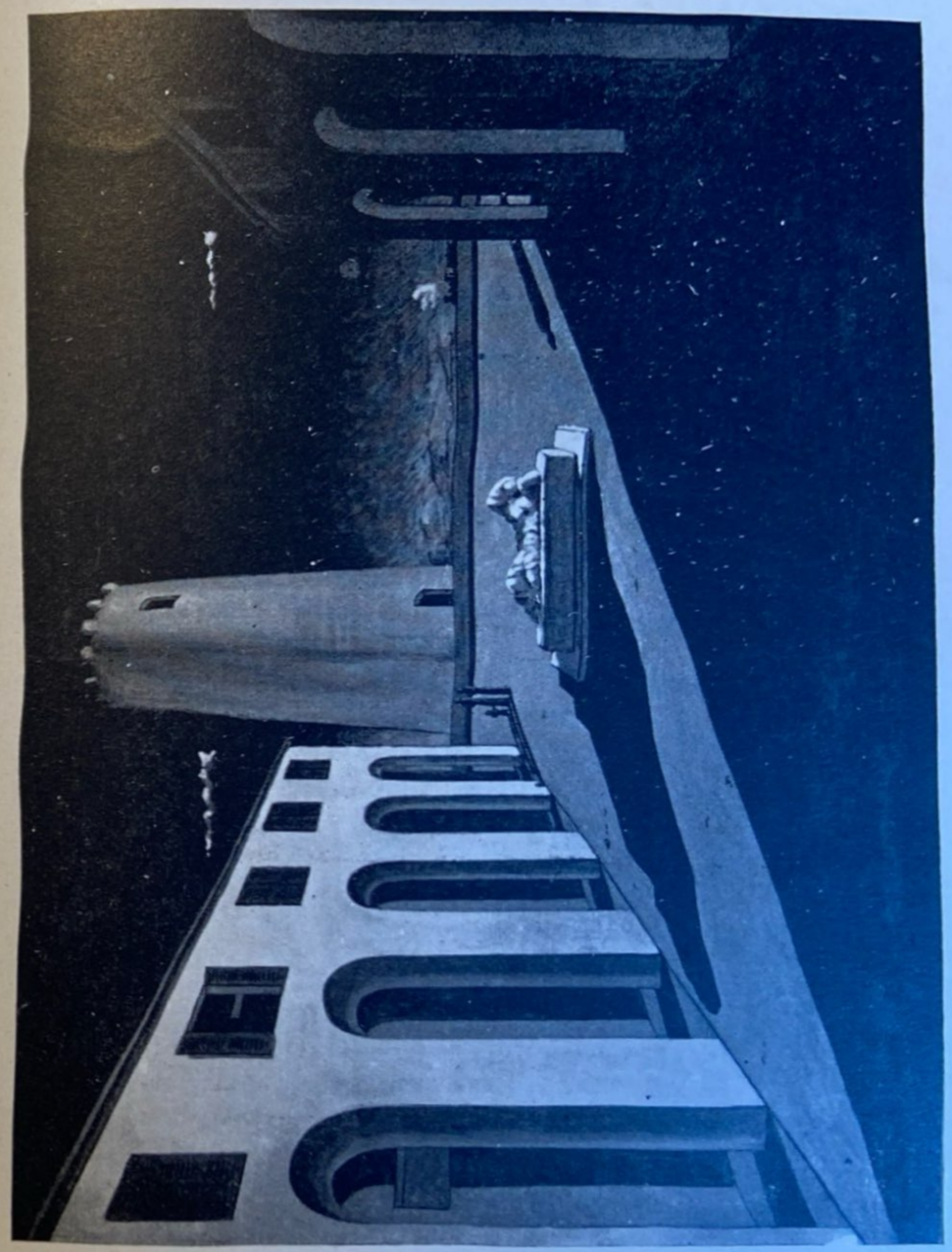
ILLUSTRAZIONI



Carrà : « Il pino sul mare ». 1921 - (*Collezione Alfredo Casella*) →



Ettore Colla : « Ragazza », 1931 - (*bronzo dorato*) →



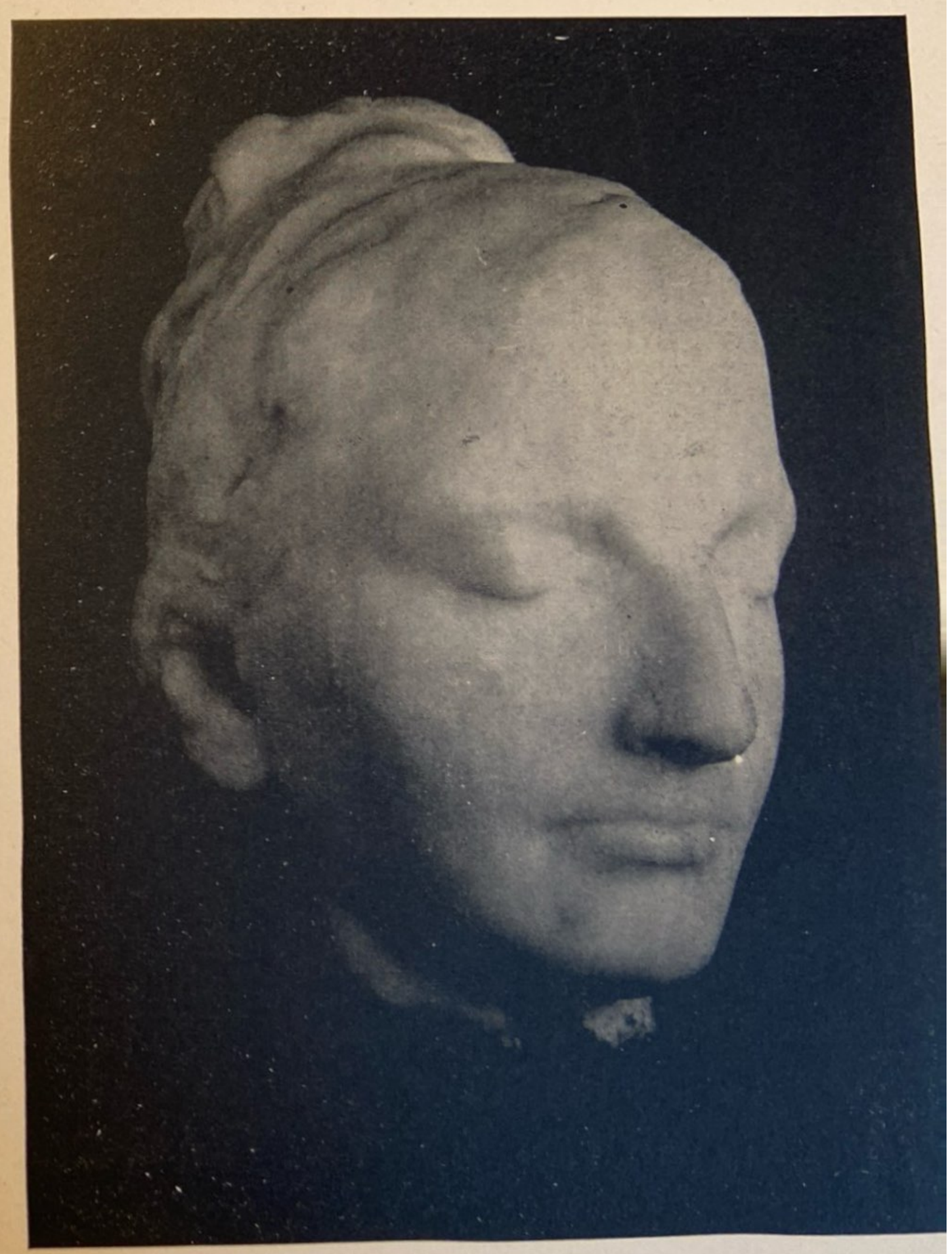
G. de Chirico : « Piazza d'Italia », 1912 - (*Collezione avv. Gualino*) →

Pericle Fazzini : « Ritratto », 1935 - (*legno*) →





Leonor Fini : « La bambina dal giglio », 1944. (Coll. Lendamood) →



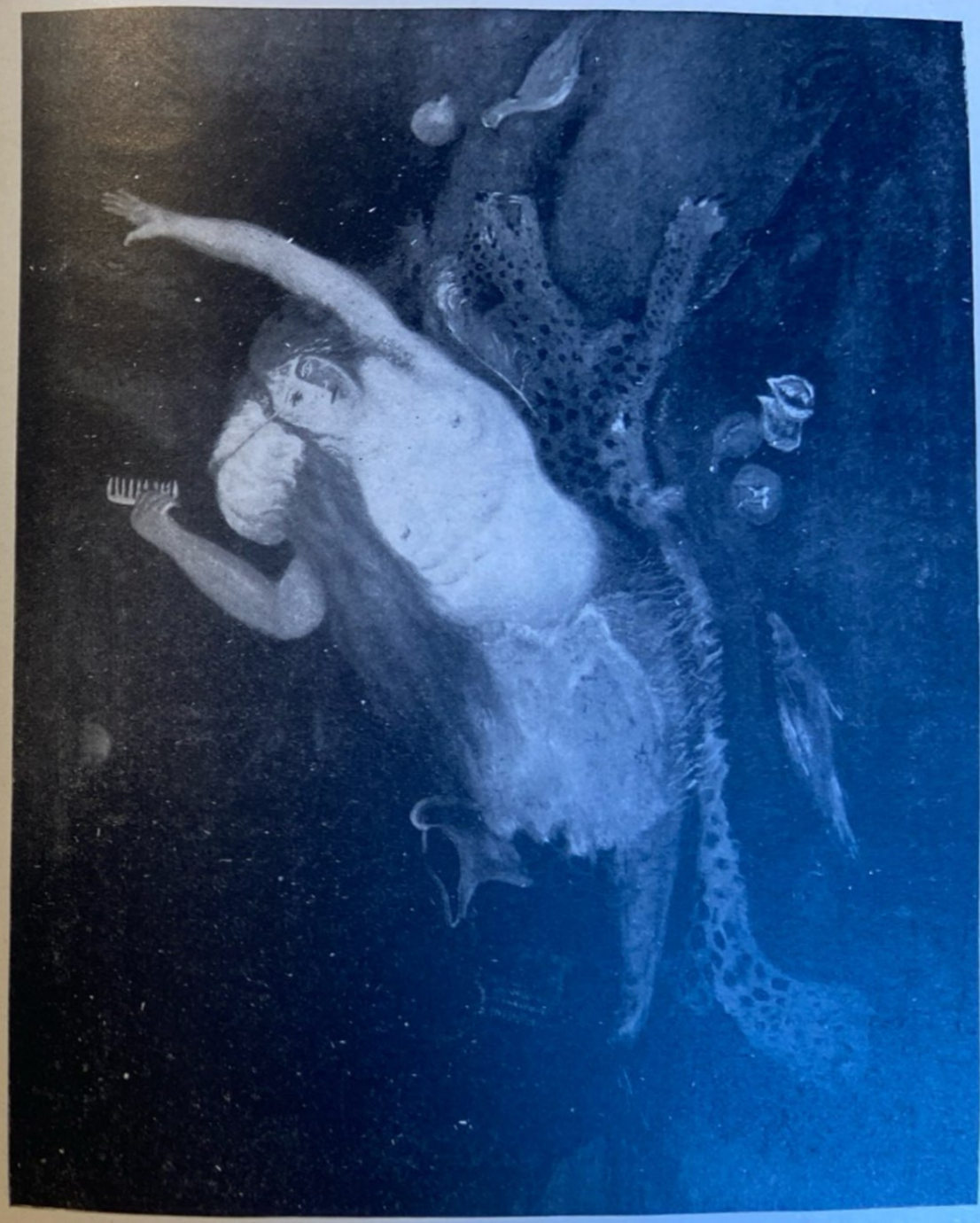
Giovanni Manzù : « Silvia », 1938 - (*Collezione avv. Gualino*) →



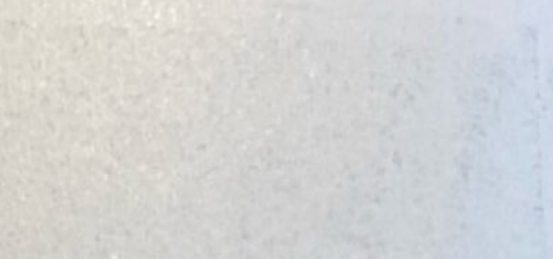
Giorgio Morandi : « Vaso di Fiori », 1916. - (*proprietà Leo Longanesi*) →



Fausto Pirandello : « La Carriola », 1944. - (*Collezione arch. Laudisa*) →



Scipione : « Risveglio della bionda Sirena », 1929. - (*Collezione dott. De Blasio*) →



Pio Semeghini : « Torcello », 1942 - (*Collezione Vittorio De Sica*) →





Gino Severini : « Danse de l'ours au Moulin Rouge », 1912. →

Scanned with CamScanner



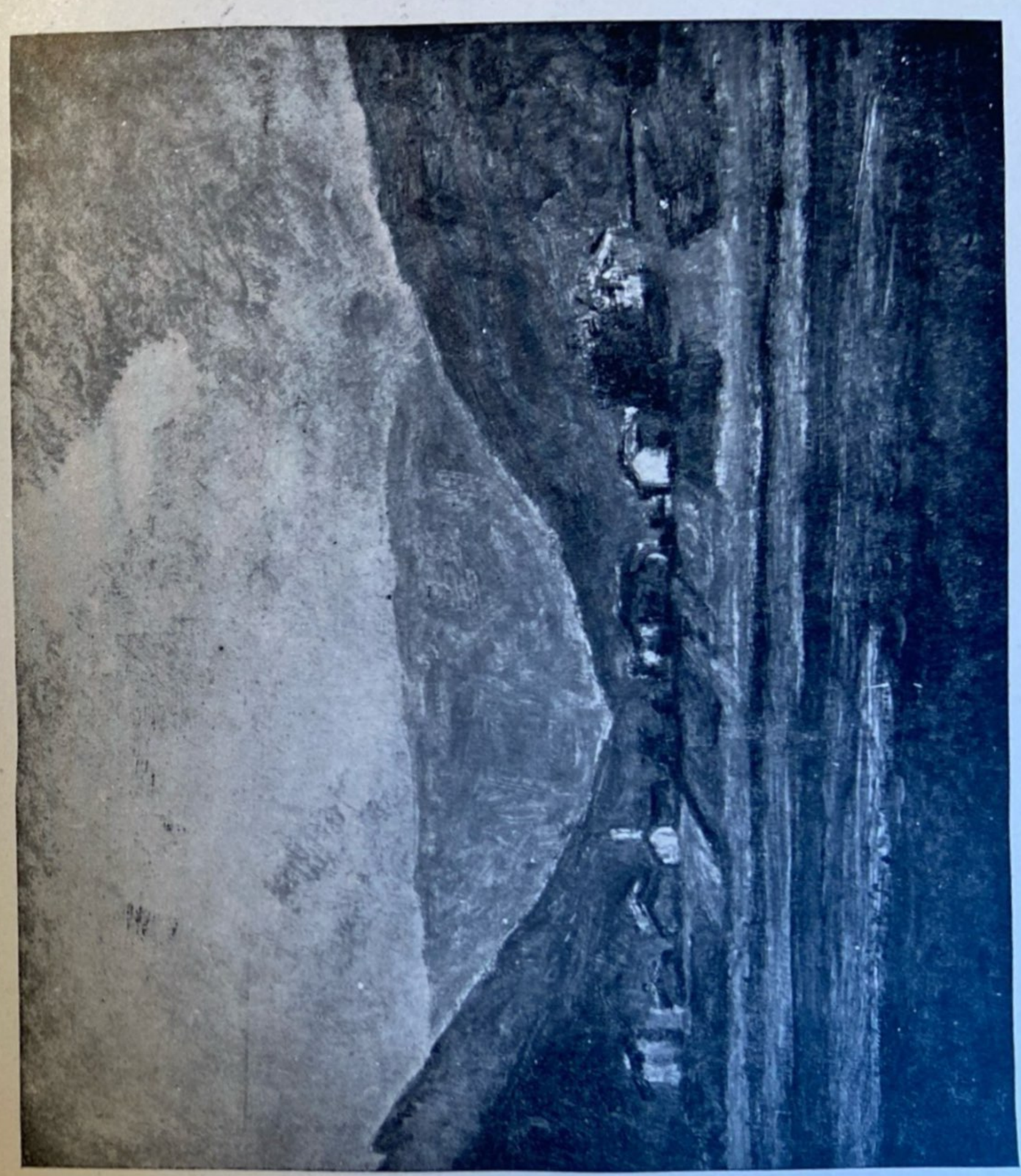
Sironi : « Paesaggio urbano », 1920 - (*Collezione Daniele Occhipinti*) →

Scanned with CamScanner



Soffici : « Paesaggio toscano », 1939 - *(Collezione Goffredo Petrassi)* →

Arturo Tosi : « Paesaggio di Rovetta », 1942 - *(Collezione avv. Gualino)* →



INDICE

Prefazione . . . . . pag. 5

Catalogo delle opere esposte . . . . . » 29

Illustrazioni . . . . . » 69

Finito di stampare per conto delle
Edizioni della « Galleria del Secolo »
in Roma, presso la Tipografia Sansaini
il 4 novembre 1944

LA MARGHERITA

EX-VIA 23 MARZO - TELEFONO 485931

Libri e oggetti d'arte

antichi e moderni

PROSSIMAMENTE

MOSTRA DEL PITTORE

ORFEO TAMBURI

La Palma

Piazza Augusto Imperatore, 32 - Tel. 64547

PROSSIMAMENTE

Mostra di pitture italiane

del '600

LO ZODIACO

Via Romagna, 18 - Telef. 45423

Dal 9 novembre:

BRAQUE
COCTEAU
DALI
DE CHIRICO
DERAIN
ERNST
MODIGLIANI
LAURENCIN
PICASSO
SEVERINI
VLAMINCK

il rettangolo d'oro

EDIZIONI D'ARTE

ROMA - Via Toscana, 1 - Tel. 484154

nella Collezione del Melangolo:

Antonio Corpora
Daniele Occhipinti
Franco Beduschi
Beatrice Maffei
Carlo Belli

con disegni di Carrà, Cocteau, Corpora,
De Pisis, Modigliani, Picasso, Zadkine

IMMINENTI