

IL CICERONE

PATAFOLA DELL'ARTE ASTRATTA

SPUO' CERCARE di rendersi conto dell'arte astratta, di estenderla la nostra comprensione se non la nostra ammirazione, perché, 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 spiegarci la peculiarità della marziana, ma difficilmente potrebbe innamorarsene, come difficilmente potrebbe innamorarsi della femmina dell'ornitorinco, pur rendendosi conto del perché il suo muso termini in un becco d'anatra 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 prode, d'un altro pianeta, o d'una razza che 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, allorché dipingono o scolpiscono ci danno 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, di cui i bambini tedeschi di tre anni che ho sorpreso dalla madre mentre proclamava 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, *Uit Pictura Poetis: The Humanistic Theory of Painting*, apparso nell'*Art Bulletin* del 1949.

Verso la metà del Cinquecento qui in Italia, dove fiorivano quelle accademie che ci hanno lasciato tante prolisse cicalate oggi pressoché 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 avevano lasciato alcun trattato scritto circa i loro principi in fatto d'arte. E allora quei critici italiani del Cinquecento applicarono all'arte per analogia i principi raccomandati da Aristotele 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 raccostrimento 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 rivalleggiare coi pannelli le descrizioni dei poeti, mirante cioè all'impossibile, come doveva pur chiaramente mostrare nel suo *Laocoon* 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 fisionomia di attività parallela. Altro principio, elaborato dalle accademie fu quello dell'imitazione della natura intesa come imitazione della natura ideale, cioè purgata di 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. La se-

nell'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 avevano reso familiari e interessanti a tutta l'Europa senza che fossero deformati 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 questa 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'opéra che era divenuto il classicismo accademico. In Olanda, invece dei temi eroici e della Pittura Storica, si dipinsero scene di ogni giorno, soggetti dozzinali, paesaggi non provvisti di particolari attrattive; i Fusieli 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 coltivavano l'aneddotico e la morali, 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, 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, di contro all'idealizzazione dei mediterranei: molte Madonne dei fiamminghi e dei tedeschi sono tutt'altro che belle donne. E ora, attraverso all'interesse per le cose umili, si sviluppò un'indifferenza per il contenuto della pittura, per i modelli, fino a giungere al giorno in cui Degas, a una signora che gli chiedeva perché facesse brutte le donne, rispose: «Perché, signora, di solito le donne sono brutte». I pittori non sentivano più l'impulso di marca classicistica, a migliorare



Parigi. Paesaggisti sulla Senna.

la natura; invero non sentivano più alcun impulso a migliorare o dimostrare alchimie, anzi spesso, per reazione polemica contro gli accademici, scelsero a bella posta i modelli tra oggetti e persone banali, volendo 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 rap-

presentava 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 sviluppata 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, perché anziché parlare di «poesia pura» il poeta americano mirava a una suggestione operata con l'insistenza su certi motivi e *chichés* carichi di quel che si chiama contenuto poetico; citando testi di Lautréamont e di Rimbaud, citazioni così spesso fatte che par superfluo tornarci sopra.

Sicché 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, 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 Venera di Cnido», e «si ritirava imbarazzato» dinanzi a un nudo schematico di Matisse. E' per questa insopportabile di associazioni che le forme provocano, che possono piacerci anche certi quadri e certe sculture astratte — e ne abbiamo visti parecchi alla mostra Guggenheim. Poiché la tendenza naturale dell'uomo è quella già dichiarata da Leonardo, di vedere chinere nelle macchie (e nei secoli passati quest'abilità di scoprire ad architettura scene mitologiche o bibliche nelle venature dei marmi detti origine a un'arte di cui Jurgis Baltrusaitis si è recentemente occupato in *Abrutition*). 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 occorre, che l'astrattismo anziché un nuovo principio è un culmine, una fine, una riduzione all'assurdo. E ancora: l'arte astratta, mentre reca sulla sua bandiera quelle 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 diversa, 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 bialzo 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 inflata, 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 Murillati (di Piacentini), e il palazzo di Giustizia di quel povero disgraziato di Calderini. Questo il nuovo «meraviglioso quadro» che piacerà tanto ai romaneschi.

ANTONIO CEDERNA

LA CITTÀ ETERNITA ROMA ABBELLITA DI ANTONIO CEDERNA

pressò 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 primo: 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, gli 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, definitivamente e automaticamente risolto.

«Veramente, che il 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 giugno scorso. Neanche a farlo apposta, *Il Tempo* quotidiano rende 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 commissione 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 cuneiforme) che vennero distrutti