

L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

N. 17

EDIZIONE ITALIANA LIRE 5,-

26 APRILE 1942-XX

EDIZIONE TEDESCA RM. 1,-



Il gen. Bastico nella ricorrenza della fondazione del Fasci consegna le ricompense al V. M. ai Giovani Fascisti, combattenti in Africa Settentrionale.



G.B. PEZZIOL
PADOVA
Casa Fondata nel 1840

VAV²

ENERGETICO INTEGRANTE DELL'ALIMENTAZIONE

*In vendita nei
migliori negozi,
bar, caffè,
drogherie
del Regno*

L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

DIRETTA DA ENRICO CAVACCHIOLI

SOMMARIO

SPECTATOR: La volontà del Führer.
 CONCETTO PETTINATO: Perché si battono gli Anglosassoni.
 AMEDEO TOSTI: Prevalenza del Tripartito.
 GIORGIO DE CHIRICO: Discorso sulla materia pittorica.
 LEONIDA REPACI: Mostre milanesi.
 VICE: Gli ultimi spettacoli del Teatro della Scala.
 PIETRO ISNARDI: L'orchidea in provincia di imperia.
 MARCO RAMPERTI: Cronache teatrali.
 ADOLFO FRANCHI: Uomini donne e fantasmi.
 ROSSO DI SAN SECONDO: Ignazio Trappa maestro di cuoco e suolame (romanzo).
 MARCELLA D'ARLE: Eva, madre del mondo (romanzo).
 ALBERTO CAVALIERE: Cronache per tutte le ruote.

ABBONAMENTI: Italia, Impero, Albania, e presso gli uffici postali a mezzo del « Servizio Internazionale Scambio Giornali » in Francia, Germania, Belgio, Svizzera, Ungheria, Slovacchia, Romania, Olanda, Danimarca, Svezia, Norvegia, Finlandia, Anno L. 210 - Semestre L. 110 - Trimestre L. 58 - Altri Paesi: Anno L. 310 - Semestre L. 160 - Trimestre L. 85 - C/C Postale N. 3/16.000. Gli abbonamenti si ricevono presso la S. A. ALDO GARZANTI EDITORE, MILANO - Via Palermo 10 - Galleria Vittorio Emanuele 66-68, presso le sue Agenzie in tutti i capoluoghi di provincia e presso i principali librai. - Per i cambi di indirizzo inviare una fascetta e una lira. Gli abbonamenti decorrono dal primo di ogni mese. - Per tutti gli articoli, fotografie e disegni pubblicati è riservata la proprietà artistica e letteraria, secondo le leggi e i trattati internazionali. Stampata in Italia.

ALDO GARZANTI - EDITORE - Milano, Via Palermo 10
 Direzione, Redazione, Amministrazione: Telefoni: 17.754 - 17.755 - 16.851. -
 Concessionaria esclusiva della pubblicità: UNIONE PUBBLICITÀ ITALIA-
 NA S. A. Milano: Piazza degli Affari - Palazzo della Borsa - Telefoni dal 12.451
 al 12.457 e sue succursali.



*il più geniale e moderno
 frigorifero apportatore di
 benessere alla vostra mensa*



- NESSUN ORGANO IN MOVIMENTO
- NESSUNA MANUTENZIONE
- NESSUN LOGORIO
- SILENZIOSITÀ ASSOLUTA

ISOTHERMOS

CARATTERISTICHE

Capacità litri	40	65	115
Misure esterne	970×475×580	1100×510×610	1280×620×610
„ interne	450×300×300	600×370×320	770×470×320
Consumo per 24 ore, circa	Kw. 3	Kw. 3,5	Kw. 4,5

S. A. ISOTHERMOS - MILANO

VIA CARDUCCI, 22 - TEL. 14.029

DISCORSO SULLA MATERIA PITTORICA

Ed il favor di caste Muse canto
La sacra fonte nella valle oscura,
Ma chi attingerà con mano pura
Dell'arte antica alla sorgente santa?

EDOARDO MORIKE
Trad. di Eckart Peterich

LA SCOPERTA di una nuova materia pittorica che si riallaccia alla grande pittura antica, (in tale pittura antica incluso tutte le opere di valore che si sono dipinte in Italia ed in Europa da Raffaello in poi, fino a Delacroix, Courbet, Böcklin e Carnovali) la scoperta, dico, di tale materia è stata fatta da me circa tre anni or sono. Questa scoperta è il risultato di lunghi anni di ricerche, di esperimenti, di lavori e di meditazioni. È un problema che mi occupa e mi preoccupa sin dal 1918. Oggi però sono giunto a dei risultati che, per la nostra epoca e per il disordine e l'ignoranza in cui oggi si dibatte la pittura, si potrebbero senza esagerare definire stupefacenti. Pertanto io ora, non solo posso annunciare, ma considero un sacro dovere di annunciare questa mia scoperta agli Italiani.

Questa scoperta permetterà alla pittura, alla pittura italiana prima, a quella degli altri paesi in seguito, di entrare nella luce d'una vera e propria Rinascita.

Nel presente scritto tratterò della materia pittorica e della scoperta da me fatta.

Da qualche tempo negli ambienti artistici ed intellettuali moderni si ode spesso pronunciare la parola *materia*. Però la maggior parte delle persone pronunciando questa parola non hanno la più pallida idea di che cosa, in realtà, esse parlino. Naturalmente il corpo con cui è fatta la pittura d'oggi è una materia, al punto di vista fisico, dato che sulla terra ogni corpo concreto e palpabile è in sé una materia, ma la materia con cui sono dipinti i quadri moderni differisce dalla vera materia pittorica, come un sasso differisce da una pietra preziosa.

Spiegando quello che è la materia pittorica mi rendo perfettamente conto che il lettore non potrà seguirmi che sino ai limiti ove le sue qualità intellettuali gli permetteranno di arrivare. Cercherò di rendere chiaro agli uomini di buona volontà quello che significa la parola *materia* in pittura e che senza materia pittorica un quadro non è un'opera d'arte ma un oggetto tutt'al più decorativo, oppure, se si tratta di un quadro inventato, un'immagine di cui il valore consiste nel suo contenuto spirituale.

Un quadro, per essere un'opera d'arte, deve essere molto ben dipinto e la buona qualità della pittura dipende completamente dalla qualità della materia pittorica con la quale esso quadro è stato dipinto. Questa materia pittorica, che è la sostanza della pittura, è composta di due elementi egualmente importanti ed assolutamente inseparabili: la materia metafisica e la materia fisica. Questi due elementi si completano reciprocamente e, quando sono d'una qualità superiore, creano il capolavoro per mezzo della loro piena armonia.

E col suo talento che il pittore sente e capisce la qualità del corpo o della massa con cui potrà fare un'opera d'arte. E ancora il talento che insegna all'artista il modo d'impiegare questo corpo o questa massa che, mescolati con i colori, devono formare nel quadro la materia fisica. E ancora il talento che cerca, che trova e che perfeziona le differenti sostanze di cui si compone il prezioso tessuto della materia pittorica. Precisamente in fine che è l'elemento metafisico della pittura che provoca la creazione della materia fisica corrispondente alle sue necessità d'una materia che permette all'elemento metafisico di manifestarsi nella forma pittorica da esso desiderata.

Se si vuol paragonare il fenomeno della materia pittorica col fenomeno dell'uomo si potrebbe definire il lato metafisico della materia come corrispondente all'anima o all'intelletto dell'individuo, mentre invece la materia fisica corrisponderebbe al suo corpo.

Così come un'anima senza corpo non appartiene al nostro mondo, poiché essa è per noi invisibile e lontana e per prendere contatto con la terra e rivelarsi a noi un'anima deve unirsi con un corpo che sarà il legame tra essa e noi, così l'elemento metafisico della materia pittorica, per esprimere agli uomini la sua vera sostanza, deve servirsi di una materia fisica, per noi visibile e concreta. Nella pittura antica i due elementi della materia pittorica si sono completati e si sono sviluppati parallelamente nel corso dei secoli per arrivare alla perfezione ottenuta da Rubens, Tiziano, Velasquez, Goya ed altri maestri.

Cerchiamo ora di discutere e di chiarire anche un altro argomento. Oggi gli intellettuali pronunciano spesso dei giudizi nei quali rimproverano ad un pittore di avere troppo *mestiere* o anche di non avere *altro che del mestiere*. Questa opinione, così spesso detta o scritta, è completamente sprovvista di buon senso poiché in pittura il mestiere senza talento non potrebbe esistere e la maestria del mestiere posseduta da un pittore è perfettamente equilibrata col grado del suo talento. Quello che i predetti intellettuali chiamano il *mestiere*, nella maggior parte dei casi non è il vero mestiere, ma un cattivo surrogato composto per una metà dall'idiozia e dalla mediocrità del pittore e per l'altra metà dalla idiozia e dall'ignoranza dello spettatore. Probabilmente questi intellettuali considerano la pittura una cosa frivola e poco importante se pensano che per un pittore conoscere il mestiere non è necessario, che anzi è un difetto averne troppo, mentre non rimproverano mai ai loro chirurghi ed ai loro dentisti di avere troppo *mestiere*. Però i pittori senza *mestiere* sono altrettanto nocivi per lo spirito degli uomini quanto dei dottori ignoranti potrebbero esserlo per il loro corpo.

Ma parliamo ancora della materia pittorica.

Anzitutto bisogna evitare un malinteso che potrebbe crearsi, e per questo devo precisare che la metafisica di un quadro, detto inventato, che è un fenomeno della nostra epoca, non ha assolutamente nulla che vedere con la *metafisica* della pittura, cioè con la *metafisica* della materia pittorica.

Ogni vera opera d'arte ha il suo lato profondamente metafisico che l'uomo intelligente sente per intuizione. È la metafisica della creazione; quella metafisica che ci mette in presenza del genio e che ci rivela l'esistenza del Talento Universale e Superiore, il quale, servendosi degli uomini da esso scelti, crea i capolavori.

Ora devo spiegare e precisare bene la differenza che c'è tra la metafisica della grande pittura e la metafisica del soggetto o dell'idea contenuta in un quadro inventato. Il quadro inventato che ha un valore spirituale, è un quadro che l'artista ha fatto in seguito ad una rivelazione. Qualcuno ha tirato la tenda spesso e pesante che circonda la nostra Terra e la separa dall'Universo.

La tenda non è stata tirata che poco e soltanto per un breve istante. Ma questo è bastato perché un uomo potesse avere la visione tanto sorprendente e forte di un mondo che sta di là del nostro sapere limitato, di un mondo lontano dalla nostra terra così piccola ed a noi familiare.

Il momento della rivelazione avuta dall'artista è il momento in cui egli ha potuto vedere quello che agli altri è invisibile; è il momento in cui ha potuto intravedere un mondo che esiste al di fuori delle concezioni del pensiero e della ragione umana.

E quel mondo inesplicabile e del quale noi, col nostro cervello, non scorgiamo nulla, che l'artista doveva in seguito rivelarci, offrendo al nostro spirito, alla nostra intelligenza ed ai nostri occhi la visione impressionante di tale mondo ignoto.

È l'istinto superiore che spinge l'uomo a condividere i beni dello spirito con gli altri mortali ed il pittore che ha avuto la vera rivelazione ci traccia l'immagine di quelle cose strane, inconcepibili, per la nostra logica, e che non sono i frutti della sua immaginazione, ma l'immagine fedele, veduta da un uomo eletto, di un mondo differente dal nostro che nessuna fantasia umana riuscirebbe a creare.

Il nome di quadri inventati che si è dato a tali dipinti suona molto male alle mie orecchie. L'artista che ha avuto la rivelazione per cui ha potuto vedere un mondo metafisico che in seguito ha espresso per mezzo d'un'immagine dipinta sopra una tela, non ha inventato nulla, egli ha soltanto potuto vedere quello che gli altri non vedono e capire quello che gli altri non capiscono.

In tal caso il merito o, piuttosto, l'importanza dell'artista, consiste nel fatto che egli è stato scelto da una Volontà Superiore per allargare i limiti del mondo conosciuto dal nostro spirito e con questo ci ha aiutati a penetrare un poco nei misteri dell'Universo, misteri di cui la conoscenza ci è vietata.

La materia pittorica non è un elemento indispensabile in questi quadri che



Giorgio de Chirico: «Autoritratto in costume». (Coll. Marmont - Milano).

erroneamente sono stati chiamati inventati mentre invece si sarebbe dovuto dar loro il nome di quadri rivelati, ciò che sarebbe più esatto.

L'esecuzione di tali quadri rivelati può ridursi all'immagine accuratamente e correttamente tracciata, dato che questi quadri non sono delle pitture propriamente dette ma delle manifestazioni d'immagini e di idee spirituali. Il loro valore consiste nel loro contenuto intellettuale e non nella loro qualità pittorica.

La rivelazione non è legata al Talento Universale e non è in relazione diretta con l'arte. La metafisica dei quadri a contenuto spirituale e non pittorico non proviene dalla creazione propriamente artistica, ma è una metafisica che proviene soltanto dall'idea e dal soggetto.

Il mondo metafisico che è stato a noi rivelato in un tale quadro è un mondo non umano al di fuori di noi, un mondo troppo lontano dai nostri sentimenti e dai nostri desideri e la contemplazione di tale mondo non ci dà la gioia ed il piacere che provoca in noi l'arte.

Ora cercherò di spiegare in che cosa consiste la metafisica della creazione artistica.

L'esistenza di un Talento Divino e Universale ci spiega il fenomeno dell'arte sulla terra. La grande pittura è il frutto dell'ispirazione data all'artista da questo Talento Superiore ed è pure il risultato del lavoro serio e difficile compiuto dagli uomini di valore.

Ma quanti uomini, specie oggi, credono e sperano di poter creare, se lo desiderano, delle opere d'arte!

Ecco perché noi vediamo oggi tante persone che hanno scelto il mestiere d'artisti, senza essere dei veri artisti.

Tutti i mestieri esigono della capacità per essere fatti bene, ma con della buona volontà e lavorando, gli uomini riescono ad imparare i mestieri, che servono ai bisogni ed alle necessità umane, mentre per essere un artista bisogna avere il consenso del Talento Universale, senza il quale l'uomo non può fare delle opere contenenti un reale valore artistico. E questo consenso e la collaborazione tra l'uomo e il Talento Superiore, che si può anche chiamare Divino o Cosmico, che dà all'uomo la possibilità della creazione d'arte.

Quella tal cosa che ci fa rapire la superiorità d'un vero artista in confronto ad un altro è da noi chiamata: *talento*.

Quella tal cosa che ci indica il valore di un'opera d'arte e ci dà del piacere e della gioia noi la chiamiamo: *ispirazione*.

Quella tal cosa di iperfisico e di superiore che noi sentiamo intensamente in un'opera d'arte o in un artista noi la chiamiamo: *genio*.

Ma tanto pochi sono gli uomini che si rendono conto che il fenomeno dell'arte è una manifestazione del Talento Universale del quale noi, uomini, non possiamo essere che dei servitori fedeli e riconoscenti.

È quest'influenza del Talento Superiore che spinge l'artista ad un lavoro serio e costante: è il contatto col Talento Superiore che lo fa progredire e perfezionarsi e finalmente è l'aiuto del Talento Superiore che dà all'artista la gioia dell'ispirazione, la felicità di una creazione umana e nel tempo stesso, sovrumana, poiché superiore all'uomo che l'ha creata.

È una Forza Universale che ha aiutato l'uomo nella creazione artistica, ma lui pure ha contribuito con tutte le forze che il suo spirito e le sue mani hanno potuto fornire. L'artista è soddisfatto.

La vera pittura offre tanto all'artista che la fa, quanto agli uomini che la osservano, una soddisfazione più grande di quella offerta da un quadro appartenente alla pittura cosiddetta spirituale o inventata e fatta in seguito ad una rivelazione, perché la vera pittura, l'arte pura e completa è più vicina a noi, ai nostri sentimenti ed ai nostri desideri; essa ci dà un'emozione piacevole, una sensazione di calore che proviene da una vita che non si estimerà giammai, da una immortalità che da tale pittura emana e che noi sentiamo subcoscientemente.

La materia pittorica, che è la sostanza della grande pittura, possiede il suo lato profondamente metafisico e l'elemento metafisico della materia pittorica è quel fenomeno misterioso e sacro che ci mette di fronte al Talento Universale e ci permette di vedere un mondo migliore, un mondo che ci consola delle miserie delle banalità degli uomini; un mondo superiore, eterno e perfetto ove regna il genio.

Che cos'è la materia fisica della pittura? Di quali sostanze sono composti i tessuti pittorici creati dai maestri antichi e che si vedono realizzati nelle loro ope-

re? E il grande mistero che nessun trattato sulla pittura ci spiega.

Nel trattato sulla pittura si fa molta letteratura, molto estetismo, ma quando si parla della tecnica propriamente detta si danno delle spiegazioni incomplete, vaghe e che assolutamente non si possono applicare in un lavoro reale e concreto.

Il segreto del come bisogna dipingere non potrà essere svelato che con le ricerche laboriose e continue dei pittori di talento, di quel talento che per manifestarsi cercherà e troverà la materia fisica adatta e così renderà possibile il ritorno alla vera pittura.

Per un conoscitore è evidente la differenza che esiste tra la pittura antica e la pittura moderna. Questa differenza consiste, anzitutto, nella qualità della pittura che compone il tessuto pittorico.

La materia dei quadri antichi è bella come corpo in sé e, nel tempo stesso, è di facile lavorazione ciò che ci è dimostrato dall'esecuzione perfetta di quelle pitture in cui la sola abilità dell'artista non sarebbe bastata.

Guardando attentamente e paragonando un quadro antico ad un quadro moderno possiamo constatare con sicurezza che la materia fisica con la quale gli antichi facevano la pittura è un corpo del tutto differente da quello che si vede nei quadri moderni.

Il corpo con cui è fatta la pittura moderna si compone di elementi semplici quale il colore in tubi usati così come esce dal tubo o diluito per renderlo più liquido con un'essenza o un olio. In fondo questa pittura come sostanza chimica è del colore all'olio divenuto secco. Per spiegarci meglio dirò che la materia fisica della pittura moderna è esattamente la stessa che quella usata dagli imbianchini per dare del colore ai muri o alle porte degli appartamenti.

Tutti sanno che per bene pitturare una porta bisogna coprire la superficie di questa con diversi strati di colore. Questi strati si danno gradatamente. Dopo che si è dato il primo strato bisogna lasciarlo asciugare prima di dare il secondo; poi bisogna lasciare asciugare il secondo prima di dare il terzo. Per il fatto che occorre aspettare il prosciugamento di ogni strato di colore prima di poter mettere lo strato successivo, si può dedurre che il colore a olio non si maneggia facilmente e che il pennello toglie il colore quando lo strato di sotto non è asciutto.

Con tali constatazioni voglio rendere chiaro al lettore che con un simile materiale dipingere veramente un quadro è praticamente impossibile, visto che per fare una buona pittura bisogna poter modellare, disegnare, fondere, insomma

lavorare al quadro con facilità, senza che la natura fisica del corpo con il quale si lavora si opponga agli sforzi del pittore e lo ostacoli nel suo operare e senza che tale materia, in seguito alla lavorazione, perda la sua bellezza.

Il lavoro della pittura consiste appunto nella creazione di un tessuto che si tesse e si fa col gioco del pennello col quale si applica la materia in strati sovrapposti sopra una superficie.

Nella pittura a olio o, più esattamente nel modo moderno di dipingere, il problema del prosciugamento non è risolto ma girato dai pittori moderni, con l'uso di superfici assorbenti.

La superficie assorbente, bevendo il colore, permette al pittore di dipingere consecutivamente e più facilmente per il fatto che le pennellate successive si attaccano al colore assorbito dalla superficie fatta a base di gesso; ma si tratta d'un surrogato del vero lavoro, come sono pure dei surrogati gli altri procedimenti usati dai pittori moderni, per parare agli inconvenienti che presenta il lavorare con il colore a olio, procedimenti, che consistono nell'aggiungere delle vernici e degli essiccanti all'olio ed alla trementina.

La grande caratteristica di una bella materia, di quella materia che era sicuramente la materia dei maestri antichi, consiste nel fatto che le pennellate si raggrappano perfettamente ad una superficie ancora completamente fresca, vi si aggrappano, dico, e ci rimangono ferme e fluide, senza togliere il colore ancora molle che sta sotto.

Per concludere dirò che nella pittura moderna, come ho già fatto notare, il colore è la base e la sostanza stessa del corpo pittorico. La materia fatta con questo sistema moderno rende il tessuto pittorico smorto, secco, brutto ed inconsistente. L'enorme differenza che c'è tra la materia degli antichi e quella dei moderni consiste nel fatto che la materia degli antichi è forte, densa, brillante, piena d'un bel vigore e d'una fluida robustezza, mentre quella dei moderni è povera, debole, vuota, frolla e, nello stesso tempo, rigida e secca.

Presso gli antichi maestri il colore serviva solo come colorante e non come la principale sostanza per comporre il tessuto pittorico. Nella grande pittura il colore era aggiunto a piccole quantità alla massa con la quale il pittore dipingeva ed era aggiunto, ripeto, unicamente per colorare tale massa; mentre la massa stessa era composta di diversi elementi che, mischiati l'uno con l'altro, formavano una specie di pomata, o di emulsione, densa ed untuosa.

Questa pomata o emulsione con la quale i pittori antichi facevano la pittura

MOSTRE MILANESI

PIO SEMEGHINI BIROLI - PASQUALINO - CONTE

SEMEGHINI come Tosi è arrivato tardi alla fama. Pur avendo da qualche anno passati i sessanta solo in questi ultimi tempi l'amico nostro ha conquistato presso i collezionisti privati quel grado di superiore stima che sul terreno critico è già suo da un pezzo. Non si può dire che Semeghini abbia strafatto per affrettare questo riconoscimento che corona la sua opera e dà alla sua maturità quel minimo di tranquillità che consente di lavorare al riparo dalla miseria. L'uomo Semeghini è stato discreto come la sua arte. Profondamente devoto al messaggio di gentilezza, di commossa spiritualità, ch'egli sapeva di portare nella nostra pittura, egli ha potuto conservare un'invidiabile unità nel proprio mondo espressivo rigettando quel sottinteso polemico che vizia la storia degli svolgimenti estetici di questi ultimi sessant'anni. Una coerenza siffatta, provata al calor bianco da una permanenza di circa quindici anni a Parigi che avrebbe violentato un temperamento meno conscio del suo, può essere additato ad esempio, e che essa in definitiva abbia il suo premio in un momento critico come l'attuale (ora mi riferisco al vespaio suscitato nelle zone dell'estremismo dal richiamo all'ordine di De Chirico) è molto confortante e può servire da elemento chiarificatore in tanta confusione di lingue. Ecco un pittore che è arrivato a formulare uno dei più schietti e personali linguaggi dell'arte moderna mantenendosi nei limiti di una realtà vista con anima elegiaca e tradotta in forme evocative purissime (una purezza che gioca con la gracilità ma che la conclude in un segno fermo ed essenziale) rivelatrici come certe immagini che ci visitano nei sogni, e il cui ordine segreto è per la nostra coscienza come una luce improvvisa in un sotterraneo. L'unità con la quale Semeghini guarda la Natura per rapirne un arcano che il suo cuore intenerito indovina gli è ricambiata dal mondo oggettivo con una recettività una sottomissione, un bisogno di confidenza che riconoscono nell'artista questo demiurgo, la misura di tutte le cose. Semeghini non approfitta d'un abbandono fiducioso che esprime in tutta la sua latitudine il bisogno di umanizzazione della Natura. Egli non se ne serve per deformare le forme del reale secondo le pretese dell'astrattismo. Egli resta di fronte ai cieli, alle acque, alle case, alle genti della diletta Burano, un osservatore riconoscente, un cercatore di ricordi per una malinconia che al colore di esilio, che dà il senso del distacco dalle cose che più si amano. Si deve a questa coscienza del distacco se il paesaggio, e anche le persone, hanno nell'arte di Semeghini perso qualunque materialità, qua-



Pio Semeghini: «Le Cattedrali di Torcello».

lunque peso. Il pittore non ha certezza d'un rapporto concreto esistente tra lui e le cose. Egli dubita di fare un sogno a occhi aperti, un sogno che l'ora più accorata e più spirituale del giorno favorisce. In quell'ora in cui il sole al tramonto dà la sua dolce luce a un mondo che tra poco sarà inghiottito dalla tenebra Semeghini smarrisce la sua memoria d'uomo reale, diventa un gentile e innamorato spirito, qualche cosa come un elfo volante su una tavolozza. Nascono dal suo pennello sfiorante quei paesaggi lagunari immersi in un clima di favolosa solitudine, quei cieli gravi, un po' anemici, che sentono il freddo dell'inverno e del crepuscolo imminente, quei pescatori intravisti come reitti depositati sulle barene dalla risacca umana, i bar-



Renato Birolli: «Terre gialle».



Pasqualino: «Cavalli in giardino».

doveva avere diverse qualità: essere maneggevole, fluida, elastica ed anche permettere di lavorare sulla materia fresca cioè permettere l'aggrappamento di ogni pennellata che doveva rimanere serrata e scorrevole senza mischiarsi alla materia ancora molle che stava sotto e senza toglierla. L'emulsione doveva aiutare l'artista a dipingere e la qualità della materia doveva risolvere le difficoltà fisiche e tecniche della pittura.

Il lavoro fatto con l'emulsione rendeva il tessuto pittorico prezioso, luminoso, trasparente e nel tempo stesso denso, robusto e resistente.

Questa materia permetteva di fare una superficie unita malgrado il grandissimo spessore degli impasti.

Come si vede da tutto ciò risulta che per fare della buona pittura bisogna possedere dei mezzi fisici che permettono di farla.

La massa con la quale dipingevano i pittori antichi e nella cui composizione il colore veniva aggiunto solo come elemento colorante, era composta di diversi elementi emulsionati insieme. Quest'emulsione era più la materia fisica del quadro, ma ancora nello stato liquido, come l'oro è liquido prima di essere trasformato in un oggetto o il cristallo prima di diventare una coppa o un boccale. Si potrebbe anche per spiegare meglio il senso della materia liquida citare come esempio le porcellane di Sévres o quelle di Rosenthal, di cui la preziosità e la finezza sono famose in tutto il mondo. In queste porcellane è la composizione speciale della massa che conferisce loro dopo la lavorazione e la cottura, quella finezza e quella bellezza eccezionali.

Lo stesso fenomeno si produce in pittura. Il corpo liquido con il quale si dipinge dev'essere composto di sostanze le quali dopo che il lavoro è stato compiuto, formano un tessuto pittorico bello e prezioso.

La materia della pittura dev'essere bella interamente, dalla superficie fino in fondo, come un oggetto d'oro e non soltanto alla superficie come un oggetto dorato. È evidente che una bella materia deve essere applicata sopra una superficie impermeabile perché tutta la materia rimanga sulla superficie con tutti i suoi elementi ed inalterata e non come nella pittura sulla tela assorbente ove essa penetra per una buona parte nell'interno dell'imprimatura.

La pennellata in una pittura non dev'essere assorbita dalla tela ma attaccarsi come per effetto di succhiamento e restare morbida e precisa là ove è stata messa mentre la materia deve permettere una fusione completa, quando il lavoro lo esige.

Soltanto essendo in possesso di un simile materiale è possibile la creazione di un tessuto pittorico bello e solido e che permette con le sue qualità l'esecuzione perfetta di un quadro.

L'esistenza di una materia scorrevole e di cui la sostanza non è del colore a olio reso liquido, l'esistenza, dico, di questa materia usata dai maestri antichi è stata scoperta da me dopo lunghi anni di esperienze e di ricerche e ormai sono circa tre anni che il mio lavoro si è arricchito e si arricchisce sempre dei meriti fruttati di tale scoperta.

Ho dovuto prima scoprire il principio stesso della materia scorrevole, il principio d'un'emulsione con cui, lavorando, si può comporre il tessuto pittorico; poi doveti trovare gli elementi, le sostanze di cui questa materia poteva essere composta. Queste ricerche sono state lunghe e difficili, ma oltremodo interessanti ed appassionanti.

Il risultato positivo di tali ricerche è la vera scoperta pittorica del nostro secolo. Esso è la ripresa della tradizione dei grandi maestri antichi, di quella tradizione che è stata interrotta verso la metà del secolo scorso e la di cui interruzione ha reso la tecnica della pittura un vero mistero.

Quando gli intellettuali ed i critici d'oggi parlano di mistero a proposito di certi quadri essi usano una parola giusta ma in un senso sbagliato; il mistero c'è in pittura ma questo mistero non bisogna cercarlo nei soggetti o immagini di certa pittura moderna, poiché questo mistero è la materia fisica e metafisica delle opere dipinte dai maestri antichi.

Solo quando i pittori d'oggi avranno realmente capito questa verità, la verità cioè che il valore e l'interesse della pittura dipendono unicamente dalla sua qualità e non dal soggetto e dallo stile, soltanto allora noi potremo avere una rinascita artistica e la pittura diventerà di nuovo dell'arte.

La ricerca frenetica dei soggetti, (che del resto il piccolo demone del modernismo ha già da parecchio tempo esauriti), e d'uno stile speciale, dev'essere sostituita da una frenetica ricerca della qualità.

La scoperta della materia pittorica è stata fatta oggi da un pittore italiano. Così come nel Cinquecento la scultura greco-romana dissotterrata e la venuta di i letterati bizantini, hanno fatto sorgere in Italia il Rinascimento, così in mezzo al nostro secolo ed in questa stessa Italia, la scoperta della materia pittorica farà sorgere la Rinascita della grande pittura.

GIORGIO DE CHIRICO



Pio Semeghini: «Bucchi in sosta».

comi alle cui chiglie nere batte un'onda pigra e implacabile come l'eternità, quelle fanciulline dai grandi occhi fantastici in cui trema l'inquietudine di un'età che sta tra la puerizia e la giovinezza, tra l'incanto impallidito della prima e l'attesa ansiosa della seconda. Dopo Moggioli, Semeghini ha fatto entrare Burano nella storia della pittura. Non c'è luogo sulla terra che parli più suggestivamente a un'anima bruciata dal proprio ardore, un'anima che aspiri agli «interminati silenzi» per maturare i dolci e solenni pensieri fioriti in quel lembo di terra perso tra acque e cielo, in una solitudine che sa di mito. «Vado alla mia solitudine, vengo dalla mia solitudine, perché a me bastano i miei pensieri» son versi di una romanza di Lope de Vega e possono interpretare qualunque tela di Semeghini. Per far più solenne la comunicazione tra il suo spirito e il paesaggio buranese egli non inserisce mai nella «veduta» la figura. Così il colloquio tra gli elementi e le cose che riflettono la storia della fatica e della servitù umana si svolge senza testimoni e senza vanità. È un colloquio sommerso, quasi velato, sonnolento come quell'onda che batte alle rive, e in cui specchia il suo mite chiarore la prima stella della sera. Nel trascrivere Semeghini chiede al rosa e al grigioparla le loro più preziose trasparenze. Egli non dipinge più con i colori ma con qualche cosa che emana dalla loro lirica combustione. Non credo si possa spingere più oltre la spiritualizzazione del colore. Si arriva a tanto solo quando si è arrivati a conquistare un alto grado di pacificazione interiore. A Burano Semeghini ha creato un indefinito poetico che ricorda quello della campagna torinese nei quadri di Fontana. Partito dall'impressionismo ecco il pittore assurgere al canto senza forzare quel rispetto del vero che è il fondamento di ogni arte che voglia mantenere vivi i suoi legami con l'uomo. E che Semeghini sia nel gusto è dimostrato dall'influenza che ha esercitato e seguita a esercitare tra i giovani. Codesta influenza è frutto di penetrazione naturale, non è dovuta a guerriglia di parte, a pressione polemica, alla situazione di privilegio creata dall'appartenenza a qualche interessata avanguardia. Semeghini si vanta di essere stato sempre un isolato. Non ha mai partecipato ad aggruppamenti di sorta, non ha mai preteso di aver trovato tra i colori della tavolozza la panacea per i mali di cui soffre la pittura moderna, ha sempre lavorato in silenzio tra Parigi, Burano e Milano senza chiedere nulla a nessuno, sperando nella forza di propulsione della propria limpida verità artistica. Egli è uno dei pittori meno settari che mi conosca. È un piacere sentirlo parlare con assoluto rispetto di artisti che sono agli antipodi della sua pittura, fatto un po' insolito oggi che qualunque maschiottismo liquida i più grandi maestri col più smalzato dei sorrisi. Da Van Gogh, che considera il più grande degli espressionisti, Semeghini confessa di aver ricevuto, salutare lezione, il correttivo a far troppo bello, troppo aggraziato. Tutto questo completa il ritratto dell'amico nostro. L'uomo serve a comprendere l'artista. La pacificazione dell'uno è elemento base della catarsi dell'altro. Questa pittura così lieve raffinata consumata non è una maniera ma una moralità. I quadri esposti alla Galleria Barberoux hanno messo la folla dei visitatori in presenza di uno spirito penetrato così profondamente nelle cose da dare ad esse la luce della sua anima bramosa d'infinito.

La brevità dello spazio mi consente solo di dare un magro accenno alle Mostre pur così interessanti di Birolli, Pasqualino e Conte aperte in questi giorni nella

nostra città. Birolli che espone alla nuova Galleria della Spiga meriterebbe un lungo discorso, che tra i giovani egli è uno di quelli dai quali tutti si aspettano qualche importante conclusione. La sua pittura va mostrando con sempre maggiore evidenza i segni della maturazione e della chiarezza interiore. «Forse è ancora violento il bisogno di dare la pittura a se stessa e ad essa noialtri con la nostra possibilità di discorso che sorpassi il frammento morale? Ma ogni inquietudine è profetica di mutamenti». Con queste parole Birolli conclude alcune sue ispirate pagine sull'«Età Felice da lui posta» nel punto di congiungimento tra la coscienza pacificata nell'opera e il tempo pacificato nella Storia». È evidente che un nuovo ordine scaturisce da codesta inquietudine nella quale si trova riassunta una serie di esperienze dominate dall'orgoglio intellettuale e dalla pura emozione coloristica. Oggi il fondo culturale che sostiene tutta l'opera di Birolli appare illuminato da un ignorato senso di misericordia. Il quadro precisa i suoi valori costruttivi, la figura prende una distensione e un risalto nuovi, l'orchestrazione cromatica obbedisce a un più rigoroso ritmo genetico, infine sempre più stretta si rivela l'aderenza tra il tema figurativo e il colore che lo commenta. Pochi pittori possiedono come Birolli il dono di far squallire un colore nella pausa attonita di tutti gli altri elementi del quadro. Certi rossi, certi gialli, certi neri di Birolli hanno un valore di scoperta lirica che va oltre il puro calcolo tecnico e compositivo; son le guide tematiche per la precipitazione di quell'arcano poetico che è il vero protagonista del dipinto. In alcuni paesaggi di grande impegno sinfonico il pittore di Verona sfiora la favola per virtù sorgiva, senza ricorrere a quei valori allusivi di cui si fa tanto sciupio oggi.

Un altro coraggioso colorista è Guglielmo Pasqualino che espone alla Galleria Borgonuovo una serie di paesaggi che parlano al nostro spirito di una Sicilia vergine, libera, felice, battuta da cavalli dalle froge ardenti e dagli occhi specchianti come le acque dei ruscelli, abitati da uomini nudi dormienti serenamente nel folto delle boscaglie o esaltati nella loro forza vitale dalla fecondità della Natura. C'è nella pittura di questo giovane siciliano qualche asprezza di trapasso dovuta alla tentata risoluzione del dato naturalistico in fatto poetico. Raffaele De Grada che ha presentato il pittore attribuisce «l'incertezza che a volte si nota nel dar corpo ai volumi» alla ripugnanza di riprodurre il vero nei suoi limiti oltre che al desiderio di offrire una visione quanto mai possibile astratta delle cose. L'astrazione, ultima dea. Si vedono a volte sacrificare a questo idolo i più vistosi e cospicui doni nativi.

Di Carlo Conte per la cui arte è stato richiamato il ricordo del Settecento, un Settecento in cui sia stata convalidata l'esperienza della più sostanziosa scultura moderna, si può lodare la ricerca del ritmo al quale è disciplinata l'ispirazione del vero. La paura della retorica può condurre questo scultore sano pieno sicuro all'ostentazione dello sgraziato nella sfera dell'impressionismo descrittivo. Ma quando attratto dalla sensualità del soggetto egli si abbandona alla gioia del modellare arriva allora a comporre pezzi mirabili per potenza di modellato conclusa nel rigore dello stile. Egli espone alla Galleria dell'Annunziata.

LEONIDA RÉPACI



Carlo Conte: «Gruppetto e Spinario».