

ANNO II

LUGLIO MCMXX

NUMERO 5

IL PRIMATO

ARTISTICO ITALIANO



ROMA MILANO NAPOLI

PUBBLICAZIONE MENSILE

DIR.™ E AMM.™ MILANO - VIA PALAZZO REALE 7 - TEL. 80-12

PREZZO L. 5.-

SOMMARIO DEL PRESENTE FASCICOLO

In copertina - Vaso Apulo (Vaticano).
E. SOMARÉ: La XII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia.
C. ALBIZZATI: Un caso mitologico.
MARAINI: La pittura di Ardengo Soffici.
DE CHIRICO: Considerazioni sulla pittura Moderna.
A. DE VITA: La casa di Giorgio Vasari.
N. SCALIA: Paesaggi Vaghiati.
E. S.: Gaetano Previati.
G. PODRECCA: Scoperta Rivoluzionaria.
SAVINIO: Osservatorio.

M. BONTEMPELLI: Il Teatro di Praga.
U. BERNASCONI: Pittura e Critica.
V. GERI: Il dopo-guerra musicale.
G. PODRECCA: Il teatro del Popolo - Afferenza di Milano.
A. BONTO: musica e Colore.
ARATA: Per la glorificazione del laico Italiano. La Mostra del Concorso di 1° grado.
LETTERATURA: Recensioni di A. SPAINI e di E. S.
Decorazioni e fregi di G. MARINONI - R. ANGOLETTA. ecc.

AVVISO DI CONCORSO

Il PRIMATO EDITORIALE bandisce un concorso a premi (presentazione non anonima)

- I - Per 5 Romanzi da Sala (premio L. 1000 - 200 per romanzo) termine 30-9-920
II - Per una composizione strumentale (premio L. 2000 indivisibile) " 30-12-920
III - Per un'Opera lirica - una o più atti (premio L. 5000 indivisibile) " 30-4-921
oltre al 10 per cento sui precedenti.

La Commissione è composta dai sigg. : On. GUIDO PODRECCA (Presidente), ITALO VICENTINI (Giurati), M. VITTORIO VARELLI, Cav. VINCENZO FERRONE, M. ALBERTO TONI, MASSIMO BONTEMPELLI, ALBERTO SAVINIO.

Per modalità e chiarimenti: PRIMATO EDITORIALE - Sezione concorsi
VIA PALAZZO REALE N. 7 - MILANO

Tobler
CIOCCOLATO
SVIZZERO
AL LATTE
PROCURATORE
GENERALE ADOLFO GALEPPI

DEPOSITO GENERALE PER L'ITALIA, VIA VALTELLINA, 6
A GALLERIA VITT. EMANUELE 804 VIA SILVIO PELLECO
MILANO

CONSIDERAZIONI SVLLA PITTURA MODERNA

I. PARTE.

E' più di un anno che la guerra è finita. La pace è firmata da parecchi mesi. Le relazioni con la Germania incominciano mentre a poco a poco svaniscono i luoghi comuni che germogliarono durante il lungo conflitto e che obbligano qualsiasi galantuomo a dover considerare forzatamente brutto e cattivo tutto quanto fosse di provenienza tedesca: dalla pittura alle conserve, dalla musica alle stoffe, dalla letteratura agli oggetti di cancelleria.

Già prima della guerra vi era una forte tendenza tra la gioventù artistica italiana a respingere intransigentemente l'opera di tutti i pittori tedeschi per orientarsi e simpatizzare con la pittura francese, specie con l'ultima. L'impressionismo francese era sulla bocca di tutti gli intellettuali o intellettualoidi della penisola: Cézanne, Matisse, Monet e Renoir erano il tema preferito di conversazione e discussione nei caffè, ateliers, e salotti d'Italia.

E' nota ormai a tutti l'influenza che i suddetti pittori ebbero sulla giovane arte italiana, influenza dovuta specialmente alla propaganda che delle loro opere fecero alcuni scrittori come Soffici, i quali, profondamente francofili per inclinazione naturale e per esser vissuti qualche anno a Parigi ed avere colà degli amici tra le varie tribù di pittori, vedevano solo nell'arte francese l'avvenire della pittura.

Pertanto si disprezzava e s'ignorava l'arte tedesca, tanto l'antica quanto la moderna. I luoghi comuni creati dai letterati francesi a proposito di insigni artisti tedeschi, venivano dai noi inconsideratamente ripetuti. A questo proposito e per dimostrare con quanta leggerezza e con qual partito preso gli scrittori di Francia parlassero d'ogni pittura che non fosse quella fatta a Parigi, voglio citare una frase che Remy de Gourmont scrisse nella seconda serie dei suoi «Épilogues», sopra l'opera di Arnaldo Böcklin: — «il y a toute une littérature, dice Gourmont, sur lui et ses tableaux; d'après cela (et cela, oui, est suffisant), l'originalité de ce grand peintre serait très contestable. Il semble que ce soit un de ces puissants imitateurs comme en révèle l'histoire de l'art en tous les pays». A questo punto il buon Gourmont cambia discorso con una lodevole prudenza, nè si ardisce a dimostrare in che cosa Böcklin fosse un imitatore. Sarebbe ora, credo, di mettere le cose un po' a posto. I pittori italiani di oggi (parlo, s'intende, di quei pochissimi che vedono chiaro), non hanno bisogno di nessuno. Non bramano succhiare nè il latte della vacca francese nè quello della vacca tedesca. E' anzi probabile che loro stessi allatteranno tra breve le concupiscenze artistiche forestiere, poichè hanno già dimostrato con le loro opere, e non solo a chiacchiere pseudoliriche di prefazione di catalogo, che possono trovare nel loro vivo fondo, nel paese che abitano e nell'arte dei loro antichi, una fonte inesauribile di creazione e di costruzione. Così, liberati, guardano con occhi più puliti l'arte altrui, e più di un pittore, glorificato e discusso, passerà in seconda linea, mentre altri, dimenticati tra la confusione crea-

ta dall'isterismo delle innovazioni, verranno posti sopra i piedestalli che loro spettano.

E' sempre stato un luogo comune in Francia il considerare la pittura tedesca una pittura d'ordine inferiore perchè, dicevano loro, troppo intrisa di letteratura. Quelli che parlano così commettono anzitutto un formidabile sbaglio; per loro letteratura significa ogni sforzo di pensiero, ogni tendenza alla nobiltà, al sentimento elevato, al lirismo, alla filosofia, ogni spirito d'avventura, ogni amore per lo strano e il sorprendente, ogni prova di coltura storica e poetica. Partendo da questo concetto tutta la grande pittura italiana, dai primitivi ai decadenti, sarebbe della letteratura, «ergo» della cattiva pittura e, conseguentemente, sarebbe cattiva pittura anche l'opera dei più insigni pittori francesi: Poussin, Claude Lorrain, Giraudet, David, Guérin, Ingres, Delacroix. Ma su quest'ultimo punto i creatori della famosa frase «c'est de la littérature», non insistono, per prudenza, e si limitano a dare del letterato solo ai pittori tedeschi.

Certo è che i tedeschi di tutte le epoche hanno sempre avuto una forte tendenza a unire nella loro opera lo sforzo spirituale con quello plastico. Se alcuni di loro sgarrarono e sgarrano tuttora, ciò non importa; il principio è sempre buono; esso è anche il principio della nostra pittura che è sempre stata eminentemente spirituale; pensiamo ai Giotto, ai Paolo Uccello, ai Masaccio, ai Carpaccio e anche ad altri minori; tutti hanno il senso della bellezza, cioè di quella trasformazione, di quella idealizzazione della realtà, che costituisce una seconda realtà, tutti hanno il senso di quella selezione fatta con cura ed intransigenza nei vari aspetti della natura, sempre mutante e sempre medesima.

Se oggi in Italia questo senso è smarrito nei più non bisogna sgomentarsi. L'Italia ha avuto anch'essa la sua parte della grande epidemia inferita su tutta l'Europa nel mondo delle arti. Ma basta avere un po' di senso psicologico, basta dico avere un po' di fiuto per vedere quanto maldestramente i pittori italiani subirono l'influenza dell'arte d'oltralpe; con quanta goffaggine e con quale puerile ingenuità si posero all'imitazione degli impressionisti e dei loro successori. Bisogna anche notare che i più malamente influenzati furono i pittori italiani meno intelligenti, quelli appunto che si diedero a quella arterella derivata dal realismo francese, che noi potremmo definire piccolo verismo, e di cui la sede principale trovasi tra i pittori romani. Pittura da pollaio e da salotto di dentista, che inquina le mostre ufficiali e private, le botteghe dei mercanti, le gallerie d'arte e perfino le sale di lettura. Il piccolo verismo dei pennellatori nostrani non ha nulla che vedere col realismo d'un Courbet o d'un antico fiammingo. Quelli dipingevano la natura come la vedevano, eliminavano dalla loro arte qualsiasi sforzo spirituale, ma poi, dal punto di vista plastico, si costringevano alla stessa disciplina dei pittori dai concetti più vasti. Così un fiammingo che dipingeva una natura morta con frutta, o legumi, o selvaggina osservava

il disegno, il volume, le forme e le proporzioni dei suoi modelli, come un'altro pittore avrebbe osservato i canoni del corpo umano rappresentando eroi della Bibbia o della Mitologia.

Pertanto le loro opere, per quanto non interessino dal punto di vista spirituale, pure, per la solidità e l'esattezza, per la concentrazione dello sforzo plastico nel rendere le apparenze delle cose, entrano nella linea della vera arte. Guardando tali pitture si sente che quelli che le dipinsero non potevano accingersi a creazioni più complicate solo per una deficienza spirituale, mentre, quando si osservano le pitture dei sopracitati piccoli veristi nostrani, si sente che, oltre alla deficienza spirituale (alla quale del resto nel caso di essi è anche ridicolo alludere) è specialmente una deficienza di mestiere che li tiene legati alla pittura superficiale, facile e cialtrona.

Però nel non potere i nostri pittori seguire con serietà e frutto una linea di realismo pittorico, si palesa il segno buono. La nostra natura, infatti, è refrattaria a ogni puro realismo. La nostra zampogna non è fatta per simili canzoni e già canti più gravi cominciano a modularsi, un po' rozzamente sul principio, che la stasi è stata lunga e le dita dei suonatori si sono incallite. La tradizione smarrita ha fatto smarrire anche il mestiere. Ora i pittori ci ritornano; lentamente e con fatica, ma ci ritornano.

Le scuole francesi avevano insegnato la pittura facile; la pittura imparata senza maestro o in poche lezioni come l'inglese e il tedesco a uso dei commessi viaggiatori. Avevano insegnato, le scuole francesi, a dipingere presto; il quadro incominciato la mattina e finito la sera o anche al tocco, prima di sedersi per la colazione. Avevano insegnato, dico, a fare molti quadri al mese: dieci, quindici, venti. Sistema dovuto specialmente ai mercanti stipendiatori che per qualche biglietto da cento versato a un pittore esigevano un mucchio di tele. Le scuole francesi, ripeto, avevano insegnato la negligenza dei mezzi pittorici: si spendeva meno, si faceva più presto e si durava meno fatica; si dipingeva su cartoni, su assicelle di qualsiasi legno e perfino sul rovescio della tela; in fatto di olio e di vernici non si usava che il petrolio da bruciare.

Ora che i nostri pittori ritornano al mestiere riguarderanno con più amore a molti pittori dimenticati.

Era fatale: le mele alla Cézanne e i vasi di fiori alla Matisse avevano straripato. La coscienza poi non era tranquilla: «So di non sapere», si sarà detto più d'un pittore; ma il ritornello del saggio antico avrà risuonato in lui come un allarme e invece di quietarlo, l'avrà inquietato.

A dispetto di tutti i critici francesi i pittori italiani faranno dunque «de la littérature»; abbiano pazienza i signori Louis Vauxelles e Arsène Alexandre, ma sarà così. Torneranno i nostri pittori a leggere i grandi poemi dell'umanità. Con i fantasmi protettori di Raffaello, di Poussin, di Rembrandt, torneranno a leggere

la Bibbia e i poemi omerici. Lavoreranno così con più amore, con più pazienza e specialmente con più sincero entusiasmo e invece di spendere 50 lire per acquistare l'ultima monografia di Degas acquisteranno per 2 lire uno di quegli aurei volumetti della collezione «Masterpieces» dedicati a tanti pittori-letterati, caduti in disuso.

Ora che abbiamo un po' chiaccherato sullo stato della pittura moderna e che abbiamo accennato alle sue varie deficienze, ci proponiamo di mettere in chiaro alcuni valori di pittori nostri e forestieri. Riguardo ai nostri parleremo dei neoclassici dell'Ottocento, che finora sono sempre stati poco e male conosciuti, malgrado i lodevoli sforzi di alcuni benintenzionati scrittori. Riguardo ai forestieri parleremo di due artisti tedeschi: Arnoldo Boecklin e Max Klinger, che i malintesi francesi e la fatalità di alcune evoluzioni avevano tolto dal piedistallo che loro spetta. Noi ci accingeremo dunque cavallerescamente alla loro riabilitazione tanto più che in Italia essi non devono essere negletti poiché se la loro opera è misconosciuta in Francia (che i francesi moderni affogati dalla superficialità non la possono apprezzare, mentre i francesi di un secolo prima l'avrebbero sicuramente meglio stimata) essa opera, dico, può invece essere intesa in Italia ove tutte queste tendenze di arte facile e di piccolo verismo sono puramente superficiali e non riguardano che la parte meno valorosa e meno intelligente del mondo artistico nostrano; l'altra parte, per fortuna, conserva ancora per atavismo il culto della profondità e del pensiero, del lavoro lungo, della fatica di senno e di mano.

Nel parlare dei neoclassici dell'Ottocento il compito nostro sarà più facile che nel parlare dei due tedeschi precitati. Infatti i neoclassici italiani vissero e lavorarono in un'epoca più pura, in cui le compromissioni avvenivano più difficilmente. Boecklin e Klinger invece sono compromessi erroneamente, in seguito alle fallaci opinioni ed ai superficiali giudizi di alcuni, con certe antipatiche apparenze dell'arte tedesca. E' questo malinteso, appunto, che noi vorremo chiarire.

La compromissione era fatale che avvenisse. L'arte tedesca, da venticinque anni in qua, ci ha dato l'esempio della maggiore laidezza e della più grande goffaggine che si conosca. E' in Germania che è nato il «secessionismo», quella pittura borbora e bestiale, che ha poi dilagato anche in Italia. La sua nascita e il suo dilagare si capiscono facilmente. L'impressionismo francese, arte superficiale, ma nondimeno piena di buon gusto e di equilibrio non poteva bastare alle esigenze artistiche di un pubblico più largo e incolto. Ci voleva il gran ritratto, il nudo sensuale, il paesaggio panoramico, le decorazioni murali, onde poter infiltrarsi nel mondo della borghesia arricchita, e negli ambienti accademici ed ufficiali. Così nacque il «secessionismo».

GIORGIO DE CHIRICO.