



Mario Broglio

Dove va l'arte moderna?



www.liberliber.it

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al sostegno di:



E-text

**Web design, Editoria, Multimedia
(pubblica il tuo libro, o crea il tuo sito con E-text!)**

<http://www.e-text.it/>

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Dove va l'arte moderna?

AUTORE: Broglio, Mario

TRADUTTORE:

CURATORE:

NOTE:

CODICE ISBN E-BOOK: n. d.

DIRITTI D'AUTORE: no

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza specificata al seguente indirizzo Internet:
<http://www.liberliber.it/online/opere/libri/licenze/>

COPERTINA: n. d.

TRATTO DA: Dove va l'arte moderna? / [prefazione di Edita Broglio]. - [Spoleto : Tip. Panetto e Petrelli, stampa 1950]. - 85 p. ; 18 cm.

CODICE ISBN FONTE: n. d.

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 30 gennaio 2019

INDICE DI AFFIDABILITA': 1

0: affidabilità bassa

- 1: affidabilità standard
- 2: affidabilità buona
- 3: affidabilità ottima

SOGGETTO:

ART009000 ARTE / Critica e Teoria

DIGITALIZZAZIONE:

Paolo Alberti, paoloalberti@iol.it

REVISIONE:

Catia Righi, catia_righi@tin.it

IMPAGINAZIONE:

Paolo Alberti, paoloalberti@iol.it

PUBBLICAZIONE:

Catia Righi, catia_righi@tin.it

Liber Liber



Se questo libro ti è piaciuto, aiutaci a realizzarne altri.
Fai una donazione: <http://www.liberliber.it/online/aiuta/>.

Scopri sul sito Internet di Liber Liber ciò che stiamo realizzando: migliaia di ebook gratuiti in edizione integrale, audiolibri, brani musicali con licenza libera, video e tanto altro: <http://www.liberliber.it/>.

Indice generale

Liber Liber.....	4
PREFAZIONE.....	13
TENDENZE ERETICHE NELL'ARTE.....	14
IL MANDARINATO DEGLI ASTRATTISTI.....	28
I NUOVI ICONOCLASTI.....	35
«VALORI PLASTICI».....	42
IMITAZIONE DI NATURA.....	49
LA COMPOSIZIONE.....	63
FUNZIONE DELLA CRITICA.....	71
MISSIONE DELL'ARTE.....	80

MARIO BROGLIO

**DOVE VA
L'ARTE MODERNA?**

VALORI PLASTICI

Dell'ininterrotto discorso sull'arte che ha accompagnato la vita di Mario Broglio e che egli, durante i suoi ultimi anni, era intento a raccogliere in volume, ci è consentito di pubblicare oggi alcuni saggi.

Abbiamo creduto opportuno dare la precedenza alle sue indagini d'ordine generale, già disposte e collegate in schema organico. Altri scritti, come lo studio sui precursori del modernismo, i saggi monografici su Cézanne, Picasso, De Chirico, Carrà, Morandi e Modigliani, nonché una raccolta di aforismi sulla pittura, verranno successivamente riuniti in edizione a parte.

Dei saggi qui riprodotti l'unico che, Broglio vivente, fu mandato alla stampa, è quello sull'astrattismo, da lui in seguito rielaborato.

VALORI PLASTICI

*L'arte è il ponte gettato tra la
natura rivelata e quella da rivelare.*

MARIO BROGLIO

L'esperienza cruciale che più d'ogni altro evento contribuì a determinare in caratteri inconfondibili la complessa personalità di Mario Broglio, fu il suo violento corpo a corpo con i problemi sorti dal modernismo estetico, nel periodo più drammatico e più travagliato che l'arte abbia mai conosciuto. Il delirante caos suscitato nel campo dell'arte dalle incursioni di sediziose filosofie e scienze moderne poteva anche offrire esca all'indole burrascosa di Broglio, se il suo pensiero saldamente tetragono avverso ai voli ultrartistici, non gliene avesse posto il veto. Opposizione questa non preconcepita, ma originata dalla sua singolare facoltà di cogliere a primo acchito il punto morto nelle formule a effetto, vecchie e nuove, onde egli, resistendo in disimpegnata e vigile solitudine alle trascinanti ondate della piazza, restava illeso ma dolorosamente passivo, mentre intorno a lui crollavano una dopo l'altra le più vistose teorie, dottrine e credenze.

E sono lunghi anni d'incubazione.

Quando infine cinquantenne dichiara: «Una forza agisce in noi costante che ci fa vedere le cose sul piano dell'arte», la scoperta di questa forza ossia entità che promuove l'atto artistico gli rivela quali siano i mezzi conoscitivi leciti all'arte, cioè legittimi se attivati dall'artista in stato di grazia.

Mentre da tempo le elucubrazioni estetiche si dibattono e s'arrovellano in astruse logomachie, nessun pensiero di Broglio, per contro, appare derivato da speculazione mentale. Scevro di velleità retoriche, egli s'afferra solo all'esperienza, e non esce dal riserbo se non quando penna e tavolozza concordemente cedono a quel potere che non più emana dall'artista stesso, ma di fronte a cui l'artista «si cancella come individuo».

In Broglio, pittore personalissimo, la personalità si dichiara disindividualizzata, in virtù di un'ascetica rinuncia a tutti quegli interventi soggettivi favoreggiati da più generazioni ed esasperati dai modernisti.

Broglio obbedisce alla esigenza universalistica dell'arte, operando in umiltà artigiana onde poter amorosamente ritrarre la realtà oggettiva, in sé poetica, delle cose di natura. Egli ricalca le orme quasi svanite della tradizione e riscopre, dopo secoli, i principii e le leggi che informano la grande arte del passato. Sull'ardua via egli coglie verità artistiche dimenticate o mai ancora definite dal pensiero: il significato profondo della imitazione di natura; il modernismo come eresia dell'arte; l'individualismo come elemento disgregatore; il ruolo

negativo del criticismo; l'importanza capitale della composizione; la fecondità artistica del dogma e della gerarchia; i nessi dell'arte con la poesia, la conoscenza e la religione; il senso e la missione dell'arte. Ecco un accenno ai risultati ottenuti da Broglio in trent'anni di instancabili esperienze e indagini, ed ora raccolti nelle pagine seguenti.

Sforzo titanico, quello di Broglio, inteso a dirottare l'arte dal modernismo per orientarla sulla norma che il corpo pittorico deve restare inalterato mentre il soggetto segue il metro del tempo. Oggi, grazie all'intervento di Broglio, l'arte, dopo le perplessità e gli smarrimenti del modernismo, trova sgombra la via del ritorno verso l'antico magistero che l'aveva sostenuta nelle epoche del suo maggior splendore.

Fare il cammino a ritroso di cinque secoli, da solo e contro corrente, procedendo su diritta via, senza mai aggirare gli ostacoli per le false strade del neoclassicismo, che è imitazione di opere anziché di natura, non fu impresa lieve; e sarebbe eccessivo pretendere che l'opera di Broglio, scaturita nell'aria rarefatta delle solitudini, possa comunicare quel calore che agli avventurati pittori del Quattrocento fin dalla puerizia veniva naturalmente infuso non appena avevano varcato la soglia di bottega del loro maestro.

E se nel compiere lo sforzo, il frutto gli cadeva di mano talvolta acerbo, se la sua attività fu troncata nell'ora stessa in cui l'ultima incertezza era dissipata, il-

lesa rimane nella sua opera una realtà viva e canora nata dalla comunione perfetta di un'anima con la natura.

Mario Broglio, nonostante la notorietà che ebbe in vita, è ancora uno sconosciuto. Valga la presente pubblicazione a far conoscere il merito del suo apporto in sede d'arte e di pensiero, misurabile soltanto sull'incondizionato e assoluto.

Conta il fatto, e più del fatto l'esempio.

EDITA BROGLIO

PREFAZIONE

Lo studio seguente è rivolto a dimostrare che nella concezione e nella prassi della pittura cosiddetta moderna si è introdotto un principio il quale, procedendo in senso inverso di quello che presiede alla formazione della pittura non moderna, contesta la stessa ragione morale dell'arte. Codesta ragione non è quella di rappresentarci, nella varietà chiusa e convenzionale dei suoi aspetti, il dramma dell'Io sensorio e psicologico, ma di annullare, invece, gli impedimenti che ci escluderebbero dalla conoscenza della verità e dell'Universale, in vista di scoprire e di esaltare, imitandola, l'opera sensorialmente invisibile di Dio – la creazione – nella sua infinita capacità estrinseca, al di fuori di ogni nostro giudizio od intervento.

La rinuncia di voler far prevalere la vita emotiva del microcosmo sulla cognizione oggettiva della realtà naturale è la condizione per conseguire quella grazia in cui si afferma l'ineffabile incapacità di conoscere il conoscibile senza passare attraverso le strade obbligate della esperienza, creatrice dei mezzi mediante i quali è consentito all'arte di illuminare il mondo intangibile del Divino.

TENDENZE ERETICHE NELL'ARTE

Nell'atto di impegnarci in una polemica decisiva contro il modernismo in arte, destinata a sterminare le eresie dominanti nel campo estetico per restituire le antiche costituzioni cadute in oblio o falsate, gioverà dichiarare subito che sarebbe fallace impresa voler costringere e localizzare quello che risulterà essere l'errore dell'arte moderna nella serie delle manifestazioni plastiche storicamente recenti e contemporanee. Allo stesso modo come riesce agevole ritrovare nelle opere di un Renoir o di un Cézanne elementi dell'antico, così nelle opere degli antichi si può facilmente scoprire fattori in cui è riconoscibile il germe dissolvente dell'arte moderna: valgano ad esempio le cavate in profondità del chiaroscuro in Masaccio, intese a surrogare il modellato della forma, oppure il sospetto gonfiore di corpi vuoti dei quali, nel precipitare della sua vertiginosa parabola, lo stesso Raffaello ci ha lasciato penoso ricordo. Quel mal germe è sempre lo stesso, nel passato come nel presente, ma soltanto in tempi recenti esso si è moltiplicato a dismisura,

avanzando rapido e vorace; per cui senza arbitrio alcuno ed anzi in sede di legittima definizione è lecito compendiare i sintomi del pericolo precisamente nel nome di «modernismo». Né talune illuminate eccezioni bastano a sconfessare il corrotto linguaggio dei modernisti e l'aberrazione estetica assurta a norma, poiché nella produzione dei moderni le antiche leggi d'arte, se mai adombrate, sono più presuntive che operanti.

Infatti, nell'artista moderno vediamo compiersi uno sforzo sempre maggiore tendente a stabilire la propria autonomia di fronte alla natura ch'egli intende rappresentare in modo ognor più individuale, alla stregua cioè dei moti, delle sensazioni, dei sentimenti, delle reazioni che in lui suscita l'oggetto di natura, sostituendo così le impressioni che in lui desta l'oggetto all'oggetto stesso. Nel risultato di questo sforzo risiede ormai la condizione unica di essere o non essere riconosciuto artista. Perciò, non vi sarebbe neppure motivo di stupirsi per l'assenza di un metodo generale, in quanto, essendo infiniti i modi di percepire le cose, ognuno di questi modi richiederebbe un metodo particolare, adeguato ad esso solo. Ma la mancanza di metodo generale incorre nell'assurdo e prova che i modernisti stanno fuori dell'arte, poiché questa non si avvera nel fatto di esprimere le emozioni dell'individuo, ossia di rappresentare l'uomo, bensì di rappresentare la natura. Lo sforzo dei moderni, quindi, punta e si spreca in falsa direzione, mentre si avvantaggerebbe non poco nel disarmare le sensazioni ed i sentimenti individuali, relegandoli nel

piano delle questioni personali che non costituiscono materia d'arte.

Ma il fattore preminente nella prassi dell'arte moderna, dopo cinquant'anni di vorticoso esercizio, è tuttora una preoccupazione assillante tanto in coloro che sono eletti ad operare nell'arte, quanto in coloro che esercitano alla sua periferia il proprio gusto e la propria intelligenza critica: un'ansia, un affanno, una frenesia che l'arte corrisponda per l'appunto all'imperativo categorico di essere moderna. Sul senso della modernità però i pareri sono discordi ed oscillanti tra l'estremo del semplicismo e l'estremo dell'ermetismo. Inconsistente appare già a prima vista il postulato, secondo cui l'arte debba volta a volta adeguarsi allo spirito del tempo, cioè del periodo storico in cui nasce. Questa istanza, evidentemente, attinge nel vuoto del tempo, poiché sollecita una prassi aderente a quel carattere peculiare d'un determinato periodo, che si palesa soltanto alla visione storica retrospettiva e non mai alla coscienza attuale. Così per lo meno non intendono l'arte moderna gli avanguardisti fedeli al mito del progresso, i quali intorno alla chimera della modernità s'accaniscono con aspirazioni e ricerche ossessionanti, auspicando e promovendo rivoluzioni estetiche e nuove acquisizioni che compensino largamente la negazione dei fatti artistici precedenti, e propugnando la conquista di nozioni fin là ignorate e di scoperte originali, di cui l'opera moderna sappia arricchirsi nei confronti di quella antica. Non è raro udire la professione di fede, che soltanto una rivoluzione perpetua nel

campo estetico potrà sortire quelle essenze superiori atte a fecondare lo spirito dell'arte moderna, cosiddetta pura. Ma qui, senza dubbio, ci troviamo in presenza d'una frenesia estetica che, aggirando la legittima genesi dell'opera, vuole bravare nel campo dell'arte.

D'altro canto, codesti novatori rivoluzionari troppo si illudono sulla identità divina dell'uomo per rinunciare a pose creative. La rivoluzione tende sempre a divinizzare l'uomo, anche sul piano artistico, a scapito di Dio, della natura e della storia. Tale sovvertimento si palesa in un fatto centrale che riassume tutto il modernismo, e cioè nella negazione del soggetto pittorico, le cui esigenze, stimate inferiori e poste in sott'ordine, si troverebbero in stridente contrasto con la presunta facoltà creativa dell'artista capace di esprimere figurazioni plastiche indipendenti dalle cose di natura. Il soggetto quindi risulterebbe incompatibile con le finalità dell'arte moderna, in quanto questa nulla avrebbe da «narrare» – funzione riservata alla letteratura – bensì soltanto mondi suoi propri da raffigurare. Ma per quanto attiene al soggetto, nella strage di valori artistici compiuta dai moderni, non fu da essi neppure identificato un principio basilare della sapienza tradizionale che riconosce nel soggetto la sostanza stessa della costituzione plastica, e ciò in maniera così esclusiva da rendere impercettibile ogni sua residua funzione letteraria. Come il divino si specchia nella natura, così ugualmente l'arte si manifesta mediante il soggetto che dorme nella natura. Il soggetto, con le sue irrilevanti attribuzioni letterarie, narrative, illustrative, che

non interessano l'arte figurativa, diventa soltanto pretesto quando la pittura è autentica pittura. Prima di essere dramma umano, la pittura è dramma plastico. Per contro, l'assunto luciferino dei moderni, mirante all'eliminazione del soggetto, cozza e s'infrange proprio contro l'ostacolo che essi intendevano rimuovere, e quel che resta dopo l'urto, sono frammenti illustrativi della vicenda, cioè inconfondibilmente letterari.

Il modernismo come tale non può vantare alcuna affinità con l'antico, e tanto meno presumere di rappresentarne la realizzazione quintessenziale, epurata delle corruzioni che la tradizione avrebbe subite. Sostanzialmente diverso dall'antico, svincolato da ogni legge e ordine superiori, eversore dei valori tradizionali, le cui virtù esso trasmuta in difetti ed i difetti esalta a virtù, antesignano della rivoluzione in un dominio sottratto, per sua natura apolitica, alla rotazione delle ideologie, il modernismo fa parte a sé ed irrompe nel campo dell'arte come entità autonoma sospinta da quelle forze negative che tendono alla completa distruzione del mondo classico.

A malgrado della sua combinata varietà e multipla stratificazione, il modernismo non cela alcun mistero genetico, non resiste all'indagine classificatrice e si scompone con altrettanta facilità come è stato artificialmente totalizzato; a un discernimento più acuto anzi rivela supinamente il suo paradosso, per cui con la crescente invasione dell'individualismo nel campo artistico diminuisce in ugual misura l'originalità dell'opera. Infatti, la consistenza empirica del fenomeno modernista si

esprime alla superficie con elementi mutuati o addirittura plagiati da tutte le civiltà artistiche passate, in imitazioni mimetiche o iconografiche di egiziani e bizantini, gotici ed esotici primitivi e persino cavernicoli; ed a complicare la vicenda, non avviene mai una espropriazione di sostanze, ma solo uno spoglio di accidenze, residue attraverso i secoli e i continenti, di rifiuti della storia, sicché il moderno, nel suo criterio di scelta indirizzato alla ricerca dell'inconsueto ed eccitante, dà la preferenza o ai segni intrasferibili della grande pittura, o più spesso ancora agli elementi spurii, agli sviamenti ed errori, alle infezioni, alle brutture, insomma allo scarto e la schiuma dei secoli, talché l'arte moderna s'appresenta come un complesso di fattori circoscritti nel tempo o decadenti, e come eclettismo alla rovescia. Ma di là dall'aspetto esistenziale del modernismo, l'usurato predominio dell'io nell'arte e il conseguente disamoramento dal legittimo e dall'oggettivo, portano nell'opera all'egemonia di singoli elementi formali, o psicologici, o meccanici in funzione totalitaria, come volta a volta dell'effetto dissolvente dell'atmosfera sull'oggetto, della figura geometrica, della deformazione, della scomposizione, della simultaneità, dello stato d'animo o di coscienza, dell'emozione, dell'estro, della sensibilità, dell'astratto; e codesta sforzatura unilaterale limita la pienezza espressiva, la depauperava e uniforma e riduce a monotone variazioni di un tema solo.

Siccome il modernismo difetta di posizioni autentiche e quindi manca di stabilità, non riesce a orientarsi se

non sul casuale, transeunte, improprio e illecito. La seduzione dell'anarchia, ch'è il gusto del proibito, lo induce a violare ogni canone e principio, ed a spodestare la realtà delle immagini, instaurando la potestà delle apparenze irreali. La negazione di tutto ciò che è imperituro lo vota a un relativismo in cui si esaspera il dubbio circa l'unità e l'integrità dell'oggetto. Un basso istinto di megalomania individualistica lo spinge vieppiù alla eliminazione del soggetto e alla distruzione dell'oggetto di natura, equivalenti plastici della tendenza a delinquere.

L'eresia modernista, nelle sue remote origini, fu una eccezione presso gli antichi; ma poco men che un secolo fa è caduto il velo, e oggi l'errore si sta organizzando come potere sovrano e autonomo nel campo dell'arte. Quando l'oggetto perda la sua integrità, e la sua inconfondibile personalità venga assorbita e annullata nell'Io dell'artista, allora tutta l'arte di tutti i tempi è la storia di questa aberrazione e di questo inganno; ma solo nell'arte moderna l'errore acquista autorità ideologica e forza imperativa; solo i moderni riuscirono a violare e sconsecrare l'oggetto, asservendolo funzionalmente come esponente delle loro sensazioni. La figurazione plastica, quando sia assimilata all'Io dell'artista, si chiude in se stessa e diventa intransitiva. Sofisticato dall'individualismo artistico, l'oggetto perde voce e senso, non reca più alcun messaggio, e presenza soltanto per gravitazione fisica come massa materiale.

Attribuita al modernismo, la denominazione di «arte» diventa pseudonima, convenzionale e fittizia, in quanto

esso ostenta le sembianze di sottoprodotto estetico della scienza: la luce diventa luce fisica, l'oggetto non si illumina più da sé; l'effetto ottico prevale sulla visione essenziale dell'immagine. Allettato dallo scientismo plastico, il pittore moderno cerca di carpire il segreto dell'arte dentro la cosa, la quale invece deve restare intangibile; e dall'abuso individualistico nasce questo frugamento, questa deformazione, questa aggressione dell'oggetto, quest'attacco condotto con ferocia e rancore, onde far uscire per manomissione quello che l'artista non è stato capace di vedere. Il moderno, per conoscere l'oggetto, taglia il mondo a fette, seziona le cose, le scompone e disgrega. Le masse pittoriche vengono pesate e distribuite in sperimentale equilibrio. L'opera diventa un meccanismo, e come tale si pone fuori della costituzione plastica. I procedimenti modernisti ed i presunti risultati dell'operazione non hanno più nulla in comune con l'arte, di cui assumono le parvenze, dilapidandone la sostanza. Il moderno, proprio quando nella sua infatuazione egocentrica crede di esercitare un potere creativo, sbocca fatalmente nella disintegrazione dell'oggetto, cioè nella distruzione del creato.

L'arte attinge vivezza dalla natura, mentre la tecnica e la meccanica s'alimentano nella misura che la distruggono. Da tempo, la civiltà dei popoli si valuta secondo il loro progresso tecnico-industriale, non più secondo la loro arte. Di pari passo, l'arte decade fino a destituirsi del suo prestigio storico, perdendo un millenario magistero ed accodandosi infine alle concezioni meccanic-

stiche. Dimentica della sua missione, spogliata delle sue difese, la pittura prese a seguire un destino eteronomo; ma poiché ancora nel suo svilimento conservava un riverbero del divino, fu suo malgrado portata a presagire simbolicamente le forme ed i modi di quel cataclisma tecnico che, scatenatosi sul mondo, doveva sconvolgere tutte le concezioni tradizionali, soprattutto quelle di tempo e spazio. A tale svolta della civiltà l'artista moderno, chiudendo gli occhi alla rivelazione dei segni premonitori già lampeggianti sull'orizzonte dell'impressionismo, anziché sostare e raccogliersi nelle posizioni tradizionali non ancora smantellate, e opporsi alla invasione meccanicistica, tradì la propria causa, passò nel campo avverso, e con impeto da neofita rivoluzionario prese settariamente partito per una presunta necessità estetica, ora causale ed ora finalistica, e contro la libertà dell'arte, per la supremazia del concetto e contro quella dell'immagine, per il meccanico e contro l'organico, per l'atomismo e contro la totalità unitaria.

La rivoluzione modernista spezzava così il vincolo mistico tra arte e natura, degradando l'estetica ad epifenomeno della meccanica ed annullando la sapienza artistica, ossia la conoscenza della realtà attraverso l'arte.

Vari decenni prima che s'annunciasse in sede scientifica il relativismo di Einstein, la pittura impressionista, facendo propria avanti lettera la teoria secondo la quale tempo e spazio non sono misurabili in valori assoluti e costanti, prese a relativizzare tutta la struttura plastica. Lo spazio impressionista cominciò a fluire come il tem-

po, demolendo nella sua impetuosa corrente lo spazio euclideo e disgregando i volumi, i piani, i contorni, le rette e le curve. Ma esauritasi ben presto, in una irrefrenabile volatilizzazione pittorica del mondo oggettivo, la tesi dei Maestri impressionisti, l'arte, smarrita in labirinti atmosferici, cercava di riorientarsi su un qualsiasi punto di riferimento stabile. Allora Cézanne, che pur conservava qualche nostalgia dell'antico, raccomandò di appoggiare le evanescenti forme al cubo, al cilindro, alle resistenti strutture dei corpi geometrici. I postimpressionisti accettarono questa formula, sperando di trovare nei conseguenziali sviluppi postumi dell'esasperazione impressionista quella risposta ai problemi plastici fondamentali, che lo stesso Cézanne non aveva saputo dare. E nacque il cubismo.

Il cubismo, pur ammettendo l'esistenza di uno scheletro formale, che però non è altro se non la surrogazione del soggetto con la impalcatura geometrica del medesimo, segna un altro passo sulla fatale via. Leopardi ne ha preveduto l'andamento segnalando in una sorprendente nota dello *Zibaldone* le premesse e gli sviluppi in cui si palesa la genesi cubista: «L'arte corregge la rozzezza della natura, e la natura la secchezza dell'arte. Ma qui non si fermano. La ragione avanza e, avanzando la ragione, la natura retrocede. L'arte non può più controbilanciarla. La precisione predomina, la bellezza soccombe». Perciò il linguaggio artistico, «avendo perduto il suo primitivo stato di natura, e l'altro più perfetto di natura regolata, o vogliamo dire formata, *cade nello stato*

geometrico, nello stato di secchezza e bruttezza». Infatti il cubismo, esteriorizzando la struttura geometrica che negli antichi era ognora sottintesa, scarnifica la parte viva del corpo pittorico e continua l'opera di demolizione iniziata per altro verso dall'impressionismo.

Molto prima che scoppiasse la prima bomba atomica, la sua potenza disgregatrice era già simbolicamente enunciata nella pittura cubista. Come l'energia nucleare si scatena dalla scissione dell'atomo, estrema figura corporale della fisica, così il cubismo, bombardando l'oggetto pittorico per rivelarne il segreto, lo infrange e squarcia, svincolando quelle forze che fin là servivano alla coesione ed unità dell'oggetto, forze che, messe in libertà, a lor volta continuano di propria meccanica l'opera progressiva di dissociazione. E alla stregua d'una palese analogia, come la teoria della relatività annovera centinaia di dimensioni nello spazio fuso col tempo, così la pittura cubista preforma una spettrale polidimensionalità. Al cubismo null'altro fu concesso se non di continuare in sede d'indagine cerebrale la drammatica avventura di Cézanne. Come risultato ne venne la spettacolare inaugurazione di un'indiscreta e magra trovata meccanicistica, cioè la trasposizione del punto di vista statico e frontale da cui tradizionalmente veniva guardato l'oggetto, ad una visuale mobile e circolare. Ovviamente, si produsse così il disfacimento dell'oggetto, il quale appariva raffigurato nella molteplicità arbitraria dei differenti aspetti che poteva assumere dai vari punti di osservazione disposti intorno ad esso. L'impegno dei

cubisti fu insomma quello di rappresentare anche l'altra faccia della luna. Ma, fuor di metafora, il cubismo ci dette una pittura inorganica, perché la sua estetica relativizzava le condizioni assolute dalle quali scaturiscono le leggi della composizione. L'architettura pseudologica del quadro cubista appare perciò vincolata a un gusto soltanto ornamentale che non può sorpassare i limiti dell'arabesco. Gusto macabro, del resto, poiché la scomposizione figurativa ridusse questa pittura a simiglianza di un obitorio, in cui si trovino riuniti all'ammasso i mutili resti della dissezione cubista operata sul vivo degli oggetti.

L'abisso chiama l'abisso, e il futurismo, mentre polarizza le conseguenze della frattura fra l'antico e il moderno, continua l'opera distruttiva mandando in sfacelo il corpo pittorico. Gli artisti di questa scuola, settari del dinamismo, schiantano l'oggetto non tanto ai fini d'una consuntiva conoscenza plastica, quanto nel vano tentativo di sprigionarne energia motrice. Il futurismo fu irrimediabilmente compromesso da un virulento scientismo che si proclamava nei torbidi concetti di dinamismo plastico, scomposizione e compenetrazione dei piani, simultaneismo ecc., teorie e pratiche, queste, che abbassarono l'arte a un caotico scontrarsi di fluidi e di forze senza forma né direttiva, illustrato in segni crittografici che vogliono esprimere pressioni e urti, tensioni e vibrazioni, vale a dire vicende che nulla hanno da fare con l'arte.

L'analogia tra il modernismo artistico e gli eventi atomici si estremizzava diventando evidente e indubbia,

quando l'arte tagliò il traguardo dell'astrattismo. La bomba atomica è scoppiata nell'arte prima che a Hiroscima. L'astrattismo anticipa la moderna scienza atomica e ne preforma le conseguenze. Le radioemanazioni degli scoppi atomici non avevano ancora provato la loro azione deformatrice sugli organismi colpiti, quando l'astrattismo s'era già estrinsecato in deformazioni nuove sul pianeta, dissimili da ogni aspetto di natura e totalmente disumanate. La teratologia astrattista prelude a ciò che potrà residuare del mondo, se mai su di esso dovesse abbattersi una guerra atomica.

Le metamorfosi plastiche avvicendatesi nel periodo dall'impressionismo all'astrattismo segnano le fasi d'una decadenza artistica sincronizzata al progresso tecnico. Non più Dio, bensì l'atomo domina sul mondo d'oggi, nella scienza come nell'arte. Picasso e Einstein sono veramente, necessariamente contemporanei.

Ma oggi, il più forte impulso alla negazione universale, distruttore non soltanto della natura bensì anche dell'anima umana, si attua proprio nel campo artistico. I demoni del caos, sotto le mentite spoglie di creatori e conquistatori di nuove verità, operano oggi a preferenza nelle insospettate regioni dell'arte, dissociando quella fin qui infrangibile coesione fra uomo e natura e sprigionando così immani forze distruttive, un cataclisma di cieche forze telluriche non più disciplinate e contenute entro la struttura gerarchica del creato. Frattanto, nella pausa crepuscolare foriera di eventi definitivi, escono dai bassifondi dello spirito e s'affacciano invereconde in

ogni dove le larvali materializzazioni moderniste, nate tutte da una civiltà in disgregazione ed incipiente putredine, tutte «spettri di viva morte, ombre spiranti».

IL MANDARINATO DEGLI ASTRATTISTI

L'astrattismo si fa forte di una verità che la filosofia dell'arte cercherebbe invano di contestare: quella, che l'arte stessa non può essere l'esponente di una conoscenza fenomenica acquisita attraverso la nozione sensoria del mondo esterno, ossia attraverso la rappresentazione della cosiddetta natura fisica. Senza dubbio non appartiene all'arte la banale attività riproduttiva che utilizza l'occhio come lente per proiettare meccanicamente sulla tela la copia di un pezzo di natura. Poiché l'arte nasce, se mai, dalla capacità di presentire che dietro il mondo delle apparenze, dentro la natura, sussiste e si nasconde e chiede di essere scoperta una realtà più profonda dalla cui conoscenza fummo esclusi, ma che possiamo riacquistare e che anzi rappresenta il fine supremo per l'arte: caduta che sia ogni velleità di sostituirsi a Dio, si alzerà il velo che ci oscura quella verità, rispetto alla quale la funzione dell'artista diventa lieve e miracolosa.

Il rifiuto iniziale che la natura oppone alla rivelazione del suo segreto può essere vinto per diverse vie; una via s'apre all'astrazione, se questa sia virtù di rinuncia. Tutti i grandi artisti sono degli «astratti in Dio», spogli di volizioni individualistiche, collocati fuor d'ogni posizione egocentrica, e tributari di entità oggettive. È ovvio che, non rappresentando la cosa, ma ciò che della cosa si sente o si pensa, la rappresentazione artistica esercita una funzione subalterna. In tal senso l'arte figurativa – purificata talvolta fino all'anonimità, in conseguenza della più o meno radicale rinuncia dell'artista ad arbitrari interventi individuali – è tanto più legittima quanto più s'astrae dal contingente e conserva l'essenziale, quanto meglio riesce a liberare l'oggetto dall'accessorio, cogliendone la sostanza. Perciò l'astrattismo autentico appare come un segreto canone tanto nei primi fatti d'arte, che talvolta non hanno un rapporto consequenziale con l'imitazione del reale ma un'origine decisamente astratta, quanto in opere maturate nella pienezza dei tempi.

La più eloquente testimonianza in sede di astrazione legittima si scopre soprattutto nella scultura greca, in cui i simboli geometrici, che stanno alla base della conoscenza figurativa, s'infondono nelle forme naturali, generando l'universalità della rappresentazione classica. Infatti, negli originali greci, piazzati sulle fondamenta costituite dai predecessori in Asia Minore e sulle rive del Nilo, non si riscontra un sol tratto «naturalistico», eppure l'opera organica riscuote somma e prodigiosa naturalezza. La plastica greca così ha plasmato una «se-

conda natura», un popolo immortale di statue in mezzo al popolo storico dell'Ellade.

Oggi invece, nell'aridità dei tempi, l'astrazione, da religiosa che fu, è diventata tecnica ed atea. Sembra che l'uomo moderno non sia contento delle condizioni fattegli da Dio in terra, e voglia correggere il creato. Così l'astrattista, per scansare il pericolo di smarrirsi tra le cangianti apparenze esterne, incorre in un pericolo ancora maggiore, mortale addirittura, quello di rinnegare la natura stessa. Nella sua fallace presunzione individualistica, osa ergersi a creatore, ed esautorando la natura, nonché il classicismo artistico venutogli a noia, ritiene di poter esprimere un mondo tutto suo, con forme e valori nuovi, indipendenti dai prototipi e simboleggianti la sua propria autonomia e sovranità. Egli mena vanto di arricchire a questa maniera i mezzi di espressione in un'arte avulsa dalle forme obbligate di natura, e di rivelare un mondo originale e insospettato. Nelle intenzioni, egli conta quindi di continuare, perfezionandola, l'opera della natura in nuova gestione, e di prendere in regia propria la creazione; nei fatti però egli introduce nell'arte un elemento distruttore, che cagiona, attraverso una vana problematica, il sovvertimento dell'ordine naturale e la disgregazione del mondo oggettivo.

L'astrattismo artistico, dopo avere cercato a lungo una allegazione estetica e difesa filosofica, e scartata l'equivoca teoria sull'«astrazione ed immedesimazione» del Worringer, si individua oggi in talune formule dell'esistenzialismo, che sembrano coniate apposta per giustifi-

carlo. Scrive infatti il Sartre, aprendo il varco ad ogni sorta di arbitrio soggettivistico: «Il nostro punto di partenza è la soggettività dell'individuo... Resti bene inteso che non esistono valori estetici a priori, ma che vi sono valori che risultano successivamente dalla coerenza del quadro... Se ho soppresso il padreterno, dovrà pur esserci qualcuno a inventare i valori... Non v'è altro universo se non quello della soggettività umana... Se voi ponete un universo di oggetti, la verità sparisce... Il mondo dell'oggetto non è altro che il mondo dell'eventualità». Da parte sua, la critica artistica d'avanguardia perfeziona e volge pro domo i concetti enunciati dal caposcuola esistenzialista, in un notevole sforzo inteso a chiarire l'astruseria astrattista: «Astratte o non figurative si chiamano genericamente le correnti artistiche che, escludendo ogni relazione tra il fatto artistico e la natura, considerano l'opera d'arte non come rappresentazione di oggetti, ma come oggetto essa stessa... Questa posizione è quella che Breton chiama la crisi dell'oggetto o del modello: agli occhi dell'artista il mondo esterno si è di un tratto svuotato; egli dovrà cercare dentro di sé il modello che la natura può offrirgli... La nascita dell'oggetto artistico e la fine dell'oggetto di natura sono lo stesso processo: che non è né un positivo creare, né un negativo distruggere, ma il superamento della screditata nozione in una più certa e vivente realtà». (G. C. Argan).

Intanto, è d'uopo stabilire che esempi di astrattismo integrale non si trovano negli artisti di avanguardia più classificati, come Picasso, Braque, Moore ecc., in quan-

to essi, seppure rappresentino una condizione iniziale di quello che potrà essere l'eventuale sviluppo ulteriore dell'astrattismo, alla prova dei fatti sono legati ancora all'oggetto di natura. Per trovare l'astrattismo integrale, bisogna ricercarlo nei minori, che però non offrono validi punti di presa, perché totalmente sterilizzati e sprovvisti di contrassegni caratteristici.

Comunque, le affermazioni sopra citate postulano una specie d'individualismo stirneriano e anarchico in arte, un protestantismo antinatura, una mistica settaria e pseudoiniziatica, e una non meglio definita capacità tau-maturgica di creare ex nihil l'oggetto artistico essenziale; ma tutto ciò senza tener conto che l'assioma astrattista dell'antinatura è falso, perché una essenza non può venir rappresentata a sé stante, in quanto è indivisibile dalla natura, come persino i più spinti spiritualisti d'ogni tempo ammettono. Dice infatti Agostino che «la natura è la quiddità e l'essenza di ciascuna cosa»; secondo Bacon, «le cose fondate in opinione soltanto variano mentre le cose fondate in natura hanno incremento»; ed il Novalis ci rivela una più segreta traccia nel sorprendente aforisma: «Il mondo esterno non è che un mondo interno elevato al grado di mistero». In ragione diretta dell'indivisibilità tra essenza e natura, l'astrattista moderno, nel tentativo di eliminare la natura, è irrimediabilmente portato a deviare dal figurativo al concettuale e ad un tempo dalla serena rappresentazione oggettiva verso la materializzazione di astrattismi larvali. Gli astrattisti di stretta osservanza, boccheggianti nell'atmo-

sfera carceraria di ermetiche composizioni, hanno veramente riposto la loro causa nel nulla. La neutralizzazione della natura dà luogo solo all'impotenza; e dove in arte sia espulso Dio, non resta che un'accademia di nichilismo e di morbose dilettezze tecniche, entro l'inestricabile groviglio di elementi presi in prestito dalla geometria e della meccanica.

Vani, d'altronde, sono gli argomenti che gli astrattisti adducono per suffragare il principio che le loro opere, prima di entrare nella conoscenza consuetudinaria, richiedono una iniziazione. La iniziazione, quando interviene, denuncia l'insufficiente universalità dell'opera. È vero bensì che opere la cui superiore qualità è incontestabile, possono chiudersi alla comprensione immediata; ma i prodotti astrattisti sono cifrati in modo da non aprirsi neppure a chi ne conoscesse il codice e ritrovasse la chiave, il più delle volte smarrita dall'autore stesso entro i meandri dell'introversione artistica.

In realtà l'astrattista moderno, non volendo e non potendo rispondere a certe istanze concrete dell'arte, sconfinando in un falso scientismo, o fa una lega adulterata tra pittura e musica, oppure abusa, astraendo non solo il contingente – come avviene nell'astrazione legittima – ma pure il sostanziale, mentre sembra ignorare che il *concetto* astratto, suo supremo punto di riferimento dopo l'eliminazione dell'*immagine*, esiste soltanto in quanto è pensato, e quindi rimane infigurabile in arte. Simbolo ed emblema del mandarinato degli astrattisti potrebbe essere il famoso coltello di Lichtenberg, un

coltello senza manico mancante di lama. Ma l'astrattismo «puro», nonché ripudiare l'oggetto, non tollera neppure la reminiscenza del medesimo, e intende attingere esclusivamente dal vuoto pozzo dell'Io. Ai pittori dell'astratto, il mondo reale non interessa: considerano l'arte come una proiezione delle loro emozioni, di cui essi stessi forniscono il materiale rappresentativo, con simboli e linguaggio obbligatoriamente incomprensibili.

L'astrattismo, fondato sulle sabbie mobili del soggettivismo individualistico e perciò privo di principi universali, si sottrae a qualsiasi giudizio valutativo. Esso segna l'epilogo di una lunga e dura lotta in cui l'arte soccombe. Le fasi di questa lotta, che vide alternarsi speranze e miraggi, hanno preso aspetti molteplici: e il loro stesso variare addita il loro progressivo dissolvimento. Nella fase iniziale, il compromesso che si era stabilito tra la tradizione e le ideologie moderne ha generato un inganno fascinoso, la cui magia ancora dura attraverso le opere degli impressionisti maggiori perpetuatisi in una vicenda di processi apparentemente contraddittori, dall'impressionismo al cubismo, al futurismo, al dadaismo, al surrealismo; ma il germe patogeno aveva ormai trionfato. Il sottinteso scientismo che alimentava codesti processi disintegrativi finì per sconfessare le illusioni del compromesso, e l'astrattismo, fuori d'ogni legge, fuori della stessa arte, precipita verso la sua distruzione, proprio nel momento in cui raccoglie gli allori decretatigli dalla moda.

I NUOVI ICONOCLASTI

Il concetto di antinatura bandito alla fiera artistica con gran clamore di imbonimenti dall'estremismo modernista, anziché nasconderla, ostenta una risentita e vendicativa incapacità di interferire nei rapporti tra natura ed arte. Rapporti antichi, sacramentali, indissolubili, cui tutte le epoche d'alto lignaggio artistico tributarono rispetto e osservanza; ed anzi gli conferirono ognor maggiore coesione, con sapienti eliminazioni degli ostacoli che s'oppongono alla rivelazione della più profonda ed essenziale, quindi non meramente fenomenica realtà naturale, tal quale essa sussiste in origine, al di fuori di noi, sottratta ai molteplici inganni sensorie, psicologici, razionali, intellettuali o utilitari che la velano all'occhio profano.

Ma gli astrattisti, invece di accettare i preliminari e le condizioni imposte al processo che presiede alla formazione del fatto artistico, preferiscono scavalcare le premesse e mandano la loro sfida alla natura, la quale risponde chiudendosi nel suo segreto. Non riconoscendo

nella natura un mistero da rivelare e un modello da imitare nella sua sostanza, l'astrattismo, ad onta del suo superbo assunto, si lascia dunque classificare come l'ultima e più disperata incarnazione del romanticismo che, dopo aver rotto i ponti anche con le estreme ed evanescenti parvenze del mondo naturale, presume di creare ad hoc una seconda natura, attingendo i suoi deteriori temi entro il vacuo dell'Io psicologico e nelle emozioni che riceve dalla natura, ancorché la palese e stridente contraddizione in questa simultaneità non lo consentirebbe.

L'astrattismo, nello sterile campo in cui s'è impegnato di operare a mani vuote, deve per forza ricorrere ad espedienti, e perciò mutua le sue immagini dalla simbologia geometrica, ritenendola più congeniale allo spirito astratto e meno soggetta alla «sospetta» natura. Ma non avverte che nell'uso improprio delle forme geometriche finisce per dilapidare anche la ricca sostanza euclidea; infatti, se è vero che il fondamento della nozione figurativa risiede nei simboli geometrici, altrettanto vero è che essi, presi a sé, quale fine a se stessi, privi come sono di corpo naturale, risultano nella prassi artistica decisamente negativi e stanno all'arte come lo scheletro sta al corpo vivente. Inoltre la geometrizzazione, che è un procedimento intellettuale, investe un solo elemento dell'oggetto, qualunque esso sia, e vengono trascurati tutti gli altri elementi. Ma se l'arte non tocca l'universale, essa impoverisce l'oggetto.

Nella loro postulazione dell'antinatura e nella mistica furia di spezzatori d'immagini, gli astrattisti rinnovano, a dodici secoli di distanza, i trascorsi di quegli iconoclasti, eretici e pedanti, ai quali il predicatore frate Giordani attribuiva una «disperata salvatichezza» e Anton Maria Salvini una «barbara empietà». Nel campo artistico moderno ed in linguaggio laico, gli argomenti dell'astrattismo non differiscono per nulla da quelli avanzati nel secolo ottavo da una sospetta cricca orientale per convincere l'imperatore bizantino Leone Isaurico ad iniziare una lotta senza quartiere contro le immagini sacre, lotta che durò per oltre un secolo, mettendo in grave agitazione il mondo medievale. E parimente, la condanna pronunciata nel secondo Concilio di Nicea contro l'iconoclasmo si basa su argomenti così validi in favore del culto delle immagini, da far ammutolire anche il più abile dialettico dell'iconoclastia moderna. Di fronte al pericolo, denunciato dagli iconoclasti, di una mistica ma irreligiosa idolatria delle immagini, gli iconodoli, difensori delle immagini e vincitori a Nicea, additarono il pericolo ben maggiore insito nella decadenza dell'immagine e nella sua surrettizia trasformazione in arbitrari segni e maligni fantasmi figurativi. Il Concilio scelse la giusta via, e restaurò il culto delle immagini.

L'iconoclastia fu ed è, nel suo disanimato spirito materialistico, una terribile forza distruttiva che forsennatamente oppugna il miracolo della realtà naturale rivelata mediante la immagine. E gli odierni astrattisti, calcando le orme di Leone Isaurico, pretendono, nelle loro oscure

pratiche, di rendere visibile il mondo invisibile demolendo il mondo visibile. Pertanto, nei fatti più tipici che costituiscono il fondo originario della pittura moderna, ravvisiamo i segni inconfondibili dello spirito negatore, da cui si è generato il male più pernicioso del nostro tempo artistico: la dedizione incondizionata a tutto ciò che tende al sovvertimento delle leggi sulle quali tradizionalmente poggia il principio di rappresentazione. Ognuno di noi pittori è stato preso nelle spire di codesto potere disgregatore ed ha speso quanto aveva di meglio per cercare giustificazioni intellettualistiche destinate a soverchiare la profonda inquietudine che si produce quando sia assente quella certezza d'onde attinge le sue forze il legittimo potere artistico. Ma poiché nella decadenza generale abbiamo toccato un fondo da cui si riceve la spinta stessa per risalire alla superficie, ci è imposto il dovere di individuare quei fatti, dentro i quali s'annida il germe del sovvertimento che, attraverso il succedersi di manifestazioni artistiche apparentemente contraddittorie fra di loro, ha aperto la strada alla marcia trionfale dell'astrattismo. Frattanto, la crisi già iniziata col dibattito tra arte e natura, dagli impressionisti ai futuristi, ha subito una così acuta recrudescenza che oggi, con la carta dell'astrattismo, si giocano le sorti dell'arte stessa.

L'astrattismo non è un fatto nuovo, impreveduto, privo di premesse e di antecedenti storici. Mentre però la mera *esistenzialità* di un astrattismo avanti lettera non poteva dirottare il corso dell'arte né incidere sul suo de-

stino, oggi invece, in forza della *ideologia* astrattista – fornita non dagli autori ma dalla critica – l'arte viene spinta irresistibilmente in una nuova zona, finora mai esplorata a fondo. Codesta ideologia, giunta a maturazione, si manifesta sotto aspetti che non lasciano più incertezze sulla organizzazione teorica dell'astrattismo il quale, nella prassi, si afferma svincolato da qualsiasi residua tradizione o legge d'arte e, spezzando le tavole degli antichi valori per imporne delle nuove, vanta di saper produrre un corpo artistico completamente autonomo, cioè annuncia un potere da contrapporre al dominio della natura, una facoltà che attinga le forze motrici direttamente dal presunto spirito creatore insito nell'individuo, senza più ricorso al mondo oggettivo, senza riferimenti alla natura, senza mediazione tra natura ed arte.

Ma troppo semplici e primitive, nella loro volgarizzazione di problemi complessi, appaiono le formule programmatiche dell'ideologia astrattista. Esse si compendiano in due «proposizioni» principali:

1) Indipendenza dell'artista dalla natura, per cui al posto dell'oggetto di natura, screditato ed esautorato in un secolo d'arte moderna, subentra l'«oggetto artistico», creato ex novo dall'artista.

2) Mentre in passato le forme si piegavano alle esigenze dell'immagine, nel nostro tempo è l'immagine che deve subordinarsi alla forma; l'immagine non solo prende un'importanza secondaria nell'opera pittorica, ma può anche sparire del tutto.

In questa codificazione ideologica, la teoria astrattista non cerca nemmeno di giustificarsi distinguendo tra le false e le autentiche interpretazioni della natura, e contesta brutalmente la ragione della sopravvivenza dell'oggetto. Senonché per millenaria esperienza si sa che l'uomo non ha facoltà di realizzare il fatto artistico al di fuori dei rapporti con la natura, per cui l'auspicato «oggetto artistico», presunta creazione autonoma dell'artista, non trova né troverà mai una adeguata esemplificazione nelle arti plastiche, ma soltanto un falso riscontro, fraudolentemente montato. Inoltre, è certo che gli antichi non operavano affatto nel senso di piegare la forma alle necessità della immagine: la misura del rapporto è negli antichi così rigorosamente rispettata, che non occorre ricercarne le testimonianze. Per contro, spezzata che sia l'unità della concezione artistica, la forma, dissociata dalla figura e considerata in se stessa, è un *quid* che sfugge a qualsiasi avveramento, perché ogni immagine è figura ed ogni figura è forma; quindi, la forma a sé stante postulata dagli astrattisti non è altro che un fantasma pittorico, infigurabile in arte. I Latini congiungevano le voci «forma» e «figura», e Lucrezio pertanto ammoniva di «serbare la figura della forma». Non pertanto, gli astrattisti le disgiungono, asserviti come sono al folle proposito di creare in proprio, vale a dire ex nihil, opere autonome e sovrane, atee e inumane, all'infuori ed al di sopra di quella natura che – come sembrano dimenticare – è poi la stessa natura anche dell'uomo e dell'artista.

Così l'astrattismo, disgregatore della natura ed eliminatore delle immagini, profanatore ad un tempo della divinità e dell'umanità, si presenta sotto specie non solo di errore artistico ma di colpa storica. Tutti i metodi, lo stile, la tattica e la tecnica d'uno sterminio organizzato appaiono trasferiti in quest'arte settaria, fosca e facinorosa, per cui l'astrattismo, quale apologia dello spirito distruttore e del nichilismo totale, si rivela un simulacro del nulla, un annuncio del caos, un abisso mortale che risucchia nel vuoto la natura e l'arte.

«VALORI PLASTICI»

Se la storia, nel suo senso più appropriato, è una determinazione essenziale di valori, allora l'episodio di «Valori Plastici», lungi dall'esaurirsi come fatto di cronaca, significa l'inizio di una vicenda storica venuta a lenta maturazione nel corso di una generazione, e segna ancor oggi, come trent'anni fa, un punto di riferimento attuale ed effettivo.

Il gruppo di artisti che durante un breve periodo di tempo si compose ed operò sotto l'insegna della rivista «Valori Plastici», fece la sua apparizione nell'immediato dopoguerra 1918. L'isolamento di cui si dolsero per un lustro le Nazioni d'Europa suscitò con il ritorno della pace un desiderio febbrile di conoscenza reciproca, durante il quale gli artisti di «Valori Plastici», la cui preparazione era maturata nel periodo bellico, si trovarono in condizione di rispondere ai più urgenti interrogativi, mettendosi così al primo piano della vita e degli avvenimenti artistici di tutti i Paesi, e soprattutto – come poi risultò ad evidenza dalla documentazione retrospettiva

alla Biennale del 1948 – nei confronti di quelli, i cui postulati meritavano una consapevole presa di posizione. Ma non fu soltanto questa tempestività storica della loro apparizione che polarizzò intorno alla loro attività l'interesse internazionale: a destarlo fu soprattutto la necessità propugnata e dimostrata dai protagonisti di «Valori Plastici» di riabilitare i principii generali che dominano l'arte.

La pittura era ormai davanti a un precipizio mortale. Disperate illusioni ne facevano ancora vivere il simulacro attraverso sfide prometée da cui però già traspariva un penoso grottesco. Evasa dai luoghi dove non per caso nacque e fondò le sue leggi, ed emigrata verso Paesi dove quelle leggi non trovarono più le condizioni fondamentali per garantire un ordine pittorico unitario, era naturale che si acuisse la incompatibilità fra le molteplici ambizioni scaturite dal criticismo estetico, tendenze che nel processo dialettico si negavano vicendevolmente, senza più riammagliare le tesi ed antitesi in una sintesi.

Le aspirazioni di «Valori Plastici» si portarono subito al di là degli interessi di un mondo artistico periferico, stagnante, parassitario e professionale. Gli artisti del gruppo, appartenenti per loro fortuna ad una generazione che fu più spettatrice che attrice degli iniziali fenomeni del modernismo pittorico, dall'impressionismo al cubismo e al futurismo, incominciarono per primi a diffidare d'ogni formula tecnica, di tutti i metodi critici, speculativi e dialettici applicati all'arte, e si misero alla ricerca per ritrovare la legge che gestisce e gerarchizza

le cose. Dovettero nel noviziato purificarsi, in crisi anche violente, eliminando le esperienze fatue e scadenti, le illusioni campate sulla vanità, i trucchi e le estrosità, i deliri e gli stordimenti, per provare nella catarsi il miracolo, dimesso da secoli, di vedersi rinascere. Tuttavia, non ancora abbastanza maturi per imitare l'oggetto di natura, né abbastanza forti per affrontare il problema in pieno, si trincerarono da principio dietro la geometria. Anzi, nella fase della guarigione, si avvalsero di tutto un arsenale ortopedico-geometrico per impalcare le raffigurazioni; ma già sotto il primitivismo di triangoli e losanghe circolava nuovamente il sangue dell'arte, e già nei suoi prodromi il riscatto dei valori plastici assumeva un'importanza che giustificava la definizione di pittura «metafisica», anche se, come avvenne in seguito, fu spesso erroneamente usata.

La pittura cosiddetta metafisica ci diede la testimonianza di una più profonda coscienza storica dell'arte. Essa sorpassò le limitazioni ed i pregiudizi della modernità ad ogni costo, instaurando un compromesso, di valore indicativo nella storia dell'arte moderna, fra le precarie esperienze consumate dal cubismo e dai pittori futuristi da una parte, e dall'altra la conoscenza delle eterne condizioni cui l'arte deve obbedire per riscattare la rappresentazione artistica dall'usurpazione soggettivistica. Alla pittura metafisica spetta il titolo di aver sgomberato il terreno dal pericolo imminente d'una totale dissoluzione della integrità oggettiva, pericolo alimentato fin là dall'illusione che una più complessa ma fallace

nozione dell'oggetto, nella varietà inutilmente potenziata dei suoi aspetti, potesse surrogare la conoscenza intrinseca di esso.

La riabilitazione dell'immagine, attraverso la quale unicamente la natura si rende accessibile, rappresenta un importante apporto della pittura metafisica, ancorché esso si produca con mezzi di fortuna che incorrono in una mitografia in cui intervengono proditoriamente i simboli della geometria, ultima linea difensiva dei sopravvissuti artisti moderni contro una natura dalla quale son stati espulsi. Codesta mitografia dei «metafisici», sia per la materia pittorica altamente selezionata, sia per il discorso che si genera tra i suoi elementi figurativi, suscita in noi quella verità, dalla quale attingiamo la certezza di appartenere ad un mondo non ancora estinto. Forse il monito all'essenziale, cui i pittori metafisici seppero dar voce, prese origine dalla stessa esigenza che in una ulteriore tappa del loro cammino suggerì la rinuncia ai termini del compromesso, onde misurarsi direttamente con la natura.

Infatti, l'atto più importante compiuto in questo ciclo dai protagonisti della vicenda non fu la pittura «metafisica» come tale, provvisoria sebbene venuta in gran fama, poiché essi ben presto uscirono dal rigorismo geometrico, dando via via più corpo alle cose. Il loro atto decisivo – non dichiarato ideologicamente, ma palese in pitture e scritti – fu l'abiura del modernismo e la conversione agli antichi principii estetici, avvenute dopo un secolo e mezzo di sterile progressismo artistico. Anziché

cercare la soluzione dei problemi d'arte nell'avvenire, affidandosi all'utopia di una palingenesi estetica, essi presero la difficile via del ritorno, e risalirono alle fonti: dall'ingrato ed egocentrico presente al borghesismo provinciale del secolo scorso, e all'estro lezioso del Settecento, indi attraverso il nuvolare delirio del Barocco, in cui l'impeto dell'artefice si sovrappone alla raffigurazione, alla inappellabile ma ermetica perfezione del secondo Rinascimento; e senza sostare risalirono ancora, chiedendo ausilio chi a Masaccio e chi a Paolo Uccello, per il massiccio volume che si sprigiona nello spazio dell'uno, per l'apoteosi mistica della geometria nell'altro; e più oltre e lontano infine verso le male esplorate zone dell'Etruria e della Magna Grecia, e verso il misterioso antefatto primordiale.

Fu una storia di pionieri.

Dall'avventuroso viaggio nel tempo, essi riportarono l'assiomatica nozione di corpo, volume e spazio come fondamento della raffigurazione plastica; ed il campo della loro attività rimase definito da siffatta nozione. Essi riscoprirono la verità dogmatica, secondo cui, come la musica si esprime con i suoni e la poesia con le parole, così l'arte si dimostra per mezzo della forma corporale e fisica. In conseguenza essi stabilirono che ogni cosa in pittura debba esser detta tramite il fisico, il corporale, il concreto; per cui, chi si attribuisce la facoltà di esprimere le cose, deve cadere sotto l'impero delle leggi che regolano la rappresentazione figurativa.

Mentre gli artisti di «Valori Plastici» procedevano a tappa a tappa sulla via del ritorno alla tradizione, anche se operavano con mezzi non sempre idonei al compito, i modernisti, giunti frattanto alle ultime conseguenze del fenomenico, rappresentavano precisamente quel mondo traviato e impenitente da cui i nostri erano evasi. Proprio quando l'exasperazione modernista tralignava fino a negare dignità ed autonomia all'oggetto, nel campo di «Valori Plastici» le aspirazioni s'imperniavano sulle ricerche atte a convertire l'oggetto in immagine plastica, custode di quel riverbero di verità divina capace ognora, sia pur umilmente, sia pure in parte minima, a rivelarci la natura come al non-artista non è consentito di vederla.

Cauti e quasi restii nel partecipare quanto della natura nella sua sostanza poteva essere rivelato, senza incorrere nella vanità e nell'oltraggio di cui ancora il corpo pittorico portava le ferite, gli artisti di «Valori Plastici» ben sapevano, che la conoscenza non si acquista che a gradi e per grazia, e che futile è ogni surrogato della verità.

Ma per quanto modesto possa apparire il loro contributo in paragone con i periodi culminanti dell'arte figurativa, l'intervento di «Valori Plastici» fu un segnale d'esordio. Furono gli artisti di questo gruppo – Carrà, De Chirico, Morandi, Martini – a esorcizzare per primi il modernismo. Furono essi ad esautorare il cerebralismo artistico, a riorientare l'arte su taluni principii fondamentali, preparando così l'avvento di un nuovo *status* artistico. Senza dubbio, essi non furono che i primitivi d'un nuovo classicismo, ancora abbagliati dalla gran

luce della tradizione e impacciati, talvolta anche per ricadute soggettivistiche, nell'operare con mezzi venuti in disuso e dimenticati. Ma in virtù di quella voce di verità che fu data ai protagonisti di «Valori Plastici», la loro opera ebbe il potere di generare nuovi impulsi, ricollegando con il loro messaggio un remoto passato a un lontano avvenire ed approntando gli elementi per la restaurazione dell'universalismo artistico.

IMITAZIONE DI NATURA

Nel campo dell'arte contemporanea, sempre più diviso e sconvolto dai violenti contrasti tra le opposte fazioni, alligna fra tutte soltanto una tendenza maggioritaria, quella ostile al principio estetico che fu l'assunto fondamentale dell'arte antica: la *imitazione di natura*. È innegabile che oggi, nel campo artistico, un senso di tedio intollerante investe ed esautora gran parte delle opere del passato, per cui la superstite ammirazione tributata a queste opere non è se non un insincero atteggiamento convenzionale. Persino i maggiori Maestri antichi riscuotono solo vacue lodi ufficiali. Il ciclo biologico dell'arte tradizionale sembra esaurito. Sorge in tutti gli ambienti dei cultori d'arte una viva aspirazione al nuovo, ancora sospesa però tra il disamoramento di quel che fu e il sospetto di quel che è. E l'uomo della strada, se sbatte nelle Gallerie e Mostre, si irride bensì delle esibizioni novatrici, ma non s'emoziona più affatto dinanzi alle opere consacrate dalla storia.

Gli artisti d'avanguardia sentono urgere l'istanza del nuovo e inesplorato, atta a intensificare viepiù il loro risentimento contro un mondo oggettivo ormai sfruttato da millenarie raffigurazioni. I procedimenti artistici tradizionali, attraverso gli abusi della consuetudine, non significano più scoperte, e quindi non fanno presa; e nessun capolavoro riesce ormai tale da strappare il grido. L'artista si accorge che l'oggetto di natura oggi non rende come un tempo ai fini figurativi; i conti non tornano e la pratica della imitazione di natura pare ridotta a gestione fallimentare. Da tempo, l'oggetto di natura s'appresenta esteticamente irrilevante, e risulta meno eloquente sulla tela che in natura. Arido, refrattario e amusico, l'oggetto non si esprime più, né invita l'artista a perorare in suo favore. Inutile blandirlo o prenderlo di petto; sprecata ogni lusinga, è pur oziosa ogni aggressione, sezione, scomposizione per fargli rivelare il suo segreto. L'oggetto rimane chiuso in se stesso, giace inerte e sfervorato, e vano finora è risultato il tentativo, dall'impressionismo a questa parte, di riallacciare tra soggetto e oggetto un rapporto traducibile in arte. Non v'è più simpatia, né affinità, né comunicativa, non vi è più fedeltà tra artista e oggetto: l'uno tradisce l'altro. È come se l'oggetto di natura covasse un rancore contro l'artista, il quale a sua volta non riesce più a captare messaggi sensoriali da una natura ammutolita e ognor più lontana. Il veicolo dei sensi, ostacolato da questa rottura di rapporti, rimane bloccato all'orlo dell'abisso apertosi tra natura ed arte. I sensi, sottratti al superiore controllo,

cessano di funzionare da tramite tra oggetto e oggetto, e prendono a dettar legge in sede autonoma, trattenendo le sensazioni fisiche che tendono a organizzarsi per proprio conto. Così l'artista, ridotto in cattività dei sensi, stanco di cercare invano il *quid* animatore dell'oggetto di natura, nauseato alla fine della frode di attribuirgli significati impropri per dargli una consistenza, lo espelle fuor dei confini dell'arte e volge lui stesso le spalle alla natura, dirigendo i suoi sforzi convulsi e le sue spasmodiche ricerche verso un empireo astratto.

Dirottare lo spirito dalla natura gli sembra un'avventura estetica tanto più promettente, in quanto esiste una antica faida tra natura e spirito. Però, il tentativo estetico di evadere dalla natura e di sostituire l'oggetto naturale con un oggetto artistico liberamente creato senza far ricorso alle forme naturali e senza più obbedire alle leggi della natura, cozza e s'infrange contro le inamovibili barriere imposte alle facoltà creative dell'uomo, per cui all'artista non è dato d'inventare forme nuove.

Pittura e scultura hanno un destino figurativo. Per eluderlo, non serve all'artista né l'appello alla gerarchia geometrica o alla stirpe dei numeri, perché anche queste sono preformate in natura, né lo sconfinamento nel mondo dei puri ritmi, ugualmente conclusi in natura. Qualora poi egli rimetta la causa artistica al proprio Io e scenda in se stesso fino a quella profonda scaturigine ove non ebbe mai luogo la polarizzazione tra soggetto e oggetto, potrà avvertire almeno, che anch'egli appartiene, corpo e anima, alla natura. E se infine come ultima

risorsa tenderà di allearsi allo spirito puro, il più forte antagonista della natura, allora gli sarà riservato l'estremo disinganno, cioè la sconcertante nozione, che lo spirito puro è una potenza extraterrena, infigurabile in arte.

Tale la precaria, se non ancora disperata e irreparabile situazione dell'arte moderna. L'artista oggi si trova sperduto in un assurdo labirinto, dove ogni orientamento inganna. Infatti, insistendo su complicate vie nella ricerca dell'«oggetto artistico», non troverà mai la possibilità di sboccare nella rappresentazione figurativa. Né, per giungere all'uscita, potrà affidarsi alle segnalazioni dello spirito puro, il cui linguaggio in arte è incomprensibile.

Senonché, nel caos generale in cui l'arte moderna è precipitata, esiste e resiste ancora una indicazione rivelatrice della giusta via: una pagina, aurea pietra miliare, nello *Zibaldone* di Leopardi. Il problema, perché l'arte non possa prescindere dalla condizione che l'oggetto rappresentato sia riconoscibile, e quello decisivo circa la differenziazione tra natura ed antinatura nel campo estetico – questioni d'importanza capitale, in quanto potenzialmente intese a restaurare la legge eterna dell'arte – furono posti e risolti una volta per sempre da Leopardi, nella sua *Polemica* contro i romantici. Il Poeta, prendendo per pretesto l'altrui interpretazione, secondo cui l'arte consiste nel *rendere quella profondità di sentimento che si prova col mezzo dell'impressione che fa sui sensi qualche cosa di natura*, suscita il senso vitale dell'arte con la domanda: *Che cosa è che eccita questi sentimenti negli uomini?* E risponde: *La natura, purissima, tale*

qual'è, tal quale la vedevano gli antichi... La natura da per sé e per propria forza insita in lei, e non tolta in prestito da nessuna cosa, sveglia questi sentimenti. Ora che facevano gli antichi? Dipingevano così semplicemente la natura e quegli oggetti e quelle circostanze che svegliano per propria forza questi sentimenti, e li sapevano dipingere e imitare in maniera che noi li vediamo, questi stessi oggetti, per quanto è possibile, quali sono in natura; e perché in natura ci destano questi sentimenti, anche dipinti e imitati con tanta perfezione ce li destano ugualmente... Se questi sentimenti sono prodotti dalla nuda natura, per destarli bisogna imitare la nuda natura... La natura qual ella è bisogna imitare, ed hanno imitato gli antichi, con infinita verecondia... La natura in quanto natura è tutta essenzialmente poetica.

Il Leopardi, nella magistrale esegesi dell'antica norma d'arte, identifica sostanzialmente, in sede estetica, la creazione con la imitazione, cioè la produzione artistica con l'emulazione della natura, rigettando in pari tempo ogni intervento arbitrario dell'Io nell'atto stesso della «imitazione». Egli annuncia il principio assiomatico, secondo cui bisogna imitare la *nuda* natura, quella essenzialmente poetica, e non già una natura addomesticata o utilitaria o moralizzante o soggettivizzata o comunque vestita di psicologismi o di caratteri accidentali ad essa estranei, né quella parvenza di natura, svuotata di sostanza poetica, che le accademiche copisterie riportano in forme larvali. Imitare compiutamente la natura quindi

significa emulare l'opera di Dio, rendere la sua potenza catartica, riprodurla geneticamente e non per copia meccanica, qual essa è, non come essa appare.

In tal senso superiore, l'imitazione di natura sfiora il miracolo, incitando l'artista a operare per la restaurazione del paradiso terrestre. Con ciò, è conferita all'artista la suprema missione riservata agli umani: quella di completare e perfezionare il creato, restituendo la natura all'uomo e l'uomo alla natura.

Leopardi, nell'atto di restaurare l'antico principio di imitazione, esorta l'artista a non parlare in persona propria perché «quanto più aggiunge di suo tanto meno imita», ed a guardarsi bene di non cadere «tra le branche della ragione». Questa esclusione del soggettivismo e del razionalismo dal campo artistico indica, per lo meno, che la imitazione di natura non è pacifica come sembra a coloro che per eccesso di candore corrono i rischi che proprio vorrebbero evitare. Poiché il vago, sebbene perentorio, ammonimento di Leopardi sfiora la concezione che l'arte figurativa non sia affatto una espressione autonoma dell'artista, bensì l'attività creativa della stessa natura nell'uomo spoglio di velleità individualistiche e svincolato dagli schemi logici. Si pone così, rispetto alla imitazione di natura, il problema dei rapporti reciproci tra arte e natura, tra artista ed oggetto, che potrà essere risolto qualora si riesca a varcare i limiti dinanzi ai quali la indagine leopardiana si è fermata.

I rapporti tra uomo e natura appaiono normalmente determinati dalle impressioni che si ricevono tramite i

sensi e che in sede razionale vengono registrate ed elaborate ai fini di quella dominazione sulla natura – sia essa di carattere pratico, conoscitivo o artistico – di cui la presente civiltà va così fiera. Tale atteggiamento non può non postulare la diversità essenziale tra l'uomo e la natura, e infatti esso si individua nel giudizio aprioristico secondo cui la natura deve venir soggiogata perché nemica dell'uomo, mentre in realtà è l'uomo che, spinto da volizioni razionali e intellettuali, irrompe da nemico e distruttore nel sereno regno della natura.

Ora se l'artista, immemore della sua alta missione, insiste anche lui nel comune orientamento logocentrico, rimanendo strumento di uno spirito antinaturale per definizione, non potrà certo reclamare che l'oggetto di natura si riveli al suo sguardo snaturante. A nulla porta l'adozione della formula «imitazione di natura», se l'artista non dimette tutto l'*habitus* intellettualistico acquisito fuori e dentro il campo della cosiddetta arte moderna e se non riscopre in sé la facoltà smarrita di accostarsi alla natura, non sulla via dello spirito, ma su quella dell'anima. Non più gli sarà consentito di captare razionalmente e intellettualmente le impressioni trasmesse dai sensi; larghissimamente invece dovrà aprire le porte dell'anima alle immagini naturali, e soltanto allora potrà se mai avvenire, come dono di natura, la rivelazione spontanea dell'oggetto. Contrariamente a un'opinione ormai quattro volte secolare, impostasi con il trionfo della tecnica, nel rapporto tra artista e natura, che è comunione e non

contrapposizione, il ruolo attivo spetta all'oggetto, mai al soggetto.

Come nel mito antico, anche l'artista s'impone la scelta tra due vie: o ricevere le sensazioni provenienti dal mondo naturale con lo spirito, o riceverle con l'anima; o scrutare la natura con occhio razionale ed intellettualistico, o mirarla con l'occhio del cuore. Non v'è alcuna via di mezzo: l'attività spirituale produce unicamente concetti, mentre la visione, che coglie immagini, avviene soltanto nella regione dell'anima. Il compromesso tra i due termini opposti, come la «visione intellettuale» di cui scrivono Plotino e Schelling e taluni filosofi francesi moderni, è rimasto lettera morta.

Già Eraclito, in qualche suo aforisma di «stile delfico», aveva intravisto che i contenuti concettuali non sono che parvenze, anticipando prodigiosamente le più recenti nozioni, secondo cui le immagini racchiudono più realtà e verità dei concetti.

Anche Plotino, nelle «Enneadi», chiudendo per un attimo gli occhi sull'arida chiarezza del logos, avverte che la fusione tra soggetto e oggetto nella visione avviene allorché l'anima, passando per il campo della ragione, distrugga ogni residua impronta dell'intelletto.

A secoli di distanza, nei mistici del Rinascimento, si opera una più netta distinzione tra le competenze spirituali e le prerogative dell'anima: essi riconoscono nella natura i simboli e la «segnatura» di un mondo magico, attuale soltanto all'occhio dell'anima. Nel loro intendimento, la forza discriminatrice dell'anima si esercita nel-

la immaginazione scaturita da una profondità di natura ove l'immagine non è già illusione, fantasma o chimera, ma bensì realtà viva e operante. Paracelso, in un suo apporto chiarificatore, segnala che l'immaginazione non ha nulla a che fare con la fantasia, «pietra angolare della pazzia». E Leonardo svela l'antitesi tra concetto e immagine in un limpido aforisma: «Poni in iscritto il nome d'Iddio in un luogo, e ponvi la sua immagine a riscontro, e vedrai quale sarà più riverita».

Secondo il pensiero del Rinascimento, l'anima e la immagine s'integrano in una nuova oggettività corporea. I mistici dell'epoca scoprono l'anima nell'immagine, e danno così un potente impulso all'arte figurativa. Via via poi, seguendo le tracce antiche e medievali, la indagine sulla natura continua, pioniere un pensiero che attinge al cuore più che allo spirito. I filosofi del romanticismo, con atto audace, tale da esautorare di colpo ideologismi secolari, dirottano la indagine logocentrica verso quella biocentrica e scoprono tesori favolosi. Spostando l'accento filosofico dallo spirito all'anima, avviene che l'attività artistica si rivela come un'alternata e feconda vicenda tra natura e anima. Ancora, è vero, la mistica dei romantici non scorge la problematica relativa alla incubazione dell'opera d'arte, fase in cui l'artista vive in comunione con la natura e con Dio, insidiato però dalle interferenze e «tentazioni» più eterogenee che egli combatte invocando e facendosi guidare dal giudizio infallibile segnalatogli dal suo subcosciente. Ma il romanticismo invalida quella «ratio» che tendeva a isolare l'artista

dalla natura e distrugge il diaframma spiritualistico tra natura ed arte, sicché, tolti gli sbarramenti, nel nuovo dominio dell'anima, la vita dell'universo può nuovamente affluire attraverso le porte riaperte. Di improvviso allora la tensione s'allenta, ed i poli, apparentemente opposti di natura ed arte s'adagiano in eterna intesa entro la cerchia magica tracciata dall'Eros orfico. Così il romanticismo consacrava la misteriosa unione tra natura ed arte.

Per un imperscrutabile decreto della storia – unica realtà accanto alla natura – fu il romanticismo a ritrovare la perduta via verso la concezione classica dell'arte ed a preparare così l'avvento del filosofema che tra natura ed arte, nel senso di natura naturante, non v'è alcun contrasto sostanziale. Pertanto, sullo sfondo della tradizione e in base alla esperienza più attuale, la posizione dell'arte figurativa, intesa in qualità di imitazione di natura, risulta opposta a quella del concetto e del pensiero concettuale.

Un chiarimento del principio d'imitazione di natura si pone come una necessità particolarmente attuale, che non ha forse precedenti, in quanto finora non è stato mai congetturato neppure per ipotesi, e tanto meno ammesso, che l'arte possa contenere la sua negazione, come oggi invece avviene attraverso il postulato estetico dell'antinatura.

Un elemento di questa negazione, di cui si fanno forti i moderni, si trova nell'errato giudizio che essi danno dell'arte antica, ingannati nell'atto stesso di constatare

quanto alle volte essa «sembra» differire dalla natura. Ciò accade perché i moderni non sanno più accostarsi alla realtà di natura come facevano gli antichi, avvicinando cioè la sostanza delle cose e non soltanto il loro aspetto contingente e illusorio. E armati dell'errata nozione, essi negano la natura e credono di trovare appoggio negli antichi per il fatto che questi la rappresentavano diversa da quella che appare ai loro occhi. Nessuno che intenda riabilitare il principio che l'arte è imitazione di natura potrà quindi sostenere che essa deve imitare la natura come i moderni la vedono.

Per vedere la natura «tale qual'è», nella sua essenza poetica, bisogna lasciar perdere le convenzioni e consuetudini intellettualistiche, e bloccare l'osservazione razionale, inadeguata ai fini dell'arte. «La natura non è materiale come la ragione», spiega il Leopardi. Occorre eliminare ogni ambizione, e in piena dedizione rinunciare al proprio Io. Persino l'idea, come «prius», come magistero che impartisce regole e norme, deve abdicare dinanzi alla natura. Solo trovando sgombra la via dell'arte, l'oggetto di natura, svincolato dall'incantesimo concettuale, si manifesterà in tutta la sua purezza, fuori dei suoi aspetti cangianti, fuori delle attribuzioni culturali, scientifiche e tecniche, fuori dell'illuminazione fisica e delle proiezioni dell'Io, spoglio di tutte le contingenze, così come si vede la sua immagine in sogno, come la si vede a occhi chiusi, come la vede Dio ed il poeta.

Allora, la natura rivelerà i suoi prototipi, le cose allo stato nascente e perciò consacrate nella bellezza, calde

ancora di vita, come uscite dalle mani del creatore, le immagini in atto, scaturite dalle origini. La natura risponderà all'evocazione dell'uomo: così come vuole esser rappresentata, poiché ogni cosa di natura contiene la necessità di rivelarsi artisticamente. La natura, dice San Paolo, soffre i dolori del parto e vuole che l'uomo l'aiuti. Da questo appello di natura, l'antica concezione dell'arte come «zoon», come forma viva. Da ciò, per Leonardo, la pittura è una «seconda natura».

Senonché, l'artista acquista certezza sulla validità della imitazione di natura soltanto per mezzo dell'esperienza, al di fuori della quale non si produce certezza ma illusione e inganno. L'attimo così fecondo della visione elementare, allorché l'immagine sta già cuore a cuore con l'artista, sarebbe perduto e irrimediabilmente sprecato, se questi, abbagliato dalla presunzione creativa, si rifiutasse di seguire il modo che la natura tiene nell'operare e, senza sostare nel limbo umano del lavoro e dell'esperienza, credesse di poter magicamente proiettare la visione nella materia. La nefasta teoria sul genio, inventata da Pietro Aretino, in cui l'artista è proclamato creatore come Dio stesso e perciò simile a Dio, risulta sconfessata in tronco da Orazio, che durò nove anni di fatiche per raggiungere la massima semplicità e naturalezza nella sua famosa Ode. Fu tempo anche in cui, sul limite tra il disprezzo dell'arte figurativa propagato da Platone e dagli iconoclasti e la divinizzazione romantica dell'uomo come creatore, si considerava l'artista un «operaio di Dio».

Ma quale posto in arte spetta all'esperienza, calunniata come bassa virtù e qualità irrilevante dal «genio» che si arroga un aprioristico diritto dittatoriale in tutti i campi, se proprio essa è chiamata a compiere la saldatura tra il nulla di fatto della visione e il fatto compiuto dell'opera? «Esperienza», dichiara Dante, «esser suol fonte ai rivi di vostr'arti». E Leonardo afferma, che il sapere artistico si conquista con l'esperienza. Ma il presupposto fondamentale dell'esperienza in arte, così altamente intesa, è la rinnegazione dell'intelligenza, lo spaccio della bestia trionfante. La intelligenza, atta unicamente a intendere «tra» le cose e non «nelle» cose, a scindere e dissociare e polverizzare – questa intelligenza, mandataria dello spirito distruttore, in arte si esautora e viene ad essere sostituita dalla pazienza. Poiché in fondo alla pazienza si nasconde la fede di ritrovare Dio. Le immagini emanano forze attive che fecondano l'arte solo se ad esse risponde la più dura fatica figurativa dell'artista, lavoro di scavo nelle stratificazioni del subcosciente più che di costruzione in superficie nel demanio della coscienza. Così l'operaio di Dio pazientemente coltiva il terreno da cui trae le sue linfe l'albero della vita, mentre l'intelligenza, non senza conseguenze, continua a spiccare i frutti dall'albero della conoscenza.

Perché l'arte non si esaurisca e muoia per depravazione di principii tra le melense dottrine moderne della parvenza estetica, ed anzi risorga dal suo avviliante stato attuale, appare urgente di ristabilire la gerarchia dei valori nel campo artistico: il primato della imitazione di

natura, la preminenza dell'anima sullo spirito, la posizione autonoma dell'immagine di fronte a quella eteronoma del concetto, la funzione subordinata della ragione e dell'intelligenza al servizio della vita, la dignità del lavoro e dell'esperienza in opposizione alla gratuita estrosità del cosiddetto genio. Ma la restaurazione della gerarchia artistica, lungi dall'essere in atto, appare ancor lontana, e intanto anche nel campo dell'arte continua a imperversare quella crisi che ha investito tutta la civiltà moderna.

Mentre oggi la stessa esistenza dell'arte è divenuta problematica, l'antico adagio «*omnis ars naturae imitatio est*» discopre improvvisamente, tra i sussulti della crisi, contenuti insospettati. La «imitazione», già malintesa come deteriore precetto accademico e formula empirica ormai in disuso, palesa di un tratto il suo prodigioso potere formativo ed il suo profondo significato primordiale, per cui nel campo dell'arte nulla supera e trapassa il valore della natura.

LA COMPOSIZIONE

Quando abbiamo risolto il problema della imitazione di natura, siamo giunti appena alle soglie dell'arte. In attesa dell'evento maggiore – il dramma della composizione – la imitazione da sé sola risulta ancora insufficiente e non conclusiva. Imitare una fortuita sequenza d'oggetti di natura, o peggio, vedere, secondo il vezzo moderno, un pezzo di natura attraverso un temperamento, è come spiare la festa dell'arte da un buco di serratura. Quel che vi si scorge, non è se non un convito d'ospiti di pietra, e quel che se ne ritrae in immagini, sarà un ammasso di cose morte gravitanti solitarie nella tomba del quadro.

L'ambito entro cui si muove l'arte essendo unicamente imitativo, spetta all'artista di organizzare questa imitazione. Fin quando non interviene la composizione, l'imitazione resta unilateralmente riproduttiva. Ma la composizione non si attua, se l'artista ignora la bipolarità dell'oggetto e la sua doppia funzione: una rispetto a se stesso, e una in rapporto agli altri oggetti. Quando esso entra in comunicazione con altri oggetti, nasce un fatto

nuovo: l'oggetto così suscitato offre allora una prova sensibile, evidente, non convenzionale di sé e del suo senso peculiare. Se l'artista ne fissa solo il profilo, si tratta di una prova convenzionale, non reale. Per ottenere la prova reale, deve entrare in opera la composizione, a riscontrare affinità e discordanze, a regolare i contatti e le distanze, a tessere i rapporti tra cosa e cosa. È da codesta «concordia discors» che scaturiscono le evidenze delle parti componenti il quadro. Che se l'artista si appaga di rappresentare il mondo fenomenico, fermanosi alle apparenze senza procedere oltre e penetrare in profondità, allora non ne consegue arte, bensì il cosiddetto verismo, l'opposto dell'arte. L'imitazione limitata al mondo fenomenico si condanna da sé, nelle sue apparenze frammentarie e inorganiche, come riproduzione di un effetto arbitrariamente avulso dalle sue origini e trapiantato dal campo naturale nel campo artistico dove – pianta senza radici – non può mai attecchire. Per ricollegare la conseguenza alla premessa, l'artista dovrà ripudiare l'espedito di costruire l'opera sull'esproprio dei fenomeni di natura; e dovrà trasferire l'intera vicenda genetica, dalle origini invisibili agli effetti palesi, nel campo artistico.

Ma qual'è la via per ritrovare le origini e scoprire il punto di congiunzione tra natura ed arte? Il problema, così posto, appare sottratto all'ordine razionale; e per adombrare sia pure un solo aspetto di quella verità che non ha parole, conviene affidarsi ai simboli. Il Demiurgo, che agisce nella profondità della natura, dal centro

d'onde si dipartono tutte le fila, è artista, fa arte. Rispetto a lui, il mondo è composto alla perfezione, secondo leggi divine. Ma noi, spettatori dall'esterno, riscontriamo soltanto l'effetto estrinseco, *vediamo il mondo a rovescio*, sconnesso, a centro vacante, privo dei legami e vincoli che lo sostengono. Perché questo mondo appaia a noi evidente e dimostrativo come appare al Demiurgo, occorre che entri in azione quell'elemento che contraddistingue l'artista, cioè che avvenga quel distacco, quella liberazione, quella sovrana autonomia dell'anima di fronte all'intelletto razionale, per cui all'artista è dato di ricongiungersi alle profondità della natura e di far ricadere sotto la gestione delle leggi stesse che governano la natura la rappresentazione delle cose, o meglio il modo di rappresentarle: poiché le norme che regolano la composizione e s'avverano nel fatto artistico sono anch'esse una imitazione dei principii universali che presiedono alla genesi della natura. La rappresentazione artistica segue leggi che si «scoprono», che dunque preesistono; quindi le leggi dell'arte sono imitazioni anch'esse, e l'artista non è un «creatore», sebbene la scoperta di codeste leggi, così come la scoperta dei mezzi d'imitazione, è dovuta ad una facoltà, un dono, una illuminazione di cui non esistono formule o brevetti. Né l'arte, però, è esoterica: in quanto lecita appare l'esplorazione delle origini estetiche, purché la ricerca non violi i limiti della imitazione di Dio. Altra cosa invece, illecita, è l'assalto profano e barbarico dall'esterno, che procede col presun-

tuoso sottinteso di voler carpire il segreto di Dio e svelare il mistero ultimo e inconoscibile.

«Di fuori» si vedono le cose frammentariamente, pezzo per pezzo, decomposte, parti staccate del tutto. All'artista perciò è demandato il ritrovamento e l'interpretazione autentica della legge d'arte che dia organicità, che inizi il discorso e sciolga il canto tra le cose. Tale regola plastica s'identifica con i principii della composizione che anima il quadro, riacquistando l'evidenza e fornendo la prova di verità.

Il problema artistico si esaurisce essenzialmente nell'obbedienza alle norme della composizione, che a lor volta si riannalgiano ai postulati della imitazione. Il problema non è quello di comporre modificando e alterando gli aspetti naturali: conta soltanto il modo come essi nella gerarchia del quadro vengono valorizzati. Ma bisogna guardarsi dall'interrogare il mistero di quella foglia, di quel tronco, di quella pietra: non se ne ricaverebbe che errori. L'oggetto rimanendo intangibile, tale qual'è, l'arte è chiamata a promuovere l'evidenza delle cose attraverso la loro possibilità di associarsi, in modo che gli elementi del quadro diano vita l'uno all'altro e risultino immediatamente veri.

Quando si produce il caso – come nel modernismo – in cui vengano a mancare le due condizioni fondamentali atte a dar luogo al fatto artistico universale, e cioè la riproduzione degli oggetti sottratti all'opinione che di essi può avere l'artista, e l'assestamento degli stessi oggetti secondo il dispositivo della composizione; e quan-

do da una parte l'oggetto perda la sua autonomia, mentre dall'altra difetti il coordinamento che determina l'armonia dei suoi rapporti con gli altri oggetti, allora l'arte sbocca nella morta gora dell'errore totale. Per contro, l'osservanza dei principii metaestetici d'imitazione e di composizione porta verso la perfezione; e non v'è pericolo che un fatto artistico di effetto miracoloso diventi mai un cliché, poiché le opere di effetto miracoloso sono rare in tutti i tempi. In esse v'è un riposo, una dolcezza, un inebriarsi senza limite e fine; esse ci mettono in relazione con l'universo intero e rinnovano ognora la felicità panteistica di essere nel tutto.

L'arte, insomma, comincia col fatto della composizione; tutto il resto è artigianato. La composizione, nella gerarchia artistica, occupa perciò un grado superiore a quello della imitazione di natura. E quindi, la riabilitazione dell'oggetto va considerata come mezzo, non come fine. Fare la politica della cosa in sé, significa darsi la zappa sui piedi. L'oggetto in arte s'avvalora solo nel momento in cui perda la prevalenza individuale e s'armonizzi in funzione universale. Se l'oggetto deve produrre nel piano rappresentativo lo stesso effetto di natura, bisogna ambientarlo in modo da consentirgli la possibilità di stabilire rapporti con altri oggetti. Fuori di questi rapporti, esso resta chiuso in sé, privo di comunicativa, nell'impossibilità di rivelarsi. Solo dalle relazioni reciproche tra le forze impegnate scaturisce la quiddità dell'oggetto, solo attraverso la composizione l'oggetto diventa oggetto, la cosa diventa cosa. Promuovere i rap-

porti tra le cose, scoprire la loro affinità e simpatia reciproca, suscitare la loro sociabilità: ecco il tema della composizione artistica. Gran parte degli errori e degli arbitrii inaccettabili in arte hanno la loro origine nella decadenza della composizione, e nell'ignoranza che la potestà dell'artista non si estende all'oggetto, sacro e intangibile in arte nel senso primordiale, ma è limitata alla facoltà di stabilire rapporti, secondo leggi. I romantici violarono l'oggetto, mettendolo in funzione come esponente dei loro sentimenti. La necessaria restaurazione dell'oggetto è soltanto possibile, se si restaura la facoltà compositiva.

Siccome la stessa e medesima legge di composizione vale ugualmente per l'arte figurativa e per la poesia, ci valga da esempio dimostrativo della tesi una citazione rivelatrice da Leopardi:

*Passata è la tempesta:
Odo augelli far festa, e la gallina
Tornata in su la via,
Che ripete il suo verso...*

Qui il poeta riunisce tre elementi che, presi uno per uno, sono frasi viete e sprovviste di poesia: la cessazione della tempesta, il cinguettio degli uccelli, il verso della gallina. Ma questi tre elementi, toccati dalla bacchetta magica della composizione, s'uniscono a far discorso, ed evocano l'immagine eterna della quiete dopo la tempesta. Il poeta s'identifica non con le cose che re-

stano quel che sono, ma con l'immagine. La natura fenomenica, l'acozzo di oggetti empirici, non danno composizione; questo è il campo più propriamente riservato all'artista. Comporre equivale a ricondurre il mondo fenomenico all'unità e armonia. Gli antichi mantengono, esaltano l'unità; i moderni la scompongono. Gli antichi concertano ed architettano gli elementi del quadro; i moderni sventrano l'oggetto. Il difetto di rapporti nella pittura moderna fa sì che essa esprime non realtà, ma apparenze; e le apparenze non hanno né precedenti, né conseguenze, per cui quest'arte impropria rimane sterile, vive il suo quarto d'ora, e poi svanisce. In ultima istanza, non è la rappresentazione degli oggetti naturali che conta: decisiva è la facoltà di rendere le attinenze e rispondenze tra le funzioni, i caratteri, i significati degli oggetti, e di far parlare le cose, similmente come esse parlano nelle favole.

La chiave della composizione figurativa è l'armonia. Gli oggetti, se distaccati tra loro, in arte non significano più nulla; soltanto se messi in rapporto tra loro, ossia se levati di contrasto, conciliati e concordati, essi attraverso un reciproco scambio di forze si potenziano l'un l'altro, e vieppiù si personalizzano, nella misura che formano unità superiori tendenti a loro volta all'universale. L'arte non può rivelarsi se non nel piano dell'universale, dove regna unità e armonia. In virtù d'una lunga e paziente opera di discernimento, cui ogni determinazione valida deve conferire, pena il nulla di fatto, l'apporto di nuove scoperte e conquiste e fusioni, è dato all'artista di

concertare l'intesa tra le cose e di stabilire la corrispondenza delle parti tra loro e col tutto, in un concorso di valori autonomi. Nel medesimo senso, il potere della composizione viene testimoniato da Goethe in una memorabile glossa: «La concordanza nel tutto fa d'ogni cosa quello che essa è, e quindi ogni singola cosa non è che un tono, una sfumatura d'una grande armonia; altrimenti, la cosa a sé stante resta lettera morta».

Così la composizione artistica, degradata dal modernismo a funzioni arbitrarie, si rivela quale alto magistero. Comporre, significa arricchire il mondo di nuove armonie.

FUNZIONE DELLA CRITICA

Tutti gli argomenti mobilitati in questo capitolo ai fini di una riconversione dei valori nel campo artistico traggono origine da una presa di posizione in difesa della tradizione e avverso il criticismo. Il rovesciamento della prospettiva convenzionale così effettuato, portando alla ribalta lo sfondo, riserva più d'una sorpresa, non per ultimo la rivelazione del segreto meccanismo che attiva l'inganno critico. Mentre però nella «Funzione della Critica» i riferimenti dogmatici resteranno ancora sottintesi, il capitolo finale ci istraderà sulla via del ritorno ai principii, per ritrovare dietro le origini del criticismo quel piano sereno ove dimorano l'arte, la tradizione e l'esperienza dei millenni.

Oggi che la critica, dopo incessanti scorrerie nel campo dell'arte, sta per usurparne il dominio, degradando l'artista a ospite in casa propria, urge più che mai ridurre questa serva-padrone entro i suoi limiti, onde evitare che il suo malgoverno disperda tutto ciò che l'arte ha

conquistato nei tempi. Il danno appare già quasi irrimediabile, poiché è da ben un secolo e mezzo che la critica ha preso a invadere i territori altrui, da quando cioè Kant fondò il criticismo, baluardo della critica intesa come giudizio valutativo e facoltà di esaminare e giudicare. Kant dichiarava che la sua epoca era per eccellenza quella della critica, a cui tutto deve sottomettersi. «Alla critica intendono sottrarsi generalmente la religione per la sua santità e la legge per la sua maestà. Ma con ciò esse suscitano giustificati sospetti contro di sé e non possono più esigere quella stima sincera che la ragione concede soltanto a ciò che ha potuto resistere al suo libero e pubblico esame». Kant ha fornito alla critica gli strumenti nonché la tranquilla coscienza per compiere le sue demolizioni. Da allora, la critica si arroga il diritto d'intervenire in tutti i campi, anche in quello dell'arte, con il pretesto di esaminare la possibilità, l'origine, la validità, la legittimità ed i limiti della facoltà di conoscere, ma in verità per esercitare un illegittimo dominio sulle regioni fin là ad essa precluse.

La storia non cerca di falsificare l'atto di nascita del criticismo, confermando per l'evento la data del 1781, in cui uscì la «Critica della ragion pura». La critica d'arte invece, benché filiazione del pensiero kantiano, fa risalire arbitrariamente la propria origine addirittura al terzo secolo a. C. Essa annovera tra i primi critici d'arte nientemeno che Platone e Aristotile, e ingemma il suo falso albero genealogico con nomi illustri di filosofi, storici,

archeologi, scienziati, educatori e letterati, che col mestiere critico non ebbero alcuna familiarità.

La critica è interessata a mantenere l'equivoco, onde aumentare parassitariamente il prestigio del proprio lignaggio, e nel groviglio inestricabile delle ramificazioni genealogiche non sempre è facile distinguere gli innesti. Tuttavia, per quanto mimetizzata sotto mentite spoglie filosofiche e storiche, la critica d'arte è pur sempre riconoscibile come processo speculativo della ragione, che non sfiora, anzi non sospetta neppure il mistero figurativo, e spesso si tradisce nel fastidio psicologico che provoca, perché fra tutti i processi razionali la critica è senza dubbio il più indiscreto. Infatti, la critica d'arte non si perita di sindacare, censurare e verbalizzare, di inquisire e sentenziare, quasi fosse una magistratura estetica preposta all'arte, e superiore di rango all'arte stessa nella scala gerarchica.

Operante in aperto contrasto con l'indagine storica la quale, con atto di paziente dedizione, ha fatto e continua a far luce sui casi più aggrovigliati, dando oggettivo e prezioso contributo conoscitivo, la critica, priva di premesse stabili e di solidi principii costitutivi, mancante cioè di uno *status* autonomo, appare nel novero esistenziale soltanto per contrapposizione al dogmatismo, basato sulla tradizione e sull'autorità. Trovandosi così in perpetuo contrasto con la tradizione, e campando su questo contrasto, essa realizza in sé l'impulso alla rivoluzione perpetua. Non è un caso che le principali opere di Kant, detto il «Grande Stritolatore», apparvero preci-

samente nel fatale decennio in cui scoppiò la Rivoluzione Francese. E fatalmente presta mano allo sfacelo del mondo tradizionale la critica d'arte, emersa proprio nel periodo quando secondo i versi celebrativi del giovane Carducci, «decapitarò Emmanuel Kant Iddio, Massimiliano Robespierre il Re». Tengon bordone ad essi, rimorchiando a loro volta la critica d'arte, Alberto Einstein, lo stritolatore dell'atomo, e il quarto Cavaliere dell'Apocalisse, Pablo Picasso.

Tutti i caratteri distintivi della critica – antitradizionalismo, relativismo, rivoluzionarismo – si ritrovano simultaneamente nel modernismo artistico. Ecco il punto, dove la critica d'arte s'identifica con il modernismo. L'artista moderno è il sosia del critico d'arte, e viceversa. Nessuno dei due conosce una misura oggettiva, bensì rapporta ogni operazione alle fuggevoli sensazioni ed emozioni soggettive, mentre l'arte incomincia soltanto là, dove finisce il soggettivismo. Nessuno dei due sospetta che la libertà si realizza nell'accettazione della legge, ma scambia la libertà con l'arbitrio del cosiddetto «libero esame». Nessuno dei due s'esprime in atto, ma solo per riflesso e per reazioni. Come mai, dunque, il critico d'arte potrebbe dare un giudizio oggettivo sull'artista moderno, suo gemello siamese, sangue del suo sangue? Oppure una valutazione serena dell'arte tradizionale, essendo la critica per sua natura antitradizionalista? Ogni giudizio critico è quindi obbligatoriamente preconcepito, è un pre-giudizio, anche nel caso ottimo, quando cioè si tratti di critica disinteressata. Così la cri-

tica, per forza, vien meno nel campo dell'arte al suo assunto di dare giudizi valutativi. Considerata a sé, senza apporti storici o filosofici, alla critica è possibile unicamente esercitare una equivoca funzione celebrativa del moderno e stroncatoria del tradizionale. Essa perciò esaurisce il suo presunto compito di giudicare già prima di averlo iniziato. Il criticismo mobilita il modernismo, che a sua volta recluta la critica, e le due parti si palleggiano la «sensibilità», il «gusto» e le «emozioni» in una reciprocità che ha del morboso.

Quando poi avviene, come infatti è avvenuto dal 1900 a questa parte, che lo snobismo e il mercantilismo artistici abbiano, con tutti i mezzi, operato a raggiungere una alterazione profonda del cosiddetto buonsenso, per cui taluni fenomeni artistici mostruosi sono passati ad essere proclamati arte ufficiale, allora ne consegue che, per orientarsi, lo spettatore segue più gli intendimenti che le realizzazioni dell'artefice, pago di afferrare il senso dei propositi e dimenticando quello che era e permane l'unico fine, cioè l'opera d'arte. L'accento allora si sposta dall'arte alla critica, e si avvera il paradosso – come nel caso dell'astrattismo – che inopinatamente l'arte diserta dall'opera e sconfina verso la critica, nella terra di nessuno inserita tra i due fronti.

Critici e artisti, affratellati nell'apostasia dalla tradizione, invocano oggi la trimurti di sensibilità, gusto ed emozione, gli idoli moderni dalla cui grazia dipenderebbe la creatività nel campo dell'arte. Ma lungi dall'essere elementi di creatività, essi appartengono tutt'e tre al do-

minio dei nervi, non a quello dell'arte. E il paradosso vuole che tutt'e tre, eletti a guida nel campo della visibilità figurativa, sono ciechi. Fu Baudelaire che, oltre a compiere il rifiuto dell'arte come imitazione di natura, conferì alla sensibilità un immeritato prestigio, quale presunta fonte dell'intuizione. Secondo i moderni dell'ultima ora, la sensibilità è la comunanza di esperienze tra critici e artisti. Essi fanno incessantemente ricorso alla sensibilità, onde scavalcare, senza risolverli, i problemi dell'arte. La sensibilità divenne via via un melenso luogo comune e una smaccata abitudine mentale. Mai dalla sensibilità è uscito un atto pittorico. Leonardo era completamente «insensibile». Né l'arte è una droga che serva a scuotere le sensibilità ed eccitare i gusti. Si provi di applicare la misura del gusto per esempio alla pittura di Giotto, per accorgersi quale assurdo scaturisce dall'identificazione tra virtù d'arte ed esibizione di gusto. Tanto più che, se in arte il punto di riferimento fosse il gusto, differente in ogni epoca e latitudine, allora oggi non si potrebbe più capire l'arte antica, e mai quella esotica. Per un senso di dignità artistica bisognerebbe squalificare una pittura intesa come «atto di gusto», e promuovere la ribellione contro ogni sorta di edonismo estetico. Il gusto artistico, limitato a se stesso, è lo stile della mediocrità. In arte, si tratta di operare, non di gustare o di stimolare emozioni e sensazioni. L'emozione, che la critica sprona invece di frenarla, essendo un percorso di eccitazione, finisce per falsare il giudizio. Ben altri sono i moventi dell'opera d'arte, non la sensibilità,

non il gusto, non l'emozione. La critica li ignora, né può conoscerli, chiusa come è dentro i limiti del razionale e del sensorio. Se li conoscesse, non sarebbe più critica, ma arte. Infatti per la critica, non la conoscenza, che essa vorrebbe espellere dal campo dell'arte, contrappo-
nendo la funzione estetica alla funzione conoscitiva, ma la sensibilità, il gusto e l'emozione stanno in cima a ogni preoccupazione artistica; e misurando con questo metro soggettivo, essa relativizza i valori oggettivi ed assoluti dell'opera d'arte. Perciò dunque in sede critica non può avverarsi l'assunto di dare giudizi valutativi. Il giudizio legittimo nasce in una regione opposta a quella della critica, cioè nel campo dell'esperienza, la quale in sé è dogmatica.

Se poi la critica, costituzionalmente incapace di realizzarsi in giudizi valutativi, pretende, per compensare la propria impotenza, di saper cogliere l'arte «nel suo farsi», attraverso la «ricostruzione della personalità dell'artista», si tratta di una banale vanteria: se mai la critica riuscisse a carpire l'inviolabile segreto della genesi artistica, si otterrebbe nientemeno che una miracolosa ricetta per la produzione industriale di opera d'arte. Né la critica, facendo la spola tra causa ed effetto, potrà «ricostruire» la personalità dell'artista, perché da parti staccate ed elementi sparsi si può bensì ricomporre un meccanismo, non però un organismo. La conoscenza artistica esclude la scoperta di cause ed effetti. Appunto per questo l'arte si differenzia dai metodi che informano le ricerche critiche. Mentre il criticismo non può che re-

stringere all'ambito razionale la cerchia della nostra conoscenza, e quindi estendere il raggio del nostro inganno, l'arte, ossia la rappresentazione del mondo nel suo aspetto originale, ci fa conoscere Dio.

La critica d'arte, questa sfrenatezza della ragione svincolata da ogni premessa, principio e norma, e influenzata da fortuite impressioni psicologiche; questo attualismo estetico in cambiamento continuo, senza substrato permanente e senza direzione stabile; questa forza eterodossa, non governata da leggi proprie e sottoposta passivamente all'azione di cause esterne; questa fonte di congetture fatte passare per giudizi; questa negazione d'ogni misura e valore stabili; questo incentivo della corruzione, decomposizione e dissoluzione; questa jettatura dell'arte: questa critica insomma, nonostante che il canone d'una critica d'arte vuole essere ancora proclamato, e malgrado che non c'è stata, finora, critica d'arte capace di prevenire una caduta mentre spesso ha contribuito a dare maggiore impulso alla decadenza, — questa critica pretende tuttavia d'insegnare il verbo dell'arte e di saper plasmare una coscienza artistica. Ma in vista dei risultati emersi, si domanda in base a quale autorità, che non sia suggestione, alla critica viene conferita facoltà di esercitarsi, avocando a sé la potestà nel campo artistico; e s'affaccia persino il dubbio, se la critica ha una ragion d'essere. Come attitudine razionale, abitudine intellettuale e disposizione psicologica, la critica è indizio d'uno stato improduttivo e sterile della civiltà moderna. Saint-Simon ha addirittura opposto il periodo cri-

tico al periodo organico della storia. Nelle beate epoche precritiche c'era la meditazione, l'immaginazione, il sicuro discernimento dei valori, la conoscenza del vero, la saggezza artistica, l'arte. La critica ne ha fatto tabula rasa. E continuerà a farsene ludibrio, finché duri il vituperio del modernismo.

MISSIONE DELL'ARTE

“Giacciono a' tempi nostri per lo più le povere arti nella labile memoria di una fragilissima umanità, né altra sussistenza ritengono, che di una vocale tradizione degli artefici”.

Questo giudizio, tratto da un libro uscito nel 1660 e ormai dimenticato, la «Dioptica pratica» di Carlo Antonio Manzini, se da un verso segnala il barocco tra i prodromi del modernismo, dall'altro però attesta la presenza ancora operante della tradizione orale, via via svanita in seguito, dal Seicento a questa parte, e oggi ridotta al silenzio nel subcosciente di una umanità per eccellenza amusica. Oggi, nessuno più sa che cosa sia arte, in che cosa consista il suo ufficio, quali siano i suoi principii; per cui oggi è creduto «creazione» artistica un processo di disgregazione. L'artista stesso non è più consapevole del fatto suo e ignora il senso della propria attività, tanto da suscitare nello spettatore un socratico stupore dinanzi all'abissale incoscienza che informa una produzione apocrifa e spuria.

Il modernismo cerca di riabilitare la sua attività inconclusiva, affermando che non esiste un'arte in sé, bensì unicamente una successione storica di fasi artistiche improntate a stile, gusto e sensibilità differenti. Ma questa obiezione tendente a relativizzare l'arte non è valida, perché le arti di tutti i luoghi e tempi non si differenziano nel punto intangibile dei principii e dei valori: si differenziano soltanto in ciò che è il costume rappresentativo. Parimente invalidabile appare la petizione di principio ostentata dai moderni nel tronfio slogan «l'art pour l'art», secondo cui l'arte si esaurirebbe nell'atto stesso di esercitarsi e non avrebbe altra funzione se non quella di dare diletto a chi la gestisce. In tal caso, una cosa perfetta come l'arte greca sarebbe superflua. E allora, se l'arte fosse demandata de officio soltanto a soddisfare se stessa, avrebbe ragione anche Picasso.

Senonché, l'accanimento che l'uomo pone nell'insistere sull'argomento dell'arte dimostra che dentro di lui sussiste ed urge un'aspirazione primordiale verso la conoscenza figurativa. Evidentemente, l'arte rivela qualcosa che la natura da sola non palesa. Ecco un indizio esplicativo in rapporto al problema, sollevato dal Leopardi, per qual mai motivo una cosa, se raffigurata in arte, attrae molto più della stessa e medesima cosa vista in natura. Errato s'addimostra perciò il giudizio di Platone, laddove condanna l'arte come un'ombra della natura, la quale a sua volta non sarebbe che l'ombra dell'idea; mentre splendidamente s'illumina una verità artistica nel

detto di San Paolo, che la natura soffre i dolori del parto e vuole che l'uomo la aiuti.

Ma oggi, col trionfo dell'intellettualismo e della tecnica, si sono spezzati i vincoli tra uomo e natura. Siamo usciti dall'armonia naturale, collocandoci in un piano esistenziale artificiato e campato su finzioni, d'onde la ragione vede ogni cosa solo dall'esterno. Centrandoci nella ragione, abbiamo snaturato il mondo e irrealizzato gli oggetti di natura. Il superstite contatto tra uomo e natura avviene attraverso meccanismi, ivi compresi i concetti generali, le teorie, le ipotesi ed altre meccaniche costruzioni ausiliarie, montate all'unico scopo di dominare ed asservire la natura. Oggi, siamo ricaduti nello stesso peccato originale in cui, secondo il mito biblico, era incorso Adamo, primo campione del razionalismo.

Non pertanto, nel subcosciente siamo rimasti in comunicazione con tutto l'universo, siamo parte del tutto come nel paradiso terrestre. Nel fondo di noi stessi abbiamo il ricordo di tutto, anche delle cose non viste. Ed è attraverso l'arte che possiamo riconquistare il paradiso perduto, perché l'arte ci guida alle fonti. L'arte, quanto più si avvicina ai prototipi, alle immagini elementari, alle forme primordiali, tanto più vivamente rivela il fondo religioso e poetico della natura, i simboli e ritmi che placano l'anima. L'arte scopre la verità di un mondo fuori della storia, la realtà del mistico paradiso terrestre, e liberandoci dall'esilio a vita in un mondo provvisorio infestato da finzioni concettuali e da fantasmagorie mec-

caniche, ci riconduce nella patria dell'anima, incontro alla Gran Madre, verso le origini.

La documentazione delle origini è la tradizione, oggi perduta come trasmissione diretta, ma ancora riconoscibile da indelebili segni infusi nelle opere antiche e da talune indicazioni, sebbene non esplicite, sparse nei vecchi Trattati sull'arte. Procedendo dalle origini, ove non attecchiscono problemi intellettuali perché mai una fonte è in sé problematica, la tradizione è partecipe delle verità originarie, genuine, «nude», non ancora falsate dalle convenzioni. La tradizione ravviva e stabilisce le verità indiscutibili, ossia dogmatiche, attinte alle origini. In arte come in religione, i dogmi s'avvalorano quali principii inoppugnabili e fondamentali, asseveratamente posti. Agli scettici antidogmatici, i quali rivendicano non la libertà dell'arte, ma l'arbitrio degli artisti, e vorrebbero bandire dal campo estetico le leggi, i canoni, i principii, gli articoli di fede, gioverà ricordare: che lo scetticismo, come contrapposto al dogmatismo, è sterile e non ha mai prodotto opere; che lo scetticismo, dopo negato il dogmatismo, fa dogma delle proprie opinioni discordanti e arbitrarie; che persino il fondamento della logica, cioè il principio d'identità espresso nella formula « $A = A$ », è un articolo di fede, un dogma, una verità indimostrabile ma effettiva, la cui sola messa in discussione significa già follia. Di fronte agli scettici, i criticisti, i protestanti, i rivoluzionari, gli utopisti, i liberali, liberisti, libertari e libertini dell'arte, tutti e ciascuno tesi a dar la scalata al potere estetico onde avvicinarsi nella ste-

rile rotazione di tiranniche formulette sperimentali, il dogmatismo s'identifica come fonte di saggezza e di superiore libertà. È difficile arrivare al dogma, ma una volta accolti in quell'ordine, v'è maggiore libertà che nel campo dei fuorilegge.

Nei contatti inevitabili con l'intelletto razionale, le verità dogmatiche dell'arte sono però esposte al pericolo di venir subdolamente trasformate in un arido legittimismo estetico e di meccanizzarsi in precetti astratti, senza più riflettere in se stesse il vivo mondo delle immagini. L'artista quindi deve guardarsi dal razionalizzare il dogma. E non essendo d'altra parte il dogma né una sinecura, né un deposito fruttifero, all'artista non è consentito vivere di rendita sui tesori delle verità tradizionali. Il dogma e la tradizione risultano fecondi soltanto se al di là d'ogni ideologia, sia del lavoro che della violenza, vengano conquistati in un diuturno e spontaneo operare per émpito interiore, attraverso la contemplazione e l'esperienza, per lunga incubazione e tormentata via, finché l'artista stesso si senta progenitore di queste verità e primo scopritore di queste conoscenze. Il dogma, come la natura, è punto di partenza e punto di arrivo.

Dal dogma fiorisce ognora l'armonia e la gerarchia dei valori estetici. Nello stato preartistico, dal quale il modernismo non sa uscire, regna il caos, cioè la discordanza e la disarmonia, causate in pittura dall'abbandono all'ottica, all'istinto e all'arbitrio; ivi, tutti i rapporti tra cosa e cosa sono interrotti, tutti i legami tagliati. Solo con il superamento dello stato preartistico, con la vitto-

ria sulle forze del caos che si affollano nel limbo dell'arte, si raggiunge l'armonia. Armonia, in greco «collegamento», nel mito antico è figlia di Marte, per simboleggiare che la premessa dell'armonia dev'essere un'austera e possente milizia, e non già, come nell'accezione moderna della parola, il tenerume psicologico della sensibilità.

Ma un empirico accordamento di cose dissomiglianti e l'applicazione esterna delle leggi artistiche non bastano ancora a instaurare l'armonia che, per stabilire un concorso non fugace di valori differenti, deve collegarsi ai principii gerarchici, in rapporto all'ordinato schieramento ascendente dei valori. Il modernismo, per ubbidire al suo concetto individualistico, riesce a rovesciare la scala dei valori nell'atto stesso che concede ogni arbitrio alla ragione. L'arte invece deve essere gerarchicamente costituita e governata se vuole determinare un'armonia che temperi e discerna e concerti l'intesa tra le cose, quell'armonia che occultamente muove dalla composizione e che si estolle nel supremo accordo, l'«armonia delle sfere», di cui l'armonia in arte non è che il simbolo e l'obbedienza.

Armonia e gerarchia dei valori formano le norme dell'arte, per cui essa si pone sullo stesso piano costituzionale della sapienza e della religione. Come queste, l'arte emerge e si distingue inconfondibilmente per la sua concezione integrale del mondo che l'investe nella conoscenza universalistica e le rivela la posizione dell'uomo nel cosmo. Perciò la conoscenza figurativa

dell'arte è infinitamente superiore alla conoscenza concettuale, bloccata in sempiterno dinanzi ai massimi problemi. La crassa ignoranza in fatto d'arte, comune agli adoratori della Dea Ragione, spiega perché essi non riscontrano nell'arte altro che un diletto sensualistico, un virtuosismo tecnico, una funzione ornamentale, un lusso snobistico, e perché il criticismo non si perita di negare all'arte qualsiasi facoltà conoscitiva. Infatti l'arte che, come la religione e la poesia, parla il linguaggio arcano dei simboli e delle immagini anziché il gergo demotico dei concetti, non può essere compresa dall'intelletto razionale. Ma tanto più efficacemente agisce ed ha presa sul piano psichico, poiché l'arte vive e prospera nella regione dell'anima, non in quella dello spirito. Solo quando all'artista sia resa manifesta la funzione ecumenica dell'arte nel mondo dell'anima, gli sarà dato d'intravedere quale è la essenza e la missione dell'arte.

L'arte è chiamata a una missione psicagogica, di guida dell'anima. L'arte riporta l'umano al naturale e il naturale al divino, riconsacrando così i vincoli tra corpo e anima. L'arte è la politica di Dio per la conservazione di un *ordo* poetico nel mondo, la poesia essendo il ritorno alla purezza delle cose. L'arte è l'«habeas corpus» della natura, che la difende contro l'asservimento alla tecnica e contro la divisibilità dell'oggetto conclamata da tutti i moderni missionari d'empietà. L'arte conferma i poteri incontrovertibili dei principii radicali e dei giudizi conclusivi, cioè dei dogmi, di fronte alla rivoluzione. L'arte esemplifica, oltreché in senso estetico anche in quello

metafisico, la realizzabilità dell'armonia, ossia della concordia tra elementi eterogenei, portando gli aggregati all'integrazione e unità, per cui l'arte è la premessa categorica d'ogni cultura dell'anima, senza la quale la storia umana si ridurrebbe a una vicenda di follie omicide. L'arte disindividualizza l'uomo, con riferimento a una perfettibilità superiore a quella dell'Io, coatto nel piano esistenziale della fame e della libido. L'arte, anziché porsi il banale problema dell'esistenza di Dio, lo risolve avanti lettera, rivalutando la natura come opera divina e restituendola nella sua forma originale più pura, sottratta alla contingenza, alla finzione ed all'errore. Quando la natura è vista con l'anima, ecco che essa si rivela divina; e così l'arte conferma che religione significa ricollegamento dell'uomo con la natura. L'arte ci permette di comunicare con la natura mediante quel che in noi è rimasto ancora natura genuina, e che appartiene alla sostanza stessa di cui sono naturate le cose. L'atto artistico, per cui ci annulliamo nella natura – i veri artisti si sono ognora cancellati come individui – è un atto d'amore che fa brillare ai nostri occhi la verità. Il corpo che può assumere questa verità, è il corpo stesso dell'arte.

Così l'arte, nel religioso operare dell'artista, che la fa emergere al di sopra e al di fuori del contingente, del caduco, del tempo che la vede nascere, è un centro propulsore di civiltà, è la forma più vereconda della conoscenza, è un messaggio del paradiso terrestre, un sacro principato, una testimonianza di Dio. Perciò la missione dell'arte, anziché limitarsi al campo estetico, s'estende

anche a quello conoscitivo e religioso. Perciò l'arte, dalle bassure in cui è precipitata, potrà nuovamente assurgere alla stessa dignità della saggezza e del sacerdozio. Possa allora l'artista, svincolato dal patto d'omertà modernista, risolvere in singolari imprese quell'inesorabile ma da secoli eluso problema che investe il senso e il destino dell'arte.