

Lettera di Roberto Longhi

Caro Giuliano, Firenze, dicembre

Grazie della lettera e dell'invio ma, per carità, non chiedo articoli. Dopo quei giorni trumani io sto ancora a leccarmi le zampe impastate di vetrucci e di calcinaccio; e in biblioteca, quando provo a rientrare dopo la millesima spolveratura, la polvere è già ridiscesa inesorabile come un velario dopo una tragedia fallita. Persino i giornalisti che mi hai spedito scricchiolano già maledettamente come una stiva di Conrad o di Hughes. E tutto, anche la lettura di quel poco (troppo poco) di critica artistica che ci ho potuto raccapezzare si risolve e scorre in un interminabile esame di coscienza che per noi storici dell'arte dovrebbe cominciare (e per me è cominciato), almeno dal primo bombardamento di Genova. Anche noi, gli anziani soprattutto, siamo infanti responsabili di tante ferite al torso dell'arte italiana, almeno per non aver lavorato più duramente e per non aver detto e proplatato in tempo quanti e quali valori si trattava di proteggere. Anche se il desiderio era di lavorare per molti, di esser popolari (e tu ricorderai che il mio proposito era quello di arrivare un giorno a scrivere per disteso il racconto dell'arte italiana a centomila copie per l'editore Salani) si è lavorato per pochi e anche voi giovani siete sempre in pochi, dirci anzi che andate diradandosi; proprio oggi che ci bisognereste a squadroni. Di qui del resto si risale ad altre vecchie carenze della nostra cultura: la storia dell'arte che ogni italiano dovrebbe imparare da bambino come una lingua viva (se vuol aver coscienza intera della propria nazione) serva invece e cenerentola dalle classi medie alle università; dalle stesse persone colte considerata come un bell'ornamento, un sovrappiù, un finaletto, un colophon, un cul-de-lampe di una informazione elegante.

Per ritornare alle nostre responsabilità particolari, chissà, mi chiedo, se qualcuno di noi avesse steso in tempo il racconto chiaro e lucido dell'arte genovese del Seicento (ah la Storia mutila dell'Età barocca) e avesse per tempo mostrato come Gregorio de Ferrari sia di già lieve ed orioso come i grandi settecentisti francesi che in qualche modo ne conseguono; e se verità così simili fossero giunte in tempo a circolare, per capillarità, nei seminari di Oxford e di Harvard, chissà se la Warspite e la Ramillies non avrebbero, non dico ripreso il largo ma almeno mitato su Genova con « maggior garbo e pulizia »? Ti par troppo tirata l'illazione? O basta dire che l'arte suprema si difende da sola e che il centro di Firenze è stato salvato da Giotto, da Arnolfo e da Brunelleschi? Io non lo credo. L'arte, di per sé muta e indifesa, non può proteggersi che con la fama, e la fama è la critica sempre desta. C'è da credere, per esempio che in una guerra di cinquant'anni fa e cioè prima delle ricerche moderne gli affreschi di Piero ad Arezzo non avrebbero probabilmente figurato, nel tenue calepino delle cose da risparmiare stampato ad uso dei Marescialli e delle Fortezze volanti. Allo stesso modo che, senza la ripresa della critica moderna, la stella nera di Caravaggio non brillerebbe oggi nella sontuosa e facile mostra di Palazzo Venezia sotto i falsi Mantegna affrescati « ad usum ducis » da Federico Hermanini. Costato anche, e con soddisfazione, che Cimabue e Giotto ad Assisi sono stati protetti non tanto dal Vaticano e da San Francesco quanto dalla citazione di Dante su Giotto e Cimabue; citazione che ha continuato, fortunatamente a brillare nel mondo più della laida stroncatura di Giotto, scritta, in tempo fascista, da quell'avvelenatore di pozzi culturali che si chiama Alberto Savinio.

Con un altro esempio: se i doti bolognesi dell'Ottocento non avessero fatto scendere la lama dei loro grandi artisti locali dal livello internazionale che aveva ancora ai tempi di De B... e di Pr... a quello ignobilmente parochiano della « Bologna che ride » di Secchi, di Majani e di Pedroni, chissà se Bologna piangerebbe oggi lagrime così amare.

E se vien fatto di condannare senz'appello gli autori del disastro di Viterbo o di Rimini, non si può tacere che il giornalismo quotidiano di Firenze impiegò più di sette giorni per apprendere che il Tempio Malatestiano era di un certo Leon Battista Alberti, fiorentino. Anche qui dunque una parte di mea culpa per noi critici italiani.

Mi arrechio persino a chiederti: non pensi che se l'Ottocento italiano (lo stupido, per l'arte, Ottocento italiano e non c'è Risorgimento che tenga) non avesse distrutto il fitto di Mercato Vecchio, la sorte dei ponti di Firenze, sulla notte del 4 agosto, avrebbe forse potuto variare, e un barlume di coscienza, sospendere per un istante la « matta bestialità » del colonello Fuchs?

A chi la tocca la tocca, caro Giuliano, ed è toccata a noi. Ma non conta ripeterlo inebetiti, mentre i monumenti rantolano a cranio scovochiato. Provvedere bisogna e tu puoi immaginare il mio consenso alla tua pagina di allarme, di moniti e di chieste, nel « Cosmopolita » del 21 ottobre scorso. Mi piace

anche che tu abbia mostrato di voler dare al problema la precedenza assoluta sulle discussioni circa la crisi spirituale dei giovani artisti che possono aspettare e forse sbrigarcela da soli e dai quali anche gradiremmo più segni che non diano di « pietas » verso i loro maggiori tanto più infortunati, se vogliono guadagnare reciprocità di trattamento dai posteri e così poi entrare in carrozza (insieme coi critici fra i quali sono anch'io) in un paradiso di masse.

Ma in che modo provvedere? Con che uomini e con che mezzi? Non mi sento di giudicare quanti dei funzionari addetti abbiano mancato alla loro responsabilità di custodi, di sentinelle di un tesoro incomparabilmente più prezioso di quello ch'era in custodia di Azolini. Ma oggi non c'è da fare soltanto per i funzionari. Una solidarietà assoluta fra tutti i competenti, una sincera volontà di lavoro e di cooperazione, sarà dunque la prima convenienza: dimettere le birze burocratiche, i maneggi di corridoio, gli sgambetti d'anticamera, le gelosie pseudoscientifiche; qualcuno potrà anche adattarsi a lavorare con un gullone di meno. Per questo certe voci che dalle colonne di « Domenica » parlano di decentramento (che si convertirebbe in improrovvisamento) e scovano la competenza soltanto nelle soprintendenze locali, come se queste non fossero aggregati di uomini da giudicare nel loro vario peso, mi sanno di manovre maniche e sott'acqua a danno di una più ampia e ben diretta comunità di lavoro intesa all'unico scopo di salvare, non gli uomini, ma le opere d'arte in pericolo di morte; per quella loro fragilissima condizione storica dell'esemplare unico e, se perduto, irripetibile.

Da quella sincera collaborazione che potrebbe, io credo, organizzarsi attorno a un Istituto che già esiste e che è quello, nazionale, del Restauro, una volta riformato da un consiglio sedente in permanenza, fornito di più mezzi e di più individui idoneamente scelti, solidamente collegato con gli uffici provinciali, e presto, speriamo, rinvaginato dalle squadre di specialisti ancora sequestrati nell'Italia del Nord, verrà fuori del buon lavoro condotto con la indispensabile unità di metodo. Bisognerà per questo potersi riunire spesso, procedere sollecitamente ai sopralluoghi, decidere e poter espedire all'esecuzione dei molti lavori.

E qui ingrossa la tremenda questione dei mezzi, da computarsi fin d'ora a centinaia di milioni. Dopo i primi soccorsi degli Alleati che hanno già consentito di provvedere nel Sud ai casi più disperatamente urgenti, pare che con il ritorno graduale all'amministrazione italiana, si noti un certo ristagno da parte della finanza. (Mentre ti scrivo so che Viterbo, a parte i minuscoli affreschi piamente raccolti e intelligentemente ricomposti a cura dell'Istituto Nazionale del Restauro, è ancora dilacerata come il giorno del bombardamento). Posrà d'indebitarsi? Precedenza per le spese a fine sociale? Quali che siano le allegazioni esse non reggerebbero di fronte a una scadenza fatale; e cioè che un'Italia dove, per criteri d'economia all'osso, si lasciasse consumare affatto le cose d'arte danneggiate dalla guerra, sarebbe in breve un'Italia indiciamente più povera, materialmente e spiritualmente trascurabile, e, quel ch'è peggio, senza possibilità di recupero, perchè inaridita o di molto ridotta la fonte perenne del turismo.

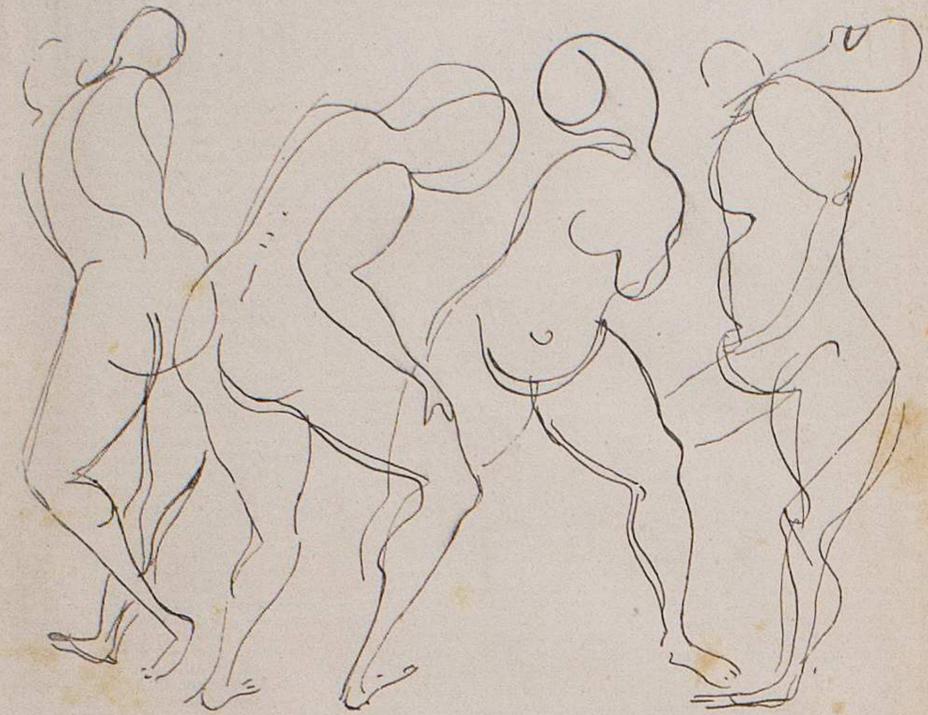
E perchè si parla di mezzi io vedo proprio attraverso il turismo la possibilità di escogitare la soluzione del problema dei mezzi. Solo i grandi organismi turistici nazionali e internazionali troveranno interesse a un « Prestito per l'arte italiana » ampiamente garantito sui proventi dei musei sollecitamente riordinati e riaperti, delle esposizioni sollecitamente allestite in situ magari durante il recupero delle opere d'arte trasportate nell'Italia del Nord e che voglio disperatamente credere quasi in toto recuperabili.

Come poi questa soluzione possa scindersi in più forme di prestito, nazionale e internazionale, per l'arte italiana, io non saprei competentemente proporre. Certo che come gli Italiani sono tenuti a combattere la guerra accanto alle Nazioni Unite, così mi pare che debbano in uno o più modi contribuire alla restaurazione del volto di casa loro. Ho sentito or ora, che il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti invita alla radia il popolo a curare e a proteggere amorosamente i suoi monumenti. E non nego che il popolo potrà collaborare all'impresa con squadre di operai convenientemente salariati e attrezzati. Ma non sarebbe meglio rivolgerci, e bruscamente, ai più ricchi, imponendo a tutti i contribuenti oltre un certo reddito un'imposta supplementare per l'arte italiana?

Avverta in tempo il Governo questa sua grave responsabilità, anche politica, di conservare l'unico bene che le resta e che non potrà essere soggetto a fluttuazioni monetarie purché una critica illuminata provveda a mantenerne il pregio, perennemente, alla quota più alta.

Con affetto, Tuo

ROBERTO LONGHI



Disegno di Mario Mafai

APERTURA di CREDITO

Chi ha a disposizione un'intera pagina di giornale da dedicare ad un solo argomento, specie se l'argomento è così fertile di polemiche come quello della pittura contemporanea, è subito tentato di aprire un'inchiesta. Già gli par di vedere, prima ancora di averlo trovato, un titolo su sei colonne, che non può mancare di finire con un punto interrogativo e pensa agli argomenti più scottanti e alle relative possibili risposte. Ma io non ho questa tentazione. Non l'ho per varie ragioni; non ultima quella che suonandomi ancora spiacevolmente nelle orecchie i termini della nota inchiesta del tempo fascista ho qualche giustificato timore di agitare degli argomenti che, almeno per certi aspetti e da parte di certe persone, non mancherebbero di suscitare quei termini medesimi, con quanto profitto è dato immaginarlo. Ho paura persino delle parole, di quelle stesse parole che certamente ritornerebbero, col risplendere dell'atmosfera, come le note già cancellate dal freddo della stappa che uscirono improvvisamente dalla trombeta del postiglione di Munchausen quando fu posata accanto al fuoco, nella locanda. Un'altra ragione, e certamente più importante, è che un'inchiesta sottintende la pretesa di « fare il punto » dell'attuale situazione artistica; il che ritengo se non impossibile almeno inopportuno. Non mi resterebbe che confessare le mie deficienze critiche — e non credo solo le mie — e ne nascerrebbe un discorso lungo e complesso; ma preferisco per ora eluderlo o comunque aggirarlo e fondare su altri argomenti, estranei alle mie responsabilità, l'odierna mia reticenza. Bisogna pensare, prima di tutto, che questi anni terribili di guerra oltre che arricchire di esperienze fondamentali, apparentemente eterogenee, l'animo di molti, e dei migliori dei nostri artisti, con l'assoluto isolamento a cui ci hanno di forza condotto, hanno anche fatto sì che ne derivi, per il critico, l'impossibilità di situare l'arte italiana nel concetto dell'arte europea, della più recente. Se son portato a credere, intuitivamente o basandomi sui pochi indizi possibili, che per i nostri artisti questo isolamento sia stato tutt'altro che nocivo, starei per dire non casuale soltanto (son molti anni ormai che la pittura italiana ha acquistato una sua fisionomia originale, indipendente e, qualitativamente, in nulla inferiore all'espressione artistica di altri paesi, della Francia stessa) non di meno è certo che una concreta e generale considerazione storica sarebbe prematura. Non bisogna dimenticare poi che non sappiamo nulla da parecchio dei nostri artisti del Nord, che non son pochi e tanto meno trascurabili. Le grandi e tragiche vicende che si son trovati a vivere e nelle quali molti di essi avranno avuto una parte attiva, non possono non aver lasciato traccia, per i giovani almeno, nella loro espressione artistica oltre che nel loro spirito. La guerra così come ha provocato la morte dell'ermetismo avrà posto fine, probabilmente, anche nel campo dell'arte figurativa a non poche cose. Sono al Nord infine alcuni dei nostri maggiori pittori della passata generazione e il non sapere nulla anche di loro ci impedisce di addentrarci con piena coscienza in un problema che si presenta ora, per certi nuovi spunti polemici, tanto spinoso. Il problema cioè del loro rapporto con i giovani e con i loro nuovi orientamenti: cogliere, in altre parole, i motivi del giudizio implicito verso di loro in molti nuovi atteggiamenti della pittura contemporanea. Quello però su cui mi preme sia d'ora insistere, a questo proposito, è che ritengo falso ed ingiusto giudicare, come si è tentato di fare negli ultimissimi tempi, fondandosi su troppe semplici deduzioni deterministiche, pittori come Carrà o Morandi o De Pisis tipici esponenti di una cultura che fosse la vera espressione morale del tempo nel quale si formarono e si svolsero. Tacciarli cioè di reazionari o addirittura di fascisti. Argomenti superficiali e insinceri o meglio ridicoli. Certo, la storia cammina, i modi di esprimersi dell'arte camminano alla loro volta su di una strada parallela, talvolta precedendo, più spesso seguendo; ma è troppo facile giocare vestire, « sic et simpliciter » l'arte dei colori della politica del tempo nel quale essa si manifestò. Occorre ben altra sostanzialità e ben altra preparazione per toccare un problema tanto arduo quanto quello dei rapporti che intercorrono fra l'arte e la società del proprio tempo. A mio parere siamo ancora lontani dall'aver quelle basi estetiche e filosofiche necessarie per farlo. Ci si dovrebbe limitare a constatare, ma solo a constatare,

che l'insegnamento di Carrà e di Morandi ha perso molto della sua attualità per i giovani. Ma, sostanzialmente, senza scapito per il giudizio che ne può derivare da parte del critico, né per gli uni né per gli altri. Il giudizio su questa scissione di interessi e di sentimenti che si è delineata ormai così chiaramente è tanto più difficile in quanto che i giovani non hanno da accampare per ora che delle ragioni valide in sede spirituale o morale che dir si voglia ma che, in pratica, si appoggiano a delle realizzazioni che, dal punto di vista assoluto della qualità non hanno raggiunto il livello che hanno invece toccato le opere di quel mondo al quale si oppongono con uno slancio tanto vitale. Il problema è dunque quanto mai complesso e credo non sia dato ancora dire qualcosa di definitivo su quei giovani, su quelli che sono ora in Roma, per esempio. Se ne è parlato molto in questi ultimi tempi, ma sempre in maniera così polemica, direi quasi settaria. E per questo credo che tra le molte cose che si sono dette sono più le ingiuste che le giuste. Le cose giuste in complesso erano tutte dalla parte di chi li sosteneva, dalla parte diremo così di estrema sinistra; ma la verità vi si trovava come soffocata, imbavagliata, soffocata. E quanta imprecisione di linguaggio: come se le parole stesse, gli schemi critici ancor vecchi rispetto alle cose che si volevano dire, aiutassero maledettamente a far confusione. Torno a ripeterlo, un giudizio è ora prematuro. Prematuro per i critici, prematuro per gli artisti. Denunciare una crisi, parlare di una nuova coscienza, di nuovi interessi poetici, di nuovi motivi sentimentali e morali che si manifestano limpidamente nella loro coscienza e che faticosamente tentano di esprimersi nella pratica dell'arte è facile. E' da ottusi non accorgersene e tentare di svalutare tali fatti richiamandosi a rancidi ed esauriti schemi di una critica vagamente e scolasticamente idealistica ridotta ormai a puro buon senso e ribalsciata in maniera così esasperatamente meccanica e pedissequa da far sì che essa trovi proprio nei suoi agnostici zelatori gli inconsci e più pericolosi nemici; come del resto in simili casi quasi sempre succede. Ma è necessario ancora distinguere tra intenzioni e realizzazioni. Più che necessario indispensabile. Che i giovani artisti debbano a tutt'oggi lottare con un mondo espressivo al quale vogliono opporsi ma al quale sono ancora troppo vitalmente congiunti, che sentano dolorosamente perdersi le im-

magini della loro coscienza e del loro sentimento in una forma non più adeguata, molte volte ostile, è un fatto che loro stessi non dovrebbero aver fatica a confessare. Dissidi di tal fatta, specie se si sviluppano in un animo generoso e pieno di fiducia, non possono non portare ad errori, a peggioramenti, ad assurdi. Ma guai a giudicare solo da tali elementi deteriori. Sarebbe indizio di limitatezza e di ingenerosità. Non è giusto parlare soltanto di un atto volontaristico o di un artificiale adeguamento ai tempi. Ciò che si svolge nella coscienza di molti giovani pittori in qualche modo si esprime e se i mezzi sono, per così dire provvisori, quell'espressione deve indurci a pensare. Guai d'altra parte giudicare dalle sole intenzioni; si farebbe un danno agli artisti stessi dando loro a credere (ammesso che la critica possa avere una qualche influenza) di esser già giunti dove ancora non sono arrivati. La strada è lunga. La pittura italiana è ora a un momento cruciale, siamo ad una svolta e non c'è da vedere avanti. Per questo insisto che a dare un giudizio bisogna attendere: il rischio è grave, la carta che si gioca è molto grossa.

Da un'altra cosa bisogna guardarsi: dal credere che l'arte nuova debba di necessità nascere e trovar consistenza solo in qualche nuovo « ismo ». E, conseguentemente, attendere solo da programmi o da manifestazioni collettive ciò che più deve corrispondere alle nostre esigenze. Se nel dopoguerra tedesco, cioè in un popolo « orlamente » prostrato, poté affermarsi l'Espressionismo, non è affatto necessario credere che in un altro « ismo » debba esprimersi l'arte in Italia, in un paese egualmente vinto ma ancor più tragicamente impoverito e distrutto. Non c'è alcun bisogno che l'arte nuova debba manifestarsi sotto forma di un aggruppamento di artisti che agiti polemicamente una novità clamorosa, qualunque essa sia. Tutti gli aggruppamenti del resto, tutte le tendenze e le correnti comuni, in questo momento coesivo e concordante d'intenti, hanno sempre avuto breve vita. Non è a loro che bisogna dare credito ma agli artisti soltanto.

Questa apertura di credito è quanto le persone di cultura, i critici e chi si interessa dell'arte debbono dare agli artisti. Molto più utile che una sterile ricerca di paralleli col passato o una fiducia tendenziosa in movimenti in programmi e in intenzioni collettive.

GIULIANO BRIGANTI

CRISI DI RINNOVAMENTO

Da qualche anno, tre o quattro prima che il fascismo crollasse, meditavo una polemica sull'arte che oggi è andata rapidamente maturando.

Il fascismo stesso, a proprio vantaggio, teneva aperta una non libera polemica sulle arti. Ne risultò l'impossibilità di impostare realmente una discussione utile che si fosse fondata su profonde ragioni, sicché ogni più vivo e progressivo fermento, ogni più giustificata ambizione di rinnovamento, furono costretti a far blocco (e non per ragioni soltanto tattiche) proprio con le forze di quella cultura contro le quali quei fermenti e quelle ambizioni erano naturalmente rivolti.

Di proteggere e indirizzare l'arte si preoccuparono Marinacci e Bottai. L'uno seguendo l'esempio di Monaco, voleva e chiedeva con minacce e rodomontate, un'arte di propaganda, strumento esplicito dello stato fascista. L'altro voleva invece un'arte libera e ricca dei più moderni fermenti della cultura borghese europea, tanto più fascista, diceva quanto più indipendente e libera da preoccupazioni propagandistiche.

Le bottiglie di Morandi e le vele di Carrà sono pitture fasciste — gridava Bottai —, Morandi e Carrà sono antinazionali e bolscevizzanti — gridava Marinacci. Si trattava di due delle tante contraddizioni tipiche del fascismo.

Per chiarire ciò, forse bisognerebbe cominciare a chiarire che cosa è il fascismo; quanto e fino a che punto esso esprima la società capitalista, o, più esattamente, quale frazione di essa il fascismo esprima. E chiarire bisognerebbe le ragioni vere, profonde, gli interessi precisi che sono alla base del suo fanatismo assassino, le ragioni e gli interessi che sono alla base della sua demagogia sociale ecc. Ma ciò non è mio compito.

Qui trattiamo di problemi d'arte. Per quel che riguarda tali problemi si può dire che il punto di vista di Marinacci risponde all'aspetto più ottuso e demagogico del fenomeno fascista. Dietro a lui si trinceravano tanti scontenti della politica di Bottai, e dietro a lui ridacchiavano Oietti, i critici oiettaschi e tutte le vecchie voci che la storia (e non il fascismo) aveva messo a tacere. Chiedeva un'arte veristica nella forma e che celebrasse nel contenuto le « nuove verità » e « nuove verità » erano le loro buffonesche adunate, le bocacce che faceva Mussolini al balcone, i falsi ru-

rali con lo « zeniti », al polso, oppure le eroiche aggressioni all'Abissinia o alla Spagna democratica, o il brigantaggio a passo romano con le aquile dorate in testa per le vie delle nostre belle città rovinare dalla loro brigantesca urbanistica. Voleva che gli artisti tramandassero alla storia, la cronaca fotografica di quel regime di menzogna e di assassinio, una cronaca veristica e naturalistica. Che verità ne poteva venir fuori? Che possibilità c'era con quei contenuti di raggiungere una qualsiasi « verità » artistica? Erano forse veri quei rurali che aiutavano il « duce » a trebbiare il grano? Erano forse veri quei zolfatori che lo accompagnavano nelle zolfare? Erano forse imprese eroiche i massacri di poveri abbissini inermi o di contadini, operai, intellettuali spagnoli e d'ogni parte del mondo, che in suolo spagnolo difendevano la causa della giustizia e della libertà? Quale arte realistica avrebbe potuto nascere da tanta vergogna se non un'arte che appunto ne denunciava la vergogna, che a quella vergogna si ribellasse e si opponesse?

Un'arte realistica avrebbe dovuto celebrare questa Italia, avrebbe dovuto parlarci di queste verità e queste verità tramandare alla storia come una più giusta testimonianza.

(L'appello di Marinacci trovò, ad onor del vero, assenti tutti gli artisti italiani degni di questo nome. Ma va usualmente detto che l'arte italiana non ebbe la forza di opporsi al fascismo e di denunciarne le colpe).

Bottai invece adottò il bagaglio ideologico dell'estetica idealistica. (Ciò antifascista diceva Marinacci che lo accusava pubblicamente di « frondismo »). Proclamava l'universalità dello spirito, la libertà della creazione artistica; teorizzando su queste premesse e abbandonandosi alla sua mania delle interpretazioni originali arrivò a dire che c'era più fascismo in un quadro di Morandi che nelle tavole di Sironi o di Carpanetti o dell'accademico Gaudenzi.

E questo non è vero; così come non è vero, come molti male intenzionati mostrano di credere, che Morandi e tutti gli altri artisti moderni italiani ai quali Bottai manifestava le sue simpatie, si erano lasciati corrompere. In realtà essi hanno continuato per la loro strada. Che era ed è la strada della assenza, del chiudersi sempre più nella ricerca di una poetività fine a se stessa, del perseguire astrazioni da for-

nire a ristretti circoli di raffinati amatori. I pittori « pompieri », di Francia, d'Inghilterra, d'America, dei paesi Balcanici ecc., paesi in guerra contro il fascismo, sono stati messi da parte dalla storia del resto non esattamente come è accaduto ai pittori (e agli scultori) « pompieri » d'Italia. E in quei paesi non c'era nessun fascismo al potere. Quasi accusavano il fascismo (o trovavano un Farinacci che ne assumeva le difese), lo accusavano la civiltà meccanica, la corruzione o il dinamismo della vita moderna o tutto quel che pareva loro. Ma non si sognavano di accorgersi che qua come là, con o senza fascismo, l'arte seguiva ed esprimeva, in tante disparate convulsioni, con slanci rivoluzionari rapidamente stroncati o trasformati o assorbiti dalle leggi inflessibili della società stessa in cui nascevano, la crisi in cui si dibatte la società capitalistico-borghese.

Noi pensiamo e non siamo né i primi né i soli a pensarlo, che la cultura nel suo complesso non può che essere l'espressione della classe dominante e obbedire alle sue leggi.

Noi crediamo con Marx che se una classe detiene il monopolio nel campo dei mezzi di produzione detiene altresì il monopolio di ogni altro campo, compreso quello della cultura. Di questa cultura si serve come di uno strumento di lotta. Così l'età pagana, così il cristianesimo nell'età feudale, così il capitalismo nell'età borghese. Il capitalismo e le sue filosofie hanno dato all'arte tutte le libertà, ma a pensarci si tratta di ben misere libertà; la libertà di dipingere due occhi di fronte su una testa di profilo, o di dipingere un cavallo verde, o un nudo blu. Vieni fatto di domandarsi se l'artista è più libero oggi o se lo era assai di più quando (ed allora l'artista si chiamava Giotto o Tiziano o Velasquez) gli si imponeva soggetto, dimensione del dipinto, numero delle figure, e talvolta addirittura disposizione delle figure, tipo di paesaggio nello sfondo, ecc. (e ch'io sappia né Giotto né Tiziano si sono mai lamentati di essere stati limitati nella loro libertà creativa).

Torre il discorso è andato un po' troppo oltre, ma era necessario accennare, sia pure in modo confusamente e fuggacemente, ai pensieri e alle idee che da qualche tempo vanno maturando nella mente di quei giovani artisti e critici che si dichiarano in

« crisi di rinnovamento ». Era necessario accennare a quelle situazioni contingenti che riguardano noi, qua in Italia, e dalle quali siamo appena usciti, o alle idee più generali verso cui con maggiore coscienza dovuta al contatto doloroso con la vita realtà, molti giovani si vanno orientando. Era necessario accennare per poter fare il punto di una crisi che è crisi di tutta una generazione di giovani artisti, sviluppatasi in un dato clima, educata, formata, avvelenata, da questo clima, generazione che alla vita di questo clima di assenza, di intellettualismo, di formalismo ha, in parte, contribuito e che da tempo manifesta la sua insoddisfazione, da tanto tempo cerca una via d'uscita reale ed autentica poiché è troppo cosciente per abboccare semplicistiche soluzioni. Una generazione che doveva difendere le bottiglie di Morandi, anche quando sentiva di dovere risolvere ben altri problemi; una generazione che fu avida di esperimenti e cercò di far sue molte delle esperienze europee, che pur rifuggendo dalle astrazioni dovette dare credito e fiducia, per sentirsi vivere; una generazione che si sentì alleata di Picasso, che con l'indimenticabile « Guernica » nello squallido e glorioso padiglione della Spagna Rossa alla esposizione del 1937 a Parigi, alzava la bandiera della cultura in difesa della civiltà contro la barbarie fascista. Che appunto all'opera di Picasso diede valore e significato di vera rivoluzione e sapeva bene che Picasso non è un pittore dell'avvenire. (E Picasso lo sa meglio di noi). Ma vedeva in lui, l'espressione della società in cui vive e la rivolta a quella società.

Questi giovani artisti si allearono dunque a una cultura che non li soddisfaceva, ma che nello stesso tempo manteneva quegli elementi di rivolta e di trasformazione necessari a ogni futuro effettivo rinnovamento.

Oggi è come se molte tappe fossero state bruciate, come se ci si fosse liberati da una foga, a cui il fascismo ci aveva costretti; oggi, negli artisti giovani più coscienti la crisi di rinnovamento è in atto. Ma come uscire? Come operare tale rinnovamento? Noi non possiamo dimenticare di far parte di quella stessa cultura di cui siamo, e di cui per necessità sempre più apertamente diventeremo, i contraddittori. D'altronde un rinnovamento non può procedere da una « tabula rasa ».

Lenin ci insegna che la cultura proletaria non nasce da una tabula rasa, ma nasce improvvisamente dal cervello « di non so quale specialista in cultura proletaria » egli dice che la « cultura proletaria ci dovrà apparire come la risultante naturale di tutte le conoscenze conquistate dall'umanità sotto il gioco capitalistico e sotto il gioco feudale ».

Noi ci guardiamo con tutte le nostre forze da un semplicismo che non aiuterebbe a risolvere nulla. Perciò non facciamo programmi. Noi intanto denunciavamo una crisi che ha dentro di noi radici profonde, né più ci basta la nostra insoddisfazione cui faceva riscontro il dovere di una cultura o la difesa di alcuni principi. E dichiariamo la volontà, interiore, necessaria volontà, di un'azione che finalmente non sia più un'academia. Chiediamo di vivere (e lo chiediamo a noi stessi) facendo il nostro mestiere di pittori, di scultori, di scrittori, come gli altri uomini, combattendo il vecchio mondo e aiutando a edificare il nuovo. Vogliamo finalmente lavorare non più per noi stessi o per pochi amici ma per aiutare a vivere gli altri che ci aiutano a vivere. Perché se il mondo opera una sua trasformazione l'arte non può collocarsi da spettatrice passiva di fronte allo sviluppo di quelle forze che con la lotta operano la trasformazione del mondo. Noi abbiamo imparato questo e certo non è molto, ma questo ci fa sentire in vantaggio su quelli che non lo hanno ancora imparato.

RENATO GUTTUSO

Novità "COSMOPOLITA,"

IL PENSIERO DI LENIN

Antologia e introduzione

di RENATO GUTTUSO

WOL - GIUSTI