

GLI ALTARI DELL'ACCADEMIA

di BRUNO ZEVI

ALLA "belle époque" è dedicato il volume "Le strutture del mondo moderno" di Nello Ponente, pubblicato nella collana "Arte Idee Storia" delle edizioni Skira. Un'epoca, egli avverte subito, molto meno felice di quanto appaia attraverso il processo di mitizzazione al quale è stata sottoposta, e il cui ottimismo sembra oggi privo di giustificazioni. Crollate le speranze del 1848, la democrazia borghese viene relegata tra le eresia e si veste di paternalismo, mentre tecnica ed industrializzazione restano forze cieche che determinano lo scenario sociale ed urbano descritto da Engels nel '45 e da Dickens nel '54. Mezzo secolo di iniziative grandiose, dalle esposizioni internazionali alla riforma dell'artigianato, dalle utopie sugli insediamenti decentrati ai vari tentativi di identificare uno stile capace di mediare l'antitesi tra arte e produzione, non basta a rimarginare le lacerazioni civili e morali.

Il cinquantennio 1850-1900 è denso di figure gloriose, di poetiche affascinanti ed anche di realizzazioni che dovrebbero inverte le ipotesi di un mondo nuovo. Ma si chiude in crisi, e l'inquietudine permanente è l'unica eredità che tramanda. « Chi cerca più la sicurezza? Non Cézanne, in preda al dubbio, non Monet che sconvolge le strutture interiori della materia, non Gauguin che rifiuta la calma degli accordi per i contrasti turbinosi dei colori puri giustapposti, e non van Gogh per il quale la sola certezza imminente è la morte. Siamo lontani dalla controllata inquietudine impressionista ». La figlia dell'orgoglio è l'angoscia. Nell'animo degli artisti « si affollano gli interrogativi che essi non potranno certo risolvere, ma che nutrono la loro espressione, il loro dubbio, la loro disperazione, in definitiva il loro essere uomini. L'arte è discesa dagli altari, si è allontanata dalle regge, è in mezzo agli uomini e partecipa alle loro complesse vicende, non guarda più al passato ma interroga il futuro, conscia dell'inevitabilità di una vicenda per la quale non c'è più grazia che possa condurre a salvamento ». Tutto è affidato all'uomo, immerso nella prearietà della sua condizione.

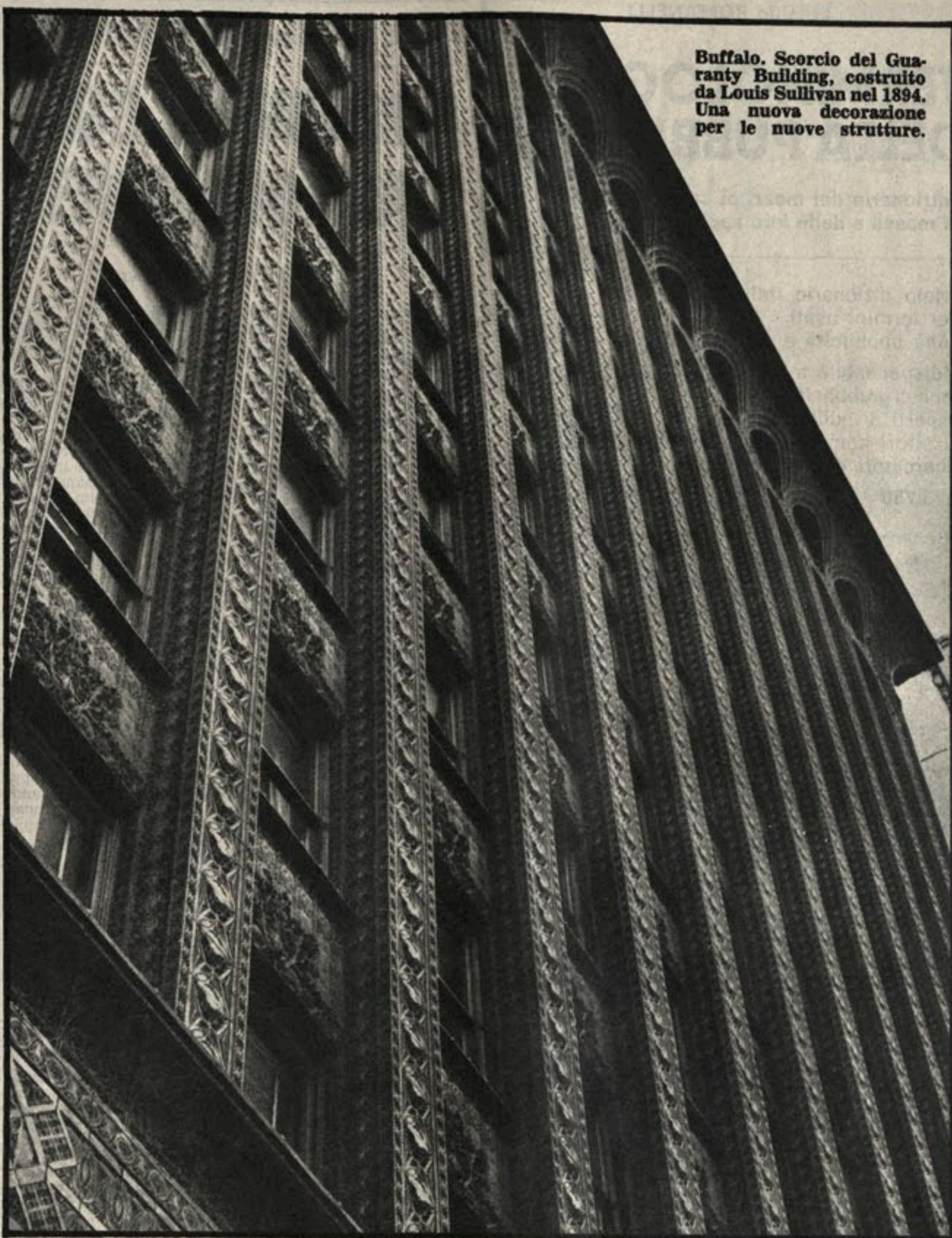
L'architettura incide costantemente nella trattazione di Nello Ponente; il suo sviluppo, da Joseph Paxton a Peter Behrens, viene ricostruito in una serie di capitoli che occupano oltre la metà del volume, agganciando con sistematicità i fenomeni edilizi ai contemporanei eventi figurativi. Questo è un indubbio merito, che tuttavia lascia adito a qualche riserva, poiché il sincronismo tra le arti, specie nell'Ottocento, presenta lacune, discontinuità e contraddizioni. Basti pensare come alla fondamentale esperienza dell'impressionismo manchi un valido apporto architettonico. Il rifiuto dell'autorità accademica e delle "scimmie del sentimento", il richiamo ad un ordine etico ed insieme intellettuale, l'impegno di creare strutture estensibili dal campo dell'ingegneria a quello della visione, accomunano le ricerche e le lotte degli architetti, dei pittori e degli scultori. Ma le consonanze, in realtà, riguardano assai più l'ideolo-

gia che i procedimenti linguistici.

È interessante in proposito la posizione di Renoir rispetto all'architettura. « La prima rivoluzione da fare, egli afferma coraggiosamente, è di sopprimere l'École des Beaux-Arts... Nessun architetto, fino al momento presente, è uscito dal cammino tracciato dalla scuola. La Trinità, l'Opéra, il Palazzo di Giustizia, il nuovo Louvre, il Tribunale del Commercio, l'Hôtel-Dieu, sono barocchi, pieni di reminiscenze di un'arte morta da tanto tempo. Il gotico e il greco si uniscono in matrimoni bizzarri. Da qualche anno una falsa arte bizantina domina nella costruzione delle chiese. Domani si tratterà di qualche altra esumazione ». Fin qui, tutto bene: guerra all'eclettismo e volontà di rinnovamento. Ma quando si entra nel merito, quali esempi indica Renoir? « A Parigi, le Halles centrali sono i soli edifici che abbiano un carattere veramente originale e un andamento appropriato alla loro destinazione »; il che forse era vero, ma confortava l'evanescente nell'ingegneria invece di elaborare un programma architettonico. Così l'affermazione di Henry van de Velde, « La bellezza prodotta dall'ingegnere nasce dal fatto che egli non ha coscienza della ricerca del bello », è scarsamente feconda poiché, come osserva Ponente, « la contraddizione tra bellezza e funzione si manifesta là dove l'architettura smarrisce il senso dell'autonomia del proprio linguaggio, quando il decorum viene inteso come sovrapposizione decorativa o come contaminazione con altri linguaggi ». La stessa aspirazione di Viollet-Le Duc, non già di conciliare con un compromesso arte e industria, ma di reperire « l'esistenza di una bellezza direttamente legata all'uso delle tecniche », risulta in sostanza illusoria. L'ingegneria offre innumeri spunti semantici che gli architetti non riescono, se non eccezionalmente, ad articolare in un discorso compiuto.

Per tale ragione, crolla nel 1893 la "Scuola di Chicago" impersonata da Louis Sullivan, e decade l'Art Nouveau malgrado le straordinarie conquiste dei suoi maestri, da Victor Horta a Josef Maria Olbrich. Peggio, il successo dell'Art Nouveau, il suo diffondersi « come componente di una cultura già di massa, al di là della sfera artistica vera e propria, nella moda e nel costume » riduce il movimento a « quella categoria che oggi si indica con il termine di Kitsch » e lo fa dimenticare fino al punto che la sua eredità non entra « se non marginalmente, e per breve tempo, nelle strutture linguistiche del nostro secolo ».

Questa dilapidazione dei valori acquisiti nella seconda metà dell'Ottocento caratterizza l'architettura più che le altre arti. Ne consegue una forte carenza di coscienza storica e quindi la incapacità di utilizzare il lascito delle generazioni precedenti; mentre i continui rigurgiti accademici approfondiscono il solco tra arte e tecnica, ribadendo i problemi già posti oltre un secolo fa. A distanza di 110 anni, la Coketown di Dickens è acutamente collegata da Ponente al "Deserto rosso" di Antonioni.



Buffalo. Scorcio del Guaranty Building, costruito da Louis Sullivan nel 1894. Una nuova decorazione per le nuove strutture.

LA CORTIGIANA IN GIARDINO

di TITANIA

NETSUKE, quelle piccole sculture giapponesi che servivano a fermare alla cintura le bottiglie, le borse di cuoio e di seta destinate a contenere erbe medicinali o tabacco, rivalutati da una quindicina d'anni, entrano nelle nostre case come oggetti da collezione. Sono essi d'avorio o ricavati dai legni più pregiati (legno di sandalo, bosso), scolpiti nelle corna o nel becco d'animale, nelle conchiglie, addirittura nella plastica, se si vogliono prendere in considerazione gli esemplari prodotti oggi in serie in Giappone, i netsuke, nel loro linguaggio simbolico a noi sconosciuto, sono una delle più vive espressioni dell'arte giapponese fin dal Quattrocento. E come attraverso i secoli, l'arte del netsuke è stata influenzata dal momento di splendore e di decadenza oggi gode d'un riconoscimento effimero, legato alle correnti della moda. Così, mentre nel primo quarto del secolo i netsuke palano integrarsi perfettamente col gusto contemporaneo e si confondono allo stile floreale, sono poi dimenticati per altri 25 anni. Verso il 1950 i primi riconoscimenti, l'interesse dei collezionisti e dei mercanti, le prime comparse alle aste pubbliche... E, fatalmente, il successo commerciale. Ma il valore artistico ed economico attuale del netsuke non poteva essere meglio espresso se non dalla grande vendita, durata ben tre giorni, durante la quale un tesoro, gelosamente custodito per tanto tempo da un museo americano il cui nome è rimasto segreto, è passato sotto il martello del banditore. Ciò è avvenuto recentemente in una delle più celebri case d'asta europee, quella di Christie a Londra, dove, nel giro di

tre tornate, sono stati dispersi 513 lotti. Durante il primo giorno di vendita il pezzo più importante è stato un netsuke a forma di montone accucciato con la testa voltata all'indietro. Si tratta di un'opera di Okatori, scolpita nell'avorio, che ha raggiunto la cifra di 190 ghinee (pari a 350.000 lire). Una vespa che fa capolino dall'interno d'una pera è il soggetto scelto da Kogetsu per eseguire un esemplare in avorio, venduto a Londra per 90 ghinee (pari a 166.000 lire), mentre per otto ghinee in più è stato aggiudicato un cinghiale non firmato, sempre inciso nello avorio. Nel secondo giorno di vendita è stata raggiunta la cifra di 400 ghinee (pari a 740.000 lire) per una capra d'autore ignoto. L'animale è accovacciato in una insolita posa, coperto da un folto pelo minuziosamente dettagliato. L'asta, che ha raggiunto un totale di 14.358 sterline, s'è conclusa con la dispersione di "inro", piccole scatole per lo più laccate. Uno di questi esemplari segnato dal nome di Koma Kyuhaku è stato venduto per 190 ghinee (pari a 350.000 lire). È decorato da un guerriero munito d'arco raffigurato sulla riva d'un fiume; sul retro c'è invece il bassorilievo d'una cortigiana sullo sfondo d'un giardino.

LA SCUOLA ROMANA

LA prima vendita all'asta del '66 organizzata dalla Finarte di Milano raccoglie una serie di 71 dipinti eseguiti da maestri del secolo scorso, tra cui due tele di Armando Spadini. Si tratta de "La famiglia", opera firmata e datata 1913, già esposta alla retrospettiva di Palazzo Strozzi, e di "Fanciulle col gattino", una composizione luminosa che ha per soggetto i figli dell'artista. È curioso tuttavia come Spadini venga spesso inserito tra i pittori dell'Ottocento, anche se tale qualifica è esclusivamente anagrafica. In fondo la sua pittura rappresenta un momento particolare della scuola romana. A Roma infatti, dove s'era trasferito, Spadini aveva trovato quell'ambiente artistico e letterario che, a modo suo, svolgeva la stessa azione che altrove avevano cominciato altri suoi coetanei come Soffici, Carrà, Casorati. Forse noi lo vediamo più lontano nel tempo perché morì molto giovane e non solo perché la sua pittura riprende i motivi dell'impressionismo francese e in particolare s'ispira a Renoir, ma perché in lui non c'è stata quella crisi che fece passare De Chirico, Carrà, Severini, Boccioni, Soffici attraverso il Futurismo o l'esperienza metafisica.



Spadini: "Fanciulle col gattino".

Spadini aveva un grande amore per la natura, sempre ricca anche quando era soltanto lo sfondo di figure umane, e rivelava una bravura quasi ingenua nei ritratti. Viveva in una Roma bonaria, oggi forse incomprensibile e il suo mondo era ben delimitato: la moglie Pasqualina e i figli gli bastavano come soggetti e della grande città barocca coglieva solo gli aspetti idilliaci. Forse è la mancanza di problemi e quel suo riallacciarsi alla pittura francese che lo fa relegare tra i maestri del secolo scorso. È strano però, che, per rivalutare le sue opere lo si circondi di maestri importanti ma più anziani come il Piccio, nato nel 1804, Cabianca, nel '77, Gigante nel 1806, Lega, Costa, Pasini, Vertunni nel '26, Berrani nel '34, Scroscati nel 1815, Signorini nel '35, Fattori nel '25, Andrea Appliani nato addirittura nel 1754, Salvatore Fergola nel 1799 e Massimo D'Azeglio nel 1798. Forse, in un momento in cui si cerca di rivalutare i minori, facendo attenzione alle opere ricche di forza poetica, Spadini poteva essere considerato a sé. In un certo senso è un contemporaneo come lo sono scrittori e pittori che gli furono amici i quali ancora lavorano e danno buona prova di sé. Non si dimentichi infatti, che se Spadini fosse vissuto, oggi avrebbe 83 anni.

NOTIZIE

Il Gabinetto delle Stampe di Amsterdam e di Monaco e l'Albertina di Vienna hanno ceduto temporaneamente alla galleria Mansard di Parigi una serie di 200 incisioni. Tra le opere più importanti ogni epoca ci sono stampe di Dürer, Rembrandt, Goya, Manet e Picasso.

A Londra, in Cork Street, è stata inaugurata una nuova galleria d'arte che esporrà in prevalenza disegni del Sei e Settecento.

G. B.

La morte di Gino Severini

SPARGEVA FIORI NEL PRATO FUTURISTA

di GIULIANO BRIGANTI

IL suo momento migliore Gino Severini lo conobbe nel secondo decennio del secolo: a voler essere più precisi dal 1910 al 1918 quando ebbe la ventura di ritrovarsi, e non proprio ultimo, a Parigi, fra i maggiori protagonisti dell'avanguardia; anche se talvolta soltanto intorno a un tavolino di caffè. 1910-1918: dei due termini, l'uno coincide con la pubblicazione del primo "Manifesto tecnico della pittura futurista" del quale Severini fu uno dei cinque firmatari, l'altro segna l'inizio di quella generale reazione classicista che, subito dopo la prima guerra mondiale, subentrò alla crisi delle avanguardie storiche nella vicenda della pittura europea. Sono fra l'altro, naturalmente, anche gli anni di maggior validità del movimento futurista; ma la figura di Severini, tuttavia, non si può inquadrare facilmente nello schema corrente del Futurismo di Marinetti. E ciò non solo perché egli fu, dopo tutto, estraneo alla genesi italiana del manifesto, che firmò quando non conosceva ancora né Carrà né Russo e per di più quando era del tutto all'oscuro dell'ultima attività di Balla e di quella del suo stesso amico Boccioni dal quale aveva

avuto solo rare e saltuarie notizie dopo che questi era rientrato dal suo viaggio in Russia. Più ancora delle indubbie e sostanziali differenze di temperamento — che la mite bizzarria e il giovanile candore scientificista di Severini contrastano vivamente con l'ansiosa ricerca e con la tumultuosa impazienza creativa di Boccioni e più ancora con la rude violenza lombarda di Carrà — interferiva decisamente il fatto che, quando fu pubblicato il manifesto, egli era da ben quattro anni a Parigi dove era arrivato nel 1906, l'anno della morte di Cézanne, l'anno stesso dell'arrivo di Modigliani. Ma soprattutto un anno di intensa vigilia per le sorti della pittura e in cui si preparavano straordinari avvenimenti. Tutte quelle contraddizioni, quindi, che fecero del Futurismo l'espressione polivalente di una generazione di artisti italiani e che nascevano da una crisi morale di chiarificazione, se indicano una logica necessità nell'adesione al movimento di Boccioni e di Carrà, si riflettono diversamente in Severini che era già da tempo in rapporto con un ambiente ben diversamente e ben più liberamente avviato.

La sua storia comincia a Roma quando, nell'anno 1900, incontrò per la prima volta Boccioni in una serata di musica al Pincio. Avevano appena 18 anni e la mattina dopo andarono insieme a dipingere a Ponte Nomentano, che era il luogo preferito dai pittori della domenica. E c'era davvero un'assolata e assonnata atmosfera domenicale nella Roma divisionista di quel torpido inizio del secolo dove trionfavano Lionne, Innocenti, Coromaldi, Carlandi, Arturo Noci in un allegro compromesso fra scienza e simbolo, fra rivendicazione proletaria e figurino di moda, fra progresso ed erotismo da casa d'appuntamenti.

In quell'ambiente dove vaghe nozioni impressionistiche si adattavano ai gusti residui della "Cronaca Bizantina" pur riuscendo a captare quasi per sbaglio qualche spunto di una nuova realtà « solo, diverso e feroce stava Giacomo Balla » come scrisse Boccioni. Il quale aggiunge « ma un'errata religiosità scientificista fu quella gli intorbida il tem-

peramento modernissimo ». Che è una definizione quanto mai esatta. Le visite allo studio di Porta Pinciana dove dipingeva Balla, tornato nel 1901 da un breve soggiorno a Parigi, furono tuttavia molto importanti per la formazione dei due amici. Severini non mancò più tardi di affermare che « fu una grande fortuna incontrare un tale uomo la cui direzione decise forse di tutta la nostra carriera ».

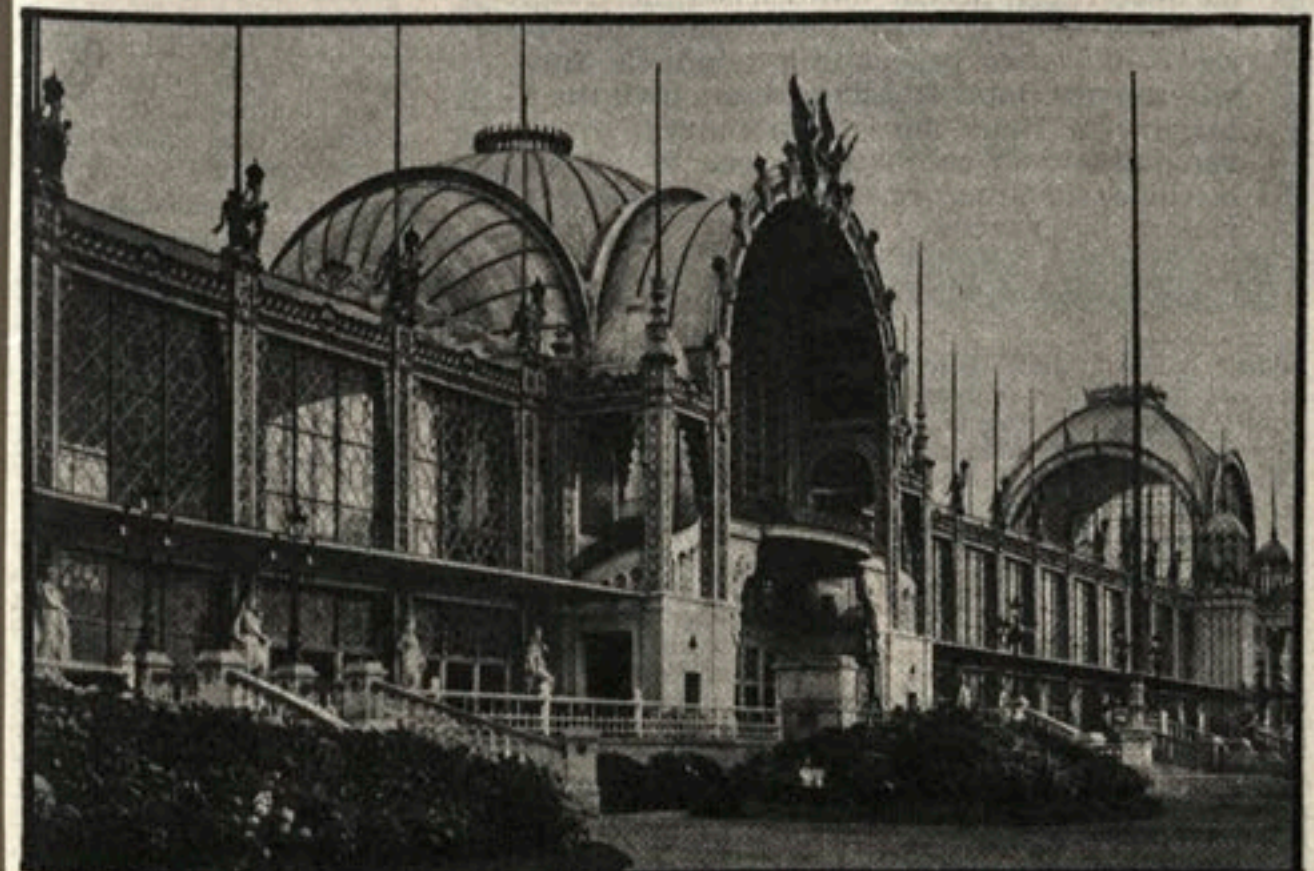
Così Severini entrò ben addentro nello spirito del divisionismo e nella sua tecnica di dissociazione cromatica, anche se il divisionismo romano, e quello di Balla in particolare, era tutt'altro che un divisionismo scientifico e rigoroso, ma piuttosto senza regole, assai diverso da quello lombardo. Ma c'era in Balla qualcosa di più attuale e moderno, nei suoi intelligentissimi tagli compositivi soprattutto, che rendeva indubbiamente la sua frequentazione assai stimolante. Ed era certo ancora più verista che simbolista quando Severini lo abbandonò nel 1906 per andare a stabilirsi a Parigi. La carica divisionista di Severini era tale che continuò a funzionare ancora pienamente, direi anzi che ebbe modo di rafforzarsi, nei suoi primissimi anni di soggiorno parigino. Ciò che infatti lo attirava maggiormente in un primo momento non fu tanto il presente, cioè quanto andava nascendo in quegli anni negli studi di Picasso o di Braque.

La scomposizione del colore così come l'aveva operata anni prima Saurat e il suo sublime rigore compositivo, di un ordine spaziale quasi pierfrancescano, rispondevano alle più intime esigenze del temperamento di Severini che aspirava, non senza qualche ingenuità, di giungere all'arte da premesse razionali. Dimenticò quindi ben presto il divisionismo romano, ignorando la nuova esperienza simbolista che affrontavano nel frattempo Balla e Boccioni, per addentrarsi in un campo che tuttavia non contraddiceva, almeno nel metodo esteriore, la sua prima impostazione visiva. Al "Lapin Agile" frequentava Modigliani, Suzanne Valadon, Utrillo, Juan Gris e intravedeva Picasso e Braque; ma nel momento della piena esplosione del

"Fauvisme", quando, come riferisce nelle sue memorie, « si diceva » che Braque, Picasso e Derain lavorassero in quel senso (perché nel 1908 pochi avevano visto i nuovi lavori di Picasso che non esprimeva e sapeva circondarsi di mistero) Severini guardava piuttosto Cros e Signac dipingendo quadri di stretta osservanza divisionista come "Primavera a Montmartre" e "Les voix de ma chambre".

Si arriva così al 1910, anno denso di avvenimenti per Severini e dal quale inizia, come ho detto, il suo "momento". Si può dire che in quell'anno dalla teoria della dissociazione dei colori complementari egli arrivò alla ricerca della divisione della forma. È il momento in cui gli si fa chiara l'idea, come egli stesso ricorda, « di un'indipendenza assoluta del quadro da ogni rappresentazione o imitazione della realtà ». A questo giovò certamente il "Salon d'automne" del 1910 in cui il cubismo cominciò ad affermarsi come tendenza generale, tendenza ampiamente confermata dagli "Indépendants" del 1911. A Picasso, Braque e Derain si aggiungono Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier, Duchamp, Villon: « la troupe disciplinée » dei piassiani, come li chiamava Salmon. Nel "Boulevard" dipinto da Severini nel 1910, la scomposizione ritmica della forma crea una sorta di intarsio che corrisponde, in senso formale, al cromatismo dissociato, in una ricerca di ordine spaziale che ricorda Villon più che la dinamica futurista la quale si fa sentire piuttosto nella sua grande composizione che immediatamente segue, "Pan à Monico", distrutta durante l'ultima guerra e che egli stesso tentò di ricostruire, basandosi sulle fotografie e sul ricordo dei colori, nel 1960.

E' agli inizi del 1910 che Severini, ripresi i contatti con Boccioni, firma il ma-



Parigi. L'ingresso principale dell'Esposizione Internazionale del 1878. Dietro le forme eclettiche si rivelano le nuove strutture di metallo e vetro.