



MENSILE LETTERARIO

Direzione e Amministrazione in Novara, Corso della Vittoria, n. 7 - Abbonamento annuo L. 15 - Sostenitore L. 50 - Il numero L. 1,50 - C. C. P.

PITTURA ITALIANA
D'OGGI

Ettore carissimo,

« Tu volevi, per il primo numero della *Libra*, un articolo sulla pittura italiana contemporanea. Eccoti invece una lettera, dove, prendendo sempre le mosse dalla pittura, sconfinavo talvolta a parlare del gusto che deve essere d'oggi. Giacché tiro conclusioni anche per la letteratura, si dirà forse che avrei dovuto riferire casi particolari di scrittori italiani; ma tu sai che io non me ne intendo, e qualcuno di voi potrà parlarne molto meglio di me, anche se non seguirà il gusto che ormai mi ostino a chiamare *neoromantico*.

« A proposito dunque dei pittori *neoromantici* italiani mi sono sentito dire che credere, come facevo, a un vitale miglioramento della nostra pittura poteva essere bellissimo, ma non rispondeva alla realtà. Ma perché continuare con le bilancine? Se non la vagheggiamo, quest'arte futura, come potrà essa sorgere? I proclami che operarono, vivi, nei gusti del passato, furono tutti unilaterali, irragionevoli, falsi; furono gridi di guerra, non furono giudizi sereni. E noi tutti, che siamo stati tenuti a bada da Croce, abbiamo bisognissimo di sbrogliare, di sperare, di credere, di amare. Per quanto facciamo, non vi riusciremo mai abbastanza. Nessuna paura: romantici completi non lo saremo mai più. Si tratta soltanto di svegliare in noi quel tanto di fede morale, di « sentimento pratico », che è indispensabile alla poesia.

« I quadri di Menzio esposti alla biennale, non valevano, se ti ricordi, gran che. Menzio era andato a Parigi e aveva rivoluzionato la propria pittura: primo frutto, cieco, improvviso, i quadri di Venezia: non potevano ancora essere belli.

« Ma tu non hai idea con quale gioia, entrando l'altra mattina nel suo studio, mi sono accorto che Menzio, credendo di imitare i francesi, aveva trovato un nuovo modo di dipingere. Era il miracolo che avevamo tanto invocato. A mare i concetti intelligenti, le limitazioni psicologiche, gli spazi costruiti, i chiaroscuri sapienti! a mare l'espressionismo e il novecentismo, lo strapaese e la stracittà, formule ciarlatanesche, etichette del vuoto! A grandezza naturale, in una camera grigia, siede, di fronte, una donna giovane, bionda, vestita di giallo. Tutto lo stesso giallo e lo stesso grigio: colori soliti, vecchi, comuni. Nessuna eguaglianza di materia, nessuna raffinatezza di impasti. Il viso è dipinto a piani scomposti, a sbattimenti diseguali. Pennellate spesse e chiazze di tela visibile si avvicendano indifferentemente, sprezzando il particolore, la materia, sorgendo come forza cromatica pura, bloccando figura ed ambiente, suscitando una vera vita spirituale, creando un dramma umano.

« L'impressionismo francese ha liberato Menzio dagli antichi pregiudizi neoclassici; il fare cartellonistico di molta pittura parigina, a cominciare da Manet, insinuò in Menzio il miraggio di un quadro intero, grandioso, indivisibile,

dove bellezze particolari e sensibilità pittoriche scomparissero di fronte ad apparizioni eroiche, in una semplificazione assoluta dei mezzi tecnici, in una volontà perentoria di vita.

« Questa grande aspirazione, gli impressionisti francesi l'ebbero sempre, ma non vi impegnarono mai la propria facoltà artistica, non vi giocarono mai la vita. Un mondo di una realtà tutta spiritualizzata, tutta vista, tutta intuita, il solo Manet, da giovane, parve conquistarlo, ma per breve ora (*The Rifle*, National Gallery); a tutti gli altri non ne resta che il desiderio intelligente, il rassegnarsi ad affermare verità particolari, o il fingere quella completezza con eleganti stilismi, in forme quasi caricaturali. Ma oltre queste intelligentissime rinunce, oltre queste limitazioni di perfetto buon gusto, Menzio ha ficcato gli occhi in quello che tutti i parigini nascondono di aver tentato e desiderato; e, secondo il temperamento italiano, egli ha scommesso, per arrivarci, la propria vita.

« Già la sua *Donna in giallo*, e altri piccoli studi e ritratti, presentano non un bel modo di dipingere, ma un bel modo di vedere, non una maniera, ma un fatto pittorico. La pennellata non ha bellezza in sé, appunto perché la sua funzione è soltanto quella di contribuire all'effetto generale: i colori sono come dicevamo, colori qualunque, colori vecchi e abituali, che non attirano l'attenzione, appunto perché loro unico ufficio è quello di creare la figura, il tavolo, il fondo. Tu non ti ricordi quel legno, quella veste, quella mano, e neanche la luminosità, la profondità spaziale, ecc. ecc. del quadro di Menzio; ma ti ricordi tutto il quadro di Menzio, come una persona viva e vera che tu abbia conosciuto. Così alcuni grandi romanzieri romantici usano unicamente parole povere e comuni, abbondanti spezzature dialogiche, periodare andante, perché l'opera viva, più concreta e drammatica, nei soli fatti. E tu non dirai mai, poniamo, « l'agilità, il ritmo di Tolstoi nel descrivere la granata che sta per scoppiare », ma bensì, dimenticando perfino di aver letto la cosa, « quando la granata gira per terra come una trottola, e il principe Andrea vede la morte vicina ».

« Non ti pare dunque Ettore carissimo, che Menzio sia l'avanguardia del gusto di oggi? I migliori pittori di questa biennale veneziana sono sulla stessa strada. Dispersi in varie sale secondo astratte divisioni o combatte pratiche, forse ignoti ed invisibili l'uno all'altro, sia che si sforzino di liberarsi dall'intellettualismo, o cerchino di approfondire il bluff novecentistico, essi si ritrovano tutti nel gusto del colore, e cioè nell'amore agli impressionisti francesi e all'ottocento italiano, paesisti settentrionali e macchiaioli toscani.

« Per i prossimi numeri della *Libra* ti darò articoli in cui, dopo aver trattato il problema *Casorati* ch'è in disparte e forse più in alto, parlerò ad uno ad uno di questi pittori neoromantici; per ora ricorderò sommariamente le loro personalità.

« *Tosi*, è il più vivo attacco al nostro '800, nel senso che lui non vi ritornò, ma vi nacque e non se ne distolse mai.

« *Carrà*, come pittore è forse il meno dotato: ciò nonostante ha avuto tanta finezza di gusto da comprendere meglio di tutti il momento attuale e si è votato, anima e corpo, allo studio dell'ottocento, abbandonando ogni intellettualismo, rifugiandosi tutto nei valori pittorici più umili, più palpabili, pur di riaffermare il filo, di ritornare ad amare. Ecco come il « cerebralissimo » Carrà può essere annoverato fra i neoromantici. Anzi, per il suo stato di iniziale miseria, e per l'onesto coraggio con il quale egli cerca la grazia, egli offre un esempio molto più utile e confortante che non Menzio con la sua miracolosa selvaticità.

« Ripetono variamente il caso Carrà alcuni altri pittori, tutti press'a poco desiderosi della stessa semplicità sentimentale, tutti attaccati al colore e alla materia, sia che vogliano così salvarsi dalla fredda intelligenza, sia che possiedano già un nascente senso di vita, un infantile amore alle cose.

Il più cupo, il più disperato è *Sironi*: si direbbe che il mondo reale non produce in lui più nessuna reazione, e che egli debba rifarsi ai sogni, agli incubi, in masse informi sfatte bituminose, e sempre con una tecnica tutta innamorata della materia.

Soffici, *Funi*, *Saliotti* e altri sono più superficiali, più incerti. Hanno talvolta sprazzi di bel colore nei paesaggi. Ma spesso paiono appartenere alla categoria di quegli altri, che, prima impressionisti o neoclassici, si misero a dipingere alla neoromantica un bel mattino, solo perché Tosi era diventato di moda. Questi non-pittori, se fossero sinceri, credo dovrebbero fare semplicemente del Bazzano o del Tito: perciò, benché siano la maggior parte e infestino le sale della Biennale coi loro trucchi, è perfettamente inutile parlarne.

« *Guidi* è invece un pittore semplice proprio per temperamento: qualche volta addirittura goffo per troppa ingenuità, ma fresco, spontaneo, intimamente moderno; e pure *Chessa* è dotato di una fresca visione della vita, di uno spontaneo entusiasmo verso il mondo; che gli si apre dinanzi immerso in una luce verdolina, come a primavera.

« Ma *Sobrero*, con le sue opere di Venezia e di Roma, pare raccogliere tutti questi elementi di spontaneità coloristica, di amore alla materia, di aspirazione verso una realtà più completa, e superarli con un equilibrio, con un senso pieno di vita, con una sicurezza di risultati che per ora neanche Menzio ha raggiunto. Se Carrà ha trovato il gusto moderno grazie a quel processo di *refoulement* che abbiamo detto, Sobrero vi è giunto per gradi, a forza di buon senso, quasi senza curarsi di conoscere e di arricchire il proprio spirito, ma al contrario cercando di liberarlo via via da tutte le superstrutture delle accademie, delle scuole, dei preconcetti correnti, vecchi e nuovi. A seguire lo sviluppo della sua pittura, c'è un punto in cui questo timore di non dire niente che non sia proprio sincero, proprio tutto sentito, riduce il quadro a una luminosità appena viva, a una composizione appena azzardata, a uno spazio appena accennato: qualche cosa come gli *Ossi di Seppia*

di Montale. Durante questo periodo, si parlava sempre del « grigio » Sobrero. Ma, come è vero che infinite sono le vie del Signore, a Sobrero giovò passare di lì. E d. due anni egli dipinge liberamente, con tinte vivaci, con masse piene, con una luminosità che permea i colori e ricrea la forma, con quell'indifferenza di fronte alla scelta del soggetto che è spesso la massima prova della maturità di un artista: Sobrero vede ormai tutta la vita in un modo così suo, così sicuro, che qualunque tema gli si presenti egli sente di poterlo ricreare in quel modo. È un equilibrio diffuso, una gioia che non subisce variazioni di temperatura. Perciò il particolare, in Sobrero, ha sempre un certo valore, le tinte sono sempre raffinate, la materia è dappertutto egualmente preziosa nella luminosità del colore. I fatti pittorici sono raccontati da Sobrero non con quell'assoluta nudità drammatica, cui Menzio anela creare su povere superfici gessose, ma con una certa scelta dei vocaboli, con un senso melodico del periodo, in una atmosfera d'idillio riposato e sensuale.

« Sobrero, come vedi, è sul passo. Egli è artista grazie al suo straordinario buon senso, che gli permette di fare il conto che si deve anche dello stesso buon senso. Ma il suo esempio è troppo rischioso a seguire: si finirebbe probabilmente in qualche cosa di troppo superficiale. Non si possono infatti raccomandare, come forze morali ad agire, l'equilibrio, la tranquillità, l'idillio. Queste cose sono degnissime, ma non si devono mai cercare. A queste cose si giunge. Chi si propone di diventare un uomo equilibrato, diventerà quasi certamente un uomo scipito.

« Ciò che bisogna proporsi è ben altro: bisogna riuscire ad amare, ad odiare. Bisogna ficcarsi in capo di esaltare qualche cosa: raccontare quegli uomini, quelle vite, quelle passioni: descrivere quei paesaggi; e bisogna, su questo amore, scommettere la propria vita. Scommettere. Quando si comincia non si è mai sicuri di arrivare.

« Ma soprattutto non bisogna aver paura della retorica. Non ti accorgi che è proprio questa paura quella che uccide la poesia? Oh! non temere, non ci dimenticheremo lo stesso le grandi verità crociate, quelle ormai le abbiamo nel sangue! cadremo in tanti difetti ma non nel praticismo, non nel cosiddetto *romanticismo*.

« Solo non aver paura di sbagliare.

« Bisognerebbe anzi cominciare subito a sbagliare: e vorrei dirti che ci sono tante cose da amare, tanti « soggetti da trattare », e che bisogna amarli, bisogna « trattarli ». La guerra, la donna, la vita moderna, l'ottocento, ma soprattutto il popolo, lo sport, le industrie, gli operai, le montagne.

« Tu ridi? voi ridete? lo vedo. Ma l'altra mattina, a Firenze, aspettando il tram, mentre ci scambiavamo questi propositi, Loria mi disse: — Balzac e Tolstoi divennero Balzac e Tolstoi proprio con delle *balle* come queste.

« E aveva ragione. Tutto il male sta qui, che noi le chiamiamo ancora *balle*.

« Arrivederci presto, tuo

SOLDATI