

CRONACHE D'ARTE

A guidarci nel labirinto delle mostre primaverili neppure la lanterna di Diogene è sufficiente sceveratrice tanto l'uomo si mimetizza, si traveste, si deforma, rinnovando il mito di Proteo. Alla critica incombe l'erculeo fatica di porlo nei ceppi della sua essenza, obbligarlo a parlare la sua favella eterna, sottrarlo alla tentazione di piegarsi alle tirannidi, dolci o amare, dell'ambiente e del clima per farsi schiavo solo della propria vocazione.

Al Secolo un giovane scultore catanese venuto da anni ad arricchire le file degli artisti romani: Emilio Greco. Si era già fatto notare in collettive per certi suoi ritratti composti d'una assorta grazia che li faceva quasi velati e misteriosi ma aveva anche fatto temere di sacrificare all'eleganza, di covare in pectore il sogno di divenire un ritrattista alla moda, una sorta di Boldini della creta, ma questa mostra ci rivela che, a tempo debito, egli ha sterzato mettendosi sulla più aspra ma infine necessaria strada della ricerca di moduli costruttivi essenziali e schietti, là dove soltanto si possono celebrare gli sponsali tra modernità e classicità spogliando l'un termine del suo polemico eccesso di deformazione intellettuale e l'altro di pigra lettura accademica. Non che in Greco non permanga un gusto del particolare e un'indulgenza decorativa, ma questi si esercitano su una massa plastica che ha un peso e una serietà insopprimibili, sino talora a tendere ambiziosamente al monumentale come nei suoi uomini seduti, riassorbiti quasi nella digestione di una lor pigra crassezza che una squallida vita interiore non riesce a pungere e a destare. Tenta talora, come nella Pattinatrice e nella Danzatrice, di conciliare l'amore della bella materia con una sua riduzione al capriccio di un moto onduloso, scattante, sorprendendo il corpo nell'istante in cui si apre al balzo per quale trascende la sua inerzia. Anche i disegni rudi e sommari, fatti di linee che dividono lo spazio come sciabolate, parlano d'una gestazione di statue sempre più imperiose e audaci. Noi puntiamo su Greco: nei suoi chiari occhi buoni e nel suo pacato parlare si avverte un impegno di fedeltà al suo lavoro strenuo, una fede nel-

l'arte che non è spesso custodita con tanto schiva delicatezza.

Eliano Fantuzzi ci confida il risultato del suo impegno di decantazione delle esperienze impressionistiche che per ben quindici anni l'hanno occupato su le rive della Senna e d'assimilazione del clima romano nel quale quelle esperienze non sono certo andate perdute ma hanno dovuto adattarsi alle esigenze dei diversi geni locali. Mostra di una ammirevole omogeneità, di una luce e di un colore in una sordina di velluto che la fa gustosamente crepuscolare: segno di un equilibrio stabilitosi tra sensazioni e visione che è il primo passo per costruire solidamente. La banlieu s'è mutata nella periferia romana: il Prenestino, il Tiburtino, l'Ostiense, e Fantuzzi diligente ne annota le presenze tipiche, direi quasi che non ne vuole smarrire nessuna, sicchè talora il quadro risulta troppo stipato di cose, fra cui la luce si rompe come congestionata, s'ingorga, mentre allorchè al meriggio subentra il crepuscolo e la vita si fa più pacata e gli oggetti si lasciano riassorbire dalla quiete degli spazi, il quadro si disfoga, i suoi verdi e i suoi viola acquistano un fantomatico gelo surreale che dà alla natura una segreta aura di favola in cui il fungo di un telone di circo equestre, la nera geometria di un gazometro, il groviglio dei binari e dei vagoni di un deposito ferroviario, si fanno le pedine di un misterioso giuoco notturno. I suoi tentativi di nudi sono ancora acerbi, oggetti più che presenze, quando non si risolvono in atmosfera, decadono cioè a pretesti, anche se interessanti cromaticamente. Il colore di fondo, un po' invadente, il viola, sotto la luce romana è destinato a sciogliersi, a graduarsi più sensibilmente così come gradatamente i cieli escono dalle ragnatele dei fumi parigini per illuminarsi dei sereni bagliori laziali. I nomi di Mafai e di Omiccioli che sono giustamente indicativi della famiglia spirituale cui Fantuzzi appartiene non hanno nulla di tirannico per la sua fantasia, almeno fino a questo momento.

All'Art Club fra un crudele astrattista e l'altro un'oasi paesana, un modesto pittore che va silenziosamente da anni facendo e disfacendo le

sue immagini per darci sempre più dentro e che con passione di antico artigiano, con ingenuo entusiasmo per i bei colori squillanti e maturati di vivo sole, comincia a strappare risultati meno approssimativi, di una felicità non soddisfatta ma già meno inquieta e tellurica. Vuattolo dipinge cortili con belle galline che sembrano fagiani, il Tevere come le ore del tempo e le stagioni lo coloriscono: pittura a zone colorate, costruita musivamente, in cui naufraga purtroppo talora il sentimento del quadro inteso come unità organica ma di cui si comincia a sentire il bisogno e di cui si ricercano le prime leggi non nell'alchimia della astrazione ma in fiducioso, paziente colloquio con la natura.

Infine alla Margherita s'è trasferito, da Milano, lo scandalo de « I pittori moderni della realtà » cioè di quei Pietro Arrigoni, Antonio e Saverio Bueno, Gregorio Sciltian che, dichiarata guerra a tutta la pittura contemporanea dal post-impressionismo ad oggi, si sono proposti di « ricreare l'arte della illusione della realtà ». Che questo sia stato « eterno ad antichissimo seme delle arti figurative » neghiamo decisamente; tentazione forse, ma mai, se non appunto da decadenti, s'è potuto far coincidere l'arte con la magia di creare illusioni per cui la sensibilità fosse indotta a confondere l'oggetto artistico con il suo pretesto, la sua contingente occasione naturale. L'appiglio di restituire moralità all'esercizio artistico, mercè tale ricerca appunto della illusione, è capzioso e inconsistente perchè immorale è appunto l'arte che soggiace alla schiavitù della suggestione del reale e non ricrea questo nella libertà dello spirito individuale, del quale la moralità è parte sostanziale mentre essa

non sussiste inerte nelle cose, nascendo solo dal rapporto originale che uno spirito stabilisce tra sè e le cose stesse. E che si tratti di un nuovo e stanco accademismo le cui sorprese sono già tutte facilmente prevedibili, lo comprova il fatto che, mentre questi pittori professano ambiziosamente di aver operato al di fuori di ogni moda e teoria estetica, secondo il linguaggio che era proprio a ciascuno, di fatto essi sono confusi e quasi riassorbiti da un'unica cifra che è il virtuosismo pedante e petulante mercè il quale essi credono di costruire l'illusione del vero mentre operano la vivisezione del reale trovandosi le tele ingombre di pezzi anatomici, di calchi di gesso, di viscere impagliate, che respirano un'aria di morgue che invita alla fuga come un macabro incubo. E' notorio che gli anacoreti hanno gli abiti strappati, che i francobolli sono delicatissimi corpuscoli dalle mille antenne e dai colori più vaghi, che gli specchi e le lenti degli occhiali riflettono mondi vastissimi se sono abbandonati sui davanzali delle finestre, che le barbe studiate al microscopio risultano foreste, ma tutto ciò non è vero quando è ricostruito dal capriccio dell'illusionista, bensì solo quando è intuito dall'amore del poeta. Vergani ha parlato di folle che non s'erano più viste dall'epoca delle prime mostre dei futuristi, questo è la comprova che è stato solo lo scandalo a muovere l'interesse chè le folle da altro non sono sollecitate. L'arte le folle se le conquista lentamente nel tempo, in una laboriosa adeguazione del gusto alle invenzioni, in una meditazione difficile e contrastata delle necessità eterne estratte dal coacervo di superfluità che sono state e saranno sempre le mode. M. C.

Prof. EVA TEA

LA PROPORZIONE NELLE ARTI FIGURATIVE

Vol. in-8 di pag. 164, L. 150.

LA FORMA NELLE ARTI FIGURATIVE

Vol. in-8 di pag. 110, L. 185.

L'INVENZIONE NELLE ARTI FIGURATIVE

Vol. in-8 di pag. 64, L. 250

Dirigere richieste alla Soc. Ed « Vita e Pensiero » Piazza S. Ambrogio, 9 - Milano.

SERGIO EISENSTEIN

Bolscevico o non, è necessario riconoscere a Sergio Mihailovic Eisenstein il pregio dell'arte e chinare con rispetto la fronte alla sua memoria. Aveva soltanto cinquant'anni, non produceva dal tempo in cui fu riprovato dal comitato centrale del partito comunista per l'*Ivan il terribile*, ma il suo nome è sempre rimasto nella costellazione degli artisti della regia per quella forza di rappresentazione quasi esasperata dei personaggi e delle vicende, diffusa in tutta la sua produzione ed esemplarmente sintetizzata nell'*Incrociatore Potemkin*.

Nato a Riga nel 1818, frequentò l'Università di Pietroburgo. Fu sorpreso dalla rivoluzione proprio nel periodo in cui stava studiando il Rinascimento e si arruolò nell'armata rivoluzionaria in qualità di ufficiale del genio. Durante quel periodo iniziò la sua carriera di regista, dedicandosi, quale dilettante, alla regia teatrale, si che, congedatosi, invece di riprendere gli studi, entrò nell'Accademia teatrale di Mosca e diventò assistente di Meyerhold. Trovatosi nelle condizioni di dover allestire una scena cinematografica e non avendo rinvenuto alcun regista cui affidarla, sperimentò per la prima volta quella attività. L'esito lusinghiero conseguito lo indusse ad ideare nel 1924 *Lo sciopero*, pellicola documentaria. Subito dopo girò l'*Incrociatore Potemkin* rivelandosi quel grande regista che ormai tutto il mondo conosce.

Da allora ogni sua pellicola risuonò con clangore di battaglia. Si manifestò un fiero rivoluzionario in seno alla rivoluzione stessa, quasi la sua anima ribelle avesse bisogno di cercare al di fuori di sé e delle conventicole ambientali, un

motivo per esplodere e meglio manifestarsi. L'*Incrociatore Potemkin* non soltanto introdusse nella cinematografia la nuova tecnica, delle masse viventi, degli attori naturali, dell'intreccio degli esterni con le rappresentazioni esasperate di sentimenti rappresi nell'arditezza della fotografia dei volti; egli diede anche un'anima palpitante a quelle masse, raccogliendo nella grandiosità degli ampi movimenti e delle rappresentazioni vaste la tormentata e dolorante ribellione degli spiriti. Ogni cosa venne da lui drammatizzata, esasperata nelle sue conseguenze, perchè era incapace di misura, essendo inquieto. *I dieci giorni, La linea del generale, Alessandro Newski, Lampi sul Messico* lo manifestano. *Ivan il terribile* contiene ancora tale violenza, ma, al di fuori del giudizio politico, certamente vi si scorge un decrescente vigore e l'impoverimento dovuto, forse, all'aridità di un'anima che ha lottato fra il servire una causa non del tutto consona alla sua spiritualità e il desiderio di combattere con la critica ogni atteggiamento. Esauriti i motivi di critica, egli dovette necessariamente gettarsi nel convenzionalismo o rinunciare all'idea: l'aver scelto la prima parte del dilemma gli costò il fallimento dell'*Ivan*, con il quale disgustò il partito e deluse gli ammiratori.

Con il fallimento dell'*Ivan*, Eisenstein ha chiuso il suo lavoro. Si raccolse e preferì morire in silenzio, lasciando al mondo il ricordo della sua arte ed un capolavoro. Meglio così, altrimenti, se avesse girato il *Capitale di Marx*, chissà quanto avrebbe potuto conservare di quell'aureola che il mondo dell'arte gli ha tuttavia serbata.

ROBERTO A. POZZI

On. GIUSEPPE LAZZATI

IL FONDAMENTO DI OGNI RICOSTRUZIONE

Vol. in-16 di pag. VIII-90, L. 160.

Dirigere richieste alla Soc. Ed « Vita e Pensiero » Piazza S. Ambrogio, 9 - Milano.