

AVVENTURA DELLA PITTURA MODERNA

La pittura moderna appare così lontana da quel che per pittura si intendeva fino agli ultimi decenni del secolo decimonono per essere stata determinata nelle sue apparenze da un mutato intendimento delle dimensioni; una nuova coscienza del tempo, espressa dal mutevole alternarsi di un tempo pittorico e di uno spazio pittorico, nei loro significati e nelle loro funzioni, ha restituito alla superficie dell'opera pittorica le proprietà indispensabili al documento civile e al messaggio ideologico.

Nei primi decenni di questo secolo, vari settori della scienza moderna, per quanto chiusi se non a pochi iniziati, sembrano aver influito sulle maggiori correnti pittoriche, e se non si fossero verificati rapporti di reciproca influenza, affinità di sentimenti e analogie di problemi avrebbero potuto essere avvertite nei diversi campi della scienza e dell'arte.

Infatti, nell'ambito degli stessi decenni, si ragiona di geometria non euclidea e di cubismo analitico e, quando la proiettiva si rinnova nella attuazione poliedrica della quarta dimensione, intendimenti affini agli argomenti dell'iperspazio e delle dimensioni enne pervadono l'opera di Braque e di Gris, di Duchamp e di Picasso. Il compenetrarsi dei volumi e dello spazio (idea dominante la estetica cubista del periodo orfico) potrebbe allora venire commentato dallo spazio interno di un ipercubo perchè ne descriva la meccanica e ne spieghi le funzioni.

La pittura moderna ha inoltre consapevolmente attinto alle fonti della nuova psicologia, traendo dalle scuole psicoanalitiche di Freud e di Jung idee e ispirazioni senza fine; nè il surrealismo avrebbe potuto descrivere la sua grande parabola se non avesse appunto inteso esprimere, nell'ambito delle tre dimensioni convenzionali, gli oscuri sensi dello spazio-tempo, tramite i moduli mnemonici che governano lo spazio della psiche.

Nessuno sa della psiche se non il perimetro di un impenetrabile labirinto ove, tuttavia, i processi associativi sondano e traggono, da una illimitata congerie, argomenti, vocaboli, forme, sensazioni, al fine di comunicare e esprimere.

Nessuno, però, più dei moderni ha investigato lo spessore di quei sedimenti che occultano, in semi sparsi, la memoria della storia dell'uomo.

I moderni, da Cézanne, a Mondrian, da Picasso a Klee, hanno in quella congerie gettato per primi come sonda i differenziati processi dell'automatismo analitico; nè si può negare che abbiano conseguito meravigliosi risultati, se hanno potuto strappare alla oscurità dei labirinti psichici, luminosi sensi, dai quali ogni uomo che li intenda sarà accresciuto.

La pittura a noi contemporanea, sia quella da noi determinata in parte, sia quella da noi relativamente contrastata, proviene dalla grande avventura orfica della pittura moderna; da questa proviene, da questa tuttavia si distingue, se è pervenuta, al di qua degli orrori della guerra, a imporre, alla seconda metà del secolo ventesimo, una crisi morale che solo in parte affiora, e nei suoi aspetti più arcadici, in quei dibattiti che la critica oziosamente usa porre sotto le due etichette dell'astrattismo e del realismo.

Non si potranno abordare le ragioni di tale crisi morale, non se ne potranno esprimere i contenuti e i significati, fintanto che le maggiori istituzioni e le scuole critiche più responsabili non avranno abbandonato il costume di un settarismo tanto approssimativo quanto tragico. Per ora, in nome dell'astrattismo, sono stati commessi errori senza fine, celebrando l'epigonismo, ignorando deliberatamente le fonti e la realtà dei fatti, allontanando, in nome di un monopolio settario, il pubblico, e molti di noi, dalle maggiori manifestazioni. In nome dell'astrattismo, il mercantilismo attuale è giunto a misurare il valore dell'opera pittorica in punti o perfino a valutare il significato di un pittore sulla base di tabelle speculative rapportate (tragico a dirsi, ma vero) alla gravità del suo apparire sulla scena umana.

In nome del realismo, per ora, si sono commessi errori di meno grave portata, anche perchè la critica realista, per quanto aprioristica, non si è legata, almeno per ora, al mercantilismo speculativo. In nome del realismo, tuttavia, si tenta sistematicamente **di ostacolare, boicottare, svalutare, ricorrendo ai vietati metodi delle congiure del silenzio quanto di nuovo si inventi nella orbita tecnica e in quella strumentale della pittura di ricerca.**

Le pressioni del mondo esterno sarebbero quanto mai sfavorevoli al divenire di un artista se tali fossero le corna del dilemma e mera pressione esterna appare la scelta che si pone tra astratto o figurativo, come se l'apparire della immagine si ponesse a noi moderni nei termini non anacronistici ai tempi di Spinello Aretino o di Domenico Ghirlandaio.

Allora si disegnava una sinopia e su quella si procedeva con uno strato leggero di coltella e con le terre e i pennelli si eseguiva un affresco. Dalla sinopia in poi l'immagine era preconcepita, e prevedibile il senso dell'opera dallo spolvero al giorno della consegna.

Ma nel nostro tempo è avvenuta l'inversione del moto creativo, nella cronologia stessa dei momenti nei processi tecnici, e l'immagine può risorgere dall'oblio, sia essa individuale o ancestrale andando per intenderci, a ritroso, come se Spinello fosse andato dal colore alla sinopia. Non è moderno, in questo senso, resistere alle tentazioni come S. Antonio, e negare a priori il passo a una "ballerina" su una tela chiamata futilmente superficie numero trecentotrentatré, perchè tale superficie è stata a priori consacrata a un "segno". Per ragioni analoghe, sarà inutile chiamare a gran voce gli spiriti dei licei artistici se tali spiriti dentro non vanno dettando, e dunque noi non li potremo significare.

Solo se due fossero i campi, due gli aspetti, due le possibili soluzioni, per quanto andiamo ragionando sarebbe auspicabile, come propone Corrado Maltese, una dialettica aperta tra l'astrattismo e il realismo. Ma un grande pittore nel mondo moderno, deve già da solo accogliere nell'orbita della sua creatività una dialettica ben più complessa, lasciando la propria funzione maturare nel magma delle contraddizioni interne, a suo rischio e a suo danno, se vorrà stupire prima se stesso e poi gli altri: e potrà, nel campo vivo della pittura, servire prima agli altri, e poi, semmai, a se stesso, a questo fine svincolandosi dal giogo mercantile e da simili pastoie.

(da: I problemi di Ulisse: Astratto o figurativo? "Ulisse", a. XII, vol. VI, fasc. XXXIII, estate 1959» Firenze, Sansoni, pp. 9-11)

