

Gli "ismi" della pittura moderna

Autor(en): **Monnet, G.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **22 (1952-1953)**

Heft 1

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-19627>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GLI „ISMI“

*della pittura moderna*¹⁾

I.

Spesso nelle recensioni d'arte che si leggono in giornali e riviste vi sono richiami a movimenti della pittura moderna, ai così detti «innumerevoli *ismi*», nei quali qualcuno vede una piaga del secolo, e qualche altro, invece, una superiorità dell'attuale pittura su quella di tutti gli altri tempi. Non credo sia del tutto inutile spendere due parole su qualcuno dei principali «ismi» per chiarire di cosa veramente si tratti.

Prima di tutto sfatiamo la leggenda che siano una novità dei nostri tempi: sempre l'artista ha operato seguendo un presupposto teorico. Noi vediamo che le teorie (religiose, estetiche, letterarie, scientifiche, tecniche) seguite dagli artisti di tutti i tempi, erano di volta in volta chiare e limpide, oppure complicate e oscure, o piene di contraddizioni; ma ciò non ebbe mai nessuna importanza, spesso artisti hanno prodotto opere di altissimo valore basandosi proprio su teorie tra le più sofisticate e pazzesche. Come pure il mantenersi sempre fedele e coerente ad una determinata, non ha mai avuto significato per un vero artista: molte delle opere consacrate all'immortalità furono in certo senso incoerenti. Dobbiamo però constatare che una teoria, o buona o cattiva, è cosa secondaria ma indispensabile per la produzione dell'oggetto artistico, come una tela e dei colori buoni o cattivi, sono indispensabili per la riproduzione d'un quadro, benchè non siano certamente le qualità dell'olio e della tela gli elementi decisivi perchè ne esca un capolavoro.

Tutti gli «ismi» moderni, di cui parleremo, nacquero nei vari caffè di Parigi, non più nelle accademie, che hanno ormai da tempo perso la stima dei veri artisti: tutti riguardano la pittura, che effettivamente da oltre cento anni è la prima delle arti plastiche, l'arte di avanguardia. Scultura e architettura, rispettivamente distanziate, si adeguano alle conquiste successive della nuova regina delle arti.

Il primo movimento artistico, il cui nome aveva desinenza in «ismo», fu il *neoclassicismo*, fondato a Roma nel 1750 da due Tedeschi: il Mengs ed il Winkelmann, i quali operarono un vasto ritorno all'antichità classica, con tanto di toghe, pepi, pericteri, frontoni ecc. quale reazione al «rococò». Mengs era un mediocre pittore, Winkelmann un ottimo archeologo, ma nè l'uno nè l'altro valevano come pensatori; di conseguenza le loro idee erano piene di incoerenze, di assurdità e di classificazioni strampalate. Eppure, ispirati da esse, produssero le loro opere artisti non certo volgari come il Piranesi, il Canova, il David, il Quarenghi, l'Ingres.

¹⁾ Riproduciamo da Pagina letteraria del Corriere del Ticino questo articolo, di Gianni Monnet, indubbiamente di buon ragguaglio a molti lettori che mal se la cavano fra i troppi „ismi“ della pittura moderna.

Altrettanto incerte furono le teorie di quell'estesissimo « ismo » che fu il *romanticismo*, che in parte ben difficilmente si possono far derivare dal pensiero dell'omonima scuola filosofica tedesca, come incerti ne furono i confini che comprendevano varie tendenze minori. Ma se le dottrine romantiche nell'arte plastica hanno sulla coscienza il « gothic revival » inglese, i « puristi », i « nazareni », i « preraffaellisti », il ritorno al Medio Evo, ecc.! non dobbiamo dimenticare che esse donarono alla bellezza universale un Delacroix ed un Daumier, un Constable ed un Corot.

Al *romanticismo*, che è sinonimo di mistica incertezza, reagì la certezza oggettiva del *realismo*, che ebbe nella filosofia positiva di Comte l'ispirazione e che diede in letteratura Balzac e Zola, in pittura Courbet.

L'*impressionismo* fu anch'esso *realismo*; voleva dare la sensazione della realtà quale essa è. Questa scuola si formò a Parigi al caffè Guerbois. Prese nome da un quadro di Claude Monet « Impression », esposto alla prima mostra collettiva del movimento nel 1874, presenti: Monet, Renoir, Cezanne, Pissarro, Sisley, Berthe Morisot. Questi pittori partirono dall'idea di portare a conseguenze più avanzate l'arte di Edouard Monet. Secondo loro la pittura aveva per scopo l'imitazione di ciò che si vede, ciò delle luci colorate che giungono alla nostra retina, il che si risolveva in un intarsio di macchie di colore giustapposte. Per gli impressionisti non esistevano colori fissi per i vari oggetti (il « tono locale » delle accademie); e così il nero, che Tintoretto teneva per la « regina dei colori », fu esiliato da Monet perchè « non esiste in natura », insieme con le terre, dovendosi usare i soli colori del prisma, mai mescolati od impastati con bianco e nero. Grande predilezione per soggetti di sole all'aria aperta, « pleinair »; perciò la pittura doveva essere rapida, perchè in un'ora l'effetto di luce cambia, ed era grave sacrilegio dipingere « di maniera » senza il soggetto davanti. Così la pittura non poteva essere rifinita, e vennero di gran moda: la rapida pennellata grassa, il tocco magistrale, la pasta cromatica densa, ricca, rigogliosa, schiumosa, sugosa, graffiata, lavorata in mille modi, ecc., che tanto manda in sollucchero ancora più d'uno scrittore d'arte.

Come tutti i movimenti pittorici precedenti, e come tutti quelli che lo seguirono, ci si accorse che l'*impressionismo* non era affatto cosa nuova ed esclusiva di quel gruppo; infatti, in Francia anche Degas e Lautrec dipingevano quasi così, in Italia vi erano i « macchiaioli », in Germania Liebermann; ci si accorse inoltre che già erano impressionisti Corot, Bonington, Constable, Delacroix, perfino Hogart, Chardin, Fragonard, ed addirittura Tiepolo, Tintoretto, Rembrandt! Il movimento, avversato come non mai dal pubblico e dalla critica ufficiale trionfò su tutte le opposizioni: e poco dopo produsse un'influenza grandissima in tutto il mondo, che ne scimmiettò la maniera con scarsa intelligenza e gusto. Invece tutti i promotori dell'*impressionismo*, escluso il Monet, abbandonarono il movimento dopo alcuni anni per intraprendere nuove vie.

L'estrema conseguenza di questa estetica basata prevalentemente sull'ottica fu addirittura la scomposizione scientifica della luce secondo le teorie di Helmholtz e Chevreul; si giunse così al *pointillisme* o *post-impressionisme* che in Italia si chiamò *divisionismo*; per questa arida via, che nulla ha di poetico, si posero Pissarro, Sisley, Signac, Previati, Segantini: ma anche un grande pittore: il Seurat.

Dalla disgregazione della pittura del Monet in un turbine di tocchi colorati, si levarono i tre grandi, il Cezanne, il Gauguin, il Van Gogh, che diedero origine alle tre maggiori scuole del novecento: rispettivamente al *cubismo*, al *fauvismo* ed all'*espressionismo*.

La pittura di Gauguin si compiacque del colore puro così come esce dal tubo, compito a larghe superfici piatte, caratteristico degli oggetti dell'arte popolare e dei primitivi; quindi più niente tocco, pasta cromatica rugosa e lavorata, ecc. Il Gauguin si

stabili poi in Polinesia, dove morì. Dalla sua abbondante produzione derivò la pittura del colore puro, selvaggio, primitivo dei « fauves »: Rouault, Gromaire, Derain, Vlaminck, Van Dongen, Marquet; ma che raggiunse le più alte raffinatezze di rabesco in Matisse, Bonard, Dufy. Fu un critico francese che, involontariamente, battezzò il movimento; scorgendo una statuetta classica rimasta in una sala in cui esponeva per la prima volta questo gruppo primitivista, nel 1905, egli esclamò: « Voici Donatello au milieu des fauves! ». Oggi il *fauvismo* non esiste più come movimento in lizza, ad esso si mantengono fedeli soltanto i suoi fondatori; ma le nuove generazioni ne hanno fruttato le grandi conquiste coloristiche, fondendole col *cubismo* nel « neo cubismo » o « peinture pure ».

Dalle allucinate deformazioni di Van Gogh derivò in Germania la pittura detta espressionista, collegata all'*espressionismo* in teatro, letteratura e musica, che l'hanno preceduta, anche come importanza. In opposizione all'*impressionismo*, in cui prevaleva la « impressione » oggettiva, nell'*espressionismo* prevale invece l'« espressione » soggettiva: indice del contrasto tra il pensiero oggettivo dell'ottocento, positivista, ed il pensiero soggettivo del novecento, idealista. Esso è quindi soggettivismo in arte come fattore creativo ed etico, cioè ritorno dell'uomo al suo « io » più intimo; che in pittura si risolve nella massima: « Qualunque deformazione è ammessa nel senso della verità! ». Sono considerati pittori espressionisti: Munch, Ensor, Nolde, Kandisky, Kokoschka, Hoffer, Pechstein, Beckmann, Grosz, Heckel, Toorop, Koch-Jyke, Dix, Burger; attualmente è in piena vitalità in Francia, negli Stati Uniti, in Olanda, in Inghilterra, nel Brasile: ad esso aderirono Marchand, Portinari, Tal-Coat, ed in ultimo Picasso. Anche per l'*espressionismo* ci si accorse che già erano espressionisti il Daumier ed il Lautrec; il Magnasco lo era già nel 1700, il Bruegel ed El-Greco nel 1600, Mathias Grünewald nel 1500, il Crivelli, il Pollaiuolo e Jacopo da Bologna nel 1400. Quell'arte che oggi si fa chiamare « esistenzialista » non è che una forma di *espressionismo*: e da questa scuola furono influenzati numerosi artisti di varie tendenze, come: Rouault, Derain, Gromaire, Chagall e Matisse.

II.

A questo punto l'autore ragguaglia « sulle più moderne scuole: il *cubismo*, l'*astrattismo*, il *surrealismo*.

« Dalla solida pittura volumetrica di Cezanne derivò il *cubismo*, quale conseguenza spontanea della logica che si fece sentire intorno al 1910, in diversi pittori e intellettuali che si trovavano a Parigi: Picasso, Braque, Apollinaire, Princet, Raynal, Metzinger, Delaunay, Gleizes, Leger, Severini, Gris, Lhote, Ozenfant, Marcoussis, Marie Laurencin, Le-Fauconnier, La-Fresnaye, Le-Corbusier, Lipchitz, Laurens, Zadkine, Cocteau, Salmon, Jacob, Cezanne soleva dire che bisogna cominciare coll'imparare a dipingere un tubo di stufa: che copiando la natura bisogna semplificare tutto, riducendo a cubi, sfere, cilindri. E ciò fu preso alla lettera dai cubisti.

Già gli impressionisti avevano negato che la prospettiva in un quadro fosse arte; « essa non è che una scienza, ideata da artisti del Rinascimento, del tutto estranea alla pittura! ». Cezanne cercava il volume, ma nello stesso tempo ribaltava tutti i piani sul piano verticale; e, nelle sue famose nature morte, dipingeva la superficie del tavolo come appesa al muro della camera, e gli oggetti che vi stanno sopra come incorporati

a questo piano. Il cercare il volume, e nello stesso tempo appiattire gli oggetti contro il muro, è un controsenso; ma ciò non impedisce che Cézanne sia oggi considerato il pittore conclusivo dell'800, ed il massimo del secolo.

I cubisti, oltre che di negazione della prospettiva cartesiana e della ricerca volumetrica, dissero di voler dare la impressione dell'oggetto quale esso è, e non quale appare; farlo vedere cioè contemporaneamente davanti, di dietro, di fianco, ed interamente: alle tre dimensioni della prospettiva rinascimentale si aggiunge qui la quarta dimensione del tempo, secondo la geometria di Einstein. Per ottenere ciò, dicevano di dover fare la scomposizione dell'oggetto, e poi la sintesi plastica delle parti scomposte.

Esaminando quadri cubisti veramente si vedono scarse tracce di operazioni così complicate; ma, ciò malgrado, o forse proprio per ciò, esse furono opere straordinariamente geniali, che crearono un'estetica nuova, influenzarono la pittura del mondo intero, e specialmente l'«architettura funzionale», che allora stava sorgendo. Essi in principio non diedero alcuna importanza al colore, come ossessionati dalla sola rappresentazione di volumi sfaccettati — tutto l'opposto dei «fauves» — ed i loro quadri erano grigi monocolori; mentre oggi, Braque, Picasso e Leger, i soli vecchi cubisti in attività pittorica, sono soprattutto considerati maestri del colore.

La nuova scuola francese del colore, «neo-cubista», è la corrente dominante della pittura francese odierna, imperniata su: Manassier, Gischia, Pignon, Estève, Bazaine; essa accettò il costruttivismo cubista, tornando però in parte a Cézanne, ma fece soprattutto tesoro delle conquiste coloristiche di Matisse e Bonnard.

Prima di lasciare il *cubismo* , diremo che questa parola sembra sia nata da una esclamazione di Matisse alla vista di un quadro di Braque: «Trop de cubisme!». Aggiungeremo che il maggiore teorico del *cubismo* , l'Apollinaire, caduto in guerra nel 1918, non espresse proprio queste teorie, ma elaborò una dottrina, che però non fu in nessun tempo quella del *cubismo* . Egli in «Les peintres cubistes» (1913) scrisse: «La pittura non deve più attenersi al vero, ma inventare associazioni nuove di forme e di colori derivate dalla fantasia dell'artista. Non è arte di imitazione, ma arte di concezione, che tende ad elevarsi fino alla creazione. Ci si incammina verso un'arte interamente nuova, che starà alla pittura, quale la si è considerata fino ad oggi, come la musica sta alla letteratura. Sarà pittura pura, come la musica è letteratura pura».

Ma l'arte profetizzata da Apollinaire non fu il *cubismo* — nel quale il soggetto materiale, sebbene sia tenue pretesto per creare ritmi di forme e valori, esiste però sempre — la sua concezione estetica fu invece adottata totalmente dal gruppo «Blauer Reiter», fondato a Monaco nel 1912 da Kandinsky e da Marc, dopo che ebbero abbandonato il gruppo espressionista «Die Brücke» di Dresda, a cui si unirono lo svizzero Klee, l'ungherese Mohoey Nagy e Feininger, spingendosi più dei suoi soci, giunse alla completa dissoluzione della realtà, alla pura astrazione; e con lui gli olandesi Mondrian e Van Doesburg, fondatori nel 1917 del *neo-plasticismo* .

Kandinsky chiamò la sua pittura (pura sinfonia di forme e colori) *Konkretkunst* e spiegò questa denominazione nel suo libro «Della spiritualità nell'arte»:

«Si distinguono forme materiali, che cercano di rappresentare su una superficie piana un oggetto reale a tre dimensioni, da forme astratte, che non rappresentano alcun oggetto reale ma degli esseri completamente astratti.

Siffatti esseri astratti, che hanno vita come tali ed esercitano influsso ed azione sono quadrati, cerchi, triangoli, e le innumerevoli altre forme che diventano sempre più complicate, e non sono disegnate con termini matematici speciali. Esse appartengono

con egual diritto al regno dell'astratto. La *pittura concreta* si propone appunto di concretizzare nel quadro questi esseri astratti, cioè oggettivare il non-oggettivo! ».

Epigoni di Kandinsky sono il gruppo « Astrazione - Creazione », e gli attuali astrattisti, che così si chiamano perchè dicono di fare « astrazione » dalla realtà.

Anche dell'*astrattismo*, che ebbe certamente nell'inglese Whistler un precursore, ci si avvide che non è affatto una novità, ma antico quanto l'uomo; non solo nel tappeto persiano viene « oggettivato il non-oggettivo », ma probabilmente precedette l'arte figurativa nella decorazione delle caverne e degli oggetti d'uso.

Sorvoliamo sui vari « ismi » minori, che ebbero solo importanza locale, e dei quali qualcuno aveva interessi assai vasti, in cui la pittura non rappresentava che una parte secondaria, come: il *futurismo* italiano, che pretendeva influire addirittura sull'universo, il *dadaismo* svizzero-parigino, il *costruttivismo* ed il *suprematismo* russi, il *vorticismo* inglese, l'arte *metafisica* italiana; le varie suddivisioni del *cubismo* eroico, dorico, ionico, analitico, colorato, con ritorno al soggetto, *orfismo* e *purismo*; *musicalismo*, *simultaneismo*, *zenitismo*, *raggismo*, *immaginismo*, *ultraismo*, *ermetismo*, *onirismo*, *automatismo*, ecc.! Parleremo dell'unico tra questi che ebbe influenza mondiale: il *surrealismo*, lanciato dallo scrittore parigino Breton con due manifesti del 1924 e del 1930.

Il *surrealismo* si propone di esprimere verbalmente, o per iscritto, o con forme plastiche, ciò che detta il « pensiero », indipendentemente da qualsiasi ragionamento, quindi senza controllo della ragione e senza preoccupazioni estetiche o morali. Il « pensiero » di cui si parla nel *surrealismo* è la nostra attività psichica inconscia (posta in evidenza e studiata da Freud e da Jung), che in ognuno di noi si palesa specialmente nei sogni, negli stati sonnambolici, negli automatismi, nel trancemediano. Esso impegna profondamente il patrimonio psichico metarazionale dell'individuo, e Breton lo definisce: « Mero automatismo psichico ». Si traduce in prassi umana, politica, sociale, con scopo la rivoluzione totalitaria dello spirito.

Oltre a Breton gli scrittori surrealisti sono: Aragon, Carrive, Creveil, Delteil, Desnos, Eluard, Soupault, Tzara, Vitrac, che dichiarano di prender le mosse da: Sade, Nerval, Poe, Lautreamont, Rimbaud, Apollinaire. I pittori: Arp, Ernst, Man-Ray, Picabia, Masson, Duchamp, Seligmann, Malchine, Lurçat Tanguy, Chagall, Paalen, Magritte, Deliaux, Brauner, Palencia, Coutaud, Saint-Saes, Penrose, ai quali si sono aggiunti due genialissimi spagnuoli, tra i maggiori pittori del nostro tempo: Mirò e Dali.

Il *surrealismo* in pittura si richiama, come esso stesso riconosce, alla pittura *metafisica* italiana, e specialmente a Savinio e Alberto Martini, con alcuni elementi di Kandinsky e molti di Klee; ma origini più lontane si possono trovare in Moreau, Odillon-Redon, Beardsley, Böcklin, Blake, Crane, Rops, Arcimoldi, Braccelli, Bosch, Cosmè Tura, Paolo Uccello, e nell'Apocalisse di Saint-Sever.

Nei loro quadri vengono rappresentate delle situazioni impossibili, combinando visioni di diverso genere, e dipingendole spesso minuziosamente (Dali) come se fossero nella realtà oggettiva: quindi l'interesse di un quadro surrealista non è dato da qualità pittoriche, cioè da ritmi di forme piane colorate, ma dalla stranezza di sogno (onirica) del soggetto. L'interesse è quindi letterario; infatti, quasi tutti i quadri surrealisti (l'opera di Mirò esclusa) nulla perderebbero ad essere raccontati anziché dipinti. Il *surrealismo* ebbe vastissima influenza, tra gli altri anche su Picasso e Le-Corbusier, ma attualmente è assai diminuita; esso gode ancora grande stima negli Stati Uniti, patria dei tavolini parlanti, dove quasi tutti i suoi adepti si sono trasferiti ».