

in gruppo alla Galleria di Roma; e alcune pagine di Guzzi, introduttive al *Catalogo* e scambiate per un manifesto hanno persuaso qualche cronista ad associare i sei in un solo programma. Per la chiarezza, occorre dichiarare che tra essi non esistono relazioni di tendenza, che i loro problemi mentali non ammettono soluzioni comuni, nè le loro intenzioni battono gli stessi obbiettivi polemici. Pure, l'incontro non è fortuito: e lo scritto di Guzzi vuole appunto indicare l'analogia delle situazioni individuali e la coincidenza di certe condizioni umane, senza pregiudicare in nessun modo le conseguenze espressive di questa concordanza iniziale. Comune è infatti un'esigenza improrogabile di chiarire la propria posizione di fronte alla « tradizione », d'illuminare storicamente lo stimolo culturale pungente attraverso l'urgenza del dichiararsi in una fattura solida, concisa, immediatamente adesiva alla realtà sicura dell'immagine. Ed è significativo che, in tutti questi artisti, il processo formativo del linguaggio sia scoperto e senza sofismi, così come espliciti e senza riserve sono i riferimenti alla tradizione, che, proprio per la loro chiarezza, direttamente si traducono, senza stratificarsi in premesse culturali, in fatti formali compiutamente espressivi. Certezza in una positiva attualità della cultura è, senza dubbio, questa deliberata discriminazione di esperienze storiche capaci di attivarsi nella perspicuità della parola pittorica: e coscienza di un valore nuovo del concetto abusato di « tradizione »: il quale, astrattamente inteso, indica soltanto una successione temporale di fatti non ancora storicamente riflessi e individuati, e proprio per la loro indeterminatezza assunti come norme moralistiche o precetti d'estetica; mentre, concretamente, la « tradizione » indica una fase mentale del processo espressivo, cosicché può dirsi che ogni artista abbia la propria tradizione, cioè una particolare giustificazione del proprio agire in rapporto a quella storia dei fatti artistici senza la quale neppure potremmo avere la nozione di che cosa sia arte. Per questo valore interno della tradizione, come selezione di esperienze culturali determinata dall'esigenza di misurare la portata dei propri mezzi espressivi affinché il loro significato attuale non rimanga ingiustificato e sospeso, l'esercizio interpretativo sui precedenti storici, invece di dar luogo ad astratte evocazioni o ad inutili omaggi ammirativi, si immedesima con il modo stesso dell'espressione, è un dato di chiarezza umana che sottrae il sentimento alle contingenze dell'episodio, alla precarietà dell'emozione e lo riduce inevitabilmente alla coscienza. Immediatamente

cosciente, e non per via di riflessione ma per lucida consapevolezza della validità umana del sentimento, è infatti il richiamo che, in vario modo, si fa da questi artisti a certi dati della storia dell'arte, riattivati nella chiarezza che ciascuno vuole avere della propria storia: e il confronto diretto con la realtà, non più assunta come oggetto d'osservazione e d'imitazione, ma come esperienza interiore, antinomia necessaria perchè il dato di cultura non si risolva in sé stesso ed urga invece alla coscienza come problema umano; perchè, infine, l'esperienza di Cézanne e Van Gogh, Manet e Goya sia un dato del problema e non lo risolva, appartenga cioè alla storia della formazione mentale dell'artista più che a una storia esterna ed « antica ». Perciò ciascuno di questi sei artisti, e non soltanto per la verifica degli ultimi risultati espressivi, vorrebbe un discorso a parte.

Contro la polemica, in quanto urto d'interessi pratici o d'ipotesi astratte, è questa volontà di chiarezza: e una sua chiarezza, in misure e modi diversi, ciascuno di questi sei artisti consegue. Il loro caso, dunque, non è un caso particolare: nel campo dello spirito le eccezioni fanno la regola.

g. c. a.

#### LA SALA D'ARTE DE « LA NAZIONE ».

L'istituzione della *Sala d'Arte de « La Nazione »* per Mostre di arte contemporanea, benchè abbia dei precedenti in iniziative analoghe di altri quotidiani (o forse, proprio per questo) ha un interesse e un significato che occorre precisare. Che la stampa quotidiana debba esercitare, con il mezzo ed il fine della cultura, la sua azione sociale, facilmente s'ammette da chiunque le riconosca, al di là dell'obbligo dell'informazione, una possibilità educativa. Che questa non possa compiutamente esplicarsi nella cronaca, e meno che mai creando un'opinione pubblica intorno a fatti la cui validità non ha altro riconoscimento che il giudizio, è ovvio. Non importa che ai problemi artistici si proponcano e si divulgino soluzioni ipotetiche: importa invece che quei problemi siano avvertiti come tali, e cioè come dati inevitabili della storia della nostra civiltà dei quali deve avere notizia chiunque voglia partecipare della realtà storica di quella civiltà stessa. Nè altro intendono le mostre d'arte che prospettare, nella loro nuda realtà questi problemi: affinché ciascuno ne avverta la ripercussione o il riflesso nella propria coscienza.

L'iniziativa de *La Nazione*, dunque, non va soltanto segnalata per quanto di utile reca alla



ALBERTO ZIVERI: Lettura.



PERICLE FAZZINI: Disegno.



VIRGILIO GUZZI: Paesaggio.

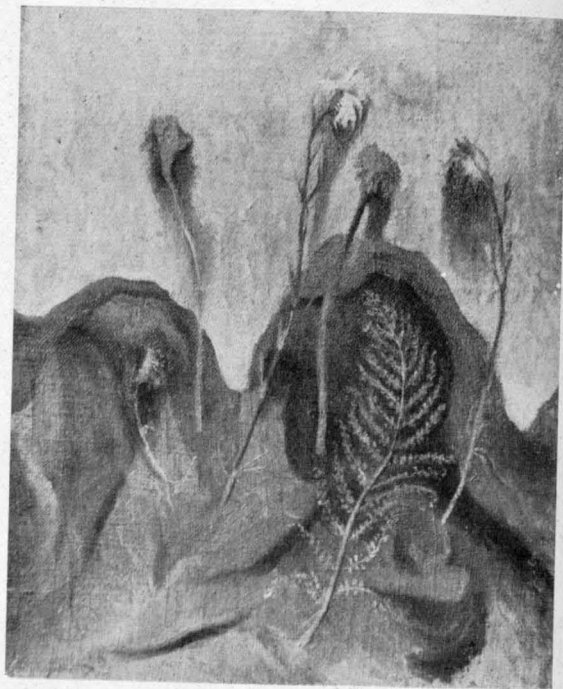


LUIGI MONTANARINI:  
Bozzetto dello studio.

Alla Galleria di Roma - Gennaio-Febbraio XVIII.



DOMENICO CANTATORE: Donna apula (1939).



MARIO MAFAI: Fiori.

Alla II Mostra di «Corrente» - Dicembre XVIII.

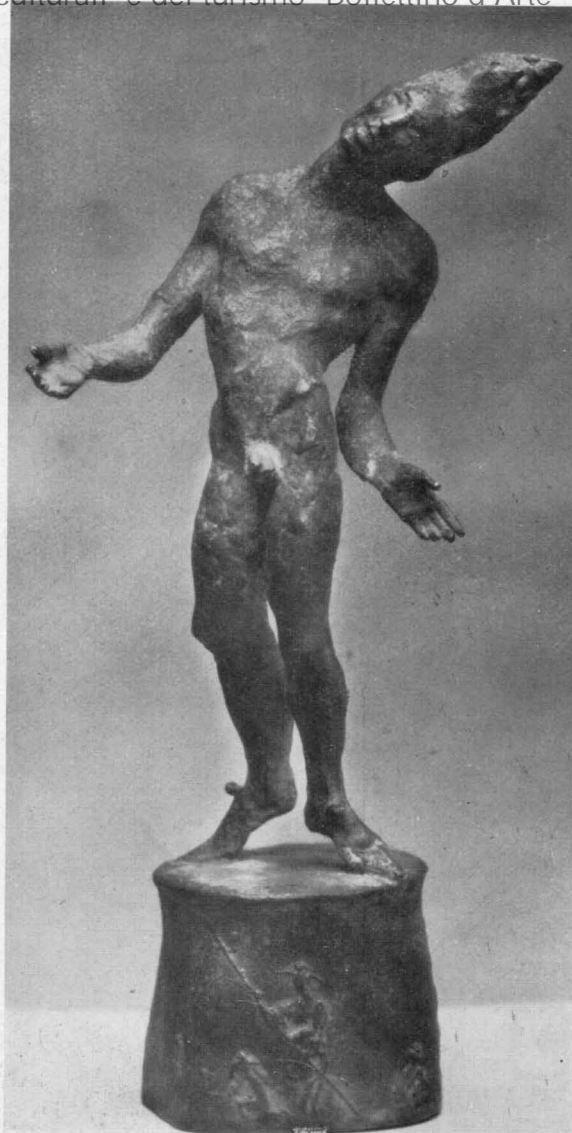


GIORGIO DE CHIRICO: Autoritratto.

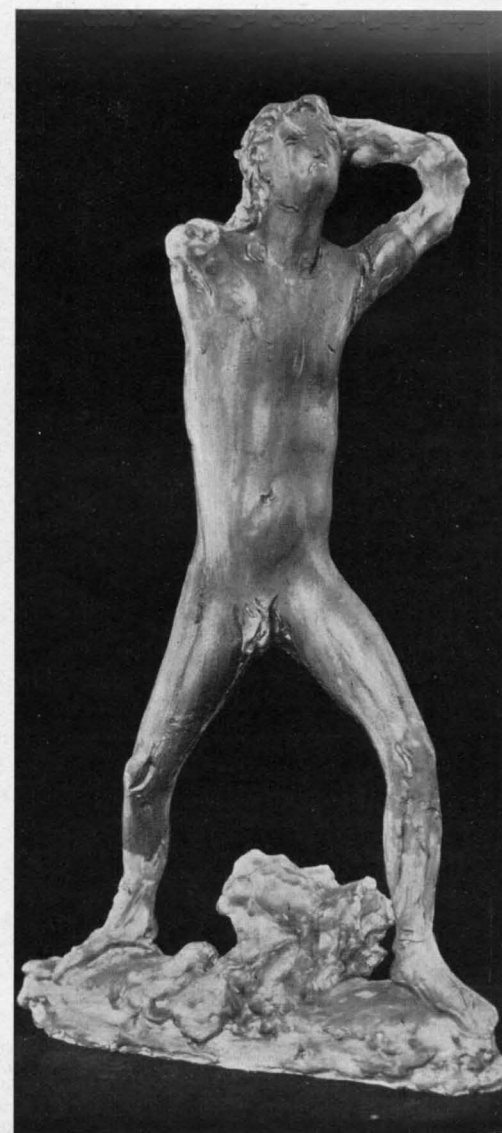
Alla I Mostra de «La Nazione» - Febbraio XVIII.



SANDRO CHERCHI: Nudo (1939).



MIRKO: Fauno (bronzo).



LUCIO FONTANA: Frammento  
(gesso e cera colorato).

Alla II Mostra di «Corrente» - Dicembre XVIII.

conoscenza dell'arte italiana: ma come segno della coscienza con la quale il giornalismo italiano rinnova la propria azione per l'arte.

La prima mostra de *La Nazione* ha presentato pitture di De Chirico, Marussig, Rosai, Funi, Peyron, Reggiani, Ghiringhelli, Borra, e sculture di Fontana; la seconda, pitture sculture e disegni di Lotti, Boccacci, Faraoni, Ravazzi, Ciani, Alessandrini, Varyas.

### IL CENTENARIO DI DELLEANI (1840-1908).

Nato a Pollone presso Biella il 17 gennaio 1840, morto a Torino il 13 novembre 1908, Lorenzo Delleani, per la sua gagliardia coloristica e sensualità descrittiva, per la rapida e persino violenta sintesi delle sue annotazioni cromatiche, è dai critici e dagli storici della pittura italiana ottocentesca volentieri considerato come il contrapposto realistico della costante aspirazione idealizzatrice fontanesiana. Fra Antonio Fontanesi chiuso nella sua solitudine sentimentale, « avvolto - come disse il Cecchi - nella sua sublime, runica tristezza », e Vittorio Avondo che rispecchia nel suo mite crepuscolarismo l'intimismo elegiaco proprio della paesistica subalpina, Delleani rappresenterebbe dunque la corrente veristica che in Piemonte va da Carlo Pittara a Marco Calderini.

Simili classificazioni non possono essere, si capisce, che approssimate, e per di più faurici di equivoci. Tanto è vero che senza il clima creato in Piemonte da Fontanesi probabilmente Delleani non avrebbe abbandonato la pittura storica, di costume e di genere che a quarant'anni l'aveva reso celebre; mentre poi per un ventennio egli rimase insensibile al « verismo » paesistico della Scuola di Rivara, il borgo canavesano dove Carlo Pittara fra il '60 e l'80 chiamava a raccolta i suoi amici di Piemonte, Liguria e Lombardia. Accanto alla faticosa elaborazione fontanesiana, accanto alla timida stesura avondiana, come potè quindi maturare quest'impeto di pennellata la quale - scrisse l'anno scorso A. M. Brizio - « ha una foga, una espressività modellatrice entro una pasta di colore densa e ricca, che non ha l'uguale in nessun altro paesista italiano dell'800 »?

Il problema dominante, anzi l'unico problema spirituale su cui debba sostare lo studioso di Delleani è quello della sua « conversione », clamorosamente dichiarata col quadro *Quies* nel 1881, all'Esposizione Nazionale di Milano. Per oltre tre lustri Delleani, discepolo all'Accademia

Albertina di Torino del meticoloso Carlo Arienti, d' Enrico Gamba e di Andrea Gastaldi, i due corifei piemontesi della pittura storico-romantica, aveva dipinto con successo degli assedi d'Ancona, dei Cristoforo Colombo, dei Torquato Tasso, del Corradino di Svevia, dei Sebastiano Veniero, dei Cromwell e delle Beatrice di Tenda. Eccolo all'improvviso presentarsi al pubblico con una vasta tela rappresentante il lago di Candia al crepuscolo mentre la luna piena sta sorgendo sulla bassa pianura canavesana, e, in un chiaroscuro alquanto convenzionale, una contadina riconduce un gregge all'ovile. E poichè troppo forte è la tentazione di ridurre a concretezze esteriori anche le fluttuazioni più segrete del sentimento e dell'intelligenza, era naturale che il primo biografo dei pittori piemontesi ottocenteschi, Alessandro Stella, affermasse nel '93 che i cinque quadri esposti da Giuseppe De Nittis all'Esposizione Nazionale di Torino dell'80 avevano aperto gli occhi a Delleani, gli avevano indicato la sua nuova via: affermazione poi ripetuta dai susseguenti critici fino a ieri.

Perchè proprio De Nittis? Da vent'anni Fontanesi esponeva a Torino le sue elegie pittoriche, con tempestivo tocco, con nuovo e vivissimo moto di genialità ridestava e moltiplicava una nota: che fino allora aveva cantato troppo flebilmente paesistica piemontese, pur essendo la sua più propria: nota di intimismo patetico e malinconico, di stati d'animo vagamente idilliaci, di delicate sensazioni coloristiche, di incantevoli suggestioni d'infinito. Purè da vent'anni radunati intorno al Pittara i paesisti della Scuola di Rivara confermavano con la loro battagliera adesione al motivo naturalistico l'autenticità di un gusto paesistico genuinamente piemontese; e ne parlava con ammirazione Telemaco Signorini, e ne riconosceva l'importanza, nel panorama del rinnovamento pittorico italiano, Adriano Cecioni. Tutto ciò che poteva decider Delleani a rinunciare all'inerte convenzionalismo del quadro storico era già vivo ed operante in Piemonte: e quella sua rinuncia fu infatti graduale se non vistosa, come testimoniano alcuni piccoli saggi anteriori a *Quies*.

Troppo semplicistica è dunque la soluzione data al « caso Delleani » dal Soldati, l'unico critico che finora ne abbia acutamente e minuziosamente studiato lo stile. Per Mario Soldati il fatto capitale della conversione delleaniana si riduce alla raggiunta possibilità, da parte del pittore, di rinunciare finalmente al « quadro compiuto » per dipingere invece « degli studi di piccole dimensioni all'aria aperta e nel minor