

nuata dall'impiego parziale o selezionato di documenti.

Il fatto è tuttavia che al di là delle contraddizioni e delle pur inaccettabili conclusioni del Ritter sugli stimoli reali che dettero origine al conflitto mondiale, conclusioni che denotano una sua sostanziale quasi commossa adesione d'altronde nostalgicamente esplicitata nella, "Introduzione", ai ferrei principi ed alle non liliari idealità che reggevano ed informavano di sé la Germania guglielmina, dominata dalla casta militare prussiana e dalla Corte, ma anche dai potenti gruppi economici che erano sorti dal possente sforzo industrializzatore dell'ultimo trentennio del secolo XIX, al di là di tutto questo, ciò che ci pare inaccettabile sul piano metodico è il tetro irrazionalismo dello storico tedesco: «... la nostra esistenza terrena — egli sostiene — si muove costantemente sul limite in cui la volontà e la capacità dell'uomo si scontrano con forze soprannaturali, demoniache, con potenze fatali, spesso indomabili». Un irrazionalismo che non riesce a cogliere altro valore positivo, in un processo storico comprensibile giudicabile solo « a posteriori » e sulla base della stabilità del potere statale scaturente da una determinata fase di lotte politiche, che, per dirla con il compianto Delio Cantimori, « la pur grande tradizione della classe dirigente di alti funzionari e alti ufficiali prussiani, col loro illuminato conservatorismo e il loro razionalismo pratico su sfondo luterano ». Un « valore positivo » che si traduce in ultimo in canone di interpretazione storiografica lungo una linea che non è certo nuova nella cultura storica tedesca e per il quale, per citare ancora il Cantimori, emergono

soltanto « le cime tradizionali: dinastie, gabinetti, stati maggiori ».

*

Un altro grande storico compatriota del Ritter, Friedrich Meinecke, nel suo celebre *La catastrofe della Germania*, pubblicato poco dopo la fine della guerra 1939-1945, aveva sì affermato che «... il nazionalsocialismo non è un fenomeno prodotto solamente da componenti germaniche ma presenta altresì certe analogie e vanta precedenti nei sistemi autoritari di paesi vicini», ma con apprezzabile ed estremo coraggio, lui che pure apparteneva allo stesso mondo ed alla stessa cultura del Ritter e che si era gettato con fede ed entusiasmo nell'avventura bellica del 1914, aveva anche ammonito, indicando una strada che ben pochi storici tedeschi hanno successivamente battuto, che, «... nella situazione attuale, mi è sembrato importante ed urgente di far risolutamente pulizia davanti alla porta di casa» ritenendo che «... il corso demolitore della prima e ancor più della seconda guerra mondiale non consente più di passare sotto silenzio la domanda se fin da allora [dai tempi di Bismarck] in quello stato non si celassero sostanzialmente i germi delle sventure che seguirono ». È la ricerca che Gerhard Ritter pare aver eluso sul piano del metodo come su quello del contenuto d'altronde difficilmente scindibili. Ed è invece questo tipo di ricerca che costituisce l'idea forza e, nella attuale storiografia della Germania occidentale anche l'originalità, del sopracitato volume di Fritz Fischer.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

La Mostra di Arezzo: Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi

La presentazione contemporanea di due artisti così diversi come Burri e Guttuso era già avvenuta altre volte, alla Biennale del 1960 per esempio,

ma nel modo più chiuso possibile, come semplice fatto di catalogazione, senza mai lo scopo di creare una polarità significativa. Il primo interesse della Mostra di Arezzo intitolata « Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi » sta proprio invece nel tentativo di dare significato alla distanza che

corre tra alcuni dei sei, usandola non solo come stimolante critico, ma addirittura come paradigma di una situazione verificatasi già in alcuni « casi » dell'arte moderna, ma più specificamente nell'intera generazione di mezzo. Sono lontani i tempi in cui pareva che l'arte fosse irrimediabilmente divisa nei due campi dell'« astratto » e del « figurativo »; molte preclusioni o certezze dogmatiche, pur legate a crisi reali e dolorose, sono cadute, e ci si è pian piano accorti dell'inconsistenza e della superficialità di quella divisione.

Così la Mostra di Arezzo si presenta subito con gli attributi più seri e criticamente utili che oggi una esposizione possa avere: cioè anzitutto come un atto di scelta, il più preciso, rigoroso e parziale possibile, e di completa compromissione; di conseguenza come impostazione di problemi critici che, non essendo del tutto risolti, mantengono la loro complessa e stimolante vitalità. Si presenta cioè come l'opposto della mostra fiorentina « Arte moderna in Italia 1915-1935 »; tesa, seria, decisa, intellettualmente e criticamente approfondita, quanto quella era caotica e occasionale. È chiaro che per arrivare a questi risultati i due ideatori della Mostra Enrico Crispolti e Antonio Del Guercio, hanno dovuto mettere in gioco la loro storia di critici, hanno dovuto cioè compiere un atto di partecipazione nel quale fossero impliciti tutti gli atti precedenti di quella storia; cosicché i due saggi introduttivi sono risultati un'articolata dichiarazione del loro rapporto con l'arte contemporanea e con gli artisti scelti. Ed ecco che quanto venne loro imputato come privata presunzione, appare a noi invece un altro degli elementi di grande interesse della mostra.

Il metodo che essi hanno seguito è stato quello di aprire uno spaccato nell'ambito dell'arte italiana del nostro secolo, corrispondente pressappoco al periodo in cui si è maturata la generazione di mezzo, in esso fissare i punti nodali, di maggiore drammaticità e risonanza e quindi metterli a contatto, cioè a contrasto, tra di loro; in modo da istituire dei rapporti, di rispondenza, di fusione o di complementarità, dalla complessa trama dei quali potesse uscire il senso di un periodo. I pittori quindi sono stati scelti non secondo un criterio

di qualità, almeno intesa in senso generico e formale, ma secondo la loro storia e i problemi che essa ha affrontato, secondo il loro spessore vitale e la forza delle posizioni artistiche che impersonano.

Venendo ai nomi, che sono quelli di Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Morlotti e Moreni, si coglie subito il formarsi di due posizioni del tutto diverse: da un lato il piano esistenziale, realistico naturalistico o psicologico che sia, nel cui ambito si creano pure delle polarità, anche drammatiche e stimolanti, come quella, cui abbiamo accennato all'inizio, tra Burri e Guttuso; dall'altro il razionale che si articola, in Cagli, secondo un elemento fantastico, mitico, metafisico, in Fontana, secondo un elemento puristico, tecnologico. Ora è dalla messa in urto di questi schieramenti che dovrebbe nascere quella pluralità e ricchezza di sensi adatta a determinare il volto di una situazione storica totale.

Ma è proprio qui che si crea uno squilibrio: non ci sembra infatti che la forza di Cagli e di Fontana, nell'approfondire il piano su cui si svolge la loro storia, sia altrettanto funzionante e vitale di quella degli altri; si sente da questo lato una carenza che non è dovuta alla direzione delle loro ricerche, ma alla loro personale partecipazione. E poiché non si vede chi a loro sostituire, resta solo da trarne la conseguenza che lo squilibrio sia più generale, cioè della intera situazione italiana, almeno a livello della generazione che qui è considerata. Sarebbe molto interessante studiare le ragioni storiche, politiche, filosofiche, sociologiche, che hanno contribuito a configurare in tal modo un periodo dei più importanti della storia artistica italiana contemporanea, anche per poi istituire un rapporto con quelle, del tutto cambiate, delle generazioni successive.

Proprio nello stimolare e nel proporre questi problemi sta ancora l'interesse della Mostra di Arezzo.

Vedutisti veneziani

La Mostra che, come al solito negli anni dispari, Venezia organizza per commemorare la sua grande tradizione pittorica, dedicata quest'anno ai « vedu-