

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-

tisti» del Settecento, pur ricca di personalità maggiori e minori che tracciano una storia varia, mossa e corrente lungo molti anni, dalle opere di Luca Carlevaris sulle soglie del secolo fino a quelle del Guardi che toccano ormai l'80; questa Mostra, non semplice ma neppure monotona, è tutta dominata dal dialogo che vi fanno e, converrà subito dirlo, alla pari, i due grandi zio e nipote, Canaletto e Bellotto. Di fronte alla loro forza d'invenzione e di poesia, e soprattutto allo scontro tra le loro nature così diverse, ogni cosa passa in secondo piano, anche la pur stupenda accensione cromatica di Francesco Guardi.

Perché chi potrà non aderire pienamente a una immagine che, liberata da ogni occasionalità naturale e da ogni movimento che non si adatti alla purezza cristallina della forma, costruita con una elaborazione mentale che non lascia più niente all'arbitrio della realtà, perviene a un assoluto in cui la luce ha la sua funzione primaria, come è nel Canaletto? Ma subito dopo chi potrà non fare altrettanto di fronte all'immagine di Bellotto che, pur sul traliccio della « veduta » bloccata dalla luce, affonda in spessori, cui può rimanere estranea la perfezione formale ma non l'emozione della realtà?

Il Canaletto ha scelto un'ora di pomeriggio avanzato, quando la luce si fa netta e un po' malinconica e le ombre delle cose si allungano, e l'ha resa eterna; niente più si muove, ogni cosa presa e fissata nel suo gesto, un remo appena affondato, un cavaliere che discorre, un operaio che aggiusta il tetto, un bastone appoggiato al muro, un'ondulazione dell'acqua, una gondola che attraversa il canale, un cane accovacciato sulla piazza; come su un grande teatro i personaggi e gli oggetti sono ognuno al suo posto, ognuno chiuso nel suo nucleo di spazio, diretto da una sublime regia; torno torno i palazzi, i vecchi muri, le antiche case si screnziano di luce, si ammorbiscono d'ombra. Il mondo è un cristallo, l'orizzonte non è infinito, vasto come la laguna ma ritornante su se stesso, un grande spazio perfettamente dominato dalla misura mentale dell'uomo.

Nel Canaletto si fa miracolosa la fusione tra la dolcezza cromatica propria alla pittura nel Settecento e la razionalità luministica che pervade quasi ogni altra cosa di quel secolo; egli ne resta un culmine estremo di perfezione.

Bellotto non si allontana teoricamente da questo modello e, poiché non ne è lui l'inventore, è sembrato solo che si desse a sistemarlo con uniformità. Ma quel modello, quasi senza che lui se ne accorgesse, era poco più di un pretesto, e non per estroflettere la « veduta »; anzi per affondarvi dentro. Non credo, come si è detto, che lo spettatore sia attratto nello spazio del Canaletto, ma piuttosto, come ha dimostrato Brandi, che quello spazio emerga verso di lui. Con Bellotto invece lo spettatore sprofonda. Ogni regola della visione canaletiana è rispettata, tranne quella, fondamentale, dell'emergenza, poiché Bellotto dipinge degli spessori, e insomma, per quanto faccia, non riesce a liberarsi dalla realtà; il suo processo intellettuale non sa mai avere il sopravvento sull'emozione naturale.

S'ingorgano le ombre dense sulle rive dell'Adda e ancora la luce ultima del sole, in quella improvvisa rianimazione che ha prima di spegnersi, sbianca le facciate dei palazzi, mentre sul fondo incupiscono ormai nella sera, appena sfiorati di chiaro alle cime, gli alberi della Brianza; si sgretolano i muri di Varsavia, e sui tetti il rosso s'intorbida cupo e denso come sangue; il mercato di Vienna è percorso da sbattimenti di luce così violenta che sembra una deposizione di materia e l'ombra è tanto macchiata che si suppone incancellabile, per quanto si muova il sole. Son fatti questi da non potersi contenere nonché entro i limiti di quegli anni, neppure in quelli del secolo; vi si sente una qualità di sensazione già addentrata nell'Ottocento, forse Constable, forse Courbet.

Il Canaletto resta così rinchiuso nel suo secolo, intoccabile come una delle sue « vedute »; ma Bellotto è su una strada che viene di lontano, fin dagli anni passati del Caravaggio, e va a perdersi in quelli futuri dell'Europa.

ROBERTO TASSI