

Predella journal of visual arts, n°52, 2022 www.predella.it - *Miscellanea / Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Roberta Del Moro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Franca Varallo

**Un inedito di Lionello Venturi:
la conferenza di Barcellona
del 27 marzo 1931.
La teoria della deformazione
e l'arte moderna**

*Lionello Venturi held his last course at the University of Turin in the academic year 1930/31 on the idea of deformation from Romanesque sculpture to Cézanne's painting. This topic, already present in his 1926 book *Il gusto dei primitivi*, reinforced his choice to champion Impressionists and modern art and placed deformation as a constant need in the artist's search for expression. The unpublished manuscript of a conference held in Barcelona in March 1931 on the same subject, preserved in the Venturi Archive at the Sapienza University of Rome, therefore helps to understand how the scholar intended to strongly oppose any form of repression and limitation of creative freedom in the name of beauty and the classical ideal, a few months after he rejected the fascist oath.*

L'archivio di Lionello Venturi, da qualche tempo depositato presso il Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo della Sapienza di Roma, è ricco di appunti, progetti, scritti rimasti inediti¹. Non sempre l'analisi e la pubblicazione di tali materiali apportano reali conoscenze aggiuntive, specie per una figura come Lionello oggetto di ampie e circostanziate indagini critiche. Tuttavia nel caso in questione ritengo che mettere a disposizione il testo della conferenza tenuta a Barcellona il 27 marzo del 1931 sia un atto doveroso sia per il contenuto, sia, e forse ancor di più, per le congiunture storiche e le condizioni che portarono alla sua stesura.

Nell'anno accademico 1930-1931 Venturi aveva dedicato il suo insegnamento di storia dell'arte al tema della deformazione dal Medioevo a Cézanne. La scelta non era casuale, né priva di legami con l'orientamento della produzione figurativa di quegli anni, con le polemiche che lo avevano visto protagonista con Filippo Tommaso Marinetti e Ugo Ojetti e neppure con le discussioni con Riccardo Gualino circa gli acquisti di opere per la collezione dell'imprenditore². Scelta significativa dunque sia sul piano culturale, sia su quello biografico, poiché fu l'ultimo argomento trattato da Venturi in un corso universitario presso un ateneo italiano fino al rientro dall'esilio alla fine del secondo conflitto mondiale. A differenza dei primi anni Venti, per i quali disponiamo degli appunti delle lezioni grazie alla solerzia di alcune allieve³, in questo caso né la biblioteca dell'istituto, né gli archivi torinesi e romani ci vengono in aiuto; l'informazione circa il problema esaminato lo si ricava dalla relazione annuale che lo stesso Lionello, in qualità di direttore, era tenuto a stilare e inviare al preside di facoltà e al rettore. In questa, infatti, oltre alle voci di spesa e all'elenco delle tesi assegnate, si legge: «L'esposizione del principio

teorico della deformazione, studiato nella storia dell'estetica, della critica d'arte e delle opere di scultura e pittura, ha servito d'introduzione alla conoscenza storica della scultura romanica e della pittura di Cézanne»⁴. Possiamo solo immaginare il forte impatto che un simile tema poté avere sugli uditori, nonostante i suoi più assidui studenti fossero sicuramente avvezzi alle coraggiose argomentazioni del professore sul piano storico e metodologico e ne conoscessero le prese di posizione pubbliche nei riguardi dei futuristi⁵. D'altronde la sua difesa dell'arte francese, in primo luogo degli impressionisti e di Cézanne, contro le tendenze della allora «pittura nazionale», aveva preso forma concreta già ne *Il gusto dei primitivi* ed era proseguita con un'azione sempre più circostanziata negli anni successivi, coinvolgendo tra le altre la figura di Amedeo Modigliani, «uno dei più grandi artisti che l'Italia abbia prodotto»⁶, le cui opere, entrate nella collezione di Riccardo Gualino, erano state presentate al pubblico nel foyer del Teatro Torino e poco dopo esposte alla Biennale del 1930 in un'ampia retrospettiva, curata dallo stesso Venturi⁷. Proprio Modigliani, del quale lo studioso aveva compreso, a distanza di qualche anno dalla sua morte, tutta la straordinaria grandezza, era additato come esempio deprecabile di deformazione dei canoni classici e un suo dipinto, insieme ad opere di Picasso e di artisti espressionisti, compariva nel volume *Kunst und Rasse* del 1928, messo a confronto con fotografie di esseri affetti da deformità fisiche⁸.

Non so dire se Venturi conoscesse il libro di Paul Schultze-Naumburg, in ogni caso la questione risulta del tutto marginale rispetto al ruolo e al peso del suo «dissenso culturale»⁹, che aveva cominciato a precisarsi con toni e contorni più netti a partire dai primi mesi del 1926 in occasione della *Mostra del Novecento*, dove la difesa della pittura di paesaggio non era che un pretesto per un'azione più ampia¹⁰, ed era andato poi a rafforzarsi con la pubblicazione del volume nel giugno dello stesso anno e successivamente con l'uscita di *Pretesti di critica* nel 1929, nonché con un incalzare di botte e risposte su riviste e quotidiani. In particolare la terza pagina del «Secolo», osserva Laura Iamurri, «doveva rivelarsi [...] una tribuna eccellente per la vena polemica di Venturi, che qui poteva assumere toni particolarmente brillanti e incisivi»¹¹, espressi con la scelta calibrata di ogni singola parola, nonché con l'utilizzo di interi brani trasferiti dal piano più alto del testo, a quello più mordace e mondano dell'articolo di giornale, a riprova «dell'esercizio di un pensiero critico che, opportunatamente modulato, non conosce soluzioni di continuità, e di una azione culturale che si svolge a tutto campo e con tutti i mezzi ritenuti idonei, ivi inclusi le conferenze»¹².

Tra le conferenze, ritengo che quella di Barcellona rappresenti un tassello fondamentale dell'azione culturale intrapresa da Venturi in questo lasso di tempo,

poco meno di un lustro, tra l'inizio del 1926 e il rifiuto del giuramento nell'ottobre del 1931. Una azione culturale alla quale contribuirono anche alcuni suoi allievi, i cui lavori erano puntualmente menzionati dal professore nelle relazioni annuali¹³; tra questi, Giusta Nicco, che proprio nel 1931 pubblicava su «L'Arte» un saggio su Matthias Grünewald e su «L'Italia letteraria» un breve ma intenso articolo su Emil Nolde¹⁴. L'attività di Venturi aveva registrato in quegli anni una considerevole accelerazione, sia sul piano accademico, sia su quello culturale e sociale; su ciascun fronte lo studioso agiva con la medesima fermezza nonostante le condizioni e i differenti livelli, che peraltro spesso si intersecavano. La sua era una partita giocata su più tavoli, non per vacua esibizione, non per un indefinito senso del dovere, ma piuttosto per una necessità¹⁵ scaturita dal suo pensiero e dalla consapevolezza del suo ruolo, fosse questo l'impegno nelle commissioni per i nuovi allestimenti dei musei torinesi¹⁶ o per le celebrazioni per i cinquecento anni dalla nascita di Emanuele Filiberto di Savoia; la presenza a conferenze presso prestigiose istituzioni in Italia e all'estero o in non meno importanti associazioni locali, come la torinese Società Pro Cultura Femminile¹⁷; la funzione di consigliere e grande regista delle collezioni d'arte di Riccardo Gualino¹⁸ o l'intensa attività scientifica costantemente intrecciata a quella didattica e istituzionale, sempre ottemperata nonostante i tanti impegni e soggiorni fuori sede¹⁹.

I termini vanno soppesati, onde evitare forzature e ipotizzare svolte improvvise²⁰; ciò nonostante, tra gli avvenimenti politici del gennaio del 1925 e la morte di Gobetti nel febbraio 1926 dovette cominciare a prendere corpo in modo graduale quell'antifascismo "naturale" che, «legato alle idee artistiche di Lionello»²¹ e alla necessaria libertà dell'artista, andò a permeare con sempre maggiore vigore le sue azioni. Superata oramai la *vexata quaestio* della presenza del nome di Venturi nel manifesto di Gentile²², ritengo quanto mai urgente provare a riannodare i tanti fili, per restituire la coerenza di un procedere che ai toni eroici o agli atteggiamenti ostentati preferiva un profilo pacato, quasi leggero, molto mondano, ma all'occorrenza fermo, nonché risoluto a usare la propria indiscussa autorevolezza per sostenere posizioni scomode, capaci di provocare reazioni forti e risposte risentite, alle quali replicava con una prosa controllata, elegante, quasi flautata, seppure ironicamente impietosa.

Contro corrente titola la breve prefazione ai saggi raccolti in *Pretesti di critica*, scritta per farsi *réclame* e invogliare il lettore, in vero per ribadire il proprio schierarsi contro una corrente che riteneva pericolosamente mirata a ricondurre «la fantasia alla ragione, come pecorella all'ovile». Testi che non volevano anticipare nuove posizioni, giacché attestavano «la preparazione passata, uno sguardo indietro, prima di riprendere il cammino». Saggi di critica della critica

che, per il «loro carattere monografico», non avevano trovato posto ne *Il gusto dei primitivi* o ne *La critique d'art pendant la renaissance*; scritti su su Giotto, Ghiberti e altri quattrocentisti che volevano essere una fusione tra i «problemi di critica della critica e di quelli di critica d'arte» e infine articoli sull'arte contemporanea – il «mio "Salon"», li definiva Venturi –, i quali, avendo egli «osato stampare quel che tutti i migliori da tempo pensavano», erano spiaciuti a molti e per questo assolto il loro compito²³.

Un punto di arrivo e un punto di partenza, la prefazione offriva infatti a Venturi una ulteriore occasione per rivolgere la sua riflessione all'arte italiana del dopoguerra, incapace di rinnovarsi e superare il Futurismo nella direzione di un nuovo e umile sentire. «Sentire il frammento, se non si è capaci di affrontare un insieme; ma comunque sentire. E non cercare le basi solide, i principii incrollabili, le tradizioni auguste [...]: sentire è più leggero di un soffio»²⁴. La scelta invece di ritornare a Raffaello, alla classicità e solidità delle forme, congiunta allo «sdegno contro "l'arte deforme" furono le vie peggiori», che condussero a una condanna senza appello del Futurismo pensando di trovare la salvezza nel suo esatto opposto, annullando così ogni possibilità di vedere quanto la pittura avesse fatto dopo il 1860 e la strada intrapresa per ritrovare la forza della nuova rivelazione²⁵.

Il termine deforme non era categoria nuova, di esso si era ampiamente abusato per stigmatizzare tutto ciò che si era allontanato dalla forma perfetta, dalla classicità del "bello", ma le pagine di *Contro corrente* e i saggi raccolti nel volume del 1929, rappresentano, per come sono concepiti, un ponte tra le considerazioni avviate intorno alla metà degli anni Venti e gli sviluppi successivi attraverso il confronto tra le opere dei primitivi e dei contemporanei²⁶, in particolare quelle di Modigliani fatte acquistare a Gualino e presentate a Venezia, nella crescente necessità di scardinare il sedimentato ordine della tradizione classica.

La consapevolezza polemica, il dover «argomentare sempre contro tutto e contro tutti» che la lamurri riconosce essere la cifra distintiva del *Gusto dei primitivi*, non viene a meno in *Pretesti di critica*, d'altronde indicato da Giulio Carlo Argan come la fonte ispiratrice, e non solo nel titolo, delle sue *Occasioni di critica*: «Nel 1929 Lionello Venturi pubblicò un volume di saggi, che fece scandalo. Era intitolato *Pretesti di critica*: per la prima volta uno studioso di storia dell'arte, cattedratico per giunta, si occupava anche dell'arte contemporanea che, si diceva allora, era cronaca e non storia»²⁷. E poco oltre:

I fatti dell'arte, poi, si presentano sempre mescolati a tanti altri, e spetta proprio alla critica individuarli e spiegarli senza stralciarli dal loro contesto.

Fare critica militante significa, almeno in parte, scrivere nei giornali e nei settimanali politici, e proprio perché sono tali e perché facendo critica si fa politica anche senza volerlo (ma Venturi

voleva ed io pure). Critica militante e battagliera fece Venturi, durante e dopo il fascismo; e non da ragazzo, ma, come me, da maturo studioso²⁸.

Le considerazioni di Argan non guardano solo ai *Pretesti*, ma si estendono a *Il gusto dei primitivi*, uno dei primi segni dell'impegno «della cultura nel dibattito politico», ma non il solo, giacché analogo impegno era rinvenibile in tutti gli scritti di Venturi, ciascuno frutto del sentire e del reagire alla situazione culturale, ognuno in base a un compito e guidato dall'esplicito superamento di ogni «discriminazione di cronaca e storia», di critica militante e storiografia²⁹. Da ciò derivava la pratica del passaggio, già rilevato, di interi brani, di confronti e citazioni da libro ad articolo; così avvenne per la conferenza di Barcellona, costruita, seppure con la necessaria sintesi, su una prima parte teorico-filosofica e una seconda di critica d'arte, consueto duplice registro presente nel *Gusto dei primitivi*, nei *Pretesti*, nonché nell'impostazione delle sue lezioni³⁰.

La conferenza nella città catalana era prevista per il 27 marzo 1931 e ai primi di gennaio Venturi aveva presentato domanda di congedo per potersi recare in Spagna; il rettore a sua volta aveva inoltrato una richiesta di autorizzazione al Ministero della Pubblica Istruzione il 16 del medesimo mese, in cui veniva specificato il giorno, 27 marzo, il titolo dell'intervento, *La teoria del deforme e l'arte moderna*, e il luogo dove si sarebbe svolto, il Conferentia Club di Barcellona³¹. Lentezze burocratiche e controlli tardarono la risposta del Ministero, tanto che Lionello in data 12 febbraio inviò una seconda domanda in seguito alla quale il congedo fu concesso; nel mentre Riccardo Gualino era stato mandato al confino e Venturi decise di andare a trovarlo a Lipari di rientro dalla città catalana, fatto che suscitò le più vive preoccupazioni paterne³². Né queste, né la delicata questione della successione alla cattedra romana di storia dell'arte, alla quale aspirava, lo dissuasero dal ritornare a Lipari poco dopo, a fine giugno, per una seconda visita che rafforzò l'amicizia con l'imprenditore, siglata dal passaggio a un più informale e affettuoso "tu", e che fu sicuramente occasione per parlare della situazione politica, del trasferimento a La Sapienza e probabilmente della questione del giuramento che, come noto, Lionello si rifiutò di prestare³³.

Dunque, nonostante la lentezza del Ministero nel dare l'autorizzazione, la conferenza di Barcellona si svolse come programmato; il testo manoscritto e dattiloscritto su piccoli fogli si conserva, come già ricordato, nel citato archivio Lionello Venturi³⁴. In esso la categoria della deformazione non è concepita come l'ultimo ed estremo traguardo del processo creativo dell'artista, bensì come il principio da sempre innestante la ricerca espressiva, giacché sede di quella libertà spirituale di cui si nutre l'esperienza della rivelazione. Venturi, nel rivolgersi ai suoi uditori (come possiamo immaginare avesse fatto, con ben più ampie

argomentazioni, con i suoi allievi), intese usarla come un grimaldello per provare ancora una volta a scardinare le posizioni di quanti, con sconfortante miopia, rivendicavano i valori della classicità in nome di nazionalismi indotti da ritorni all'ordine, accentuando il motivo polemico, indispensabile componente della critica purché rispondente a una tendenza viva. Il principio della deformazione va dunque visto come la ripresa di quel cammino annunciato in *Contro corrente* e proseguito negli anni successivi, oltre i fatti dell'autunno 1931. Le parole del manoscritto e le immagini proiettate, sebbene non sempre individuabili³⁵, rendono evidente, più di qualsiasi altro tentativo di ricucitura cronologica, il legame con gli scritti precedenti, specie con *Il gusto dei primitivi*, ma in esse si può trovare un collegamento, anche se forse poco più di una suggestione, con il primo articolo di Piero Gobetti su Felice Casorati (1920). La morte del giovane intellettuale all'inizio del 1926, i rapporti intercorsi con Lionello Venturi nei primi anni Venti e la sicura conoscenza da parte di questo di tutti i contributi dedicati all'artista, rendono plausibile una tale ipotesi, o perlomeno la rendono degna di essere presa in considerazione.

In occasione della mostra della Società Promotrice delle Belle Arti del 1919, Gobetti aveva pubblicato su «Poesia e Arte» un breve ma coraggioso scritto su Casorati, spesso trascurato dalla critica, nel quale si possono cogliere alcuni interessanti punti di contatto con i successivi saggi di Venturi, a cominciare dalle riflessioni sul Futurismo e sullo spirito creatore dell'artista, sul concetto di rivelazione e sull'eredità di Cézanne, evidentemente all'insegna di un comune denominatore crociano³⁶. Le parole del giovane intellettuale alla sua prima esperienza nel campo della critica d'arte sono per certi aspetti sorprendenti e aprono a nuove considerazioni. Del dipinto *Scodelle* evidenziava, nell'umiltà di forme e colori di derivazione cézanniana, la ricerca di sintesi nella quale gli «sforzi per l'espressione della luce, per l'architettura pittorica, per l'eliminazione di ogni esteriorità decorativa» trovavano il loro scopo grazie soprattutto all'aggiunta di «un nuovo elemento potentissimo, la deformazione», destinato a distruggere «definitivamente ogni simbolismo»³⁷ e a tradurre pittoricamente il dolore, in Casorati sempre più cosciente e sempre meno letterario, come testimoniato dal passaggio da *Signorine* alla *Maria Anna De Lis*³⁸. E se il tormento di queste espressioni figurative aveva spesso turbato «la valutazione critica dell'osservatore» e impedito di vedere in esse «una delle più pure caratteristiche del pittore piemontese, come pure di tutta la tradizione italiana», Gobetti riusciva a cogliervi invece tutta la forza, tanto da avvicinare «l'intima deformazione conquistata da Casorati» all'ardente spasimo di Cosmé Tura. Un «riavvicinamento non un giudizio» basato sul riconoscere «uno stesso tormento religioso nei due pittori,

pur separati da tanti secoli: l'uno sognante ancora la Passione di Cristo nella sua commozione più tragica, l'altro compreso del senso della realtà moderna»³⁹. Il termine deformazione ricorre ancora nel testo del 1921⁴⁰, ma senza il medesimo mordente, quindi scompare nel volumetto del 1923 dove la prosa, più controllata, è ricca di riferimenti puntuali e di accostamenti ad artisti di epoche passate⁴¹.

Al di là di questa eco, il testo di Venturi del 1931 sintetizza in poche pagine la forza di una nuova e incisiva polemica, l'ennesima battaglia in nome della libertà creativa che con la teoria della deformazione scalza definitivamente ogni residuo di classicità e rappresentazione naturalistica, per esaltare il valore spirituale dell'arte moderna. Con l'abilità del consumato oratore, Lionello entra subito in tema ricorrendo a una discussione con amici in vista della conferenza, nel corso della quale alla scontata osservazione «che l'arte moderna è facile, improvvisata, senza preparazione, perché ignora lo studio della prospettiva e dell'anatomia», ribatteva essere semmai l'opposto, giacché se prospettiva e anatomia si possono imparare, non così «l'arte della deformazione, che non ha sostegni, e vale solo in quanto è creazione fantastica»⁴². Questo dunque l'argomento pensato per Barcellona che, per essere la città nella quale si era formato Picasso, «oggi il *leader* dell'arte della deformazione», e il luogo dove al meglio si poteva studiare l'arte romanica, che prima dell'arte moderna aveva «portato la deformazione alla maggiore conseguenze», avrebbe saputo accogliere le sue idee «come il risultato di esperienze storiche precise, anzi che come un inutile gioco di paradossi»⁴³. Si scusa per non mostrare esempi di romanico catalano, ma italiano, gli stessi che certamente aveva usato per le sue lezioni, quindi procede con un discorso lineare, adeguatamente colto, ma accessibile, allo scopo di mantenere viva l'attenzione dei suoi uditori.

Constatato che gli artisti, e nonostante il persistere di cori di critici scandalizzati, dal 1860 almeno avevano abbandonato ogni aspirazione alla forma del bello e i filosofi a loro volta avevano cominciato a scrivere di estetica «come scienza dell'espressione», oppure di «una filosofia dell'arte», Venturi invita a interrogarsi sulle ragioni di tale processo, piuttosto che criticare senza costruito. Volgendo dunque la sua riflessione allo sviluppo del pensiero, evidenzia come dall'antichità alla contemporaneità l'errore sia consistito nel voler far coincidere prima arte e bellezza e poi bellezza e morale, generando l'incomprensione dell'arte stessa e il conseguente rifiuto della deformazione, all'opposto perseguita dagli artisti come fondamento della loro ricerca figurativa.

Gli antichi greci ritenevano essere la bellezza ordine, grandezza e simmetria, Aristotele in testa, ma quando nella sua *Poetica* «si rivolse alla considerazione dell'arte, si accorse che il problema era alquanto più complesso» e che l'arte

e la bellezza erano «due cose distinte. Ma per allora non si andò più avanti», perlomeno fin quando gli stoici provarono a suggerire un'altra via e Seneca a guardare alla bellezza dell'animo come «ornamento sufficiente per il corpo deforme». Quindi l'arte cristiana raggiunse «alcune delle sue più alte espressioni, con piena indipendenza dalla bellezza misurabile dei corpi», ma senza avere modo «di teorizzare i nuovi ideali dell'arte»; neppure San Bernardo, che pur si accorse «dell'entusiasmo provato dai chierici del suo tempo per i mostri scolpiti nei chiostri e nelle cattedrali» giungendo a parlare «di una *deformis formositas* e di una *formosa deformitas*», ma finì per condannare «quell'entusiasmo come pedagogicamente pericoloso». Poi con il Rinascimento «l'ideale della divina proporzione e dell'umana armonia, ritorna ad essere vita vissuta», ciò che si allontana da quell'ideale «deriva dalla tradizione medievale o prepara l'espressionismo e il pittorico dell'età barocca [...], a traverso sprazzi assai luminosi, come quello di Campanella per cui "ogni cosa è insieme bella e brutta", si prepara la scienza estetica della seconda metà del settecento». In seguito non si trova pressoché traccia della lotta tra bello e brutto in Kant, Hegel o Schelling poiché la loro fede nel gusto neo-classico è tale da non concedere «al brutto o al deforme qualcosa di più che un disinteresse staccato». Qualcosa comincia a modificarsi con Goethe e con Schiller in nome della poesia "sentimentale"; poi con la teoria del *brutto* opposta allo *scorretto*, formulata nel 1797 da Friedrich Schlegel, un nuovo processo si avvia e dietro di lui tante altre voci (Solger, Weisse, Rosenkranz, Schasler, Carriere, Hartmann) si levano a favore del brutto, dotato di valore e di forma propria, più vicina alla vita «e poiché fuori dalla vita non c'è l'arte, occorre che l'arte rappresenti insieme il bello e il brutto». Ma mentre la bellezza è astrazione, la forma individuale partecipa del brutto, pertanto essa è la forma dell'arte. Altro modo di superare il bello, continua Venturi, è quello di negarlo e di assorbirlo nello stesso concetto di arte, come accennato da Friedrich Schleiermacher, poi sviluppato e dimostrato da Benedetto Croce, e conclude:

Ma la negazione metafisica del bello, ha bisogno di un contenuto preciso, che è la coscienza dell'uguale dignità, davanti all'arte, del bello e del brutto.

Solo in questo modo si può esaurire l'esperienza romantica, liberarci dall'ideale classico, per creare l'ideale moderno. Il quale, soprattutto per opera del cristianesimo, tende, e talvolta realizza, una forma così opposta a quella classica, che ben può chiamarsi deformazione⁴⁴.

Ma poiché tanto l'ideale della deformazione quanto quello della forma sono ambedue in astratto fuori dell'arte, come si deve riconoscere che in una specifica condizione storica l'ideale della forma è stato favorevole al sorgere di opere d'arte (la classicità, il rinascimento), così «è necessario di ammettere che l'ideale

della deformazione è parimente una condizione storica che ha giovato all'arte romanica e che giova all'arte contemporanea»⁴⁵. Tale condizione si è verificata nel momento in cui l'arte ha compreso di doversi distinguere dalla scienza per trovare una propria via, quella della libera fantasia creatrice.

Dall'ideale dell'intelligenza unitaria, proprio dell'età classica e dell'umanesimo, sono nate due creature distinte, che ambedue hanno il lor diritto di vita [...]. Ma quando arte e scienza si distinsero, la scienza tenne per sé l'ideale del numero, senza più bisogno di aggiungervi la forma, e l'arte ha cercato l'espressione dei sentimenti, nei modi che la fantasia suggerisce, senza più ricorrere ai controlli razionali della natura o delle misure. Perciò avvenne che all'ideale della forma sia stato sostituito l'ideale della deformazione⁴⁶.

Fin qui, nel breve svolgere di sedici foglietti dattiloscritti e manoscritti, l'analisi del pensiero dall'antichità alla modernità, nella quale la categoria della deformazione, «condizione storica che ha giovato all'arte romanica e che giova all'arte contemporanea», induce ad essere letta in relazione ai primitivi antichi e moderni e al principio della "rivelazione". Nelle successive carte dedicate all'analisi delle opere a partire dall'antico Egitto fino a Picasso, i rapporti con *Il gusto dei primitivi* si fanno via via più stringenti e non raramente sono utilizzati i medesimi confronti. D'altronde sotto la categoria della deformazione si trovano riuniti i primitivi e i nuovi primitivi, accumulati dalla immanenza dello spirito creatore, che il critico è chiamato con umiltà a riconoscere ed accogliere. «Se io chiedessi alla critica di essere umile, sarei forse poco ascoltato. Ma le chiedo qualcosa di più facile, e forse anche di più necessario: che consideri il valore dell'umiltà come elemento necessario alla formazione dell'opera d'arte. Le servirà per intendere l'arte dei primitivi e non dei primitivi soltanto»⁴⁷.

Tra i tanti esempi zoomorfi e antropomorfi presentati a dimostrare l'energia vitale della deformazione, capitelli, leoni stilofori, telamoni come quello della cattedra di S. Nicola di Bari, il toro divaricato del battente del duomo di Susa, palesa con particolare efficacia «il tormento di forme innaturali compresse e squartate» ed esprime «alla perfezione la potenza bestiale del demonio». Nella *Madonna con Bambino* di Giovanni Pisano le conquistate proporzioni non impediscono «certe crudeltà formali negli occhi e nel naso», qui definite potente espressione di «bellicoso affetto materno», «scatto eterno di affetto» e «gioia che scoppia, forte ed altera» nel 1926⁴⁸; al pari nella testa funerea di Francesco, deformata dalle «linee irreali che distruggono la carne attorno agli zigomi» Bonaventura Berlinghieri ha sentito l'asceta⁴⁹. Il san Francesco di Cimabue è più umano, ma tale umana pienezza è dovuta «al disfaccimento del volto», il più disfatto e il più espressivo, mentre in Piero della Francesca la deformazione è implicita al suo forzare la forma oltre i limiti del suo ideale e in Michelangelo la perfezione del *David* non riesce a

reggere il tormento e cinquant'anni dopo l'artista scolpisce i «due poveri ammassi cadenti, miseri e spogli» della Pietà Rondanini. I contorcimenti di El Greco creano scene «d'inarrivata passionalità religiosa»; Rembrandt deforma per altre vie, nella sua *Cena di Emmaus* Cristo non appare bello, eppure in essa «sorge una nuova bellezza magica, che procede dalla deformazione, e che fu chiamata a ragione: una bellezza morale» e in Daumier la caricatura non ha nulla dell'illustrazione, è solo un presupposto che apre agli elementi pittorici della deformazione. Ma il maestro della nuova via è stato Manet, il suo *Piffero* sembra «una maschera infagottata, ma emana una prodigiosa energia di vita», un capolavoro a parte tra le opere dell'artista, confrontato nel 1926 con il *Baltazar Carlos* di Velazquez. Oltre gli impressionisti osa spingersi Cézanne, «il massimo responsabile del gusto pittorico contemporaneo». Il confronto, come ne *Il gusto dei primitivi*, è con Ruisdael nei cui paesaggi tutto è rappresentato come per curiosità della infinita varietà di elementi, senza che nessuno vi domini. «Un albero per Ruisdael comincia dalle radici e finisce all'estrema foglia, si contorce e si dirama»⁵⁰; un paesaggio di Cézanne, in apparenza non dissimile, rivela in ogni luce «un'aridità severa», in ogni ombra «un fremito di terrore» che conferiscono un rigore e una grandiosità sconosciuta all'artista olandese.

«Un bosco per Cézanne è un incrociarsi di poche fettucce nere sul bianco della neve. E questa semplificazione estrema rivela uno stato d'animo unitario, quasi una parola sussurrata nel gran silenzio della campagna». Nel testo del 1926 un albero è «una semplice zona scura diritta, attorno la quale alcune fettucce nere formano groviglio: di sopra e di sotto è il bianco della neve [...] senso di solitudine e di abbandono, di vita sospesa e di silenzio», «non la contingenza d'una radice e d'una foglia secca»⁵¹; vi è presente solo il necessario, l'intuizione dell'essenziale che riconduce l'artista «alle espressioni ideali, staccate dal reale, primitive, per religiosa potenza». Così nella montagna di Sainte Victoire ciò che lo interessa è il «grandioso macigno volume», tutto il resto è superfluo, come aveva fatto Giotto nella scena di Gioacchino tra i pastori. «Nella via dell'essenza Cézanne ha incontrato Giotto: ambedue hanno espresso una intuizione della solidità della montagna, ma non hanno studiato la montagna per conoscerne l'interna costruzione».

E pensare che tuttora una roccia o un albero di Giotto sono considerati imperfetti! nessuno dopo Giotto è giunto alla sua perfezione sintetica; e se, dopo gli errori del barocco, del neoclassicismo, del romanticismo, un artista puro, Cézanne, ha ritrovato la via stessa di Giotto, ognuno può dedurre dal confronto quanto cammino avesse compiuto Giotto e quanto breve sia stato invece, soprattutto per la miseria dei tempi, il passo di Cézanne⁵².

Il confronto con il libro del 1926 si chiude su Cézanne, ma il testo della conferenza di Barcellona prosegue, riprende il cammino che dall'artista di Aix-en-Provence porta a Modigliani, ora compreso e amato con tutta la forza di un'adesione interiore⁵³. Nelle sue opere la semplificazione, frutto di un delicato equilibrio che si innesta sulla più intima tradizione figurativa, si infrange in un processo di deformazione non ostentata, anzi composta e silenziosa, ma radicale e irrevocabile. Modigliani è la chiave di volta, l'artista italiano che ha eletto a sua patria la Parigi amica, ma usa un linguaggio che ha la stessa consistenza di materia e di luce della sua terra di origine, e sceglie il ritratto, la figura umana come cifra distintiva della sua libertà creativa.

La sua semplificazione va oltre Cézanne. Egli si sofferma sulla linea di contorno: squadra l'insieme, e poi accentua sopra questo o quel particolare, due fosse per gli occhi, due ombre tremule per il naso, con una decisione degna d'una immagine di Giotto. La sua grazia si fa gracile; è accennata da poche linee ondulate, che si corrispondono in danza⁵⁴.

Sul quel medesimo cammino si trova Soutine, sformato e catastrofico come la sua vita di moujik e «fuori della tragedia, fuori dei dolori e delle perversioni», Matisse che vive la fiaba dei colori brillanti, delle odalische e delle cortigiane, che trova «la grazia della disarticolazione» e compone zone di luce e di ombra, come volesse «tessere l'arazzo della vita moderna». Infine Picasso, capace di tormentare senza pietà i contorni dei «due bevitori, ischeletriti dal vizio e dalla miseria» e conferire «eccezionale energia nell'autoritratto, con forme ben diverse da quelle reali», a lui il compito di chiudere la narrazione e la sequenza di immagini, selezionate con cura per scuotere la platea e persuadere che la categoria della deformazione, ben lungi dall'essere degenerazione dell'arte, è la condizione necessaria alla fantasia creatrice e la via della libertà.

- 1 Università La Sapienza, Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo della Sapienza di Roma, Archivio Lionello Venturi (in seguito ALV).
- 2 L. Iamurri, *L'azione culturale di Lionello Venturi: l'insegnamento, gli studi, le polemiche, in Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, a cura di M. Mimita Lamberti, Fondazione CRT, Torino, 2000, pp. 81-105; S. Valeri, *Lionello Venturi e Filippo Tommaso Marinetti. Documenti della nota polemica dalla stampa degli anni 1920-1930*, in «Storia dell'arte», 130, 30, 2011, pp. 123-144. Vedi inoltre A. Venturi, *Dal nazionalismo familiare all'esilio. Nuova documentazione su Lionello Venturi, la guerra e la politica italiana, 1910-1932*, in *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, a cura di F. Varallo, Torino, 2016, pp. 94-113. Sugli acquisti per la collezione di Cesarina e Riccardo Gualino, si veda ora il catalogo della mostra *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, a cura di A.M. Bava, G. Bertolino, Torino, 2019.

- 3 Presso la Biblioteca di arte, musica e spettacolo dell'Università di Torino, si conservano tre testi manoscritti e dattiloscritti, stampati in ciclostile delle lezioni di tre anni accademici: *Lezioni di storia dell'arte, anno accademico 1919-1920* del prof. L. Venturi, raccolte dalla signorina Regis, Torino, 1920; *Lezioni di storia dell'arte: anno accademico 1920-21* del prof. L. Venturi, raccolte da Giannina Regis e Ada Bovio, Torino, 1921 e *Lezioni di storia dell'arte, anno accademico 1922-1923* del prof. L. Venturi, raccolte [da] Irma Matthey e Lina Cesati, Torino, 1923. Le lezioni del 1920/1921 sono state riproposte qualche anno fa in edizione critica da S. Valeri, *La storia critica dell'arte nel magistero di Lionello Venturi*, Roma, 2011.
- 4 Archivio storico dell'Università di Torino (in seguito ASUT), Corrispondenza Carteggio Classificato, 1931, 5.1, Istituti, *Relazione sull'attività svolta nell'Istituto di Storia dell'arte Medievale e Moderna nella Regia Università di Torino durante l'anno 1930-1931*, Torino li 1 ottobre 1931. L'argomento del corso era già stato segnalato da Mimita Lamberti nel 2002, senza tuttavia commenti o ulteriori approfondimenti: M. Mimita Lamberti, *Lionello Venturi*, in «L'Ateneo. Notiziario dell'Università di Torino», a. XX, settembre-ottobre 2002, pp. 41-43, in part. p. 43.
- 5 Sugli aggiornamenti metodologici del suo insegnamento si veda S. Valeri, *Introduzione*, in *id.*, *La storia critica*, cit., pp. 13-36; sulle polemiche con Marinetti e Ojetti, L. Iamurri, *L'azione culturale di Lionello Venturi: l'insegnamento, gli studi, le polemiche*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, cit., in part. pp. 99-105.
- 6 «...mi sono innamorato di Modigliani. [...] È uno dei più grandi artisti che l'Italia abbia prodotto», così scriveva Lionello Venturi in una lettera al padre da Parigi il 7 ottobre del 1928, citata da Mimita Lamberti, *Un sodalizio artistico: Venturi, Gualino, Casorati*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, cit., pp. 15-48, in part. p. 41.
- 7 I sei dipinti di Modigliani vennero esposti nel foyer del Teatro Torino, di proprietà di Riccardo Gualino, dal 6 al 20 febbraio del 1930, cfr. F. Rovati, «A Torino dormono tutti». Mostre di pittura e scultura dal 1919 al 1931, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, cit., pp. 277-311, in part. p. 304. La retrospettiva di Modigliani alla Biennale del 1930 fu accolta favorevolmente dai più che semmai cercarono, come fece la Sarfatti, di vederne un nuovo interprete della «genialità italiana». Fuori dal coro Cipriano Efisio Oppo che sentenziò su «La Tribuna» del 14 maggio del 1930 essere l'arte di Modigliani appartenente ad un periodo «inesorabilmente» chiuso, provocando la nota risposta di Lionello dalle pagine de «L'Arte», XXXIII, 1930, pp. 403-405, in part. p. 403, riproposta in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, vol. III.1, Torino, 1990, pp. 111-112; E. Mascelloni, *Venturi polemista: gli anni Venti e il caso Modigliani*, in *Da Cézanne all'arte astratta. Omaggio a Lionello Venturi*, Milano, 1992, pp. 143-148.
- 8 Un'opera di Modigliani figurava alla tav. 110, p. 90 del capitolo *Rückschluß aus der heutigen Kunst auf die Rasse*, in P. Schultze-Naumburg, *Kunst und Rasse*, München, 1928.
- 9 L. Iamurri, *Un libro di azione? Il gusto dei primitivi e i suoi lettori*, in *Dal nazionalismo all'esilio*, cit., pp. 115-142, in part. p. 123.
- 10 L. Venturi, *Il Paesaggio. Un problema alla Mostra del Novecento*, in «Il Secolo», 2 marzo 1926, poi in *id.*, *Pretesti di critica*, Milano, 1929, pp. 191-196.
- 11 Iamurri, *Un libro di azione?*, cit., p. 123.
- 12 *Ivi*, p. 124.
- 13 ASUT, Corr. Cart. Cl., 1930, 5.1, Istituti, *Relazione sull'attività svolta nell'Istituto di Storia dell'arte Medievale e Moderna nella Regia Università di Torino durante l'anno 1929-1930*, 5.10.1930 e Corr. Cart. Cl., 1931, 5.1, Istituti, *Relazione sull'attività svolta nell'Istituto di Storia dell'arte*

Medievale e Moderna nella Regia Università di Torino durante l'anno 1930-1931, Torino li 1.10.1931.

- 14 G. Nicco, *L'arte di Matthias Grünewald nella critica*, in «L'Arte», V, settembre 1931, pp. 377-397; G. Nicco, *Il pittore Emil Nolde*, in «L'Italia letteraria», 11 ottobre 1931, p. 4. Un secondo saggio su Grünewald era apparso ancora su «L'Arte» del maggio 1932 (pp. 200-220), mentre nel 1933 la Giusta Nicco aveva scritto di Maurice Vlaminck su «Dedalo» (3, 1933, pp. 175-191). Nel testo su Nolde, dedicato nello specifico alla *Deposizione di Cristo* (1915), sebbene non venga mai usato il termine “deformazione”, echi degli insegnamenti venturiani affiorano con evidenza nell'attenzione alla forza drammatica del colore e alle masse delle figure enormi, compresse nello spazio tanto da impedire che se ne colgano le proporzioni. Credo sia utile inoltre ricordare che nel citato testo *Kunst und Rasse* le figure di Adamo ed Eva del *Paradiso perduto* (1921) comparivano nelle tavole 133-134, p. 98, ciò nonostante le note simpatie nazionalsocialiste dell'artista.
- 15 Uso a proposito questo termine poiché ritengo che Venturi sentisse la necessità delle sue azioni, d'altronde la parola “necessario” ricorre ripetutamente nei suoi testi.
- 16 M.B. Failla, *Ambientazione e “gusto modernissimo”. Musei a Torino negli anni tra le due guerre*, Firenze, 2018, in particolare il capitolo *III. Intorno al 1928*, pp. 67-129.
- 17 Il ciclo di quattro conferenze si era tenuto nel febbraio del 1924 presso il Salone dell'Istituto Regina Margherita, preceduto da uno analogo a Milano nel mese di gennaio all'Istituto d'Arte e di Alta Cultura, dai temi trattati in quelle occasioni prese forma *Il Gusto dei primitivi*: cfr. Iamurri, *Un libro d'azione?*, cit., p. 124.
- 18 Della collezione Gualino pubblicava nel 1926 il lussuoso catalogo *in folio* edito in sole 350 copie e nel 1928 allestiva la mostra presso la Regia Pinacoteca, a cui avrebbe fatto séguito la donazione al museo; sulla questione e i rapporti con Riccardo Gualino si rinvia al citato catalogo della mostra *I mondi di Riccardo Gualino*.
- 19 I suoi frequenti viaggi all'estero indussero in più di una occasione il Ministero a chiedere conto al rettore dell'Ateneo torinese, e questo al preside della Facoltà di Lettere, circa il corretto adempimento del professore ai suoi compiti didattici e impegni istituzionali, in verità un modo per esercitare un controllo su Venturi i cui movimenti cominciavano ad essere ritenuti sospetti: Venturi, *Dal nazionalismo familiare*, cit., pp. 91-93.
- 20 «Fino alla seconda metà degli anni '20 Lionello aveva continuato a giostrare con il fascismo per mantenere le proprie posizioni, forte anche dell'appoggio di Gualino e convinto di accrescere i propri spazi di manovra grazie ai successi del padre», cfr. Venturi, *Dal nazionalismo familiare*, cit., p. 94.
- 21 *Ivi*, p. 82.
- 22 *Ivi*, pp. 77-82.
- 23 Per Venturi, infatti, la critica priva di un motivo polemico si riduceva a mera retorica o divulgazione, cfr. L. Venturi, *Contro corrente*, in *Pretesti di critica*, Milano, 1929, pp. XV-XVI.
- 24 *Ivi*, p. XV.
- 25 *Ibidem*.
- 26 Iamurri, *Un libro di azione?*, cit., p. 127: «i confronti duali tra opere di tempi e luoghi diversi, duramente valutati anche dalla storiografia posteriore per il loro carattere astorico e arbitrario, chiamavano in causa giudizi sedimentati, e mettevano in discussione gerarchie di valori ormai chiaramente attestate nella storia dell'arte antica e moderna».

- 27 G.C. Argan, *Prefazione*, in *id.*, *Occasioni di critica*, Roma, 1981, p. IX
- 28 *Ibidem*.
- 29 G.C. Argan, *Prefazione*, in L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Torino, 1972, p. XVI.
- 30 Tale duplice prospettiva che caratterizza il testo del 1926 suscitò reazioni differenti, dalla esplicita adesione di un Edmondo Rho, alle più severe considerazioni di Guido Lodovico Luzzato: in merito lamurri, *Un libro di azione?*, cit., pp. 136-137 sgg.
- 31 ASUT, *Fascicolo personale di Lionello Venturi*, Partecipazione a congressi, Lettera del Rettore Silvio Pivano al Ministero della Pubblica Istruzione con richiesta di autorizzazione affinché Venturi possa recarsi a Barcellona, 16 gennaio 1931; ulteriori notizie si ricavano dal Casellario Politico Centrale, fascicolo "Lionello Venturi" dell'Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, cfr. Venturi, *Dal nazionalismo familiare*, cit., p. 95.
- 32 «Tu andrai in Sicilia? Ma pensa bene a ogni cosa che tu dirai o farai; sii sempre accorto, prudente, anche per amor mio», lettera di Adolfo al figlio Lionello del 9 marzo 1931, citata in Venturi, *Dal nazionalismo familiare*, cit., p. 95.
- 33 *Ivi*, pp. 98-102. Sul rifiuto si veda ora *Regime e dissenso. 1931 I professori che rifiutarono il giuramento fascista*, a cura di C.S. Roero, «Rivista di storia dell'Università di Torino», Anno X, Numero 2, Dicembre 2021 e in particolare su Lionello Venturi mi permetto di rinviare al mio intervento, F. Varallo, *L'ultimo corso di Lionello Venturi a.a. 1930-31 e la teoria della deformazione*, in *Regime e dissenso*, cit., pp. 255-267.
- 34 ALV, faldone CXXIII, *Critique d'art en France au XIXeme siècle*, fasc. 2 Critica idealista, L. Venturi, *La teoria della deformazione e l'arte moderna* (minuta di una conferenza in 44 foglietti) più una seconda versione manoscritta in cattivo stato di conservazione, <https://saras.uniroma1.it/strutture/archivio-lionello-venturi/consultazione-e-contatti> (ultimo accesso 27 gennaio 2023).
- 35 A tal proposito, va precisato che il dattiloscritto non è accompagnato da un elenco delle molte immagini proiettate da Venturi, deducibili unicamente dal testo e non sempre con precisione. Una verifica nel fondo storico della fototeca dell'ex Istituto di storia dell'arte dell'Università di Torino, attualmente ancora da catalogare, potrebbe forse fornire una utile documentazione iconografica.
- 36 P. Gobetti, *Felice Casorati*, in «Poesia e Arte», II, n.10-11, ottobre-novembre 1920, pp. 228-237, ora in P. Gobetti, *Scritti sull'arte*, a cura di M. De Bernardis, Torino, 2000, pp. 45-58. *L'Esposizione nazionale di belle arti. Autunno 1919. Sotto il patronato della Città di Torino*, si era svolta presso Società Promotrice delle Belle Arti di Torino; nella sala XI vi erano esposte sei opere di Casorati: n. 385 *Paese*, n. 398 *Tiro al bersaglio*, n. 403 *Pastore*, n. 405 *Ritratto di Maria Anna de Lisi*, n.407 *Case popolari* e n. 408 *Scodelle*; su Casorati scrissero anche Francesco Ciarlantini (*Felice Casorati*, in «Energie Nuove», s. I., n. 10, 15-31 marzo 1919, pp. 151-152) e Gigi Chessa (*Felice Casorati*, in «Energie Nuove», s.II., n. 11, 20 dicembre 1919, pp. 233-234).
- 37 Gobetti, *Scritti sull'arte*, cit., p. 52.
- 38 *Ivi*, p. 57: «Ora il dolore deve farsi pittoricamente, nella rappresentazione umana, "deformazione": in Casorati è volta e fatta sempre più cosciente, sempre meno letteraria da Bianca delle Signorine a Maria Anna De Lisi».
- 39 *Ibidem*.
- 40 P. Gobetti, *Un artista moderno: Felice Casorati*, in «L'Ordine Nuovo», 19 giugno 1921, ora in *id.*, *Scritti sull'arte*, cit., pp. 65-70.

- 41 P. Gobetti, *Felice Casorati pittore*, Torino, 1923, ora in *id.*, *Scritti sull'arte*, cit., pp. 75-90. Il confronto tra opere di epoche diverse non era certo una novità e la critica ne faceva ampio uso con scopi e orientamenti differenti, sebbene sia improbabile che Gobetti conoscesse direttamente gli studi di Berenson sui pittori del Rinascimento, nei quali Laura lamurri riconosceva la possibile fonte di tali accostamenti, cfr. L. lamurri, *Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana*, in «Prospettiva», 87-88, 1997, pp. 69-90; *ead.*, *Un libro di azione?*, cit., p. 127. Non è tuttavia da escludere che tali suggestioni gli fossero giunte da altre letture, come Corrado Ricci o Guglielmo Pacchioni presenti nella sua biblioteca.
- 42 L. Venturi, *La teoria della deformazione e l'arte moderna*, qui in Appendice p. 18.
- 43 L. Venturi, *La teoria della deformazione e l'arte moderna*, qui in Appendice p. 18. A tal proposito è utile ricordare che proprio nel 1931 le collezioni catalane di arte medievale venivano riunite nel Palau Nacional, costruito per l'esposizione universale del 1929 sulla Collina di Montjuïc, inaugurato nel novembre del 1934 come Museu d'Art de Catalunya.
- 44 L. Venturi, *La teoria della deformazione e l'arte moderna*, qui in Appendice pp. 21-22.
- 45 Venturi, *Il gusto dei primitivi*, cit., p. 173: «L'impressionista vede che una macchia di sole nasconde certi passaggi graduali di forma, e perciò la sua immagine di fronte a quelle classiche appare deformata: ma è quella, ed è quella soltanto, la forma necessaria perfetta della macchia di sole in cui l'artista ha inserito il suo spirito».
- 46 L. Venturi, *La teoria della deformazione e l'arte moderna*, qui in Appendice p. 22.
- 47 *Ivi*, p. 180.
- 48 *Ivi*, p. 206.
- 49 *Ivi*, p. 193: «Il fantasma sospeso nella irrealtà dello sfondo [...] appare severo, rigido per l'intensità dell'ascesi, grandioso per la sua unità, sublime per la forza di rivelazione divina che porta con sé».
- 50 *Ivi*, p. 243.
- 51 *Ibidem*.
- 52 *Ivi*, pp. 244-245.
- 53 Si veda nota 6.
- 54 L. Venturi, *La teoria della deformazione e l'arte moderna*, qui in Appendice p. 30.

Appendice

*La teoria della deformazione e l'arte moderna*¹

[1] Questa conferenza è stata immaginata a Barcellona. In vista del nostro parto, alcuni mesi or sono, discorrevo con alcuni amici dell'arte moderna. E sorse l'obiezione che l'arte moderna è facile, improvvisata, senza preparazione, perché ignora lo studio della prospettiva e dell'anatomia. Io ribattevo che appunto per questo l'arte moderna è difficile, perché anatomia e prospettiva si possono imparare, ma non si può imparare l'arte della deformazione, che non ha sostegni, e vale [1a] solo in quanto è creazione fantastica. D'altra parte a Barcellona è stato educato Picasso, che è oggi il *leader* dell'arte della deformazione. Né basta: a Barcellona, meglio che in ogni altra città, si può studiare l'arte romanica, che prima dell'arte moderna è forse quella che ha portato la deformazione alla maggiore conseguenze. Mi debbo anzi scusare con voi se riprodurrò saggi di arte romanica italiana anzi che catalana. Mi sono servito del materiale che avevo a disposizione, ma quel che dirò dell'arte romanica [1b] vale, s'intende, per quella catalana. È proprio a Barcellona dove sono opere dell'arte romanica così perfette, e dell'arte contemporanea così avanzate come quelle di Picasso, spero che le mie idee saranno accolte come il risultato di esperienze storiche precise, anzi che come un inutile gioco di paradossi.

[1c] La teoria della deformazione e l'arte moderna

Dai più antichi tempi risuona l'invocazione alla *forma*, come al punto d'arrivo dell'arte, come al modo in cui si attua la bellezza. E poiché la bellezza richiama amore, e nell'amore si accentua la vita morale, ogni offesa alla forma e alla bellezza disturba non solo il senso estetico, ma anche il senso morale; e la condanna del deforme, come negazione della forma e distruzione della bellezza, si colora di una specie di maledizione al peccato. Non fa dunque meraviglia se molti critici autorevoli, come Enrico Thovez o Ugo Ogetti in Italia, come Camille Mauclair o Robert de la Sizeranne in Francia, abbiano inorridito di fronte a quell'arte deforme che si è andata sempre più sviluppando, da quando fu a un dì presso² iniziata [sic] da Edoardo Manet, tra il 1860 e il 1870, e che ora, portata a conseguenze che sembrano estreme, interessa e avvince l'a[2]nima di molti, e quindi suscita uno scandalo sempre più acuto nelle masse, che non vogliono simpatizzare con i conati degli artisti migliori.

Eppure i critici e il pubblico, attaccati alla tradizione, avrebbero potuto

accorgersi da lungo tempo di tendenze inevitabili e molto eloquenti, che cercherò di lumeggiare di scorcio:

Dal 1860 in poi i pittori che sono già consacrati come artisti autentici o che lasciano adito alle migliori speranze, come conduttori del gusto, non hanno mai dipinto una bella donna. Anzi se noi vediamo in un quadro moderno una bella donna, subito pensiamo a una cartolina illustrata o a una oleografia da calendario. È un fatto che impone la riflessione. Nel rinascimento molti pittori dipingendo belle donne hanno creato opere grandi. Oggi non più. E nulla vale irritarsi, negare per questo l'arte moderna: ciò significa non voler capire. La funzione della critica non è quella d'irritarsi, ma di capire, e cioè di studiare le condizioni storiche per cui è sorto il fenomeno dell'esclusione [3] della bella donna dall'arte.

Se d'altra parte rivolgiamo l'attenzione, non più all'arte, ma all'estetica, un altro fatto ci colpisce. Dai suoi primi vagiti l'estetica si è occupata del concetto del bello e del concetto dell'arte, e ha cercato di trovare un rapporto fra i due concetti. Ma se c'imbattiamo in un libro odierno, che s'intitoli filosofia del bello, possiamo esser sicuri che l'autore non conosce la materia di cui tratta. Oggi si scrive una estetica come scienza dell'espressione, oppure una filosofia dell'arte, non più una filosofia del bello. Ed è facile riconoscere che il concetto del bello è stato sempre più assorbito in quello dell'arte, sino a non lasciare residui. Parallelamente al concetto di buono, criticato dalla filosofia morale, o a quello di utile, criticato dalla scienza economica, il concetto di bello è disceso dal suo trono retorico, per condurre una vita più semplice, come modo di dire popolare, non riducibile a pensiero.

Ora io vi chiedo: non è forse istruttivo il fatto che da un lato [4] gli artisti si ribellino apertamente, condotti dal loro istinto felice, alle così dette leggi della bellezza, e dall'altra parte i pensatori neghino l'esistenza di quelle leggi? Protestano i critici d'arte. Ma chi sono o dovrebbero essere, i critici d'arte se non pensatori che riflettono sulla concreta fantasia degli artisti? Coloro che protestano non riescono a sollevare valide obiezioni ai risultati dell'estetica moderna, e non riescono a esprimere in qualche modo una sensibilità artistica migliore di quella degli artisti. Essi dunque pensano male e difettano di sensibilità, sono nello stesso tempo artisti mancati e pensatori non nati.

Cerchiamo dunque di renderci ragione del modo, secondo cui si è giunti a una conclusione, a prima vista così sconcertante, sia a traverso l'estetica, sia a traverso le forme dell'arte. Aristotele formula chiaramente ciò che pensavano tutti i Greci: la bellezza è ordine e grandezza, ordine e simmetria e limitazione, e cioè l'accordo in una data grandezza delle parti col tutto, della varietà con [5] l'unità. E poiché le misure necessarie per raggiungere un tale accordo di proporzione si fondano sui numeri, la matematica è la scienza che dimostra la bellezza.

Se dal canto suo Platone non era arrivato a una formulazione così precisa, egli aveva tuttavia insistito sul rapporto tra bello e buono, per cui i valori morali non erano concepibili se non in una bellezza di forma, matematicamente misurabile.

E l'estrema conseguenza si trova in Plotino, là dove afferma l'identità dell'arte con la bellezza, emanazione del divino, e definisce il deforme come semplice materia, non tocca[to] ancora dalla luce divina dell'arte.

Quando invece che alla bellezza il genio di Aristotele si rivolse alla considerazione dell'arte, si accorse che il problema era alquanto più complesso. Onde il celebre passo della Poetica: "quelle cose medesime le quali in natura non possiamo guardare senza disgusto, se invece le contempliamo nelle loro riproduzioni artistiche, ci recano diletto, come per esempio le forme degli animali più spregevoli e dei cadaveri". Dunque [6] l'arte e la bellezza sono due cose distinte. Ma per allora non si andò più avanti.

Per giungere ad una simile meta, gli stoici presero un'altra via, indicata loro dai presentimenti del cristianesimo. Virgilio aveva detto che la virtù ha una grazia maggiore in un bel corpo, e Seneca nega: la deformità del corpo non danneggia l'animo, ma la bellezza dell'animo è ornamento sufficiente per il corpo deforme.

È noto come l'arte cristiana abbia raggiunto alcune delle sue più alte espressioni, con piena indipendenza dalla bellezza misurabile dei corpi; ma gli scrittori medievali, altrove occupati, non ebbero né tempo né voglia di teorizzare i nuovi ideali dell'arte. Si può cogliere qualche breve cenno in S. Agostino, là dove espone la sua teoria degli intervalli, per cui il nero è necessario al bianco e il brutto al bello, come il peccato alla virtù: è uno spunto che rende più umana l'arte, in quanto vi comprende persino la passione condannabile, ma non più che [7] un accenno. E nelle sue definizioni del bello, come in quelle di S. Tommaso, si coglie soltanto l'eco del pensiero pagano. Persino S. Bernardo che pur si accorge dell'entusiasmo provato dai chierici del suo tempo per i mostri scolpiti nei chiostri e nelle cattedrali, e giunge a parlare di una *deformis formositas* e di una *formosa deformitas*, condanna quell'entusiasmo come pedagogicamente pericoloso.

Bisogna anzi arrivare a Dante per intravedere una coscienza nuova anche su questo problema. Nel Convivio è detto "È bel modo rettorico, quando di fuori pare la cosa disabbellirsi, e dentro veramente s'abbellisce". Dove, non è soltanto l'affermazione d'un nuovo rigore di gusto, rispetto all'eccessiva decorazione medievale, ma è anche un interiorizzamento estetico ed etico, quale solo il cristianesimo aveva potuto ispirare.

Durante il Rinascimento, per influsso di Platone, di Plotino, e dell'arte antica, l'ideale della divina proporzione e dell'umana armonia, ritorna ad essere

vita vissuta. E quanto si allontana da quell'ideale, negli [8] artisti, come negli scrittori d'arte, deriva dalla tradizione medievale o prepara l'espressionismo e il pittorico dell'età barocca. Nella quale, a traverso sprazzi assai luminosi, come quello di Campanella per cui "ogni cosa è insieme bella e brutta", si prepara la scienza estetica della seconda metà del settecento. Allora la lotta tra un bello, di derivazione classica, e un brutto, che altro non era se non l'esorbitare della passione, coinvolge tutto il pensiero estetico. E fu la lotta dell'ideale neo-classico della scultura, formulato dal Winckelmann, contro l'entusiasmo romantico, espresso nella poesia e nella vita.

Non nel Kant, né nello Schelling, né nello Hegel, si trovano i motivi più profondi di quella lotta. La fede nel loro gusto neo-classico è troppo ferma, l'impeto della loro razionalità è troppo impegnativo, perché essi concedano al brutto o al deforme qualcosa di più che un disinteresse staccato. Ma dalle discussioni col Goethe, anzi contro il Goethe, lo Schiller trasse il vangelo della libertà artistica di fronte [9] alla natura, e, in nome della poesia «sentimentale», affermò il diritto di allontanarsi dai limiti segnati da quella bellezza ch'era allora più che mai ridotta ad ancella della forma classica.

Poco dopo, nel 1797, Federico Schlegel formula per primo una teoria del *brutto*, opposta allo *scorretto*: il brutto è la spiacevole manifestazione del cattivo, così come [10] il bello è la piacevole manifestazione del buono.

Allo Schlegel tennero dietro molti scrittori tedeschi di estetica. I principali furono Solger, Weisse, Rosenkranz, Schasler, Carriere, Hartmann, e i più recenti Dessoir e Utitz. Per essi il brutto deve distinguersi dalla deficienza del bello, il brutto ha un valore [11] positivo, sostituisce il bello, e quindi ha non solo un proprio contenuto, ma anche una forma propria. D'altra parte il bello assoluto è astratto dalla vita, e poiché fuori dalla vita non c'è l'arte, occorre che l'arte rappresenti insieme il bello e il brutto.

Anche i Greci hanno rappresentato immagini del brutto e delitti orribili e pazzie; comunque [12] nell'arte cristiana il diavolo fa parte della vita spirituale e non lo si può eliminare. Poiché rendere bello il diavolo è una menzogna; l'unico modo di idealizzare il diavolo è quello d'intensificare la sua natura diabolica. Ciò vale per il contenuto. Circa la forma, poiché la bellezza è un tipo astratto, ogni forma individuale partecipa del brutto. E la forma individuale è la forma [13] dell'arte.

Un altro modo di superare il bello è stato di negarlo, e di assorbito nel concetto di arte. Questo modo fu accennato dallo Schleiermacher, ed è stato sviluppato e dimostrato da Benedetto Croce. Ma la negazione metafisica del bello, ha bisogno di un contenuto preciso, che [13bis] è la coscienza dell'uguale dignità, davanti all'arte, del bello e del brutto.

Solo in questo modo si può esaurire l'esperienza romantica, liberarci dall'ideale classico, per creare l'ideale moderno. Il quale, soprattutto per opera [14] del cristianesimo, tende, e talvolta realizza, una forma così opposta a quella classica, che ben può chiamarsi deformazione.

Naturalmente l'ideale della deformazione è anch'esso fuori dell'arte, come l'ideale della forma; ma per la medesima ragione per cui l'ideale della forma in alcuni periodi del passato, è stata una condizione storica favorevole al sorgere dell'opera d'arte; è necessario di ammettere che l'ideale della deformazione è parimente una condizione storica che ha giovato all'arte romanica e che giova all'arte contemporanea. D'altronde non basta constatare i fatti, bisogna spiegarli. Per quali condizioni l'ideale della forma, che pur diffuse una luce sì ampia e sì pura, è oggi scomparso? Ritorniamo col pensiero al momento in cui sorse. In un dialogo di Platone, dove finisce l'arte e comincia la scienza? In una statua di Policletto, dove finisce la scienza e comincia l'arte? Una domanda simile si affaccia davanti alla prosa o davanti alla pittura di Leonardo da Vinci. L'ideale della forma sorse dunque e risorse in alcuni momenti felici, nei quali arte [15] e scienza non erano distinte nelle menti umane, e arte si chiamava la creazione di una immagine come l'invenzione di uno strumento meccanico. In seguito, nell'età moderna, la scienza si è distinta dall'arte, e ha assunto un metodo proprio, e guarda alle intrusioni dell'arte come ad errori. Per qualche tempo l'arte, abbagliata dalla nuova luce che la scienza emanava, ha creduto suo vantaggio di seguirla, di appropriarsene i sistemi. Ma poi si è accorta che in tal modo non raggiungeva di certo la scienza ne' suoi risultati, e perdeva sé stessa; che doveva distinguersi come già aveva saputo la scienza, trovare una propria via, la strada della libera fantasia. Dall'ideale dell'intelligenza unitaria, proprio dell'età classica e dell'umanesimo, sono nate due creature distinte, che ambedue hanno il lor diritto di vita. E la loro forza, e il loro avvenire, dipendono dalla loro distinzione, anzi dalla loro confusione.

Ora, l'ideale della forma era fondato sopra una selezione e modificazione della natura, operate a traverso la ragione astratta della matematica: [16] era un punto di convergenza dell'arte e della scienza. Ma quando arte e scienza si distinsero, la scienza tenne per sé l'ideale del numero, senza più bisogno di aggiungervi la forma, e l'arte ha cercato l'espressione dei sentimenti, nei modi che la fantasia suggerisce, senza più ricorrere ai controlli razionali della natura o delle misure. Perciò avvenne che all'ideale della forma sia stato sostituito l'ideale della deformazione.

* * *

Dopo una scorsa attraverso le idee, incominciamo una scorsa attraverso le opere d'arte.

Da quando gli egiziani trasformarono una duna del deserto in una piramide, e cioè dettero a una cosa di natura un ideale geometrico, cominciò nell'arte l'organizzazione razionale della realtà.

E un profilo di Ranofir, dalla statua conservata nel museo del Cairo, è un esempio tipico del senso delle proporzioni che gli scultori egiziani avevano conquistato sin dal terzo millennio avanti Cristo. [17]

Ma più di mille anni dopo, circa il 1370, quelle proporzioni sono abbandonate: perché? Amenophis IV° aveva iniziato una religione nuova, meno naturalistica di quella degli avi, più vibrante di vita animale. Ed ecco uno scultore della sua corte, nel fare il ritratto di una figlia del Faraone, prende il pretesto della chioma per deformare le proporzioni apprese, e imprime alla sua deformazione un senso nuovo di tormento e di sensibilità, ove la fantasia si manifesta in un arbitrio rispetto alla natura, ch'è necessità rispetto all'arte.

Nel meraviglioso ritratto di Chefren, di 2800 anni circa avanti Cristo, lo scultore, pur sentendo la necessità di sostenere architettonicamente la nuca del Faraone, non vuole trasformare le proporzioni, e preferisce associarvi l'immagine del falcone: in tal modo il rispetto della natura è salva; e l'arte con esso.

Ma nel busto di Amenophis IV°, che si conserva al Louvre, lo scultore si sente meno obbligato alla natura, e trova nel profilo del mento [18] e dal collo una rispondenza fantasticamente assoluta e perfetta colla fine del copricapo, imprimendo a quelle linee una delicatezza, una sensibilità morale, per cui in quest'opera del 1370 circa avanti Cristo, sentiamo precorrere la vibrazione di una scultura gotica del 1300 dopo Cristo.

Come esempio di arte classica, invece di presentarvi una statua dalle proporzioni perfette e dalla grazia impeccabile, preferisco presentarvi un capitello corinzio. Come bene si associa la foglia d'acanto alla voluta del capitello, come ciascuna di quelle foglie bene si coordina con le altre nella funzione decorativa e costruttiva, e come mantiene la propria natura di foglia d'acanto! Visione calma, obiettiva, controllata, dove certo non manca il valore spirituale, anche se sia bene precisato nello scoprire e nell'organizzare la realtà della natura.

Un artista romanico del secolo XII ha adoperato anche lui la foglia d'acanto per farne un capitello, ch'è nella cripta del duomo di Modena. [19] Ma è chiaro che se lo scopo dello scultore romano fu quello di formare la foglia d'acanto, lo scopo dello scultore romanico è stato quello di deformarla. Pure, quando leggete che questo è avvenuto perché lo scultore romanico non sapeva tagliare la pietra, voi vi rifiutate di credere alle vostre orecchie, preferite di credere ai vostri occhi, e di proclamare che questo capitello è un capolavoro. Tutti i tormenti che l'Evo Medio ha portato con sé, a traverso gli slanci mistici della fede e gli scoramenti

profondi, a traverso la felicità di sentire Dio sulla terra e il terrore di contatti continui col demonio, tutta un'era di delirii e di passioni è espressa da questo capitello, in un modo tanto più ampio, anzi universale, quanto meno è passato attraverso le contingenze della natura. Rispetto all'acanto il capitello è deformato, rispetto all'animo dell'artista esso rivela una forma nuova, non più misurabile, non più controllabile, se non dalla certezza morale. Tanto è vero che l'espressione dell'energia e del terrore si rivela in un capitello [20] di S. Orso ad Aosta, in un modo anche più cupo se è possibile, anche più profondo e sconvolto, senza che dell'acanto rimanga quasi più traccia, e dove predominano i motivi di teste di caproni e di steli chiodati, donde esula ogni rapporto col reale.

Perciò anche una funzione architettonica non obbligava a rinunciare all'espressione; anzi in questo leone del duomo di Piacenza la dignità e la nobiltà sono veramente un aspetto del divino. Ma come lontana la forma del leone!

Guardatela la forma del leone, perfezionata, secondo l'ideale neo classico, da Antonio Canova, e vi sentirete la sua vuota sapienza.

L'energia di vita ch'è insita nella realtà del leone si trova meglio nelle deformazioni dell'età romanica, quando occipiti e mandibole siano ingigantiti, con ferocia diabolica, come in questo bronzo di Benevento del secolo XII, o quando le striature lineari del muso e i cerchi svasati delle orecchie imprimono una bonarietà di belva addomesticata [21] a questi battenti del Duomo di Oristano.

Anche il battente del duomo di Susa rappresenta un mostro: è un toro il cui corpo è stato squartato e divaricato per accompagnare con due curve simmetriche la forma dell'oggetto. Le ombre dei trafori, i grumi di bronzo infissi a mo' di teste di chiodi, il tormento di forme innaturali compresse e squartate, esprimono alla perfezione la potenza bestiale del demonio. Gli scultori romanici non indietreggiano davanti alla deformazione nemmeno dell'uomo, a proposito delle cariatidi. L'aquila che qui vedete è deformata arditamente, e perciò è un'opera d'arte riuscita; la cariatide invece è deformata timidamente e suscita ben poco interesse.

Ma fate che la timidezza scompaia, e il collo sia piantato in mezzo al petto per sostenere lo sforzo, e la spalla diventi un macigno puntato, ed ecco il capolavoro appare in questa sedia di S. Nicola a Bari.

Anche nella Madonna di Giovanni Pisano, [22] le conquistate proporzioni non impediscono certo movimento lanciato e certe crudesse formali negli occhi e nel naso, che sono la conseguenza di astrazioni del gusto medievale, e sono il segreto della potenza espressiva di questo bellicoso affetto materno.

In una Madonna di Rossellino i piani della forma sono certo più delicati, la realtà è più rispettata, l'insieme è più conveniente, ma chi oserà sostenere che Rossellino abbia creato un capolavoro come Giovanni Pisano?

E ora guardate come due pittori del duecento abbiano deformata la testa di S. Francesco. Nel 1235 il lucchese Berlinghieri ha sentito l'asceta: e ha realizzato non solo una immagine scura su chiaro, funerea, ma con due linee irreali che distruggono la carne attorno agli zigomi, con due orecchie che sono appena indicatrici, con una mano in cui persino lo scheletro è consunto, egli ci ha dato il modello ideale di tutti gli asceti, la sintesi di tutte le consunzioni.

Cimabue ci rappresenta S. Francesco in un modo molto più umano, [23] perché lo sente come l'uomo decaduto nella vita fisica e sociale, disordinato e povero, macilento e sporco, perché il sacrificio dell'umiliazione irradia sul mondo una nuova vita cristiana. Ma proprio la pienezza umana dell'immagine di Cimabue è dovuta a quel disfacimento del volto, che è forse il volto più disfatto che abbia dipinto Cimabue, e ch'è certo il suo volto più espressivo.

Per le medesime ragioni, anche se per una via molto diversa, Simone Martini rende gracile il volto di S. Chiara, perché ne falsa le proporzioni allungandolo oltre misura, e però crea il suo più autentico capolavoro.

È Piero della Francesca, quando la civiltà era tutta pervasa dalle misure, dalle proporzioni e dalla prospettiva, anzi aveva instaurata una vera religione della scienza, ispirato dall'ideale della forma cilindrica, corpo regolare cui voleva condurre qualsiasi corpo naturale, non forzava forse la sua forma al di là degli stessi limiti del suo ideale? E cioè nella via di organizzare razionalmente la realtà, [24] per impulso creativo egli forzava tanto la realtà, quanto la ragione. Del resto anche nel Rinascimento, malgrado la vita rigogliosa degli ideali classici e della forma classica, non mancarono gli impulsi alla deformazione, dovuti talora ai singoli temperamenti artistici, talaltra alla continuazione degli ideali del medio evo, talaltra infine al sorgere della vita moderna.

Un esempio per tutti. Michelangelo è non solo uno dei massimi geni dell'arte, ma anche dei più perfetti rappresentanti del Rinascimento. Giovane ancora, tutto preso dal compito di trarre una statua monumentale da un blocco marmoreo, che per ignoranza tecnica altri aveva rovinato, Michelangelo crea il suo Davide, e raggiunge una perfezione di proporzioni, di forza fisica giovanile, per cui subito la sua fama s'impose al mondo, ed egli fu per tutti il realizzatore dell'ideale classico. Forse a taluno sembrò che la sapienza tecnica non andasse di pari passo con l'originalità dell'espressione, con l'intensità della vita spirituale. Ma la realizzazione [25] era così perfetta, che non si fece gran caso alla superficialità dell'ideale espresso. Vi fece caso Michelangelo in persona, che d'allora sempre più tormentò la sua forma, perché diventasse meno corpo e più spirito, e sempre più si allontanò dall'ideale di una forma materiale sapiente, che gli era nota a perfezione, ma che era incapace di esprimere l'intima vita dell'animo suo. E

perciò lentamente a traverso gli anni, egli precipitò la crisi della forma in tutto il mondo dell'arte, e macerò il suo marmo sino al deforme. Cinquant'anni dopo il David, Michelangelo scolpì la Pietà di Palazzo Rondanini. Che cosa restava delle proporzioni sapienti? Che cosa, delle muscolature vigorose? Che cosa del controllo classico? Due poveri ammassi cadenti, miseri, spogli. Eppure la pietà cristiana, quella che aveva vinto il mondo, ecco trovava in quei due poveri ammassi cadenti una espressione assoluta. Non più il favore del popolo di Firenze e del papa, non più cercava Michelangelo l'applauso. Egli era sull'orlo della tomba, aveva sofferto, aveva approfondito sé stesso nel dolore, e pensando alla morte, pensando alla sua tomba, [26] creò questo accento, che sembra venire dall'al di là della vita, e sembra dica all'età moderna il bisogno di un dolore eterno.

L'approfondimento morale che la religione cristiana ricevette dalle lotte pro e contro la Riforma, la migliore definizione e quindi la limitazione della scienza, la migliore conoscenza storica, e quindi non passionale, dell'antichità classica: tutto questo favorì la crisi della bellezza fisica e razionale nell'arte figurativa. E nell'età barocca, proprio i risultati di quella crisi rappresentarono i punti d'arrivo dell'arte, mentre i residui della tradizione classicheggiante del cinquecento limitarono, anche se talora regolarono, la libertà creativa.

Perciò Domenico Theotocopuli detto il Greco, tra la fine del cinquecento e il principio del seicento, creò scene d'inarrivata passionalità religiosa a traverso il rifiuto di ogni proporzione, i contorcimenti più instabili, e gli effetti di luce e d'ombra che da soli sono raffiche di passione. E creò i suoi capolavori quando seppe sconvolgere e cielo [27] e terra, perché partecipassero all'apparizione miracolosa dell'angelo al Cristo nell'Orto di Getsemani. Quanta importanza, d'altronde, il Greco abbia assegnato alla deformazione dei corpi, per il libero piacere di librare a traverso le nubi masse vorticosi, che ricordano figure di angeli suonanti, è provato da questo quadro della collezione Nemès. Qui il piacere artistico per la forma deformata, per la *formosa deformitas*, sembra assumere piena indipendenza dalle origini passionali di un contenuto religioso, sembra quindi palesarsi come coscienza del diritto di deformare.

Per altra via deformava Rembrandt. La scelta del modello naturale, ch'è un canone del gusto classico, è ignota a Rembrandt, sia sotto l'aspetto naturale, sia sotto quello sociale. Una giovane domestica, col secchio e con la scopa, dallo sguardo ingenuamente volgare, dal volto sgraziato, diviene un magnifico pretesto per la magia dell'apparizione luminosa. E la Betsabea di Rembrandt non ha certo né le proporzioni impeccabili né le purezze di linee di quella che aveva [28] innamorato re Davide, ma esercita un fascino tutto suo di luci carezzevoli, di penombre intime e di carni bionde, che sono la nuova forma.

Una cena di contadini, male rischiarata, dove un alone appena accennato attorno la testa del Cristo reca l'accento del soprannaturale, costituisce la Cena in Emmaus di Rembrandt. Nella Cena di Leonardo il Cristo era bello, anche fisicamente; in questa di Rembrandt, non più. Eppure sorge una nuova bellezza magica, che procede dalla deformazione, e che fu chiamata a ragione: una bellezza morale. Naturalmente non ogni bellezza morale scaturisce dalla deformazione, ma può scaturire: ciò che basta per dare alla deformazione il diritto di cittadinanza nel regno dell'arte.

Dopo Rembrandt e prima della metà dell'ottocento il processo della deformazione nell'arte figurativa ebbe un tempo d'arresto. Il razionalismo illuministico, e il suo conseguente neo-classicismo, ostacolarono la libertà fantastica, e cercarono d'imporre la norma della bellezza [29] corporea. Né il primo romanticismo seppe ribellarsi radicalmente a quella forma, anzi cercò fuori dell'arte figurativa, nella poesia e nella musica, la sua espressione. Soltanto dopo il 1860 la deformazione ha ripreso il sopravvento nell'attività pittorica.

Il più importante dei precursori credo si indicare in Onorato Daumier (1808-1879), di cui vedete la caricatura di un giudice. Naturalmente la caricatura si deve distinguere dall'arte, e i limiti caricaturali di quest'opera sono evidenti. Ma appunto perché egli fu il caricaturista impareggiabile, per ampiezza di respiro e profondità morale, si sente che egli va oltre i limiti della illustrazione, e già accenna ad elementi pittorici di deformazione. Nella scena poi di Don Chisciotte, che si conserva nella galleria nazionale di Londra, voi vedete chiaramente che la caricatura è soltanto un presupposto, e che le ombre spezzate, improvvise, fantastiche, valgono per se stesse e hanno assunto una potenza lirica. Accanto a Daumier, altri deformava, per esempio Corot e Delacroix. Ma erano sforzi isolati e intermittenti, e spesso [30] assai timidi.

Appartenne invece a una generazione successiva Edoardo Manet, che riuscì a fare della deformazione, sia come necessità artistica, sia come cosciente polemica contro la forma tradizionale. Guardate il suo *Piffero*: a chi cerca la forma sembra una maschera infagottata, ma emana una prodigiosa energia di vita, proprio per la rapidità con cui è stato realizzato, come una visione fuggevole.

Per comprendere l'ideale neo-classico, su cui ancora si attardava la corrente romantica, è necessario contemplare questa odalisca di Ingres: conoscenza perfetta di armonia e di proporzioni, isolamento delle immagini, gusto di contorni purissimi scelti sul vero a traverso l'esperienza dei Greci e di Raffaello. Non vi sembra che questa immagine appartenga a uno di quei romanzi dove ogni personaggio è per lo meno un eroe, e ciascuno è il più bello di tutti, e nessuno ha varcato i venticinque anni?

Quando a quella roba Edoardo Manet oppose nel 1865 la sua Olimpia, è [31] naturale che lo scandalo scoppiasse, e che ciascuno vomitasse contro questo quadro molte volgarità, convinto che la volgarità fosse nel quadro. Eppure, anche oggi in cui esso è considerato una delle glorie del Louvre, non tutti si rendono conto che il suo valore e la sua importanza dipendono da quella esposizione di un nudo impacciato, semplificato all'estremo, perché veduto nella sua massa di luce, senza completezza plastica, con ombre sgarbate, all'infuori di qualunque conoscenza anatomica. La luce del nudo e della biancheria contrasta col fondo e con la testa della negra: da quel contrasto, anzi che dalla forma, esso trae la sua energia e la sua vita.

Fu quindi assai coerente il Manet, quando passò alla rappresentazione di effetti all'aria aperta, come in questi *Paveurs*, e, sempre in cerca della rapidità e della vivacità del tocco, assorbì ogni forma nell'apparenza fuggevole della luce.

Altrettanto fecero tutti gl'impressionisti, che si richiamarono [32] all'estetica, se non alla tecnica, di Manet, e più di tutti l'ultimo di essi, parlo [di] Cézanne, che va oltre l'impressionismo ed è il massimo responsabile del gusto pittorico contemporaneo.

Gli aspetti più importanti della deformazione di Cézanne consistono nella sua ribellione alla prospettiva scientifica e alla costruzione dei corpi. Se voi guardate un paesaggio olandese del seicento, come questo che è di Jacopo Ruisdael, vedete che per mezzo della prospettiva scientifica lineare ed aerea, le lontananze sono rappresentate efficacemente, in modo da potere seguire con l'occhio il succedersi dei piani e la loro varietà, di boschi e prati, ponti e montagne, acque e cielo. Ma tutto è rappresentato come per curiosità, con una varietà infinita di elementi, senza che uno di essi domini e sovrasti l'animo del pittore.

E ora guardate come Cézanne abbia interpretato un paesaggio che nei suoi elementi non è molto diverso da quello di Ruisdael. Tutto si fa più vicino, per il contrasto della luce e dell'ombra. E la luce non [33] si perde a indicare alla curiosità le cose particolari: ogni luce rivela un'aridità severa, ogni ombra è un fremito di terrore. Per la sintesi della luce e dell'ombra, il paese assume una unità, un rigore, una grandiosità, una immediatezza d'effetto, ignoti a Ruisdael.

L'Estaque mostra più chiaramente ancora il carattere della visione di Cézanne. Il quadro è costruito in profondità, e anzi dà una sensazione precisa del volume dell'acqua. Ma la prospettiva, con l'orizzonte normale, avrebbe impedito quella sensazione, che manca in Ruisdael. Cézanne intuisce la profondità all'infuori di ogni regola prospettica, per puro senso della totalità della visione. E una veduta di questo tipo, che è familiare a noi per le fotografie prese dagli aeroplani, dovette apparire un assurdo ai più, una rivelazione a pochissimi, quando l'aeroplano non era ancora stato inventato.

[34v] Un bosco per Cézanne è un incrociarsi di poche fettucce nere sul bianco della neve. E questa semplificazione estrema rivela uno stato d'animo unitario, quasi una parola sussurrata nel gran silenzio della campagna sotto la neve.

La semplificazione, l'intuizione dell'essenziale, riconducono Cézanne alle espressioni ideali, staccate dal reale, primitive, per religiosa potenza. Guardate questa montagna di rocce: interessa Cézanne solo per il suo grandioso macigneo volume; per esso rinuncia a notare tutte le varietà costruttive che ogni roccia naturale comprende.

Altrettanto fece Giotto nella roccia che serve di sfondo alla scena di Gioacchino fra i pastori. Giotto ha adoperato le stesse poche ombre ai limiti della roccia per indicarne l'incrollabile volume, [35] e non si è curato d'altro. Nella via dell'essenza Cézanne ha incontrato Giotto: ambedue hanno espresso una intuizione della solidità della montagna, ma non hanno studiato la montagna per conoscerne l'interna costruzione.

I mulini di Gardanne, sempre di Cézanne, è un quadro più complesso: ma è facile intendere come i molti elementi sieno sintetizzati dai piani sovrapposti di luce e d'ombra, in modo che la visione ci appare rapida, come quella di un impressionista, e incrollabile, come la fede di un primitivo.

Naturalmente è più difficile ammettere la deformazione della figura umana, che non quella degli alberi e delle montagne. E però gli scandali maggiori sono dovuti alle pitture di ritratto. Pochi infatti sanno sentire come in questa immagine del critico Geoffroy, Cézanne abbia realizzato la medesima semplificazione che ne' suoi paesaggi, [36] e abbia raggiunto una rara compenetrazione d'immagine e di ambiente.

Nel ritratto del Choquet Cézanne ha impresso una profonda vivacità, una precisa caratterizzazione, per cui, se uno del popolo sapesse leggere il linguaggio di Cézanne, direbbe che questo è un ritratto parlante. Ma pochi si accorgono che la vivacità dell'espressione d'insieme è in istretto rapporto con quella immediatezza di visione, che vuole la testa disarticolata dalle spalle, e la mano uscente dalla manica in modo alquanto legnoso.

Come Piero della Francesca Cézanne amava interpretare le forme secondo un ideale di corpi regolari extra-naturali, e il fascino di questo ritratto della moglie dell'artista consiste nell'esagerato volume del collo, nel distacco delle maniche dalle spalle, e infine nella posa, che occupa bene le tre dimensioni, e assume evidenza dalla sua instabilità.

[37] *L'Arlecchino* è un burattino che cammina: e per il suo magnifico risalto di tono, per la sua semplificazione rigorosa, assume un valor di leggenda, indimenticabile.

Infine la rappresentazione di una statua, dimostra come Cézanne abbia guardato al Greco, e abbia trovato più di el Greco una espressione formidabile di drammaticità nella deformazione di gambe e di braccia.

Tra gli artisti viventi Dunoyer de Segonzac meglio di altri continua il gusto di Cézanne. Ecco la sua pennellata sfrappata, la sua semplificazione, il senso della terza dimensione, con una accentuazione della rapidità catastrofica della visione, che lascia apparire un accento drammatico più urgente.

Che è certo una limitazione e una tendenza illustrativa, di fronte all'animo staccato di Cézanne, ma tuttavia trova talvolta, come in questo acquerello, una espressione piena nel contrasto di luci [38] e di ombre.

Anche Utrillo deve a Cézanne la semplificazione e la ricerca essenziale della visione. Ma la sua personalità affiora evidente dal senso di stupore che ogni sua visione assume. Ogni cantuccio ben provinciale di Montmartre sembra scoperto per la prima volta, non per curiosità di turista, ma per la tristezza infinita ch'emana dai grigi corrosi delle case, come dall'animo malato del pittore.

E la vivacità artificiale del tocco sfarfallante nelle ultime sue produzioni, non nasconde mai, e talvolta rileva per contrasto lo squallore disperato di luoghi, che sono, come la gente che vi abita, i paria di una civiltà.

Al medesimo mondo ha appartenuto Amedeo Modigliani, che, sebbene scomparso dalla vita terrena undici anni or sono, sentiamo non solo vivente, ma anzi all'avanguardia dell'arte di oggi. In questo modo egli ha rappresentato sé stesso: delicato, dolorante, tormentato da un ideale [39] di raffinatezza.

La sua semplificazione va oltre Cézanne. Egli si sofferma sulla linea di contorno: squadra l'insieme, e poi accentua sopra questo o quel particolare, due fosse per gli occhi, due ombre tremule per il naso, con una decisione degna d'una immagine di Giotto.

La sua grazia si fa gracile; è accennata da poche linee ondulate, che si corrispondono in danza.

Un suo nudo, di un rosa continuo e gioioso, si umanizza nel cader delle linee, velate di malinconia.

Un altro nudo si deforma per dare la simultanea impressione della stesura dei piani in superficie e dell'occupazione del volume in profondità, realizzando, con temperamento diverso e con tecnica apposta, l'ideale dell'*Estaque* di Cézanne.

Una fanciulla chiude, nella sciarpa che fascia il collo e nello [40] sguardo interiore dei suoi occhi doloranti, le sofferenze di un fiore anzi tempo sfiorito.

Una bimba, la figlia della portinaia, si presenta alla vita stupida e stupita, senza osare di fare un passo indietro.

La *maternità* è dura e incrollabile come il destino, è ieratica come una Madonna del Duecento.

Il ritratto del pittore Soutine è sformato, come la sua vita di moujik, catastrofico. E se volete la prova che la interpretazione di Modigliani è necessaria e non arbitraria, guardate una pittura di Soutine, e comprenderete che quel temperamento che Modigliani ha caratterizzato non può esprimersi se non a traverso lo sfacelo della vita.

Fuori della tragedia, fuori dei dolori e delle perversioni, vive la fiaba dei colori brillanti, delle odalische e delle cortigiane. [41] È Matisse che ha trovato la grazia della disarticolazione.

È Matisse, che, per accenni, riesce a trovare nuovi accostamenti di toni, a comporre zone di luce e di ombre, come se volesse assumere il compito di tessere l'arazzo della vita moderna.

Meno artificiale, con più ampio respiro, Braque rappresenta poche barche tirate sulla spiaggia, eppure riesce a umanizzarle, per la loro posa sgangherata, per la spiaggia fosforescente, per la solitudine abbandonata.

E infine Picasso, che nella sua giovinezza aveva pur tentato di nobilitare la forma, raffinandone la proporzione, anche se la sensibilità del contorno tradiva il gusto postimpressionistico; ha poi espresso con esagerata energia la volgarità formale di questa donna che si pettina; e ha tormentato senza pietà i contorni di questi due bevitori, [42] ischeletriti dal vizio e dalla miseria.

E ha trovato recentemente una immediatezza di eccezionale energia nell'autoritratto, con forme ben diverse da quelle reali, ma che pure giungono a un effetto di potente realismo.

* * *

Questa, o signori, è l'arte moderna. E subito raccolgo l'eco dei lamenti sospirosi di quanti si credono gli amanti della bellezza. Inorriditi, essi appuntano l'occhio all'antico e al rinascimento, al tempo felice, quando arte e scienza erano sorelle, e tenendosi per mano gettavano attorno i fiori del sorriso. Ma un bel giorno la scienza ha voluto camminare sola per la sua via. Forse si crede di potere richiamarla? E l'altra sorella, l'arte, deve essere sconsolata per sempre, o accettare, umile, l'elemosina d'una gruccia? No, deve trovare in sé stessa il suo appoggio. Anche ammesso che l'accordo antico delle [43] due sorelle rappresentasse per l'umanità il Paradiso terrestre, è ben noto che, una volta cacciati, nel Paradiso non ci si ritorna più.

Anche ammesso che l'equilibrio tra le varie attività spirituali sia stato più sicuro in passato, non si può dimenticare che la rottura di quell'antico equilibrio, si chiama la forza della fede, ed è annosa quanto almeno la vita cristiana.

Certo sarebbe assai comodo per un artista moderno, ripresentare cognizioni apprese sui banchi della scuola, e mostrare che le sue dita hanno tutte le falangi, o che la sua casa risponde alle linee prospettiche. Un tempo, quando l'ispirazione mancava, ci si appoggiava ad anatomia e prospettiva, e questo si chiamava sapere dipingere. Oggi, quando l'ispirazione cessa, non resta più nulla. E voi osereste irridere a codesti soldati d'Alessandro, che hanno bruciato tutti i vascelli alle spalle, per affrontare la temibile, e talvolta mortale, lotta con l'arte? Bruciano essi la vita per un attimo di creazione, e odono il [44] pubblico beato affermare che un bambino di cinque anni disegna meglio di loro.

Se fin nelle più antiche origini dell'arte, se nei più moderni ardimenti del pensiero, il principio della deformazione si è fatto sentire, si cerchi di comprenderne il ritmo, le intime coerenze, le possibilità di sviluppo. Invece di favoleggiare dell'età dell'oro, che non torna certo, e che forse non è esistita mai, affrontiamo la realtà indiscutibile, con animo virile, con intelligenza pronta.

[Dall'arte contemporanea sorgono note dolenti, anche quando lo scopo è di fiaba. E perché sono dolorose, e perché sono tormentatrici, dovremmo forse rinnezarle? Ma tutta la vita nostra, ch'è dolorosa e tormentata, non si rispecchia, forse senza pietà, nell'arte contemporanea? E se la deformazione, in cui l'arte contemporanea trova le radici della sua vita, sembra una punizione divina, come possiamo noi ribellarci? Non è possibile ritornare al Paradiso dopo d'esserne partiti. E il Paradiso sarebbe in questo caso l'accordo di arte [43] e scienza che l'arte classica ha realizzato. Ma se la scienza ha voluto camminare sola per la sua via, sarebbe vano il richiamarla. Solo nel riconoscere questa realtà può essere la salvezza dell'arte, solo con la rinuncia cosciente a qualsiasi gruccia scientifica, l'arte può trovare in sé stessa il proprio appoggio. Per ora intuizioni, frammentarie certo, ma bene rivelatrici a chi le sa intendere si affollano verso un nuovo mondo dell'arte. E non si dica che le immagini dei pittori contemporanei, perché deformate, sono come quelle dei bambini. Sarebbe come dire che Lucifero è caduto dal cielo per troppa ingenuità. E non s'irrida alle forme dello spirito odierno se sono malate: comprendere la malattia, sentirne la necessità, è il solo modo di curarla. E se fin dalle lontane origini dell'arte, e se negli estremi ardimenti del pensiero, la deformazione si è fatta sentire presente, cerchiamo di comprenderne il ritmo, le intime coerenze, [44] le possibilità di sviluppo. Non rimpiangere il paradiso perduto: è virile, è umano, è necessario, di aprirsi la strada nella foresta]³.

- 1 ALV, faldone CXXIII, 2 fascicolo Critica idealista, L. Venturi, *La teoria della deformazione e l'arte*. Il testo è conservato in due versioni, una manoscritta e dattiloscritta di 44 foglietti (manoscritti cc.1-1a-1b e cc.9-13bis; dattiloscritti cc.1c-8 e cc.14-44); una seconda, in cattivo stato di conservazione causa umidità, composta da 112 fogli, di cui i primi 34 di più grandi, i restanti di formato ridotto (metà foglio). Nella trascrizione la numerazione progressiva in alto a destra di ciascun foglietto è indicata tra parentesi quadre; perlopiù le due versioni si corrispondono, ogni qual volta, nel confronto delle due, si sia riscontrata una variazione rilevante, la stessa è stata riportata tra parentesi quadra.
- 2 Nella carta dattiloscritta si legge «dipresso», nella versione manoscritta c. 2 «di presso».
- 3 Tre foglietti con numerazione 42, 43 e 44 riportano una versione diversa della conclusione qui riportata tra parentesi quadra. Le prime tre righe della carta 42 riguardano Picasso e mantengono la medesima versione.