

# TROPPI PITTORI O TROPPI MESTIERI IN PITTURA

(di Gerardo Dottori)

Dalle accademie regie di belle arti, da quelle secondarie che vivacchiano in molte città capoluoghi di provincia a spalle dei bilanci comunali e provinciali, escono ogni anno un certo numero non indifferente di pittori: gente cioè che ha imparato attraverso l'insegnamento di un maestro quasi sempre moderno, ad adoperare con una perizia precoce colori e pennelli.

È facile stabilire con quasi esattezza che almeno 150 pittori escono da queste scuole ogni anno. Ci sono poi gli autodidatti. A voler essere modestissimi si può affermare che un minimo di 50 pittori autodidatti sbocciano annualmente sull'orizzonte artistico italiano: in tutto 200 pittori che ogni anno si affacciano sulla vita artistica nazionale e che producono, mettiamo, dieci pitture all'anno — ma certamente di più — per ognuno: totale 2000 pitture all'anno. Questa cifra, vedute le esposizioni che si tengono annualmente in Italia, è certamente molto inferiore alla realtà.

Diciamo però 2000 pitture tutte degne — dato il carattere della pittura corrente — di essere esposte nelle varie mostre.

Non è mai accaduto che il campo della pittura subisse una invasione così vasta come accade da vent'anni a questa parte.

Chi non si mette a dipingere oggi?

Dipinge l'impiegato a tempo perso e l'autore drammatico; dipingono quasi tutte le signorine di buona famiglia e il letterato, dipinge lo scultore e lo studente universitario. Papà e mamma hanno un figliolino gracile lo mandano all'accademia di belle arti. E tutta questa gente impara a dipingere magnificamente.

Ma dunque la pittura è cosa tanto facile? Certamente. Se sei studente all'accademia c'è il maestro che t'insegna a dipingere, se sei autodidatta hai a portata di mano i modelli da imitare. Puoi farlo anche a traverso le riproduzioni. Sironi o Carra, Carrà o Sofici sono dappertutto: non apra una rivista che non trovi riproduzioni di qualcuno di questi: specialmente Sofici o Carrà. I soggetti? Non c'è tanto da fatica: guardati intorno. Se sei sufficientemente fuori porta; trovi subito la cassetta rustica, la stradiciola, il pagliaio, gli alberelli; giù quattro pennellate sicure sulla piccola tela, stai attento a non adoperare colori puri; sochcludi gli occhi allontanati spesso dalla tela; tavolozza in mano a sinistra, pennelli a destra, testa piegata un po' a destra e un po' a sinistra, ancora quattro tocchi — hai lavorato un'ora? — e là, il quadro è fatto.

Vuoi fare del Carrà? È un pochino più difficile ma ci riuscirai. Non c'è bisogno di uscire di casa. Hai la fantesca voluminosa? Una modella qualsiasi? È esile? Non importa: la ingrassi, ingrassi, gonfi, appesantisci, Sintesi, volume, peso; e stai attento alla tavolozza: terra rossa, terra verde, terra gialla, nero, bitume, giallo di Napoli. In principio, vedrai, che le figure ti verranno gonfie e sembreranno quegli aerostati di carta velina che nelle feste di campagna s'innalzano a sera col lume sotto, ma poi insistendo, pestando, tormentando vedrai che riuscirai a zavorrarle.

Santo Iddio, non si vuol mica dire che potrete essere addirittura scambiati per Sofici o Carrà, che questi dipingono da un pezzo e la differenza sarà palese ma vi assicuro che quello che avrete fatto sarà abbastanza per entrare in tutte le esposizioni, avere dei premi, vendere ed essere i cocchi di suocera critica.

Qualcuno potrà dirmi: ma non s'è sempre detto che pittori si nasce e non si diventa? Largo comune questo. Pittori si diventa come si diventa calzolaio o falegname. Il mestiere si insegna e s'impara e adoperare colori è mestiere. Lo dicono anche i critici; solo che per molti basta conoscere il mestiere per far dell'arte.

Lo stesso qualcuno potrà ancora dirmi: voi allora pensate che si nasce « artisti ».

Nemmeno lo penso che si nasce intelligenti o stupidi o così così; e per imparare a fare il pittore basta essere « così così ».

Se nasci intelligente puoi essere indifferente intradato verso la pittura o verso la musica o verso il commercio. Riuscirai bene ugualmente. E non è escluso però che tu riesca a fare la pittura da commerciante o il commercio... da artista.

Ducemila pitture, dicevo in principio, si producono in Ita-

lia ogni anno. Io mi domando spesso, dove saranno tra vent'anni le ventimila tele prodotte in questi ultimi dieci anni?

Io, circa vent'anni fa, ero impressionista e facevo delle pitture estemporanee come e dove mi venivano le impressioni. Nella mia città come dappertutto si facevano delle lotterie, allora, molto più d'ora. Chiedevano preri anche a me: io davo le mie pitture e molti facevano a gara per vincetele, credo che facessero anche qualche camorretta per averle. Ciò mi lusingava e mi compensava del dono fatto. Una volta ritornando da caccia mi fermai a pochi chilometri dalla mia città in un'osteria a bere. Fuori nevicava e il padrone mi invitò a scaldarmi al bel fuoco che ardeva in cucina. Dei bambini giocavano in terra; uno piccolo seduto su una coperta aveva in mano un cartone su cui era inchiodata una stecca. Certi colori su una superficie del cartone mi attirarono; lo guardai meglio e riconobbi una mia pittura. Domandai come l'avevano avuta e la massaia mi raccontò come in città suo marito era entrato in una tal lotteria aveva preso dei biglietti ed aveva vinto quel cartone che non sapeva quel che fosse: gli costava due lire: « Tu mi marito c'ha fatto la sventola pel foco ». Non detti più doni di quel genere alle lotterie ma mi sono anche sempre guardato bene dall'esporre i miei « studi ».

Di ventimila pitture dunque, sarebbe già molto se tra vent'anni, tre o quattrocento avessero resistito e fossero degne di veder la luce, sia pur quella malata dei musei.

Oppò qualche tempo fa scrivendo della mostra sindacale toscana constatavo come i numerosissimi giovani espositori si aggirassero intorno a quei tre o quattro pittori anziani ed osservava bonariamente che la mediocrità è benefica perché è in mezzo al pullulare della mediocrità che nascerà il genio.

E sarà così. Non è in potere di nessuno fare che la mediocrità non esista. Ma essa è parassitaria e quindi dannosa. Trovare il mezzo per impedire il suo moltiplicarsi dev'essere un dovere scettico da chi ha in mano il governo delle cose dell'arte.

Del resto la mediocrità può essere se non eliminata, certamente diminuita.

Abolire tutte le accademie di belle arti, vigilare gli istituti d'arte perché non diventino una cattiva copia delle accademie.

Non ammettere poi, almeno nelle esposizioni notevoli, tutto ciò che si limita ad essere studio di tecnica, esperimento ed imitazione.

Tempo pochi anni la produzione pittorica diminuirebbe del 70 per cento, ma la qualità, aumenterebbe della stessa percentuale.

La cosiddetta « scuola » è oggi un anacronismo. Casorati è una personalità, nessuno può metterlo in dubbio, ma « la sua scuola » fa ridere le scimmie!

Si tratta di un certo numero di gente in maggioranza sironiana che vanno in certe ore della settimana allo studio del maestro a copiar qualche modello vivo o qualche natura morta.

E la prendono così sul serio i dirigenti le cose dell'arte che il preventivo di questa « scuola » è invitato a Venezia!

Dico che Casorati va bene, e va bene Sironi, Carrà, Funi, Sofici, Carra e tutti coloro che si sono « piazzati » nell'arte italiana. Ma il manipolo o la schiera o la legione che siano di pittori ridicoli imitatori da cui sono circondati no

Questi bisogna sbaragliare senza pietà. Ciò per rialzare il livello morale dell'arte pittorica in Italia.

GERARDO DOTTORI

Amatore ne è Matra, che in una serie di manifestazioni aeree e d'arte ha imposto una squadriglia d'aeroplanti e d'aerosecutori formata di ottimi elementi, prosodie tutti sconosciuti al pubblico.

Questi giovani sono: Domenico Belli, Augusto Favalli, Tano, Innocenti e Fomassetti. Domenico Belli è già conosciuto, non ostante giovanissimo, dal pubblico per aver partecipato a importanti esposizioni, come alla Biennale di Ve-



Una strada futurista a Parigi — Rue Malek Stevens

## IL GRUPPO FUTURSIMULANTISTA DI ROMA

nezia a Mostre dei sindacati fascisti, alla Mostra dell'Annuale nell'Arte, alla I esposizione internazionale coloniale di Roma, alla I mostra della Giovinanza fascista romana, ecc.

Augusto Favalli rivelazione del gruppo futurisimulanti ha esposto alla I esposizione

internazionale coloniale di Roma e alla I mostra della giovinanza fascista romana.

Belli e Favalli hanno decorato oltre il Gallinaccio, varie sedi dei gruppi regionali fascisti, i quali grazie alla dinamica spinta data al Fascio romano dal suo Segretario Federale Nino d'Aroma hanno compreso la necessità della decorazione futurista in sede di Fascio come quella più corrispondente al carattere della Rivoluzione.



Una strada futurista a Parigi — Rue Malek Stevens

# Manifesto futurista per la scenografia del teatro lirico all'Arena di Verona

(F. T. Marinelli - Ambrosi - Anselmi - Aschieri - Bertozzi - Di Bosso - Scurto - Tomba)

Dal 1913 fino ad oggi, tolto qualche sporadico tentativo DOPO 20 ANNI DI PARALISI, NOI siamo i soli giovani che veramente si preoccupino di rinnovare la scenografia del nostro grande Anfiteatro, depauperata dalla più vile apatia intellettuale e dal commercialismo più interessato.

Dopo essere stati per tutto questo tempo ingozzati dalla faraginoso incoerenza delle scenografie passate, sentiamo ora l'assoluta necessità di proclamare, CHE TUTTO IL GIÀ FATTO DEVE INTENDERSI ASSOLUTAMENTE FATTO E NON DA RIFARSI.

Giustificiamo questa nostra avversione verso tutto ciò che fino ad ora ci è stato presentato, DICHIARANDO che mai sino a oggi, la scenografia arenistica è riuscita a completare dignitosamente e artisticamente le meravigliose sensazioni trasmesseci dalla massa orchestrale.

Fino a questo momento la scenografia ha sempre costituito parte a sé nell'immenso complesso dell'opera lirica riuscendo solo a materializzare con la sua dichiarata antilirica e la sublimi astrazione musicale.

Che dire infatti di un Paradiso Cristiano con scalinate di duro granito, airole fiorite di cartapesta e laghetti incombenti di sudicia tela? Quanto meglio sarebbe una fusione extraterrestre di luci nilterone e compenetranze, sospese quasi al gesto maestoso e diremmo, creatore del direttore d'orchestra! Solo con questa gioia di luminosità cromatiche si può arrivare all'interpretazione scenica PURA del sublime spirituale.



DOMENICO BELLI & AUGUSTO FAVALLI — (Particolare) Decorazione della Sede del F. G. C. Gruppo Meana - Roma, P. Esedra 12

INVITIAMO PERTANTO I GENI MUSICALI ITALIANI A CREARE OPERE LIRICHE FUTURISTE nelle quali il dramma dei sentimenti umani si compia in un'atmosfera emotiva sconvolta da ogni episodio storico e da tutte le determinate necessità di LUOGO e di MOMENTO.

Quindi NOI PROCLAMIAMO:

### SCENOSINTESI

La scenosintesi (riassunto architettonico di superfici cromatiche) come risultato di una nuova scenabilità, completamente rinnovata, si prefigge di CREARE lo spettacolo NUOVO per le menti degli uomini NUOVI, sostituendo alla parlata nobiltà del rudero (FINTAPIETRA FINTOMATTONNE) la aristocratica del nuovissimo (COLPIMENTO PRIN-SINTESE-SCENOSINTESI).

Mantenere le caratteristiche del teatro lirico all'aperto solamente in quanto APERTO.

Eliminare qualsiasi bocceccena. Sostituire all'aeroscenico tradizionale lo SPAZIOSCENICO POLIDIMENSIONALE FUTURISTA che per l'Arena di Verona dovrà trasformarsi in un ANGOLOSCENICO con vertice rivolto alla platea e i cui lati, sfuggenti verso il fondo, nell'ultimo tratto ripiegherebbero verso il fronte fondendosi con le gradinate stesse.

Provocare l'AZIONE SCENICA SIMULTANEA SU 3 FRONTI, e l'angoloscenico sintetico, eliminando ogni necessità prospettica, darà infatti l'immediata multiplicità del frontescenico da UNO a TRE, mantenendo le angole parti simultaneamente organiche e indipendenti.

Abbandonare il concetto di pochi e fortissimi fari, impiegando la stessa forza nella diffusione di numerosissime fonti luminose sparse dovunque.

Sopprimere lo snerzante intervallo di ben quasi un'ora ottenendo un nuovo stato d'azione scenica con una semplice presa di corrente.

Frenare l'impeto costruttivo in altezza per dirigerlo in quantità ed estensione, eliminando i noti problemi di solidità, equilibrio, spostamento, ecc.

Sfondare il fondale per ottenere l'INFINITO.

Convertire i gradini dell'Arena sia per il loro numero che per misura e posizione, da fastidiosi ostacoli in utilissimi punti d'appoggio per la distribuzione graduale dei tessuti cromatici.

Ridurre il costo dell'allestimento alla metà o meno della spesa sostenuta per altra scenografia.

Accettare l'intervento dell'architettura solamente come elemento geometrico di sintesi lineare lasciando il predominio all'elemento cromatico.

Sfuggire l'ambiente statico, quale empirica descrizione pittorica degli elementi veri, come: CASA-INTERNO-CHIESA-ORIZZONTE GIARDINO-corrazzonante GIARDINO-avanzamento quale oggetto in sé il riassunto illustrativo dell'essenziale ottenendolo attraverso la presenza della sintesi come: ANGOLI-PANFIOSPETTICI-DENTELLATI COLORI LUCI.

Lirizzare il colore sino a dare agli aspetti scenici quella

musicalità capace di fondersi in un tutto armonico con la astrazione musicale dell'opera.

Creare l'astrazione estetica assoluta, ottenendo quella sintassi cromatica che sola può dare allo spettacolo lo stato d'animo ambientale-musicale.

Concludendo la SCENOSINTESI nega alla scenografia qualsiasi scopo di illustrazione episodica verista. AFFERMANDO la necessità di servirsi di tutte le realtà d'ambiente per creare GLI ELEMENTI ESSENZIALI DELLA SENSIBILITÀ IMMAGINATIVA.

### SCENODINAMICA

La SCENODINAMICA (architettura spaziale degli elementi esistenti nella atmosfera scenica luminosa) mira a rinnovare radicalmente lo spettacolo scenico per il teatro all'aperto dell'Arena di Verona.

Distruocere la vecchia scenografia, statica pesante, opprimente fino all'aspirazione, con il predominio dell'elemento ELETTRONAMICO.

Sopprimere il bocceccena anche se parziale riordinando al teatro all'aperto la sua prima inconfondibile fisionomia di teatro all'APERTO.

Sostituire il palcoscenico tradizionale, inteso come dimensione cubica incastrata nel fondo dell'Arena, con l'ATMOSFERA SCENICA CENTRALE ottenendo la irradiazione centrifuga della azione scenica su infiniti angoli visuali ed emotivi.

Sopprimere l'angolo visuale



F. DEPERO — Grattacieli e tunneli (Disegno a sinistra) Illustrazione per il libro "New-York Nuova Babele", di F. Depero

prospettico fuso, che tendendo schiava l'azione scenica del punto di vista, limita ed incatena ogni ulteriore sviluppo dell'azione teatrale.

Giungere alla realizzazione dello SPAZIOSCENICO POLIDIMENSIONALE FUTURISTA con la creazione del CERCHIOSCENICO o paleo scenico centrale che per la sua speciale ubicazione nella Arena può permettere la espansione sterica dei piani plastici ritmati nello spazio.

Ammonciare l'intervento del movimento ritmato quale elemento dinamico essenziale alla unità simultanea tra ambiente e azione teatrale.

Creare l'astrazione plastica di ogni sintesi costruttiva.

Rendere l'evidenza dimensionale mediante la potenza suggestiva delle ombre.

Ambientare il pubblico nel

# VALORI SPIRITUALI DELLA PLASTICA FUTURISTA

(di Enrico Prampolini)

Le belle macchine ci hanno circondati, si sono educate su di noi amorevolmente e noi selvaggi e istintivi scopritori di ogni mistero ci siamo lasciati prendere nel loro bizzarro e frenetico grottesco.

Invaghiati, le possedemmo virtualmente, voluttuosamente. Oggi sappiamo rivelare al mondo le loro anime profondissime e i loro smisurati cuori in cui spiraleggiano le dinamiche architetture.

Bisogna però distinguere fra esteriorità e spirito della macchina.

Quando parliamo di bolleni, acciai, pignoni, ruote dentate, fummo frantesi. Precisiamo dunque il nostro pensiero: i manifesti e le opere del Futurismo, pubblicati, esposti e commentati in tutto il mondo, hanno spinto molti artisti geniali, italiani, francesi, olandesi, belgi, tedeschi e russi verso l'Arte meccanica. Ma essi quasi sempre si fermarono all'esteriorità della macchina; perciò essi realizzarono soltanto pitture puramente geometriche, arde ed esteriori; egualmente mancano di interiorità ed hanno più sapore scientifico che contenuto lirico: costruzioni plastiche eseguite con autentici elementi meccanici (viti, ingranaggi, cremagliere, acciai, ecc.) che non entrano nella creazione come materiale espressivo, ma che sono fine esclusivamente a se stessi.

Perciò questi artisti caddero spesso nel falso e nel superficiale e realizzarono delle opere interessanti ma inferiori alle macchine, poiché non ne avevano né la solidità, né l'organicità.

L'opera d'arte plastica non risulta più dal segno dell'illuminismo ottico della realtà apparente, ma da determinismo plastico della realtà trascendente.

Il nuovo alfabeto plastico che nasce da una tale coscienza spirituale, determina una nuova posizione estetica delle arti plastiche che, abbandonando la concezione del virtuosismo tecnico-formale attribuito all'opera d'arte, si orienta verso una valorizzazione espressiva del dinamismo spirituale.

Trasportare l'idea dell'universale spirituale nell'universo del plastico, la linea, la forma, la costruzione divergono così una nuova realtà psichica.

La fisionomia dell'anima, non è il canto del poeta che esalta la passione instinguibile di un'anima vissuta o di una bellezza intravista, né l'investigazione psicologica del freudiano psico-analista, che vuole vivisezionare il volto dell'anima frantumando l'essenza sintetica, ma l'artista plastico della nuova sensibilità, il costruttore degli spazi spirituali, interprete del nuovo mondo plastico architettonico inesperto, che ha la potenza introspettiva di

rivelare e materializzare nello spazio la metamorfosi fisionomica dell'anima umana. Noi futuristi che esploriamo gli abissi senza fine dell'anima, abbiamo aperto, dimanziati a gli orizzonti infiniti delle arti plastiche una grande finestra, dalla quale appaiono i nuovi paesaggi spirituali dell'anima umana.

L'evoluzione estetica delle arti plastiche entra definitivamente in una nuova fase di sviluppo.

Dalla esteriorizzazione contemplativa della forma, alla interpretazione plastica introspettiva dell'anima.

L'opera d'arte plastica che tutt'ora si compiava di evocare e forgiare le attitudini somatiche che affluiscono alla superficie epidermica dei caratteri e delle realtà apparenti del mondo fisico, inaugura oggi un nuovo ordine estetico e plastico nel quale gli elementi tecnici d'espressione rispondono a una volontà intima di materializzare le forze spirituali che si accatano in potenza nel mondo psichico delle cose.

La evoluzione creatrice di questa nuova interpretazione architettonica del mondo psichico procede per equivalenze. Oni realtà al di là della sua fisonomia interna, crea nello spazio un clima spirituale plastico.

Come il poeta canta la metamorfosi del mondo reale trasportandoci in un'atmosfera di astrazione spirituale attraverso l'immagine lirica, così l'artista creatore delle nuove architetture spirituali esalta la metamorfosi del mondo reale trasportandoci in un'atmosfera di astrazione spirituale attraverso l'analogia plastica. Analogia plastica, intuizione lirica delle forze plastiche. Arte pura, poli-espressiva, che sconfinata gli orizzonti del passato per lanciarsi alla conquista delle nuove armonie plastiche dell'avvenire.

Nuovo recentissimo apporto alla plastica futurista è l'aeropittura, alla quale siamo pervenuti partendo dalle premesse tecniche del dinamismo plastico di Boccioni (1911), dei miei manifesti sulla Atmosferostruttura («Noi» 1917) e di altre mie ricerche sulla architettura dello spazio cromatico.

Nel nostro manifesto sulla aeropittura abbiamo enunciato le basi estetiche e tecniche delle nuove possibilità pittoriche, dichiarando che — come espressione estrema — il quadro aeropittorico deve essere poli-centrico.

Maestri assoluti dei principii di espansione delle forme, forme nello spazio, di simultaneità di tempo-spazio e di polidimensione prospettica, ritengo che — per giungere alle vette di una spiritualità extra-terrestre — noi dobbiamo sorpassare la trasfigurazione della realtà apparente per lanciarsi verso l'equilibrio assoluto dell'infinito e, in esso, per dare vita alle immagini latenti d'un mondo nuovo di realtà cosmiche. Gli aspetti della natura, del paesaggio, dell'uomo, condizionati alla macchina, come gli infiniti suggerimenti plastici che questa ci ha dato, non sono sufficienti per creare un nuovo organismo plastico, se questo non si orienta verso la analogia plastica, ossia verso la metamorfosi nel mistero fra la realtà concreta e quella astratta.

Le esperienze della pittura futurista hanno apportato una maggiore chiarezza e ricchezza nell'alfabeto plastico: questo è evidente.

La asperazione geometrica ha trovato un nuovo equilibrio nel linearismo geometrico- astratto autonomo della forma; mentre la rarefazione plastica ha trovato un nuovo alimento formale in un indefinito pittorico, ove l'elemento colore-tono e la forma-forza si equilibrano l'un l'altro.

Così i risultati tecnici attinguti dalla pittura futurista si trovano oggi dinanzi ad un orizzonte nuovo e immenso.

I mezzi tecnici di espressione (pennelli, colori, tela e legno) non sono più capaci di seguire la nostra immaginazione: la pittura emerge alla superficie e il quadro dalla cornice: la scultura viene dal blocco plastico e dai pignoni aust'ari.

Nuovi elementi costruttivi e nuove atmosfere pittoriche aspettano di essere rivelate per esaltare le rarefazioni della stratosfera e per misurare le traiettorie siderali.

Vedo nella aeropittura il mezzo per sorpassare le frontiere della realtà terrestre, mentre sorge in noi — piloti instancabili — il desiderio di scoprire nuove realtà plastiche e di varare le forze occulte dell'idealismo cosmico.

ENRICO PRAMPOLINI