

L'ARTE E LA PAROLA

L'arte dapprima umanizza la natura e cioè le dà forma e nome: poi la inventa.

Tutte le arti sono fondamentalmente parola, il discorso mentale di cui Leonardo parlava a proposito della pittura.

In tutti i linguaggi figurativi, dalla geometria alla figura umana, è implicito il linguaggio verbale che li ordina.

Si disegna sempre in parole o in versi o in canto.

Ogni segno figurativo allude ad una parola, ad una sintassi.

Il segno più astratto di cubo, volume, prospettiva, allude alla geometria pura e cioè alle parole della legge geometrica. Anche Euclide parla le sue figure. Anche Pitagora i suoi numeri.

Così, quando all'estremo di un'arte che più ripudia l'oggetto e vuol dipingere dall'interno non rimane che il primo, esso vale per la parola che lo nomina.

Le tecniche delle arti particolari, esperienze predilette di opere affini, tendono alla loro individuazione astratta come alla loro purezza: puro segno, puro colore, pura musica, arte « astratta ». L'opera singola nasce e si svolge nell'illusorio e accettato limite di quell'astrazione tecnica; ma tende, a sua volta, verso la propria individuazione, e in quella si attua e si riposa.

Non l'invenzione che si appaga della sua originale parola, ma la memoria per le sue necessarie azioni ha bisogno di riportare un'opera particolare sotto la specie di un'arte generale.

Ogni opera d'arte non è tale se non a patto di esser pura; ma la purezza non è nella specie di una astratta pittoresca, scultorica, musicalità, poetica: è nella necessità che inventò una singola opera d'arte, in una rigorosa adesione alla verità poetica.

La pittura, la pura pittura di un quadro, non può essere veramente vista se non è interiormente parlata. E s'intende che nei gradi del parlare si passa dal balbettio al discorso.

Nell'occhio entrano immagini di colori e forme: non gli oggetti e il loro spazio ma le loro spirituali « similitudini », sicché un intero orizzonte si raccoglie nel fuoco di una pupilla.

Nell'orecchio entrano non già gli oggetti che fanno suono e rumore (sarebbero omicidi), ma le immagini spirituali di suoni e rumori.

L'arte si fa nel punto più incorporeo dei sensi. L'arte è l'anima che si dà un corpo, e questo innanzi tutto è parola.

L'alfabeto verbale comprende gli alfabeti di colori, linee, suoni, odori, sensazioni tattili e termiche: perciò investe le idee stesse delle arti particolari.

L'arte è conoscenza. Ogni conoscenza è parola. Ogni coscienza è parola.

Tutti gli oggetti che l'uomo costruisce perchè in natura non esistono sono parlati, come tutti i suoi atti consapevoli. L'oggetto più umano è quello dell'arte.

Tutte le arti, pur se ripudiano la natura, hanno come oggetto estremo un fatto esteriore all'uomo: la luce, senza la quale nessun colore o linea può acquistare forma: il suono strumentale. L'oggetto della parola non esiste fuori dell'uomo.

Tutte le arti, e con esse la parola, hanno disogno di tradursi in natura per attuarsi, e sia pure l'estremo limite dell'astratto colore che diventi esso solo l'oggetto di una ispirazione pittorica; e sia pure la *spira mirabilis* o la pura spazialità degli elementi euclidei; e sia pure l'ultimo numero sonoro spogliato da ogni reminiscenza umana sino al possibile, tale da offrire l'immagine di un platonico archetipo dell'aria mossa. Così, liberarsi dalla natura, come bramano alcuni astrattisti, è cosa impossibile anche a questo limite ultimo, in cui l'oggetto è per lo meno un colore o un suono.

Ma l'oggetto vero, o anzi il soggetto d'ogni opera d'arte, è sempre l'aspirazione donde l'artista muove. Nè importa che essa abbia un modello o pretesto esterno, immediato o soltanto memorato: esistente in natura o costruito in natura dall'uomo.

Un quadro è visto nella successione di tempi che il discorso mentale pone.

Nessuno potrà disegnare o dipingere senza aver prima appreso a parlare.

Si guarda dando il nome alle cose ed ai segni e agli stati dell'animo: un'aria, un cielo, un sole, un'acqua, un vento, un prato, un albero, un verde, un rosso e poi soltanto quest'aria, questo cielo, questo sole: una durata originale, una creazione umana, la parola che non esiste in natura.

Anche la pittura più astratta, nel suo limite, è un discorso che i più corvaci chiameranno letteratura e illustrazione.

Chi dalla pittura abolisce i motivi verbali diventa incomprensibile anche a se stesso; nè gli è lecita l'illusione ragionata che quella obbedienza automatica ad uno stato senza coscienza possa essere l'arte; giacché allora l'arte sarebbe la natura, ed egli concepirebbe il dipingere come un umore, una temperatura, un « transito di cibo ».

Si parla anche per segni e gesti; ma la sintassi delle arti è sempre verbale.

Tutti i segni figurativi sono ortografici: sublime ortografia: si riferiscono alla parola in cui si danno ordine umano.

Si dipinge con la parola, prima che col pennello.

Tanto più intenderai una pittura di una civiltà diversa dalla tua, quanto più ti avvicinerai, sia pure mediante traduzioni e conoscenze di affinità, alla lingua particolare in cui l'artista primamente la pensò.

Una musica non può veramente essere udita come musica se in mente nostra non è parlata.

La parola è verità. La menzogna che simula la parvenza della verità non è parola, ma la sua negazione: l'antiparola. Perciò vale soltanto.

L'Universo di Einstein

LO SPAZIO ENTITÀ CHIUSA

« Einstein aveva ragione »: questo è il messaggio cosmico proveniente dagli esperimenti atomici succedutisi negli ultimissimi anni. Messaggio il quale dice altresì che l'universo, quale fu concepito da Galileo e da Newton, ha ormai fatto il suo tempo; e che il mondo della meccanica semplice, della forza di gravità, delle reazioni chimiche superficiali, dello spazio e del tempo immutabili, è solo un aspetto particolare di una realtà molto più vasta.

Il 29 maggio 1919 un'eclissi di sole mostrava che alcuni raggi provenienti dalle lontane stelle possono piegarsi nel passaggio accanto al sole. Questa era la prova che l'antico concetto della gravità era sbagliato e che Einstein aveva ragione.

Nel 1936 un esperimento effettuato nei laboratori della Bell Telephone Company dimostrava che gli atomi muovendosi alle velocità più elevate riducono la frequenza delle loro caratteristiche radiazioni. Da ciò — per un complesso di ragioni a cui sarebbe troppo lungo accennare — si poteva dedurre che alla velocità della luce il tempo si arresta. Le prove ora citate della verità delle teorie di Einstein erano, tuttavia, prove difficili, recondite o come alcuni amano dire « esoteriche ».

Fino a poco tempo fa, di fronte a simili dimostrazioni, l'uomo della strada poteva scrollare le spalle e limitarsi a dire che, in fondo, solo una dozzina di uomini, sull'intera terra, erano in grado di comprendere Einstein. Oggi, tuttavia, questa situazione è cambiata. In seguito all'esperimento di Alamogordo, nel Nuovo Messico, il 15 luglio 1945, un piccolo quantitativo di materia fu annientato e in sua vece si ebbe un'enorme eruzione di energia.

Quel giorno il vecchio universo scompariva. Da quel giorno sorgeva per ogni persona, ogni giorno, la necessità di riesaminare i concetti tradizionali del mondo fisico, in base ai quali aveva fino a quel momento vissuto. L'ottimo volume di Lincoln Barnett ha appunto lo scopo di aiutare l'uomo comune a compiere questo riesame. Per riuscire in questo intento il Barnett non ci presenta un'ennesima « spiegazione », più o meno astrusa, nè una volgarizzazione inadeguata; ma viceversa, egli si sforza di costruire, nel lettore, pietra su pietra, una nuova concezione dell'universo: l'universo di Einstein.

E questo egli fa in maniera sempli-

ce, esponendo l'un dopo l'altro nuovi concetti che ogni persona volenterosa di procedere al di là delle nozioni tradizionali apprese in gioventù è capace di comprendere, o almeno di intravedere. Questi nuovi concetti abbracciano un campo molto più ampio della mera relatività dello spazio e del tempo e dell'equivalenza fra materia e energia. Uno di essi è quello secondo cui l'universo non è infinito: lo spazio, infatti, secondo queste teorie, è ricurvo, o, meglio, curve quadrimensionali di spazio-tempo tornano su se stesse a formare un'entità chiusa. A sentirle enunciare, così, di punto in bianco, proposizioni di questo genere non hanno senso; ma non dimentichiamo che in altri casi proposizioni che sembravano inconcepibili si sono dimostrate vere.

Einstein aveva ragione. Questo universo « chiuso » è misurabile in base a calcoli astronomici. Il suo raggio è di 210 mila miliardi di miliardi di miglia. E, cioè, un raggio solare, percorrendo lo spazio alla velocità di 186 miglia al secondo, descriverebbe un grande cerchio cosmico e tornerebbe al punto di partenza dopo poco più di 210 miliardi di anni terrestri. Questo fenomeno non ha ancora potuto verificarsi, perchè il mondo è giovane. Il primo raggio di luce emerso dal sole, quando il sole fu creato, ha avuto, infatti, solo il tempo di percorrere un centesimo di questo circuito cosmico: perchè il mondo ha un'età di soli due miliardi di anni.

Che questa sia l'età dell'universo è provato dal fatto che le galassie, nel loro moto a spirale nei cieli, si comportano come se provenissero da un unico centro compatto disgregatosi due miliardi di anni fa; è provato dal ritmo secondo cui la maggior parte delle stelle tramutano la materia in energia; è provato dal ritmo con cui l'uranio si trasforma in stagno e dai quantitativi di uranio e di stagno presenti sulla terra. Ecco, dunque, che la « Creazione » — la « Creazione » con lettera maiuscola — può farsi risalire a due miliardi di anni fa. Se questo è il « primo principio » del mondo, quale sarà la fine? Il Barnett accenna varie ipotesi al riguardo. Egli inoltre, nel suo volume, spiega la natura degli studi a cui ormai da anni Einstein dedica la sua indefessa attività, la cosiddetta « teoria del campo unificato », ossia l'unificazione, in base ad un unico principio, della teoria dell'elettromagnetismo, della gravità, della materia e del moto.

Gerald Wendt

PITTURA AMERICANA D'OGGI

La pittura americana sta subendo un profondo mutamento. Se, fin dall'inizio della seconda guerra mondiale, la sua tradizione era prevalentemente realistica, oggi questa tradizione è sfidata dal sorgere e dallo svilupparsi della nuova scuola « non rappresentativa ». Con l'aggettivo « non rappresentativa » intendiamo alludere alle varie tendenze astrattiste e al linguaggio pittorico irrazionale dei surrealisti. Mentre dieci anni fa, in America, gli artisti che si cimentavano nel campo non rappresentativo erano pochissimi, oggi il loro numero è sensibilmente aumentato. Centinaia di pittori e pittrici in ogni parte degli Stati Uniti operano alacremente su schemi astratti, cercando di esprimere le loro emozioni attraverso la costruzione di forme, piani e colori anziché attraverso la mera registrazione e trascrizione della natura. Nè si può dire che il maggior numero di artisti dediti alle tendenze non rappresentative si trovi nei grandi centri dove cioè più forte è stata l'influenza degli artisti provenienti dall'Europa e dove più accentuato è il riflesso dell'arte mondiale. Le stesse tendenze si manifestano a New York, a Chicago, a San Francisco e nelle piccole località di Walnut Creek in California, di Muscoda nel Wisconsin e di Lincoln nel Nebraska. Ed ora qualche particolare sulle tendenze genericamente chiamate « non rappresentative ».

Prima di tutto è evidente che il surrealismo, diciamo così, « ortodosso », è fortemente in declino. L'opera dei suoi più noti rappresentanti come Max Ernst, Tchelitchew e Salvador Dalí ha perduto quella « potenza d'urto » che la distingueva all'inizio. I tempi della paranoia sfrenata e delle nostalgie decadenti sono ormai passati. Tuttavia occorre notare che, per la maggior parte, le opere di pittura, negli Stati Uniti, non possono venir strettamente classificate entro quegli « ismi » europei di cui il ventesimo secolo ci ha offerto un elenco lungo e complicato. Non vi è quasi « cubismo » poichè tale « esperimento » appartiene ormai al passato. L'influenza di Picasso, per quanto ciò possa sembrare strano, non è superiore a quella di altri artisti importanti ma non altrettanto famosi.

I pittori americani si mostrano alquanto perplessi di fronte allo straordinario virtuosismo di Picasso, e anzi chiedono direttamente in gara col grande prestigiatore spagnolo, preferiscono guardare con interesse alle armoniche composizioni e alla tavolozza sgargiante di colore di Miró e alle forme austere e costruttive di alcuni pittori di origine o provenienza russa o tedesca. Alle opere di Stuart Davis, basate su sensazioni di velocità, di movimento e di mutamento caleidoscopico, fanno riscontro quelle di artisti più giovani come John Seenhauser, Seymour Franks e Oscar Fischinger che risentono più decisamente il ritmo e la tensione americana. In tali astrazioni non è infrequente incontrare delle reminiscenze di quella che fu la tendenza futurista italiana imposta sul dinamismo e sulla velocità. E' stato detto da alcuni critici che i dipinti astrattisti sono creati « in vacuo » cioè senza alcun riferimento alla vita e all'ambiente in cui l'artista vive. E' tuttavia interessante osservare che molti artisti appartenenti a questa tendenza sviluppano temi regionali che rientrano nelle caratteristiche generali del nostro paese. Per esempio la città di New York è una continua sorgente di ispirazione per artisti come Robert Jay Wolff; e nel lontano Northwest artisti come Mark Tobey e Morris Graves riflettono, nelle loro opere, le luci subacquee e il mistero di quelle regioni. Altra caratteristica della pittura americana di oggi, oltre alla corrente espressionista sorta a Boston nell'ultimo decennio, è una nuova tendenza lirizzante che si riscontra nelle opere di William Bazotes e di Robert Motherwell. Il movimento astrattista domina tuttavia la scena pittorica americana e con Georgia O'Keeffe, uno dei pionieri dell'astrattismo in America, i nostri artisti possono affermare: « Solo attraverso la purezza delle forme e dei colori ho trovato il modo di esprimere cose che con nessun altro linguaggio potevo esprimere ».

Daniel Catton Rich



la superiorità dei colori Ferrario è affermata non dalla casa fabbricante, ma dai maestri della pittura contemporanea

COLORI FERRARIO

ALL' OLIO
ACQUERELLO
TEMPERA
PASTELLI
VERNICI - OLII
MEDIUM - TELE
PENNELLI - CARTONI
TELATI e MESTICATI
TAVOLETTE GREGGE
E MESTICATE
CAVALLETTI E
SEGGIOLINI
CASSETTE VUOTE
E COMPLETE
SPATOLE
PLASTILINA E
STECHE PER
SCULTORI
CARBONCINI
SPRUZZATORI ecc.

loro giudizi sono riuniti in apposito opuscolo, distribuito nei migliori negozi di articoli per belle arti

Prof. CARLO FERRARIO
ROVERETO

GIOVANNI FOLLI

MILANO - VIA ADAMELLO, 9 - TEL. 54843

FABBRICA DI PENNELLI

per: acquerello
pittura a olio
decorazione
ceramica
ritocco

GMF

CASA DEI COLORI

vernici - colori - pennelli
articoli per belle arti
smalti nazionali e esteri

MILANO - C.so. Bs. AIRE'S, 77 - TEL. 23-687