

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

29

NUOVA
SERIE

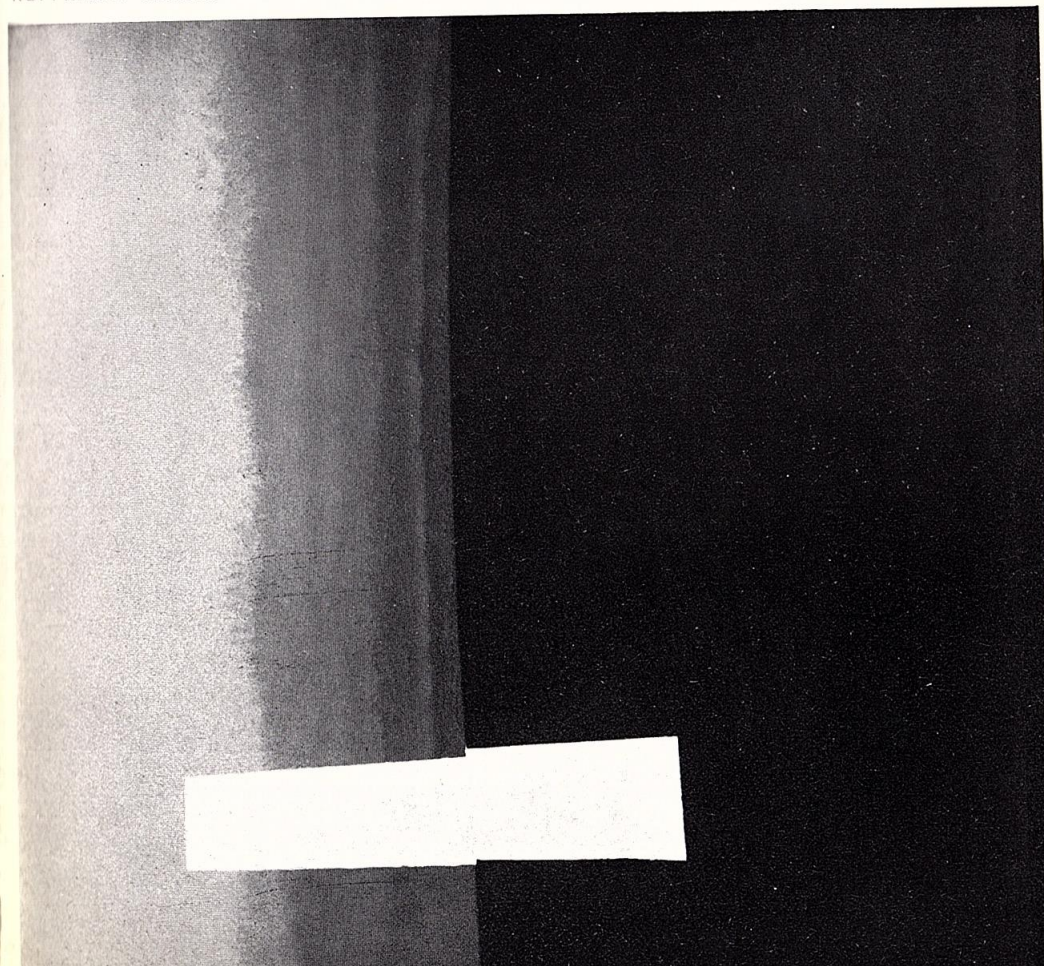
DICEMBRE 1957 • MILANO VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

MOSTRE PERSONALI DI

GEIGER SCHUMACHER THIELER

RUPPRECHT GEIGER

Opera E - 1956



MOSTRE PERSONALI DI GEIGER SCHUMACHER THIELER

La scorsa primavera presentammo con il Bollettino 27 un gruppo di otto pittori della Germania di oggi. La mostra suscitò un così vivo interesse da indurci ad approfittare della presenza degli artisti e della loro benevole contentezza per ordinarne una nuova, contenendola però a solo tre artisti affinché fosse consentito di conoscere più a fondo le singole personalità disponendo di un maggior numero di opere per autore, e affidando le presentazioni singolari a tre critici diversi.

RUPPRECHT GEIGER - Nato a Monaco di Baviera nel 1908 ove risiede.

Stile o moda? Come distinguerli? I pittori in Germania, come altrove, in questi ultimi anni tendono a l'*informelle*. Geiger con la geometria delle sue linee e coi suoi piani colorati, per il giudizio di alcuni critici d'arte dovrebbe appartenere al gruppo dei nuovi costruttivisti, venuti d'attualità in questo ultimo dopoguerra. Nulla è più assurdo di tutto ciò: i piani coloristici di Geiger non sono né statici né riflettenti; infatti non sono in funzione di una architettura che li coordina in senso costruttivo come in un Magnelli o in un Mondrian. Anzi è questa loro disassociazione che provoca un effetto di movimento fluttuante nello spazio. Ciò conferisce alle opere di Geiger un carattere particolare e affatto diverso perché basato sul movimento e non sulla staticità costruttiva. La monumentalità delle sue strutture è pertanto senza pesantezza. In ciò Geiger risulta un vero pittore della sua epoca e, nonostante la critica gli sia stata spesso contraria, i pittori suoi contemporanei lo hanno riconosciuto dal suo esordio.

Ora espone qui le sue opere con due dei migliori *informelle* tedeschi dei quali ha gli stessi principi: una visione in cui il concetto spazio-tempo e le intuizioni della fisica nucleare hanno il più stretto rapporto quale il violento conflitto e la ricerca dell'ordine in un periodo rivoluzionario. Nel mezzo se ne sta, quieta, quell'anima contemplativa che va gradatamente crescendo nell'arte, per il bene spirituale dell'occidente.

JOHN ANTHONY TWAITES



EMIL SCHUMACHER

Binao - 1957

EMIL SCHUMACHER - Nato a Hagen di Vestfalia nel 1912 ove risiede.

Schumacher ha ottenuto solamente da pochi anni, per merito della qualità della sua opera, un vasto consenso. Dono specifico suo consiste il seguire da vicino i segreti del colore e della materia; egli cerca, per meglio dire, di dar loro un massimo d'espressione e di qualità. Quando sembra che egli stia per irritare o meglio violare la materia, ne svela invece la sua bellezza. Lacerazioni dai bordi taglienti si alternano a graduazioni coloristiche stranamente sinuose, a croste di lussureggiante rilievo. La personalità di Schumacher traspare la minaccia di un caos in una armonia panteistica. Tutto proviene da un fondo vitale terroso dai toni grigi o bruni differenziati; tutto rifluisce verso tale fondo. Un poco di terra di Siena vicina a un blu cobalto, un poco di bianco accostato a terra verde, un ammasso di rosso garance vicino ad una striscia ocre, ed ecco che tutta la materia comincia ad animarsi. Delle parti accentuate da elementi lineari, equilibrano, in contrappunto, dei flussi colorati. Certe volte sembra che segni paleontologici di pittura rupestre stiano per sorgere. Ma mentre a quei tempi tali segni riguardavano uomini e bestie, qui tutto resta anonimo, come fosse generato dall'eruzione della materia.

Ultimamente Schumacher ha creato delle opere di nuovo genere che egli chiama « Tastobjekte » (oggetti tattili), e che ignorano il rettangolo della tela. Sono eseguite con carta macerata, filo di ferro, cartone e colori. Come nei suoi quadri in questi oggetti il colore e la materia vengono trasposti e smaterializzati. Vi si scoprono protuberanze, rientranze, solchi e crateri, ove le ombre si accumulano.

FRANZ ROH

FRED THIELER - Nato a Königsberg nel 1916, risiede a Monaco di Baviera.

Ciò che interessa nell'opera di Fred Thielér, è la dinamica successione delle forze vive organiche a quelle rigide meccaniche. Molteplici e diverse espressioni, spesso eludendosi, frantumano il suo piano operativo. La spinta gli nasce dall'impiego di pochi colori forti, per la maggior parte complementari: caldi opposti a freddi; colori, però, già spogliati dalle loro naturali combinazioni associative. Con Thielér, difatti, un blu non è più l'espressione di Kosmos notturno, per cui anche un verde contrapposto a un giallo, non ha più carattere di natura vegetale. Thielér è riuscito a staccare la sua pittura dalle naturali associazioni dei colori, senza però dovere rinunciare alla loro luce, così come Vedova fece in principio e come Sonderborg ancor oggi tenta di realizzare.

Thielér non è il mago *tachiste* che vuole annullare, né trae le sue ispirazioni da immagini fantastiche, o da oscure fuggitive visioni: in lui, l'impulso naturale dei colori, guidato dalla precisa legge del ritmo-movimento, trae per lo più la sua origine da un fuoco interiore che aumento di calore quanto più si avvicina al compimento dell'opera. E' nel segno di questo ritmo, che proietta il suo movimento all'infinito, che Thielér mantiene le forze di un giusto equilibrio; è in questa tensione che risiede la sua forza espressiva.

Thielér non intende la dinamica come una forza caotica dissolvitrice delle forme, bensì come materiale organizzazione per la rapidità di realizzazione dell'opera già composta dalla immaginazione. Ed è sotto questa enorme tensione che l'artista realizza una autentica costruzione: la sua opera d'arte.

JULIANE ROH

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

RUPPRECHT GEIGER

1. Opera I,	1955	tecnica mista su tela	140 x 120
2. Opera II,	1955	tecnica mista su tela	100 x 140
3. Opera III,	1956	tecnica mista su tela	140 x 130
4. Opera IV,	1956	tecnica mista su tela	120 x 120
5. Opera V,	1956	tecnica mista su tela	100 x 100
6. Opera VI,	1955	tecnica mista su tela	120 x 90
7. Opera VII,	1956	tecnica mista su tela	100 x 95
8. Opera VIII,	1956	tecnica mista su tela	100 x 95
9. Opera IX,	1956	tecnica mista su tela	90 x 70
10. Opera X,	1955	tecnica mista su tela	91 x 85

EMIL SCHUMACHER

11. Tamtam,	1956	olio su tela	103 x 85
12. Colomba,	1956	olio su tela	100 x 60
13. Harunobo,	1956	olio su tela	120 x 96
14. Zet,	1957	olio su tela	140 x 96
15. Alimba,	1956	olio su tela	120 x 96
16. Pasquita,	1956	olio su tela	140 x 96
17. Sodom,	1955	olio su tela	132 x 170
18. Effis,	1956	olio su tela	54 x 44
19. Calimbi I,	1957	olio su tela	70 x 50
20. Calimbi II,	1957	olio su tela	48 x 50
21. Calimbi III,	1957	olio su tela	55 x 55
22-24.		Oggetti tattili	

FRED THIELER

25. O. V. O. 57	olio su tela	146 x 92
26. O. M. III. 57	olio su tela	116 x 81
27. O. M. IV. 17	olio su tela	130 x 89
28. O. S. W. I. 57	olio su tela	130 x 89
29. O. G. I. 57	olio su tela	96 x 68
30. I. M. s. r. 57	olio su tela	96 x 68
31. O. B. III. 57	olio su tela	68 x 96
32. O. N. 2. 57	olio su tela	65 x 100
33. I. M. I. 57	olio su tela	100 x 65
34. I. M. 3. 57	olio su tela	96 x 68
35. I. M. 5. 57	olio su tela	65 x 100

La mostra rimarrà aperta dal 27 novembre al 17 dicembre 1957 con orario dalle ore 10,30 alle 12,30 e dalle 15,30 alle 19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

TEMPERATURE

ELAINE HAMILTON è una pittrice nata a Baltimora (U.S.A.) che ha già al suo attivo una ragguardevole attività. La sua mostra personale noi l'abbiamo allestita testè e riteniamo interessante riportare qui il seguente scritto sulla sua pittura di Giuseppe Marchiori:

«La giovane Hamilton è una delle tante americane che vengono a studiare in Italia con la volontà d'inserire sul tronco delle esperienze «moderne» il pallido ricordo dell'antichità. Vogliono quasi una convalida classica alle loro ricerche tecniche. Ma i vari procedimenti di elaborazione della materia pittorica rimangono quasi sempre nel campo sperimentale, ai margini della poesia.

Per sua ventura, la Hamilton, vista a lungo nel Messico, è dotata di una fantasia che ben si accorda con quanto di eccessivo (e anche di crudele) vi è in quel paese ricco di contrasti e di contraddizioni.

Sembra davvero che il ritmo delle composizioni e la accesa violenza dei colori abbiano in qualche modo a giustificarsi nell'ambito di una cultura che ha per modelli originari le opere intensamente espressive di una civiltà autotona.

Ora, nelle grandi tele della Hamilton, anche le dimensioni si spiegano col carattere di una visione che si concreta soltanto nello spazio aperto all'impeto delle forme dinamiche. Cotesto ritmo fantastico fa della pittura lo specchio di una interiorità mobile, attiva, inquieta. C'è nelle forme convulse l'ardore di uno spirito che si cerca con la spregiudicata libertà della giovinezza. Manca dunque il rapporto (che talora certi quadri della Hamilton sembrano suggerire) con la nostra cultura, con le «timide» audacie del dinamismo bocciano. Nella pittura americana operano altri fermenti, altre influenze: nostalgia di mondi perduti, interpretazioni simboliche, attraverso il sogno o l'allucinata memoria, di un paese che diventa luce, ritmo, colore; magiche presenze di remote civiltà.

La surrealità è il dominio più proprio della Hamilton, in una bizzarra accensione espressionistica delle forme, da non confondere con le scritture automatiche surrealistiche.

Il soggiorno a Milano ha ispirato alla Hamilton dei temi e dei problemi pittorici, attualmente in pieno sviluppo, che non sono per nulla in contraddizione con le precedenti esperienze; che fanno pensare anzi a un felicissimo incontro della pittrice con un ambiente «previsto», in cui le affinità elettive hanno il valore di affinità ritrovate.

e le seguenti testimonianze di Renato Brolli:

«Sorpriendente è, nella pittura della Hamilton, l'ampiezza idealistica della concezione, sostenuta da solida struttura di spazio e di ritmo; e quel colore acido, così carico di insoddisfazione e così mentale.

E', questo, un colore che non tende ad esaurirsi nel piacere in sé, nel calcolo armonistico, ma vuole testimoniare la posizione morale dell'artista di fronte al significato delle cose, qui tradotte in idee: un lato distintivo della Hamilton, per nulla intorbidito da sensualità coloristiche, ma anche un carattere premimente dell'indole artistica degli Americani del Nord».

e di Gio Ponti:

«Elaine Hamilton, baltimoriana, ha lavorato al Messico con Alfonso Siquieros agli affreschi di San Miguel Allende, e con Diego Rivera, il grande pittore muralista messicano, a Rio Lerma. I suoi affreschi pieni di temperamento sono al Politecnico ed all'Istituto Allende di Mexico City.

Questo è stato il periodo figurativo che ha preparato quella successiva espressione della Hamilton che il Milione presenta a Milano in questa sua prima personale in Italia. La attuale pittura astratta di Elaine Hamilton si svolge su tre registi, che subito interessano come espressione di un temperamento estremamente vivo: il primo nel quale si dissolvono ancora delle evocazioni figurative; il secondo dove queste evocazioni sono abbandonate per una espressione nella quale il movimento drammatico è affidato soltanto alla forma ed alle intensità nel colore.

Questo periodo drammatico si chiude in composizioni violente, alle quali contrastano simultaneamente avvicinandosi, altre recenti pitture di colorazione più luminosa e di espressione più serena: dove è il terzo registro delle sue concezioni pittoriche».

LE EDIZIONI

NOVITA

GIACOMO MANZÙ di Carlo Ludovico Ragghianti. 2ª edizione rinnovata e ampliata. Saggio critico, bibliografia e catalogo delle opere. 80 pagine di testo con 9 disegni in nero e 5 a colori; 118 tavole f.t. e una foto dell'Artista. L. 4.800

Edizione in lingua italiana o inglese.

Fa parte della Collana Monografie di Artisti Italiani Contemporanei, con la quale l'Editore si propone una documentazione organica e definitiva della figura del Maestro che illustra: quale essa è apparsa ai contemporanei o, per gli Artisti viventi, agli ambienti dai quali è sortita e che ne hanno seguito passo passo le prime fortune; e quale appare a noi oggi, tanto nella vita e nella polemica del tempo, che nell'opera in sé, per quello che ne sarà il valore ultimo e duraturo. Volumi in 4° (20 x 30) legati in tutta tela, sovracoperta a colori e custodia.

Il lungo studio critico di Carlo L. Ragghianti, che precede questa nuova, ampia e scelta raccolta di opere di Giacomo Manzù, è datato in fine: aprile 1956. Esso si compone però di diversi testi dell'Autore, scritti dal 1939 in poi in varie occasioni, che rappresentano il suo impegno per la interpretazione dell'arte dello Scultore. Tali testi sono stati rilegati, commentati e integrati comprendendo parti di una monografia preparata nel 1940 e rimasta inedita; le parti scritte più recentemente costituiscono un ripensamento generale e più conclusivo, alla distanza e nella più ampia e matura prospettiva, dell'esperienza più che ventennale dell'opera dell'Artista, che il Ragghianti ha compiuto nei suoi « Incontri con Manzù ».

La personalità critica del Ragghianti, le esigenze del suo metodo, le nuove forme della comprensione e della ricostruzione del processo artistico, le modalità della lettura linguistica, la caratterizzazione umana dell'espressione, sono state singolarmente sollecitate dalla grande, « verdiana » personalità di Manzù.

Nel movimento complesso del saggio, che aderisce volta a volta alla storia, alla interiorità più segreta ed autentica dell'Artista, al vitale carattere della costruzione delle sue immagini, allo slancio della sua fantasia ed all'originalità della

sua forma, lo scrittore ha così modo di implicare una quantità di osservazioni e di riflessioni estetiche e critiche, che scaturiscono dalla obbedienza stessa all'espressione di Manzù, riconquistata e illuminata, ma si pongono anche come contributo, immediatamente riprodotto dall'analisi critica, all'approfondimento di quella nuova esperienza « storica » dell'arte, che il Ragghianti persegue nel suo lavoro.

Il volume è perciò, più che un'ordinaria monografia, un capitolo importante del rinnovamento della cultura artistica, originato dall'incontro felice e singolare. Completano il volume dati biografici essenziali, un catalogo delle opere in raccolte pubbliche e private, e un vasto contributo bibliografico che si estende dai libri illustrati dall'Artista ai cataloghi delle mostre alle quali egli ha partecipato. Questi registi come pure la documentazione illustrata sono stati diligentemente ampliati e aggiornati rispetto alla 1ª edizione del 1948, con testo di Anna Pachioni e prefazione di Lionello Venturi.

LETTERE SULL'ARTE DI PIETRO ARETINO, commentate da Fidenzio Perille e rivedute da Carlo Cordié, a cura di Ettore Camesasca; con la VITA DI PIETRO ARETINO di Giannmaria Mazzuchelli. Biografie degli artisti citati e loro rapporti con l'Aretino, prospetti cronologici, compendi bibliografici, indici ragionati e iconografia aretiniana. Tre volumi di complessive pagine 950 circa e tav. f.t. 160 circa.

Pubblicato il I° volume, di pagg. 258, contenente le 169 lettere del periodo 1526-1542, con 32 tav. f.t. L. 1.500

I M M I N E N T E

Il II° volume di pagine 519 contenente le restanti 513 lettere del periodo 1543-1555, con 64 tavole f.t.

Giungono le prime segnalazioni critiche delle Lettere sull'arte di Pietro Aretino. Tanto più inattese, dette segnalazioni, in quanto il volume finora apparso è soltanto l'avanguardia di un secondo, ormai inoltrato in corso di stampa, che conclude la raccolta degli scritti aretiniani, e d'un terzo coi commenti, le biografie degli artisti e le notizie sulle loro opere di cui

fa menzione messer Pietro, gli indici e, insomma, il corredo consueto (non esclusa una riedizione critica della Vita di Pietro Aretino composta da G.M. Mazzuchelli) di lavori siffatti, quando aspirano alla qualifica di « seri ».

Fra le segnalazioni pervenute, particolarmente comprensiva risulta quella con la firma « l'ignola » (non crediamo d'essere indiscreti rivelando che lo pseudonimo adombra il nome ben noto di Aldo Camerino), apparsa nel « Gazzettino-Sera » del 4-5 ottobre '57. Il corse recensore mostra d'aver ben presenti le difficoltà connesse a una ripubblicazione dell'epistolario aretiniano, dopo vari tentativi analogici più o meno validi, e dopo la rinunzia di Fausto Nicolini a condurre in porto la latenziana edizione delle Lettere, rimasta interrotta al « secondo » dei sei « libri » complessivi. « l'ignola » rileva che il volume apparso da poco « è assai gradevole a sfogliarsi e a leggere; stampato molto bene e ricco di illustrazioni scelti con criterio lodevole ». Né gli sfugge che la presente raccolta, pur limitandosi a un unico — l'arte — dei numerosi argomenti trattati dall'Aretino, concorre nondimeno

« uno tra i maggiori; e di quelli che egli conobbe meglio e per suo gusto, e per la conoscenza che ebbe di molti tra i pittori ed artisti del tempo suo, e delle loro opere: ch'ebbe la ventura di veder nascere, in gran parte, e di ammirare non appena uscite dal pennello di quei maestri impareggiabili che furono Tiziano, Tintoretto, e tanti altri dei quali sapresti fare i nomi, lettore ».

Chi invece par meno entusiasta — anzi il contrario che entusiasta — della pubblicazione delle lettere « artistiche » di Pietro Aretino, si è un misterioso « a.t. » che ne « Il Giorno » dello scorso 17 luglio asserisce, del primo volume testé apparso, « che esso ci permette l'ul di forti rimpiangere che il criterio di scelta sia stato così infelice. Infatti l'utilità delle notizie fornite dalle lettere di P. A. in materia d'Arte (utilità intendiamo per il lettore non qualificato, a parte lo storico dell'Arte che può trovarci di più) è poco notevole, ed è poco notevole il pensiero estetico dell'A.: costicché viene fatto di rimpiangere che una scelta (legittimata dalla mole infinita della raccolta completa) non sia stata fatta fra tutte le lettere col criterio del loro maggiore o minore interesse generico. Insomma non le lettere sull'Arte ma le lettere migliori ». A proposito del

qual rammarico saranno da considerare alcuni fatti.

1) Se proprio il signor « a. t. » ha l'uzzolo d'un « Meglio » dell'Aretino, perché non si rivolge alla raccolta curata anni fa dal Ferrero o all'altra dell'Ortolani? Visto il buon esito delle quali, non si comprende davvero la necessità d'una doppiatura. (Ciò, naturalmente, a prescindere dal fatto che, tra le « artistiche », son quasi tutte le migliori lettere a stampa del toscano).

2) Utilità delle notizie fornite dall'epistolario dell'Aretino. Vediamo se una minor perentorietà non abbia a giovare alla causa della verità. Nelle Lettere sono menzionati almeno una quarantina fra pittori, scultori, medaglisti, tipografi ecc., per aver notizie — anche soltanto una traccia — su molti dei quali si consulterebbero invano fin i compendi più moderni, quello monumentale di Thieme e Becker compreso. Eppure qualcuno di tali sconosciuti sembra aver goduto una certa nomea ai tempi suoi, si da legittimare l'aspirazione di chi voglia tentare di distinguere le eventuali opere superstiti, magari da quelle di artisti famosi. Senza dire che, anche e propriamente su personalità celebri — Raffaello, Tintoretto (il cui dipinto più antico a noi noto fu commissionato dall'Aretino, né più né meno) Lotto, Sebastiano del Piombo, Cellini, Giulio Romano — l'epistolario contiene notizie fondamentali, in qualche caso sin qua sfuggite alla critica, che da una maggior accessibilità all'epistolario stesso trarrà per certo il modo di realizzare ulteriori scoperte proficue. Nell'elenco dei nomi noti, peraltro, abbiamo tralasciato quelli di Tiziano, Sansovino, Marcolini. La quasi quotidiana frequentazione dell'Aretino con costoro fa delle « pistole » una miniera che, pur scavata e riscavata si dimostra inesauribile per chi sappia sfruttarla. Ed è, per esempio, proprio dalla consultazione delle Lettere aretiniane che si apprende — la scoperta risale ormai a parecchi anni — come il Giovanni dalle Bande Nere agli Uffizi non spetta a l'iziano — secondo un'opinione già universale — bensì al quasi ignoto Giovan Paolo Pace; di cui, sempre attraverso esse Lettere, si viene a riconoscere la paternità, altresì, d'uno dei quadri-rompicapo (né dei meno elevati qualitativamente) alla National Gallery di Washington: e questa è una primizia. Gli esempi potrebbero continuare a lungo. Così come non breve

risulterebbe l'elenco dei contributi alla conoscenza d'artisti di secondo piano: formazione dello scultore Vittoria, preziosi spunti biografici relativi ai colleghi suoi Simon Bianco e Pelucca, appartenenza al miniaturista Jacopo del Giallo di opere già credute del Clivio, ecc.

Ma conviene affrontare un nuovo «motivo» toccato da n. 1 ».

3) Mediocrità (o anche meno) del pensiero estetico dell'Aretino. Bisogna intendersi. Il pensiero del Vasari è o non è « notevole »? No, a parere — e giusto — di quasi tutti gli studiosi odierni. Come mai, allora, dopo quattro secoli dalla loro comparsa, si continua a ristampare e a consultare le Vite vasariane? Perché — a parte le notizie contenute (non sappiamo però se interessanti solo « lettori qualificati ») — esse costituiscono un notevolissimo panorama delle opinioni estetiche correnti durante il Cinquecento in Italia, purtroppo — per concorde rilievo — con una grave lacuna relativa al Veneto, oltre che ad altre regioni. Ebbene, le missive aretinine concernono appunto l'ambiente artistico veneto di quel periodo, rispettivamente le idee che determinarono — o, comunque, così credettero gli interessati — il gusto d'un Tiziano, d'un Sansovino, d'un Tintoretto. Non solo: tali idee, a Venezia e nella regione circostante introdotte — o, per certo, propagandate dall'Aretino — influirono tanto sul Vasari (giunto a Venezia su invito dell'epistolografo, appunto) che lo condussero, da nichelangelista integrale qual era (o si dichiarava), a intendere, altresì il pitonismo di Raffaello e di Tiziano. E la suggestione aretiniana determina il tono dell'edizione definitiva delle Vite, sostanzialmente differente da quello dell'edizione princeps.

Scusate se è poco per uno scarso intelletto estetico.

Ciò chiarito, rimarrebbe da affrontare il discorso sul lettore più o meno « qualificato ». Preferiamo lasciarne l'incarico a « n. 1 », benché a evidenza gli debba parer supremamente « qualificato » tutto ciò che non rientri nell'ordine del fumetismo quotidiano.

Lionello Venturi, ricevendo una copia del primo volume delle Lettere « artistiche », aretiniane, esclamava: « Questo libro lo aspettavo da anni ».

Si tratti pure d'un lettore sin troppo « qualificato », comunque Lionello Venturi è persona da intendersene. A propo-

sito, rileggiamo assieme un brano della sua Storia della critica d'arte, alle pagine 150-151 dell'edizione fiorentina del 1948, là dove inizia il capitolo intitolato Aretino (vedi caso, proprio in una storia della critica d'arte!), Pino e Dolce: « Le idee artistiche di Leonardo non furono comprese direttamente, nemmeno a Firenze, per il prevalere delle idee di Michelangelo. Tuttavia una loro continuazione ideale, o meglio uno sviluppo dei presunti di Leonardo sull'avvenire della pittura, si trova a Venezia, negli scritti di Pietro Aretino (1492-1556), di Paolo Pino (prima metà del sec. XVI) e di Lodovico Dolce (1508-1568). Da un punto di vista estetico gli scritti di costoro sembrano non avere importanza: essi non fanno certo progredire la teoria dell'arte rispetto a quella di Alberti e di Leonardo. Ma non è questa l'unica volta nella storia della critica d'arte, che risulta un effetto interessante da una rinuncia teorica, da una ripresa di contatto con l'intuizione diretta dell'arte. Ricordate il fondamento scientifico assegnato dall'Alberti alla pittura; esso era ampliato per opera di Leonardo, ma non aveva mutato natura. Era una via chiusa. Per riapirla e procedere oltre, bisognava formulare la teoria della natura razionale dell'arte, e cioè bisognava avere una concezione filosofica diversa da quella che si aveva nel sec. XVI. Ma chi sentiva disagio nella concezione razionale, e non aveva la forza di affermare una concezione arazionale, che cosa poteva fare? Occuparsi della concezione razionale il meno possibile, e abbandonarsi alla intuizione. Dei due elementi costitutivi della critica d'arte, il drammatico e il culturale, il drammatico prevalse a Venezia nel sec. XVI. Appunto verso la metà del secolo, il mondo s'accorse che era sorta a Venezia una pittura che obbediva a motivi diversi da quelli usati a Firenze e a Roma, e che tuttavia si trattava di un gusto importante ».

Il primo ad accorgersi di questi fatti nuovi fu appunto l'Aretino. In ogni caso, fu il primo a scriverne.

ETTORE CAMESASCA

L'eco della stampa

Ufficio Ritagli da Giornali e Riviste
Via Giuseppe Compagnoni N. 28 - MILANO
Telefono N. 723.333 casella postale 3549





FRED THIELER

Opera G.W. - 1957