

te; e li risente non più come creature vive, ma come modelli fissati per sempre in un tipo.

E come il mottetto religioso si avvia alla lauda e all'oratorio, così con il Croce e con il Vecchi il madrigale si trasforma in rappresentazione e in mimo, e già sta per balzare da esso, illare spassosa e sorridente, la commedia musicale italiana.

SALVINO CHIEREGHIN

E' doveroso avvertire che ho condotto il mio studio, quale che sia, su due splendide edizioni del de Santis di Roma, tanto più meritorie e co-

raggiose, quando si pensi alle difficoltà, anche editoriali, del momento.

E precisamente sulla Triaca musicale di Giovanni Croce, amorevolmente curata da Achille Schinelli, e sulle Veglie di Sena di Orazio Vecchi, solerte cura di Bonaventura Somma, direttore quest'ultimo dei «Capolavori polifonici del secolo XVI», che il sopra citato editore benemeritamente divulga, rendendo così accessibile alla consultazione degli studiosi un materiale prezioso.

Dell'ottima Collezione fanno parte le due opere nel presente scritto esaminate e discusse.

CRISI DELL'IMMAGINE

Il Santo Ufficio ha diretto alla Pontificia Commissione centrale d'arte sacra, in data 10 dicembre 1946, una lettera ove deplora «la moda del deforme e del grottesco, penetrata nelle frequenti manifestazioni pubbliche d'arte in genere e ora tenta invadere anche l'arte sacra».

Divulgata dai giornali nell'inverno del '47, questa deplorazione ha destato qualche mormorio e turbamento fra gli artisti che si dedicano all'arte cristiana; e non fra i peggiori.

Essi temono che la Chiesa non voglia comprendere i loro sforzi verso un'arte originale e veramente rinnovata, e sia per dare il suo voto a mestieranti facili a conformarsi allo spirito altrui, perchè nulla hanno del proprio.

Un tale timore nei riguardi di una Commitente che ha avuto ai suoi servigi Masaccio e Piero della Francesca, dovrebbe, come è di fatto, considerarsi infondato e non aver bisogno di confutazione. Ma siccome le cose sono un poco mutate, dal Rinascimento ad oggi, anche nella vita della Chiesa, e soprattutto in vista della sofferenza che un tale dubbio suscita nell'animo di delicati artisti, pensiamo che una chiarificazione si deva tentare, se appena è possibile.

Ascoltiamo prima quello che dicono gli artisti a loro giustificazione e difesa. Poi cercheremo di ben capire e spiegare le ragioni dell'Autorità ecclesiastica.

Dice l'artista: «Io non intendo offendere la Chiesa ed i suoi dogmi; aspiro anzi a fare del-

l'arte religiosa davvero; e ci metto tutta la poesia che sento per le cose sante. Se questa poesia non è capita, vuol dire che gli uomini di Chiesa non hanno più sensibilità per l'arte».

Taluno viene mostrando esempi di capolavori del passato che dovrebbero essere rimossi dagli altari se la norma del Santo Ufficio vigesse retrospettivamente. «Un tempo — si dice — la Chiesa aveva migliori artisti perchè usava più larghezza; e i suoi prelati erano persone di gusto». Altri infine, a proposito di «deforme» e di «grottesco», sospira: «Io sento così, c'è poco da fare». Ed è, in fondo, il più sincero.

Ma quando Giotto componeva il suo poema mariano nella cappella degli Scrovegni, quando i pittori senesi si proclamavano maestri «alle genti grosse» delle verità della fede, non diceva anche allora l'artista: «Sento così?» E' probabile; l'arte, come fatto spirituale, non muta. E perchè allora quegli artisti facevano arte sacra incensurabile e i moderni invece si fanno tirar le orecchie dal santo Ufficio?

E' chiaro che da quel tempo ad oggi qualcosa deve essere mutato, non proprio nell'arte, ma nel modo di esercitarla e di farne giudizio. Ecco il punto.

In genere, una volta il lavoro artistico si compieva per commissione diretta di devoti, di prelati o monaci che potevano istruire gli artisti intorno alle verità da rappresentare.

La grande richiesta teneva lo spirito sveglio

e attento a comprendere e interpretare il pensiero dei committenti, che era come una scuola di liturgia e di dogmatica.

L'insegnamento si ribadiva nei lunghi soggiorni presso i conventi, dove l'artista si saturava di aspetti ieratici, di bei panneggi e di luci filtrate nei chiostrii.

Se mostrava buon senso, era lasciato fare, secondo quella tradizione di liberalità che Roma aveva proclamato sin dal concilio di Nicea: «Dei Padri è l'iconografia; dell'artista è l'arte». Stabilito esattamente il soggetto, cominciava il «si sente così», che fa Simone Martini tanto diverso da Giotto e Correggio quasi opposto al suo maestro Bianchi Ferrari.

Però questo antico «io sento così» non veniva mai in contrasto sostanziale con il sentire del committente, perchè l'artista, legato alla richiesta, non poteva scostarsi dal senso comune, come oggi un giornale non può deviare troppo dalle vedute ordinarie dei suoi lettori. La richiesta dirigeva l'offerta.

Oggi avviene proprio il contrario. L'offerta precede anche nell'arte sacra, con tutti gli squilibri che seguono a questo modo di produzione.

Non che manchino le commissioni dirette, ma sono rade e si rivolgono spesso a maestranze meccanizzate, e invise perciò ai veri artisti, i quali aspirano a soppiantarle.

Nasce così, in quei mercati provvisori che sono le mostre d'arte, un'offerta senza preveniente richiesta, e priva perciò di quel controllo e di quel consenso che caratterizzavano l'antico sistema di produzione.

Queste ragioni però, già più e più volte espresse, sento bene che non esauriscono l'argomento; non spiegano quel perentorio: «io sento così».

La questione è ben più profonda e di natura spirituale. Essa coinvolge quella che si può chiamare «crisi moderna dell'immagine». Anche a questo riguardo è facile trovare giustificazioni esteriori. Un tempo il compito di rispondere al pratico bisogno di immagini era assolto unicamente dall'artista, nel genere sacro come nel profano.

Oggi i mezzi riproduttivi saziano abbastanza il fanciullesco e scientifico bisogno di vedere; fotografia, giornale illustrato, cinema, cartellone,

saturano la nostra vita di fantasmi che non sono artistici, come i rumori della strada non sono musica.

Alleggerito da questo ingente compito, che l'aveva tenuto incatenato all'immagine per tanti secoli, l'artista moderno si è accorto che pittura e scultura non consistono nella qualità immaginifica — in tal caso la fotografia sarebbe quadro e il cinema teatro — ma in qualche altra cosa, che può esistere anche senza le immagini sacre e profane. Che cosa sia questa *altra cosa* non fa bisogno dire, fra tanta congerie di libri critici sull'arte moderna.

I migliori si volsero ai problemi puramente artistici e divennero, più degli altri, degli iconoclasti.

Cubismo e futurismo diedero il colpo di grazia e la separazione della pittura e della scultura dalla qualità immaginifica fu segnata. Non che l'arte nuova manchi di immagini; ma esse non rispondono più a quel bisogno di vedere le cose come sono, che è ormai soddisfatto in mille altri modi.

Se voglio vedere come è fatto un bove, prendo un atlante zoologico; se voglio contemplare una donna, prendo una fotografia o la copertina di una rivista femminile. Inutile chiedere queste cose all'artista, a meno che non gli si conceda di darcele a suo modo.

Questo particolare modo di vedere le cose è generato da tante e così sottili ragioni che il dirle vorrebbe un libro e non un articolo.

Anzitutto l'artista tiene a differenziarsi dalle immagini riprodotte con mezzi meccanici in tutta la loro esasperante obbiettività.

Poi pesa su di lui un'ancora vicina tradizione di confusi valori fra bello fisico e bello artistico, per cui al pubblico che si attende il bello piacente in natura pittore e scultore rispondono con l'Antigrizioso di Boccioni.

Infine un nuovo demone ha invaso l'arte moderna (e dicendo demone intendo l'antico *daimon* e non il moderno diavolo); il demone della composizione.

Questa suprema sintesi artistica è di sua natura astratta, e ostile perciò alle immagini, le quali attirano l'attenzione sul particolare invece che sul tutto, sul fatto scenico invece che su quello specificamente artistico.