



A. SOFFICI: STEKLENICA IN LIMONA (1920).

CARLO CARRÀ.

GIUSEPPE RAIMONDI.

Odkar gledamo deset let sem Carràjeve slike v njegovi delavnici ali po hišah zasebnikov ali po javnih izložbah, dobivamo od njih vedno vtis, da so skrbno izvršene in snažno prirejene za pogled in v počastitev onega, ki jih gleda. Dela so to, pri katerih so platno, barvna materija, olje in obdelava sredstva, da se oblečejo ideje in oblike tako, da bodo dostojne pokazati se pred očmi ljudi (in če se ne varam, so za tem stremeli tudi stari slikarji); dela so to, kakor jih ljubijo poštene družine ter učene in duhovite konverzacije, z eno besedo svedočijo o umetniški civilizaciji, ki je ne najdete nikjer toliko kakor v Rimu. O vzgoji pričajo, ali, če se izrazim v profesionalnem jeziku, pomenijo pošteno oddaljitev od materije, diskretno oddaljitev človeka od njegovih sredstev. Ne mislim predmeta, toda duh tega slikarstva je soroden klasični mentaliteti, ki je težila za realizacijo pesniških del s plastičnimi sredstvi, ki je porabljala znake in barve, da sestavi slike realnosti. V tem zmislu bi omenili ime Masaccia — če je treba, da označimo genealogijo — slikarja, ki je koncipiral človeka v božanskih mejah in proporcijah. Odveč se mi zdi dodajati, da Carrà ni

sentimentalec; najprej bi bil še patetik. Če pri njem najdemo toplino, je ona posledica logike, idej; vzdih melanholije, ki ga opazimo, je samo naravno stanje kontemplacije. Njegovo smrtno domotožje stremi samo k duhu ustvarjene materije, ne pa k leni tvarnosti.

Stil in fantazija. Njegova umetnost, ki vsebuje neki religiozni pojem narave, ni mogla biti naturalistična. Za primer naj navedem Carràjevo sliko, o kateri se je mnogo govorilo v Italiji in se zove »Bog hermafrodit«. To brezstrastno bitje sedi na škatlah modnega blaga, prste dviga kakor da blagoslavlja in se zdi utelešenje zmrznjene gracije, obenem pa predmet in simbol nekakšne moderne mitologije. Njegovega trupla iz trikoja, nenavadno efebskega, se drži ogrodje in dvoje debelih nog, ki podaljšujejo telo harmonično uglajeno in se more o njem zapisati, kar je Carlo Dati rekel o slikah Cevksisa: »Opažalo se je, da je delal glave tako velike, ude tako debele in muskulozne, da je dosegel neko gotovo moč in veličino, posnemajoč pri tem Homerja, ki je tudi pri ženah ljubil silno lepoto«.

Tako svobodo, katero bi najbolje imenoval slast stila, potrjujejo proporcije mnogih Rafaelovih figur, končno pa je ona tudi mamljivi način Augusta Renoirja, učitelja med modernimi. Zamislite si idilično zoro Anakreonta, ki jo je preletel Renoir, z obilnimi telesi lahkih nimf! Svet Carràjevih slik nas privlači; iz njega vstajajo perspektive neke mirne in svetle veličine. Bitja, ki tu stanujejo, so po povešenih obrvih in po mramornem izrazu primeri neke idilične človečnosti, ki je na svoj način heroična in je mogla obstajati edino v pokrajini, ki mu jo je po svoje sugeriral spomin iz Nietzschejeve »Vesele znanosti«, te klasične arkadije. Vendar bi to vseeno bila neke vrste mitologija Einsteinove dobe; arkadija, ki bi namesto lepih gozdov uživala neki izmišljen svet, narejen iz ovojnega platna in lesenih deščic, podobno gledališki pozornici. Slikar ima tudi resnično občutek one tesnobe, one nestalnosti življenja, kakršnje je sedanje dispartatno in otožno življenje, ki se neprenehoma izgublja v vzdihljajih za starim. — »Sin konstrukterja« je drugo izmed bitij, ki so dala Carràjevim slikam večjo zgodovinsko in skoraj polemično vrednost; je to »zucchone«, kakor bi rekel Donatello, ta žalostni deček, katerega lik je tako marljivo naslikan z občutkom za relief, kar so v Italiji pozabili vsaj od Cézanneovih časov. Carràjev razum se zdi, da je razum kakega potrpežljivega in ostroumnega humanista, kakega izobraženega dvorjana, kakega sodobnika Leona Battiste Albertija. Deset let je že, odkar je izpregovoril o Giottu s prepričevalnostjo, ki je pričakovala večje pritrditve, kakor jo je

pokazala skušnija dogodkov, ko so se jačji umetniki prilagajali eiganskemu koraku El Greca. Vse njegovo slikarstvo pomeni spoznavanje naše likovne tradicije v jasnih značajih, v onem, kar je na njih bolj fizičnega in bolj materialnega. S svojim lastnim načinom ustvarjanja je on uresničil redko možnost kritičnega temperamenta, ki se nahaja v rojenem umetniku, katerega bi jaz definiral s Pascalom za naravnega. V njegovih delih predstavljata zgodba in poskus samo neko patetično gibkost. On dela počasi in spontano obenem, ker se razvija brez nestrpnosti; njegova dela so kot potrdilo dolgega razgovora takrat, kadar ima trenutke jasne inspiracije. Rekel bi celo, da mu tudi okus in senzibilnost, katero kaže napram realnim jasnostim zgodbe, služita samo toliko, kolikor budita, ko ju uporabljata, drugega za drugim zvoke njegovega instinkta. Takrat se on spominja, kako so slikali Rafael in Massacio, ki so poleg malo drugih, omenjenih v tem članku, edini klasiki, kateri imajo neko direktno zvezo z njegovim slogom. Toda to ni slog, ki vzbuja, po besedah enega izmed modernih, »joie de peintre,« ampak le spremlja rojstvo dveh tonov z usodo dobro pojmovane predestinacije. Sicer pa je Michelangelo, ki iz svojih del ni dobival drugega kot muko in napor, občutil radost pri ustvarjanju. Že mnogo let je Carrà vedno vpošteval pri svojem delu gotove norme, pravila in tradicije. Ko je bil futurist in je slikal radi raziskavanja in vežbe, je risal »slike«. Podajal je predmete. Preziral ni niti proporcije niti važnosti velikega dekorativnega platna, ki spadata k zaslugam italijanskega slikarstva. V letih svoje zrelosti, ko je dosegel idealno čistost risanja, (v čemer je, kakor se vidi v kompoziciji figur, sličen Francu Hayezu in kar jaz smatram za posledico njegovega sožitja z zemljo in umetnostjo Lombardije), je obrnil pozornost na slikarstvo »pejsaža«, da tako nanovo odkrije značajne poteze razboritega in modrega Pijemontežana.

Pokrajine pomenijo v zadnjih treh letih v njegovem delu neke vrste preporod in čudovit zaključek. Njegova barva, — skoraj bi dejal dedna barva, — se javlja v onih sivkastih, zelenih in modrih, ki se zdi, da jih je obsijala jaka in rezka spomladna zora in jih naredila temnikaste kakor na nekaterih pokrajinah Delleanija. Gozdnate ligurske poljane, porastle obale nad mirnimi lombardskimi jezери med senčnatimi hrasti in lahкими oblaki na nebu zapirajo tibe prostore teh pokrajin, ki se kažejo v goli arhitekturi, v kateri so nastale. Ta globoka zemlja, kakor pravimo o zemlji, ki se odkriva na zatonu poletja in početkom jeseni, kaže svoje kosti in vsebuje tiho otožnost prehodnih letnih časov.

* * *

Carlo Carrà je bil rojen l. 1881. v Quarguentu v kmečki hiši. V svojem štirinajstem letu je pobegnil iz očetove hiše, bil delavec v Valenzi, sobni slikar v Milanu, klatil se je po Parizu, bil anarhist v Londonu, potem je vstopil v umetniško šolo in bil tolstojanec in futurist v Italiji. Živi v Milanu. Slikar Carrà je tudi pesnik in pisatelj. Pisal je lirično prozo in filozofske razprave o slikarstvu po večini v Lacerbi, Voce, Brigati in Raccolti. Napisal je knjigo, ki ji je skupaj z De Chiricom dal naslov »La pittura metafisica« (Ed. Vallacchi, Firenze). Glasovit pa je postal po knjigi o Giottu (Ed. »Valori Plastici«, Roma).

(Po G. Papiniju v »La Vraie Italie, 1919.)

ARDENGO SOFFICI.

BOGDAN RADICA.

Toskanec Ardeno Soffici zavzema odlično mesto v modernem umetniškem pokretu Italije, in to kot pesnik, slikar in teoretik. Njegovo delo je toliko dozorelo, njegova zgodovinska vloga že toliko opredeljena, da je danes, ko se zdi, da je po viharnem, močno ekstremističnem nastopu jake mlajše generacije proti starim nastopilo neko zatišje v stvariteljskem življenju, mogoče izreči o tem prvoboritlju kolikor toliko jasno mišljenje.

Začel je v »Leonardu«, okrog katerega se je takrat zbirala generacija, katere nastop je pomenil preobrnitev vseh vrednot. Naravno je, da je nosil v sebi vse znake one mladosti, katere duševni problem je izrazil G. Papini v lirski obliki v svojem »Un uomo finito.« Že kot mladenič, ki je obiskal Pariz, takrat središče najnovejših duševnih pojavov, je z neko trpkostjo opazoval tisto, kar je preživelega v onih dneh odmiralo v njegovi domovini, in je to svojo notranjo muko izrazil v Neznanim Toskancu (Ignoto Toscano). Ko se je predstavil s tem svojim romantičnim delom kot umetnik, je začel Soffici po svoji vrnitvi iz Pariza, kjer se je seznanil z impresionizmom in poimpresionizmom in kjer je odkril enega od najoriginalnejših kiparjev zadnjih desetletij, Medarda Rossa (»Slučaj M. Rossa«), »prvi« opozarjati Italijo na likovne vrednote. Razumljivo je, da je ta njegov nastop v »provinci«, ki je tratila svoje moči v posnemanju zadnjega angleškega preraphaelizma ter Klimta in Böcklina in pozabljala na umetniške napore »machiaiolov«, Fattorija in dr., moral izzvati metež: smeh in preziranje pri starih, simpatijo in razumevanje pri mladih. Takrat je postal Soffici središče cele nove umetniške manifestacije in ji je dajal smernice s svojimi spisi v Prezzolinijevi »La Voce«, pozneje je v družbi s Papinijem prevzel vodstvo umetniške revolucije, ki se je izražala v florentinski »Lacerbi«.