



Александр Рожин

Искусство по ту сторону фашизма



Джорджио МОРАНДИ
Натюрморт. 1929
Холст, масло
30,8 × 61,8

Giorgio MORANDI
Still-life. 1929
Oil on canvas
30.8 × 61.8 cm

«Итальянское искусство 30-х годов, по ту сторону фашизма» — такое название получила выставка произведений художников, чье творчество вошло в историю с Венецианских биеннале того времени. Эта экспозиция, открытая в Палаццо Строцци во Флоренции с 22 сентября 2012 года до 27 января 2013, стала одним из центральных событий в ряду не менее значительных выставок, таких как «Фрэнсис Бэкон и сегодняшнее состояние современного искусства» в Центре современной культуры Строцци, «Вермер Делфтский. Золотой век голландского искусства» в палаццо Куиринале в Риме и юбилейная ретроспектива творчества Ренато Гуттузо, посвященная 100-летию со дня рождения великого мастера, в комплексе Витториано в Риме, а также Международная римская биеннале антикваров в палаццо Венеция, персональная выставка работ Гюнтера Юккера в Академии искусств в Венеции...

♦ Гуидо ПЕЙРОН
Друзья в мастерской
1928
Доска, масло
157 × 126

♦ Guido PEYRON
Friends in the Studio. 1928
Oil on panel
157 × 126 cm

И все же в череде выше упомянутых уникальных экспозиций особое место принадлежит первой, поскольку она дает возможность по-новому осмыслить явления художественной культуры трагического, во многом однозначно воспринимаемого и трактуемого периода истории европейской цивилизации двадцатого века.

Во введении к каталогу этой выставки ее организаторы, спонсоры и ку-

раторы в достаточно лаконичной форме старались обозначить свою концепцию видения искусства не сквозь призму социально-экономических, идеологических, политических причин, породивших фашизм, а через жизнеспособность подлинной художественной культуры, историческая значимость которой определяется иными, нежели идеологическими доктринами, профессиональными критериями самооценки творче-

ской личности и ее роли вне узко временных границ в истории искусства. Они, авторы вступительных текстов, неслучайно сравнивают эту экспозицию с состоявшейся почти полвека назад выставкой «Искусство Италии 1915–1935», организованной Карло Людовико Раджанти. Многие участники той выставки заявлены своими работами и здесь, но в ином контексте. Назовем лишь некоторые имена: Джорджио де Кирико,



Джакомо МАНЦУ
Давид. 1938
Бронза. 48 × 58 × 53

Giacomo MANZU
David. 1938
Bronze. 48 × 58 × 53 cm

Карло Карра, Лючио Фонтана, Карло Леви, Массимо Каптитли, Марино Марини, Джорджо Моранди, наконец, РАМ, Джакомо Манцу, Ренато Гуттузо, Джино Северини. Сегодня их творческое наследие известно всему миру.

Организаторы экспозиции включили в ее состав ряд зарубежных мастеров, в том числе произведения немецких художников Георга Гросса, Отто Дикса, Адольфа Циглера, чье искусство той поры представляло очевидный контраст по отношению к работам вышеназванных итальянских современников. Умозрительно позволим себе вообразить рядом с итальянцами и некоторых советских художников сталинской эпохи, в числе которых вполне могли бы найти достойное место Александр Дейнека, Аркадий Лабас, Александр Матвеев, произведения которых также справедливо рассматривать по ту сторону тоталитаризма. Благодаря таланту и профессиональной культуре они смогли независимо от исторических условий и идеологической конъюнктуры преодолеть диктат политического порабощения личности. Духовное противостояние творческой интеллигенции власти, конечно, не носило характера непримиримой борьбы, открытого сопротивления. Внутренняя оппозиционность,

наверное, выражалась прежде всего в верности своему призванию быть художником, живущим, говоря словами Александра Пушкина, по законам самим над собой поставленным.

Следует особо отметить, что инициаторы выставки решали актуальную во всех отношениях задачу: не игнорируя историографии конкретных фактов и событий, несомненного прямого или косвенного прессинга со стороны тоталитарной государственной власти, повелевавшей судьбами народа, открыть перспективу говорить об искусстве языком самого искусства. А эта экспозиция, особая логика ее построения по именам, произведениям, сопоставлению ведущих художественных школ, центров итальянской культуры тридцатых годов прошлого столетия — Флоренции, Милана и Рима — дают простор нашему воображению, открывают новый угол зрения на не такое еще далекое прошлое. Естественно, для этого необходимо отрешиться от узколобого, догматического и потребительского отношения к искусству.

Глядя на произведения тех лет, испытываешь сложное чувство драматического размежевания, происходившего между художником и властью. Исторический опыт показывает парадок-

сальное несоответствие устоявшихся представлений о том, что наиболее значительные, масштабные произведения искусства создавались по заказу королевских дворов, государственных институтов, церкви и всемогущих меценатов, обладавших властью денег. Вместе с тем, достаточно вспомнить «золотой век голландского искусства», чтобы усомниться в справедливости подобных утверждений, поскольку нидерландские художники работали на индивидуального заказчика, рядового горожанина, представителя среднего класса, на цеховые общины, отчего их творчество не стало менее значимым, чем то, которое обслуживало интересы власти, прославляло и увековечивало ее. Этот феномен подтверждает логику выводов австрийского теоретика XIX века Генриха Вёльфлина, утверждавшего, что история искусства складывается из истории историй отдельных мастеров и их произведений. Конечно, речь идет не только о жанровых и сюжетных предпочтениях обывателей, от ориентации на их вкус, оставим это в стороне от основной цели обзора флорентийской выставки. Нас интересует прежде всего актуальность концепции авторов экспозиции не с точки зрения подачи произведений определенного периода, их соответствия или несоответствия идеологическим доктринам тоталитарного государства, а сама возможность существования искусства, далекого от установок на обслуживание политической воли режима, художников, находившихся по ту сторону власти. Подавляющее большинство экспонентов выставки вдохновлялось идеей создания искусства для искусства, во все времена со всех сторон подвергавшейся сомнению и критике. Так почему же этот вопрос вызывает новый резонанс, в него вкладывается особый смысл? Выставка «Итальянское искусство 30-х годов...» дает возможность очередной попытке ответить на него, исходя из задачи переосмысления эволюции художественной культуры, смены исторических фаз, эпох и стилей. Постигание закономерностей этого процесса лежит не только в сфере зависимости от изменений общественных формаций — от первобытнообщинного, феодального, капиталистического строя до постиндустриальной эры, но и в иной перспективе понимания законов искусства. Выбор авторов показанных произведений, знание творчества каждого из них позволяет приблизиться к исследованию этой проблемы с позиций нового отношения к такому понятию, как искусство для искусства.

Преимущества такого подхода, естественно, не исключают обоснованность сложившихся точек зрения и тео-

Марио СИРОНИ
Семья. 1932 (?)
 Холст, масло
 167 × 210 × 6,5

Mario SIRONI
The Family. 1932 (?)
 Oil on canvas
 167 × 210 × 6.5 cm



ретических формул. Они обусловлены необходимостью особого рода освобождения от стереотипов политико-экономического мышления большинства ангажированных историков и социологов, что предполагает независимость суждений о природе искусства в ее вневременной духовно-эстетической ценности и художественной значимости.

Обратимся, наконец, к конкретным произведениям, представленным в палатце Строцци для предметного разговора о концепции выставки. Возьмем, например, близкие по теме скульптурные работы Марино Марини «Пловец» и Лючио Фонтана «Олимпийский чемпион». В то время эти, как и ряд других мастеров, уже вступили в пору творческой зрелости. Напомним читателям о культивировавшихся фашизмом идеалах — культе брутальной силы, арийского духа, прославлении сверхчеловека как базиса власти. Образы, созданные в те годы Марини и Фонтана, открывают другие характеры и судьбы, обладают иными достоинствами, они драматичны в своей пластической выразительности. Сила атлетов воплощена не во внешней идеализации неких героев, а в пластике фигур, спустившихся с победных пьедесталов, чувство тяжелого бремени спортивных рекордов,

отстраненности от внешнего мира звучит в их облике. Выполненный в бронзе, чем-то напоминающий роденовского «Мыслителя», пловец сидит в расслабленной позе на жестком по силуэту, вырезанном из дерева «пьедестале», который подобен опрокинутому обелиску. Образная драматургия опустошенной силы раскрывается в контрастном сочетании разных по массе, физическим свойствам материалах — металле и дереве, в лепке фигуры, моделировке пластической формы, в ракурсе и силуэте скульптуры. В скульптуре «Олимпийский чемпион», выполненной в раскрашенном гипсе, образный смысл передан иными изобразительными средствами: здесь другое отношение к объему, конфигурации, иной подход к решению художественного замысла. Фонтана раскраской гипсовой фигуры открыто имитирует тонированную бронзу, тем самым придавая определенную прочность используемому материалу, о чем свидетельствует и цвет основания композиции, напоминающего структуру слоистого камня. Фронтальное обращение атлета к зрителю, его поза, мощная пластика лепки отличают это произведение от скульптуры Марини, но в чем-то «Олимпийский чемпион» переключается с работами Осипа Цадкина.

Рассмотренные произведения необходимо дополнить бронзовым «Давидом» Джакомо Манцу. Изображенный сидящим на корточках мальчик с полужакрытыми глазами, с худыми, словно ошупывающими пространство перед собой, руками слепца, ничем не связанный со своим мифологическим прототипом, — поистине образ трагический. Само появление в фашистской Италии такой работы кажется невозможным. Блестящая лепка согбенной фигуры ребенка, светотеневая моделировка пластической формы круглой скульптуры восхищают художественными качествами, виртуозным мастерством Манцу.

Мы уже не задумываемся, когда и во имя чего создан этот пронзительный, трагический образ. Определенными чертами подобного свойства отмечена и терракотовая фигура лежащей молодой женщины, освещенной солнцем, — работа Артуро Мартини, увлеченного сложными ракурсами, движением и игрой света и тени. Напротив, работа Адольфо Вилдта — портрет известного авиатора, совершившего перелет из Италии в Бразилию, вырубленный в мраморе, с использованием позолоты. Скульптура, изображающая прославленного летчика с волевым,



непреклонным взором пустых глазниц, становится предтечей идеологической эстетики тоталитарного искусства времен фашизма. Такие контрапункты на выставке необходимы для усиления ее концептуальной остроты.

Среди живописных произведений назовем и рассмотрим лишь несколько, в силу того, что формат данного экскурса не позволяет расширить его границы.

Пожалуй, первыми полотнами, которые отвечают субъективным целям и задачам обозревателя, будут «Друзья в мастерской» и «Портрет хирурга Гуэльмо Паскуалино» кисти Ренато Гуттузо. В них воплощены те самые мысли, позволяющие рассуждать об искусстве на языке искусства, которые превалируют в концепции выставки. Творческое воображение, чувство цвета и формы, рисунок и композиции, пространства и света — то, что позволяет нам видеть и воспринимать произведения живописи, скульптуры, графики не сквозь призму содержательных сюжетов и мотивов, тем и жанров, а на уровне художественности их исполнения, на что может оказывать влияние только талант и профессиональное мастерство.

При этом необходимо попробовать абстрагироваться от множества привходящих моментов, которые уведут нас в сторону от проблемы чистого восприятия и понимания не конкретных исто-

рических условий, а жизнеспособности искусства независимо от времени.

В данном случае уместно вспомнить теоретические рассуждения блестящего русского теоретика и художественного критика Николая Пунина, по словам которого, фактура есть не что иное, как зрительно запечатленное первое впечатление от картины, при взгляде на которую, если сразу после этого закрыть глаза, в памяти останется главное, что и определяет понятие фактуры. Возможно, именно с данного момента начинается процесс чувственного восприятия произведения искусства не в его описательной, историко-литературной собирательности, а через ощущения и понимания материала, средств и приемов художественной выразительности. На эти особенности работ Ренато Гуттузо, и не только его, хотелось бы прежде всего сфокусировать наше внимание. Живописная энергетика красок, пластическое распределение цветовых масс внутри композиционной структуры картины Гуттузо «Друзья в мастерской», колористические валёры и, наконец, решетка спинки кровати, на которой в разных позах, крестооб-



Адольфо ВИЛДТ
Артуро Феррарин. 1929
Позолоченный мрамор
60 × 60

Adolfo WILDT
Arturo Ferrarin. 1929
Marble with gilding
60 × 60 cm

разно изображены три фигуры, — решетка, обозначающая границу, по ту сторону которой драматическая глубина обретает особую психологическую окраску. Подобная проникновенность здесь достигается прежде всего художественными средствами, не требующими литературного истолкования характеров и судеб персонажей в контексте исторической ситуации. Эти качества определяют и чувственный магнетизм «Портрета хирурга Гуэльмо Паскуалино». Нервная динамика живописно струящихся складок халата врача, рисунок рук и их сенсорное движение, переливы и контрасты цвета и застывшее в этом бурлящем окружении сосредоточенное, обращенное к некоему постороннему наблюдателю лицо доктора рядом с карнавальной маской передают восприятие автором портрета тех трагических лет.

В том же контексте, но на ином эмоционально-психологическом уровне следует рассматривать исполненный иронии, переходящей в гротеск, «Портрет художника Филиппо де Писиса с попугаем» кисти Карло Леви. Другое впечатление, благодаря именно живописной системе, возникает от картины «Маленький французский солдат», изображающей того самого Писиса, которого абсолютно в иной изобразительной стилистике написал Леви. И опять главным критерием восприятия смысла здесь являются не описательные детали и атрибуты конкретного времени, а их художественная трактовка. Драматургические качества образа, символическо-метафорическая суть монументального по характеру большого рисунка углем Карло Карра «Восходящая из могилы» поражает той же выразительностью звучания, которую придает графической, подобной фреске, метафорической работе сам материал. Жирный и сыпучий уголь на плотной, охристой сахарной бумаге, жесткая конструкция рисунка, определяющего ирреальную пространственную среду, в которой появляется женская фигура. К столь же ярким примерам воплощения художественности как таковой относится небольшая по размеру картина Массимо Кампили «Цыгане». Написанная масляными красками на холсте, она может выдержать значительное увеличение, благодаря характеру композиции и живописной поверхности, визуальной рельефности, что мысленно как бы проецирует изображение на большую плоскость, роднит ее со стенописью. По-своему использует качества материала, в данном случае также масляной живописи на холсте, Марио Тоцци в маленькой картине «Фигуры с архитектурой», при репродуцировании которой без указания размера возникает

ощущение монументальности, масштабности изображения. И здесь подобное впечатление изначально связано не с сюжетно-содержательной канвой произведения, а с техническим мастерством, гармонией пропорций, видением пространственной, световоздушной среды. Или, например, натюрморты Джорджо Моранди, которые подобны автопортретам состояния души художника. На протяжении нескольких десятилетий он использовал одни и те же предметы домашнего обихода в своей живописи. Однако колористические градации, изменения степени освещенности живописного пространства, преимущественно фронтально расположенные по отношению к зрителю объекты изображения выстраиваются в эмоциональную сагу жизни Моранди.

Многие отличительные качества искусства для искусства лишь частично обозначены в этом кратком, обзорном тексте, в который не вошло представление целого ряда интересных произведений, которые могли бы стать достойным продолжением рассмотрения вышеназванных работ, наглядной иллюстрацией конспективно обозначенных задач разговора об искусстве на языке искусства. В их числе должны были оказаться картины Габриэле Муччи, Джованни Коласиччи, Джино Джиринжелли, Виницио Паладини, Пиппо Риццо, Джиджи Чесса, Марио Сирони...

Творчество ряда участников давно вошло в историю мирового искусства XX века, одни из них остались в его временных границах, другие перешагнули в будущее, в их числе, на наш взгляд, Лючио Фонтана и Карло Карра, Марино Марини и Джорджо Моранди, Генри Мур и Фрэнсис Бэкон, Василий Кандинский и Владимир Татлин, Езеф Бойс и Отто Шлемер, Анри Матисс и Жорж Руо, Пабло Пикассо и Хуан Миро. Возможно, мы недооцениваем других мастеров, на художественное наследие которых мы все еще смотрим через призму исторических стереотипов. Флорентийская выставка в Палаццо Строцци, надеюсь, поможет современным историкам искусства и художественным критикам сделать последние шаги из плена литературных иллюзий.

В заключение добавим, что экспозиция «Итальянское искусство 30-х годов, по ту сторону фашизма» включала в себя разделы дизайна и декоративно-прикладного искусства, а также фактографическую документацию, материалы из истории архитектуры, кинематографа и фотографии тех лет, что позволяет зрителю представить объективную картину времени и сделать свой выбор.

Марио ТОЦЦИ
Фигуры с архитектурой
Холст, масло
116,3 × 72,9

Mario TOZZI
Figures with Architecture
Oil on canvas
116.3 × 72.9 cm



Джованни КОЛАСИЧЧИ
Натюрморт с цветком протеи. 1937
Холст, масло
78,5 × 95

Giovanni COLACICCHI
Still-life of the Protea
1937
Oil on canvas
78.5 × 95 cm





Alexander Rozhin

Art Beyond Fascism

Running at Florence's Palazzo Strozzi until the end of January 2013, the exhibition "The Thirties. The Arts in Italy Beyond Fascism" features artists who came to public notice after exhibiting at the Venice Biennales during Italy's Fascist era. It provides an opportunity to cast a fresh look at the artistic culture of this tragic historical period of European civilisation in the 20th century — one with regard to which there has been little variance of opinion to date among its interpreters and judges.

In their preface to the exhibition catalogue the curators tried to concisely express their vision of art — not through the lens of the socio-economic, ideological or political causes of Fascism, but through the lens of the vitality of a true artistic culture. The historical importance of this culture rests on foundations different from ideological precepts, on professional criteria such as the autonomous worth of the creative personality, and that personality's role outside the constricted temporal boundaries of the history of art. Significantly, the authors of these introductory texts compare this new exhibition with the show "Art of Italy: 1915-1935" (Arte moderna in Italia: 1915-1935) organised nearly 50 years ago by Carlo Ludovico Ragghianti. Work by many participants of that earlier exhibition are featured at this new one as well, only in a different context, among them Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Lucio Fontana, Carlo Levi, Massimo Campigli, Marino Marini, Giorgio Morandi, and finally, RAM, Giacomo Manzù, Renato Guttuso and Gino Severini. Today their creative legacy enjoys international renown.

The organisers included works by several non-Italian masters, such as Germany's George Grosz, Otto Dix and Adolf Ziegler, whose art of that period stands in apparent contrast to that of their Italian peers of the same era. We could also imagine side-by-side with the Italians several Soviet artists of the Stalinist era, like Alexander Deineka, Arkady Labas or Alexander Matveev, whose works are ar-



form of their loyalty to their artistic vocation, and the stance of a figure who lives, to quote Alexander Pushkin, according to the principles he has prescribed for himself.

The initiators of the exhibition were faced with a truly modern challenge: they had to introduce opportunities for talking about art in the language of art, without ignoring specific historical facts and events — the realities of direct or indirect pressure from totalitarian state power steering the destinies of individuals. With its chosen arrangement by names and works rooted in comparison of the leading art schools and centres of Italian culture of the 1930s, such as Florence, Milan and Rome, it unleashes our imagination and provides new insights into the not-yet distant past. To achieve this, narrow, dogmatic and consumerist attitudes to art need to be cast aside.

Looking at the artwork of the period, the viewer becomes aware of the dramatic disconnection between the artists and the authorities. History shows us a paradoxical move away from the entrenched belief that the most significant and important works of art were created on commission for royalty, state institutions, the church or powerful art patrons who ruled through their economic power. If one remembers the "golden age of Dutch art", however, the fairness of such statements becomes questionable: the Dutch artists were working for private customers, ordinary citizens, representatives of the middle classes and guilds — and this did not make their art less valuable when compared to art that served the interests of, and extolled and immortalised, the state.

Карло КАРРА
Восходящая из могилы
1938–1939
Уголь на сахарной
бумаге, наклеенной
на холст. 181,5 × 99,5

Carlo CARRA
*Female Figure Rising from
the Grave*. 1938-39
Charcoal on sugar paper
glued onto canvas
181.5 × 99.5 cm

♦ Ренато ГУТТУЗО
Портрет хирурга
Гульельмо Паскуалино. 1935
Фанера, масло
98 × 66

♦ Renato GUTTUSO
*Portrait of Guglielmo
Pasqualino, Surgeon*. 1935
Oil on plywood
98 × 66 cm



This phenomenon confirms the logic of the conclusions of the 19th-century Austrian theoretician Heinrich Wölfflin, who argued that the history of art is composed of the histories of individual artists and their works. Certainly, we are talking here not only about genre and narrative preferences of commoners, about catering for their tastes — let's not factor these considerations into the main objectives when considering the Florence exhibition. What we are interested in most of all is not the modern relevance of the concept of the creators of the show from the viewpoint of presentation of the artwork of a certain period or this artwork's conformity (or lack thereof) to the ideological dogmas of a totalitarian state, but rather the mere possibility of the existence of an art reluctant to become a servant of the political regime, the existence of artists who placed themselves on the other side of state power.

The overwhelming majority of the artists featured drew inspiration from the idea of creating art for art's sake — a stance that at all times has been questioned and criticised. Then why does this question again strike a chord with the public, why has it been vested with special meaning? "The Thirties. The Arts in Italy Beyond Fascism" provides a new opportunity to try to answer this question with a view of re-thinking the evolution of artistic culture and the process of the arrival of new historical periods, époques and styles to replace the old ones. Insights into the principles of this process are anchored not only in the dependence on changes in social formations — from primitive communal, feudal, capitalist systems to a post-industrial era — but also in different approaches to understanding the principles of art. If one takes into consideration the choice of the artists featured at the show and is familiar with each one's *oeuvre*, one

can begin studying this problem using a new approach to such a notion as art for art's sake.

The advantages of such an approach certainly do not invalidate established viewpoints and theoretical formulas. They are pre-conditioned by the necessity of a special liberation from the stereotypes of politico-economic thinking held by a majority of partisan historians and sociologists, which presupposes independent judgement with regard to the timeless spiritual and aesthetic worth and artistic import of the nature of art.

Considering the concept of the show, it's worth looking at two thematically close sculptures, "The Swimmer" by Marino Marini and "Olympic Champion" by Lucio Fontana, both of whom were then, like some others, at a point of artistic maturity. The ideals cultivated by the Fascists should be remembered — the cult of brute force and Aryan spirit, glorification of the superman as the basis of state power. The images created in those years by Marini and Fontana show other characters and destinies and have different strengths; their drama is conveyed visually. The athletes' physical might is highlighted not through a superficial idealisation of abstract heroes but in the shapes of the figures of the men who stepped down from the medal stands, in the sensation of the heavy burden of athletic records and estrangement from the outside world. Made of bronze and recalling somewhat Rodin's "The Thinker", the swimmer is seated in a relaxed pose on a sharp-edged wooden "pedestal" resembling an upturned obelisk. The visual narrative of exhausted strength is rendered through a contrast combination of materials with different mass and physical properties — metal and wood — through the shapes of the figure, modelling of the forms, the angle and silhouette of the sculpture.

Люцио ФОНТАНА
Олимпийский чемпион. 1932
Крашеный гипс
121 × 92 × 70

Lucio FONTANA
Olympic Champion. 1932
Coloured plaster
121 × 92 × 70 cm

Артуро МАРТИНИ
Женщина под солнцем. 1930
Терракота
44,5 × 148 × 68

Arturo MARTINI
Woman in the Sun
1930
Moulded terracotta
44.5 × 148 × 68 cm





Массимо
КАМПИЛЬИ
Цыгане. 1928
Холст, масло
96,5 × 75,5

Massimo
CAMPIGLI
The Gypsies. 1928
Oil on canvas
96.5 × 75.5 cm

Марино МАРИНИ
Пловец. 1932
Дерево
113,5 × 43,2 × 50

Marino MARINI
The Swimmer. 1932
Sculpted and
carved wood
113.5 × 43.2 × 50 cm



In “Olympic Champion”, made of painted gypsum, the meaning is conveyed through a different visual vocabulary: this sculpture is marked by a different approach to volume, configuration, and execution of an artistic concept. Painting gypsum, Fontana openly imitated toned bronze, thus lending a certain hardness to the material used — this is also evidenced by the colour of the base, which resembles the structure of foliated rock. The athlete’s frontal position *vis-à-vis* the viewer, his pose and lusty forms distinguish this piece from Marini’s work, although “Olympic Champion” somewhat recalls Ossip Zadkine’s works.

Giacomo Manzù’s bronze “David” also deserves attention: the figure of a boy sitting on his haunches, eyes half-closed, with the lean hands of a blind man that seem to explore the space in front of him by touch, and without any ties to his mythical prototype, is a truly tragic image. The mere fact that such a work was created in Fascist Italy seems incredible. The brilliantly executed stooped figure of the child and the chiaroscuro modelling of the shapes of a round sculpture are fascinating for its artistic perfection and Manzù’s consummate artistry.

We are no longer interested in when and for what purpose this heart-wrenching and tragic image was created. Some such qualities also distinguish Arturo Martini’s terracotta image of a young woman lying in the sun — the work of a sculptor fascinated with elaborate angles and the movement and interplay of light and dark. Adolfo Wildt’s sculpture, by contrast, is a piece made of gilded marble, the portrait of a famous aviator who flew from Italy to Brazil, who is represented with a forceful, fierce look in the empty sockets of his eyes that looks like a precursor of the ideology-driven aesthetics of totalitarian art of the Fascist period. Such counterpoints are vital for highlighting the show’s conceptual edge.

Touching on the paintings, perhaps Renato Guttuso’s “Friends in the Studio” and “Portrait of Guglielmo Pasqualino, Surgeon” are the first pieces that correspond with this reviewer’s subjective viewpoint. These works are representative of the ideas enabling a discussion about art in the language of art — the ideas that dominate the concept of the exhibition. Artistic imagination, the feeling of colour and form, drawing and composition, space and light are the qualities that enable us to see



and feel paintings, statues and drawings not through the lens of narratives and motifs, themes and genres, but in terms of craftsmanship – something which can be influenced only by talent and professional mastery. We have to disengage ourselves from external circumstances which lure us away from the problem of pure perception and from understanding the viability of art irrespective of time period, instead of within a specific historical context.

It would be apt to recall the theoretical musings of the brilliant Russian theoretician and art critic Nikolai Punin, who said that texture was nothing more than a visually captured first impression produced by a painting, looking at which, if one closes one's eyes immediately after seeing it, one retains in memory the essence of the work, which defines the notion of texture. Perhaps at this point we see the beginning of the process of sensual perception of a work of art not as an aggregate of descriptive, historical and literary features, but through experiencing and understanding the materials, means and techniques of artistic expressiveness.

We can see this in Guttuso's and other artists' pieces, as in the picturesque vibrancy of colours, distribution of colour patterns inside the compositional structure

of Guttuso's "Friends in the Studio", its tone values and, finally, the railing of the bed on which three figures are depicted crosswise in varying poses – the railing marks off the boundary beyond which the dramatic depth takes on a special psychological colouration. Such soulfulness is achieved here first of all by artistic means that do not require any interpretation of the figures' characters and destinies within the context of a historical situation. These qualities also define the sensual magnetism of "Portrait of Guglielmo Pasqualino, Surgeon". The nervous dynamics of the picturesquely arranged smooth folds on the doctor's gown, the lines of the hands and their sensory motion, the interplay and contrasts of colours, and the doctor's face, frozen within this agitation, concentrated and directed at a strange observer – this face beside a carnival mask conveys Guttuso's take on the portrait of those tragic years.

Karlo Levi's "Portrait of de Pisis with a Parrot", a piece full of irony bordering on grotesque, needs to be explored within the same context, but on a different emotional-psychological level. The painting "Little French Soldier", featuring the same man, de Pisis, whom Levi represented in a completely different visual style, produces a

Карло ЛЕВИ
*Портрет Филиппо
де Писиса с попугаем*
1933
Холст, масло
60,5 × 50

Carlo LEVI
*Portrait of de Pisis
with a Parrot*
1933
Oil on canvas
60.5 × 50 cm

Ренато ГУТТУЗО
Друзья в мастерской
1935
Доска, масло
62 × 77

Renato GUTTUSO
Friends in the Studio
1935
Oil on panel
62 × 77 cm





different impression, thanks precisely to the colour scheme. In this piece, too, the main criteria for fathoming meaning are not descriptive details and attributes of a specific time period, but their artistic interpretation. In “Female Figure Rising from the Grave”, a large monumental drawing with coal by Carlo Carrà, the narrative qualities of the imagery and the symbolical, metaphorical essence have the same astonishing expressiveness as that lent to the graphic, fresco-like, metaphorical piece by the material itself: the greasy and flaky coal on thick, ochreous, sugar paper; the rigid structure of the drawing underlying the unreal space in which the female figure appears.

Massimo Campigli’s small piece “The Gypsies” is an equally compelling example of pure artistry at play. The character of the composition, pictorial surface and visual salience make this oil painting on canvas fit for enlargement on a considerable scale, provoking the mind into projecting it onto a larger surface, almost like a wall painting. Mario Tozzi originally uses the qualities of the material – in this case, too, oil and canvas – in a small painting “Figures with Architecture”, which, when printed without an indication of its size, creates the impression of a monumental and large image. Here, too, such an im-

pression is initially generated not by the piece’s narrative but by the artist’s technical skills, the harmony of proportions and the vision of space and light and dark arrangements. Or, for instance, the still-lives of Giorgio Morandi, which in effect represent self-portraits of the artist’s states of mind. For several decades he painted the same household objects, but the colour gradations, changes in the degree of illumination of the pictorial spaces, the habitual placement of objects in frontal position in relation to the viewer create an emotional saga about Morandi’s life. Similarly, paintings by Gabriele Mucchi, Giovanni Colacicchi, Gino Ghiringhelli, Vinicio Paladini, Pippo Rizzo, Gigi Chessa and Mario Sironi offer opportunities to consider the characteristics of art for art’s sake, and for conversation about art in the language of art. The exhibition included sections devoted to design and the applied arts, as well as documents and materials related to the history of architecture, cinema and photography of that period – an array of artefacts that provide viewers with the opportunity to form an objective panoramic view of the times and to make their choice.

The *oeuvre* of some of the featured artists has long become part of the history

Джино
ДЖИРИНЖЕЛЛИ
Композиция № 7. 1934
Холст, масло
73,5 × 60

Gino GHIRINGHELLI
Composition No 7. 1934
Oil on canvas
73.5 × 60 cm

РАМ
*Индустриальный
пейзаж. 1931*
Доска, масло
50 × 37

RAM
Industry. 1931
Oil on panel
50 × 37 cm

of 20th-century world art. Some remain within the century’s temporal boundaries, others have progressed into the future – this latter group includes, in our opinion, Lucio Fontana and Carlo Carrà, Marino Marini and Giorgio Morandi, Henry Moore and Francis Bacon, Wassily Kandinsky and Vladimir Tatlin, Joseph Beuys and Oskar Schlemmer, Henri Matisse and Georges Henri Rouault, Pablo Picasso and Joan Miró. We may be underestimating other artists, whose artistic legacies we still view through the lens of historical stereotypes. The exhibition at the Palazzo Strozzi in Florence will, I hope, help modern art historians and critics to further disengage themselves from the spell of literary illusions.