

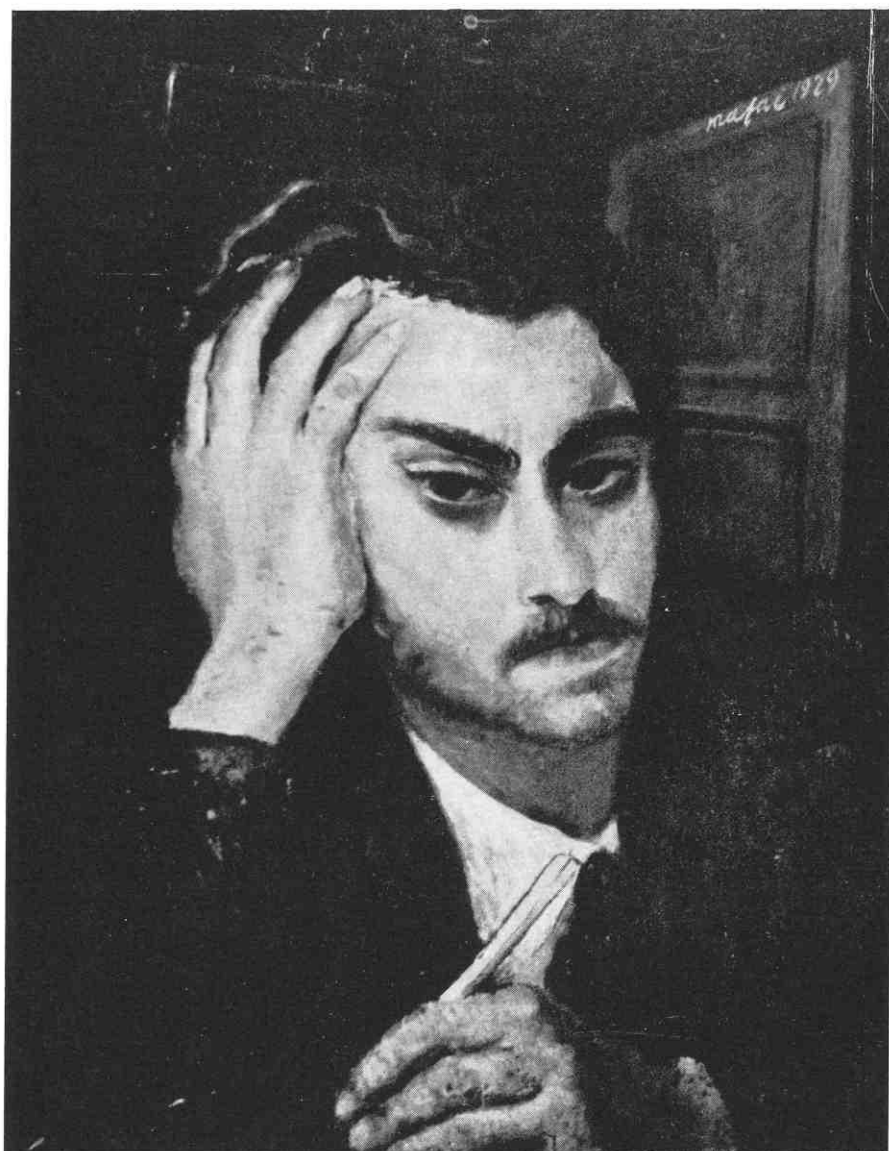


ješa denegri

jedna talijanska linija u duhu ekspresionizma: la scuola romana

U vrijeme formiranja povijesnog ekspresionizma, kao fenomena karakterističnog prvenstveno za njemačku kulturu, prevladavaju u talijanskoj umjetnosti bitno drukčiji mentaliteti iz kojih će upravo i proizići temelji što tu umjetnost izdvajaju u evropskom kontekstu: to će biti polaritet futurizam-metafizika kao polaritet koji će — pogotovo kada se gleda u krajnje sumarnim crtama — predstavljati dvije osnovne smjernice talijanske umjetnosti u početku stoljeća i činiti njen svakako najveći doprinos evropskoj modernoj umjetnosti. No ne bi bilo ispravno tvrditi da osim tih dviju zaista velikih pojava talijanska kultura nije evropskoj dala još i niz priloga o kojima današnja kritika i povijest umjetnosti i te kako vode računa: pogotovo nakon zaključenja »herojskog« razdoblja futurizma i nakon prestanka međusobnog okupljanja protagonista metafizike javili su se u 20-im i 30-im godinama brojni manji kompleksi koji problematiku cjeline talijanske umjetnosti prve polovice stoljeća čine vrlo razuđenom i krajnje složenom. U posljednje vrijeme pojedini od tih kompleksa doživjeli su detaljnu obradu i zasluženu kritičku revalorizaciju, kao što je bio slučaj s drugim naraštajem futurista ili s lombardijskom apstrakcijom 30-ih godina, no ništa manje pažnje ne zavređuju — pogotovo u duhu današnjeg »prijelaznog« umjetničkog razdoblja — još neki fenomeni, čini se prije svih tzv. Rimska škola (*La Scuola Romana*), svojevrsna podvrsta talijanskog ekspresionizma, o kojoj možda neće biti na odmet iznijeti nekoliko osnovnih činjenica i zapažanja.

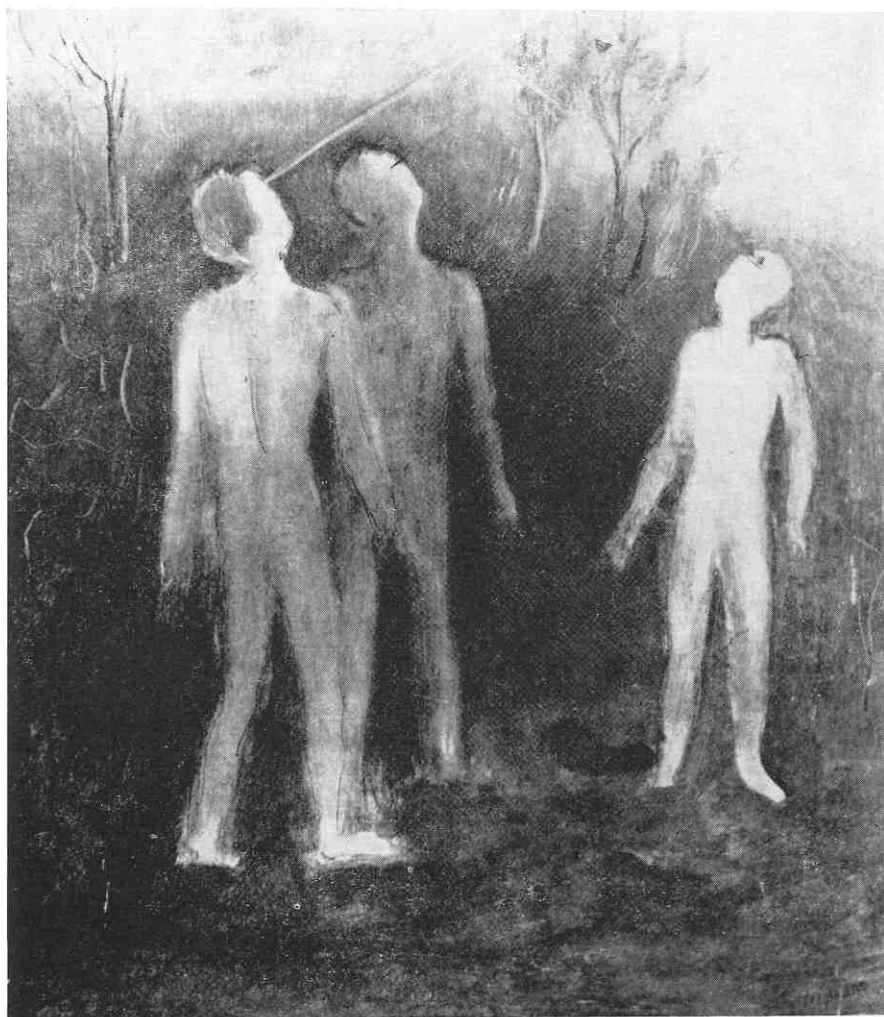
Kad se govori o ekspresionizmu u evropskoj umjetnosti 20-ih i 30-ih godina, odmah valja podrazumijevati jednu ogradu: to, dakako, nije isti tip ekspresionizma poput onoga što se javlja u njegovim povijesnim pokretima (u grupama *Die Brücke* i *Der Blaue Reiter*), to, dakle, nije onaj već »stilski« formirani ekspresionizam koji ne ostaje samo svojstven likovnim umjetnostima (slikarstvu, skulpturi, grafici) nego ravnopravno obuhvaća i književnost, posebno liriku, arhitekturu, film, kazalište itd., zaokružujući se u veliko poglavlje moderne evropske kulture u razdoblju do i nedugo poslije prvoga svjetskog rata. Termin ekspresionizam 30-ih godina ima prvenstveno uvjetno značenje i kao takav se i primjenjuje u slučaju Rimske škole: to je, dakle, ekspresionizam u duhu i raspoloženju umjetnikova bića, a ne u jeziku, ideologiji ili »stilu«, to je ekspresionizam kao kontinuitet umjetničkog osjećanja koje postoji znatno prije koncentracije toga osjećanja u povijesnom ekspresionizmu njemačkih pokreta s početka stoljeća i koje se nastavlja znatno dalje od tih pokreta, konkretno u periodu nakon drugoga svjetskog rata na-



stavlja se u rasponu od američkog apstraktnog ekspresionizma sve do današnjeg neoekspresionizma mladih njemačkih »novih divljih« slikara.

Taj svojevrsni ekspresionizam 20-ih i 30-ih godina, utemeljen prije svega na bolnoj razgolićenosti umjetnikove duše — i to umjetnika-pojedinca a ne umjetnika udruženog u grupe i pokrete — našao je svoj središnji punkt u kozmopolitskom ambijentu međuratne Pariske škole, među slikarima pridošlim iz raznih sredina, ponekad i bez državljanstva (ali u većini slučajeva Židova), kao što su Chagall, Soutine, Modigliani, Pascin, Kisling i drugi, kojima se po mentali-

tetu rada mogu priključiti Francuzi Rouault i Utrillo. Riječ je o profilu umjetnika kao romantične jedinke, umjetnika kojemu je slikarstvo jedino i posljednje uporište u njegovoj usamljeničkoj egzistenciji: to je umjetnost koja svoje teme i sadržaje crpi iz najužeg djelokruga umjetnikova života, za nj je taj život tjeskobna i mučna realnost kojoj ne može umaći i stoga ne vidi drugog izbora nego da je sublimira u iskrenim ispovijestima čime, međutim, pristaje na to da svu svoju emocionalnost ogoli pred tom istom umjetniku krajnje licemjernom sredinom koja ga, s jedne strane, veliča kao genija, a s druge iskorišćuje kao proizvođača od čijeg rada zavisi cirkulacija umjetničkog tržišta.



Iz takve veoma složene i izrazito protivvrječne duhovne atmosfere Pariza proistekao je novi profil modernog usamljenog umjetnika koji se u periodu između dva svjetska rata širio — ili je nalazio manje ili više srodne uvjete nastanka — i u drugim evropskim sredinama, a jedna od solucija takvog ili makar tome srodnog shvaćanja umjetnosti jest i ona što se potkraj 20-ih i na početku 30-ih godina formirala među slikarima okupljenim u jezgri Rimske škole.

Do okupljanja te jezgre dolazi 1927. kada se susreću i udružuju troje protagonista — Antonietta Raphael, Mario Mafai i Scipione (čije je pravo ime Gino Bonichi); dvije godine kasnije Roberto Longhi će u jednom tekstu u *L'Italia Letteraria* toj maloj grupi, kojoj se bio priključio i skulptor Marino Mazzacurati, dati naziv pod kojim će ostati zabilježena u povijesti moderne talijanske umjetnosti

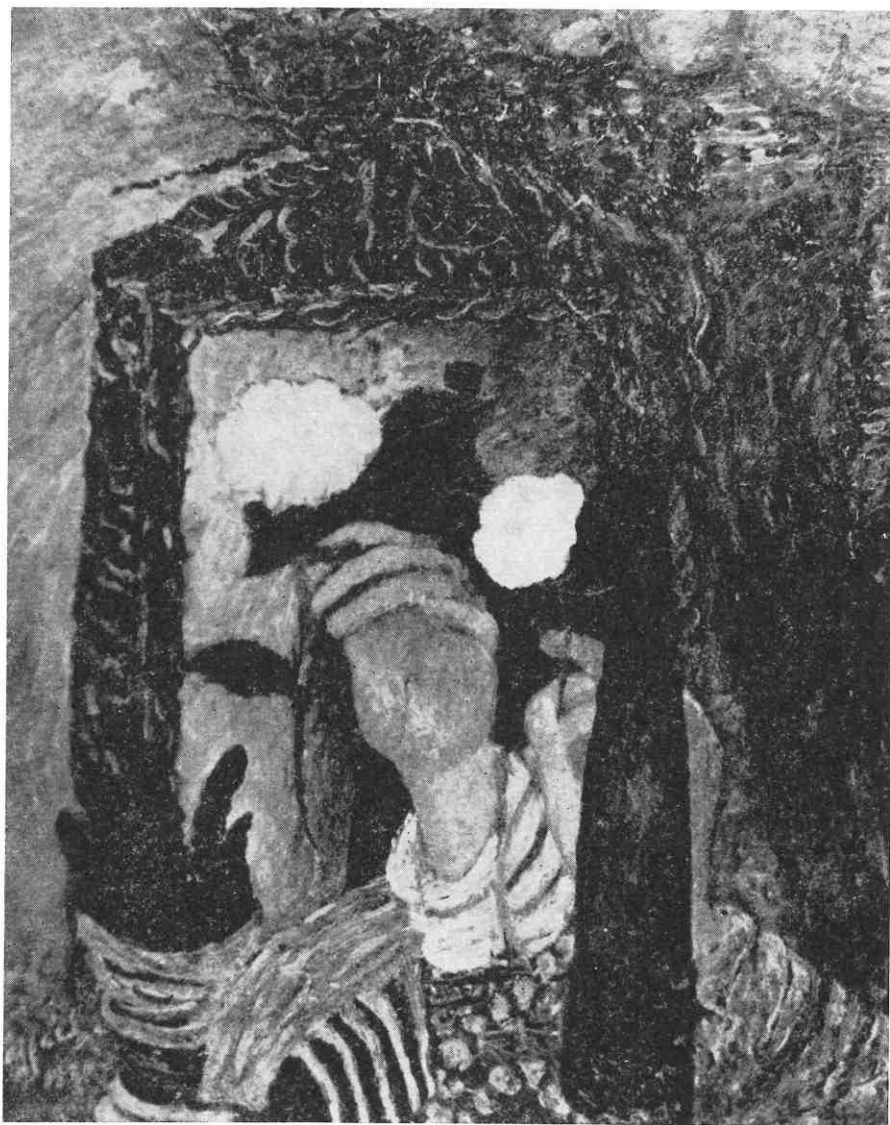
— *La Scuola romana di via Cavour* (po ulici u kojoj su bračni par Raphael i Mafai imali atelje). Prvi začetak tog okupljanja seže, međutim, još u 1924. godinu kada Antonietta Raphael, rođena u Litvi u židovskoj obitelji, poslije boravka u Londonu i Parizu dolazi u Rim gdje susreće Mafaija i upoznaje ga s onom linijom slikarstva Pariske škole kojoj je ona i po porijeklu i po osjećanju bila bliska: to je linija specifičnog oblika ekspresionizma slavensko-židovskih umjetnika kao što su Chagall, Soutine, Pascin i Kisling. Raphael nije imala opsežnu slikarsku produkciju (uz to je najveći broj njezinih ranih djela propao 1942), od sredine 30-ih godina pretežno se bavila skulpturom, ali one njene malobrojne sačuvane slike s kraja trećeg desetljeća (*Autoportret s Mirjam i Simonom* iz 1928) pokazuju je kao umjetnika koji krajnje spontano, gotovo naivno pripovijeda o malim događajima iz najužeg vlastitog djelokruga. Ta je



pripovijest intimna, no u nju je upletena i jedna nota fantastičnog, uz sasvim frontalni i plošni tretman likova u prostoru, što je kasnije kritičare podsjetilo na utjecaj ruskih srednjovjekovnih ikona. Slikarsko djelo Raphael skromnog je dosega, ali je značajno po ulozi kulturnog posredništva: ne samo jezik, nego i senzibilitet kojim se ona izražava bili su posve nepoznati u tadašnjoj talijanskoj umjetnosti, i nije neopravdano pretpostaviti da je ta njezina neobična vizija dala stanovite početne poticaje dvjema vodećim ličnostima Rimske škole, Scipioneu i samom Mafaiju.

Ako Antonietta Raphael ima ulogu prethodnika i posrednika s evropskim zbivanjima, Scipione je središte Rimske škole po karakteru i značenju svo-

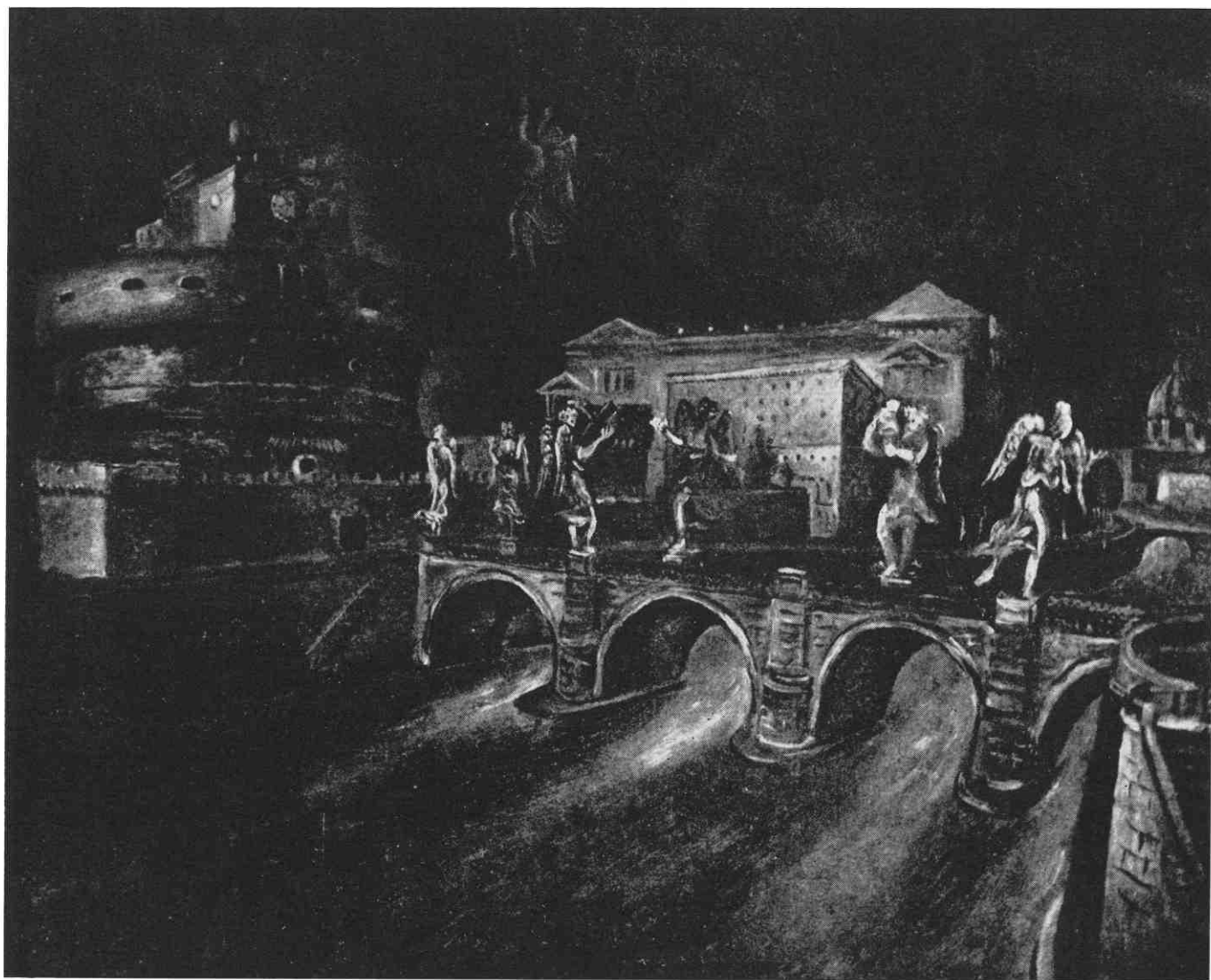
ga djela, vrlo individualnog i originalnog u vrijeme kad se ono pojavilo, a naročito aktualnog upravo danas kada se na nj izravno pozivaju ili na nj samo podsjećaju pojedini mladi umjetnici iz klime transavangarde i drugih srodnih tokova na početku 80-ih godina. I dok Raphael dolazi iz druge sredine i ispoljava sasvim intimno viđenje svijeta, Scipione i Mafai izrastaju u krajnje nepovoljnoj atmosferi talijanske društvene i kulturne stvarnosti svoga vremena, kada već potpuno dominira fašistički politički poredak i kad na planu umjetnosti podršku tog poretka dobiva pokret *Novecento* i njegova estetika klasicističke obnove, a sagledano u takvom kontekstu stav pripadnika Rimske škole očito nosi osobine svjesne kulturne polemike: po današnjim kritičkim spoznajama Rimska je



škola, zajedno s grupom Šestorice iz Torina i s milanskim »Kjaristima« (*I chiaristi*), jedna od komponenti »reakcije protiv Novecenta«, kako je bila predstavljena u sastavu velike izložbe *Anni trenta — Arte e cultura in Italia*, održanoj u Milanu u proljeće 1982. godine.

Reakcija pripadnika Rimske škole protiv *Novecenta* nije bila prvenstveno ideološke naravi: retorici što je veličala vrline prošlosti, koju je vladajući poredak prisvojio, Scipione i Mafai nisu suprotstavili zamjenu nijednog kolektivnog mita, nego su se okrenuli k sebi i svome okolnom ili unutarnjem individualnom svijetu. Nastaje tako jedno iskreno i ispovjedno slikarstvo, vezano uz teme umjetniku

sasvim bliske sredine ili uz fabule koje on izvodi iz vlastite vizije: budući izrazito subjektivna, ta je umjetnost istodobno čulna i iracionalna, ona se ne gradi na teorijskim premisama, ne njeguje čistoću koncepcije i stila, nego se oslanja na trenutna usijanja imaginacije i inspiracije zahvaljujući kojima i rađa svoje najuspjelije dosege. Slikarstvo Scipionea i Mafaija jest socijalno i kulturno polemično, ali ne pod uvjetom da to polemično žrtvuje u njemu ono prvobitno umjetničko: postoje u njihovim slikama očiti znaci osjećanja nemirenja, no to osjećanje nije ispoljeno jedino u temi nego prije u nervu same slikarske materije. Ti umjetnici dokazuju da ono što je u umjetniku makar i posve opravdano protestno ne smije zakočiti nje-



govu izražajnu spontanost; u vremenu najgore netrpeljivosti slika ipak mora sačuvati živost svoje makar ograničene ali i nezamjenjljive poetičnosti. Ali taj polemički ton pripadnika Rimske škole nije isključivo instinktivan; posjeduje, naprotiv, svoju kulturnu osnovicu i ona se očituje u isticanju njihovih afiniteta za ambijente baroknog ili populističkog Rima, nasuprot klasičnom i klasicističkom Rimu kojega veliča vladajući poredak. Upravo to je crta na kojoj u svom tumačenju Rimske škole inzistira Argan: barokni Rim što ga otkriva Scipione i populistički Rim Mafaija istinski je i vitalni Rim, to nije grad kao metropola i simbol vlasti nego grad kao istodobno stjecište povijesnog nasljeđa i poprište neposrednog ljudskog postojanja

u konfliktnoj suvremenosti. To, dakako, nije idealizirani Rim velebnih kulturnih spomenika ili moderne gradnje, to je demitizirani Rim u čijem se urbanističkom konglomeratu miješaju veličina i poroci prošlosti s novim protivrječnostima tadašnje stvarnosti. Sasvim ukratko, to je Rim sjaja i bijede konkretnog života, onoga istog života što su ga bili prinuđeni neizbježno dijeliti i sami slikari Rimske škole.

Scipione je opor, čak i mračni pjesnik toga demitiziranog Rima, ali on je ujedno i umjetnik kojega bogata likovna i literarna kultura izdiže iznad svake konkretne tematike i njegovo djelo uvodi u područje vizionarnog. Uz to, Scipione je pravi »uk-



leti umjetnik«, jedini primjer takve sudbine u modernoj talijanskoj umjetnosti: jezgra njegova djela upravo je istrgnuta iz sasvim kratkotrajne ali vrlo intenzivne radne napetosti koja, s prekidima izazvanim depresijama i bolešću, traje samo od 1928. do 1931; već 1933. Scipione umire ne doživjevši ni punih trideset godina. Scipioneovo formiranje ništa ne duguje temeljima modernosti u talijanskoj kulturi: ni traga od iskustava futurizma, a ni metafizike; ni moderni pokreti umjetnosti Pariza nisu mu poznati iz izravnog susreta, a namjesto na tim osnovama on se odgaja na umjetničkim fundusima rimskih muzeja ili spoznaje crpi pohađajući poznatu biblioteku za povijest umjetnosti u Palazzo Venezia, gdje se zanosi primjerima Rembrandta, Tintoretta, El Greca i Goye. Odatle, čini

se, proizlazi i repertoar njegova likovnog jezika: to je sklonost k luminizmu materije, deformacijama figura i otvorenoj ili potisnutoj dramatici prizora. U slikama kao što su *Piazza Navona*, *Most Sant'Angelo*, *Rimska kurtizana*, ili opet *Kardinal Decano* i *Portret pjesnika Ungarettija*, sve nastale 1930, jasno se prepoznaju ambijenti Rima i likovi ljudi s kojima se susretao, ali u isto vrijeme Scipione radi i slike literarnog, mitološkog ili čak religioznog sadržaja, kao što su *Apokalipsa*, *Prorok pred Jeruzalemom* i dr. No u ekspresiji djela nema bitnih razlika između tih dviju ikonografskih podvrsta njegovih slika: uvijek je posrijedi očito preosjetljiva emocionalnost, mučena nerazumijevanjem i neprestanim razočaranjima, uz to ugrožena bolešću kojoj će na kraju platiti najtežu cijenu; po-

srijedi je, dakle, umjetnik koji — bez primjera u talijanskoj umjetnosti prve polovice stoljeća — udružuje u svome djelu kulturu koju apsorpira i egzistenciju koju živi, dostigavši tako najviši stupanj autentičnosti unutar karakteristika toga svojevrsnog ekspresionizma u razdoblju između dvaju svjetskih ratova.

Uz potenciranu i neprikrivenu pasiju Scipionea, Mafai se pokazuje kao umjetnik odmjerijenijeg i staloženijeg temperamenta. Ali, ako se detaljnije zađe u njegovo djelo, i on se otkriva kao lično preosjetljive naravi, što se najprije prepoznaje u duktusu kojim materiju čini prijenosnikom raspoloženja svojih unutarnjih neuroza. Nadalje, za razliku od Scipionea Mafai je posve svjetovan, kod njega nema uzleta u religiozno i mitsko, on ostaje čvrsto u granicama pogleda i iskustava što ih dostiže u vlastitoj svakodnevici; na trenutke se čak čini da mu je u slikama iz početka 30-ih godina ekspresionistička crta ublažena komponentom intimizma i magičnog realizma kao shvaćanjima koja uspoređo s ekspresionizmom Rimske škole tražu u talijanskoj umjetnosti četvrtog desetljeća. Mafai se lako ne probija do tematske i jezične personalizacije, i za života Scipionea ostaje u njegovoj sjeni; jasno se individualizira oko sredine 30-ih godina, posebno u ciklusu *Razaranja (Demolizioni)* koji je — kako ga karakterizira C. Maltese — čin nostalgije i ljubavi prema skromnom narodskom Rimu što je ubrzano nestajao pred urbanističkim zahvatima koje je poredak poticao u nastojanju da »vječnom gradu« prida ruho nove »imperijalne« veličine. I kao što je Scipione otkrivao Rim tada zapuštenih baroknih trgova, Mafai je nastojao da otrgne od zaborava Rim spontane i stilski nedefinirane arhitekture u kojoj se, međutim, odvijala obična svakodnevica te metropole: u oba slučaja riječ je o svjesnom polemičkom stajalištu kojim umjetnik-pojedinac iznosi svoja neslaganja s povijesnom realnošću u kojoj djeluje. No ako je u *Razaranjima* taj polemički osvrt još posređan, u ciklusima *Masakri* i *Fantazije*, što ih je radio u toku drugoga svjetskog rata, Mafai svoje slikarstvo dovodi gotovo na granicu krika: izlagane prvi put u Milanu i Rimu još 1943, te male slike, inspirirane konkretnim povijesnim prilikama, a imajući za uzor Goyine *Caprichose*, predstavljaju ne samo umjetnički nego ujedno i moralni i politički izbor po kojem je od nekad melankoličnog raspoloženja slikarstvo toga umjetnika stiglo do paroksizma protesta što je ispoljen u djelokrugu antimilitarističke i antifašističke kulture, i to ispoljen u vremenu i na način kada ta kultura ima sasvim spontane a ne ideološke povode i poticaje.

Povijest Rimske škole ne zaključuje se doprinosima troje pionira što su se svojedobno okupljali u ateljeu u Via Cavour (dakle trija Raphael-Mafai-Scipione); ona se u toku 30-ih godina obnavlja »drugim valom« koji predvode Cagli, Capogrossi i F. Pirandello, a u tom se okrilju javljaju ili povremeno djeluju tada mladi slikari Afro, Guttuso, Scialoja, skulptori Fazzini, Leoncillo i dr., što je detaljno bilo predloženo na već spomenutoj izložbi *Anni trenta*. No s tim »drugim valom« gubi se onaj makar uvjetni ali ipak prepoznatljiv ekspresionistički biljeg što drži na okupu pozicije troje ponira, i stoga nema potrebe da se u sklopu teme o ekspresionizmu 30-ih godina slijede daljnja zbivanja u tom umjetničkom kompleksu. Ekspresionistička jezgra Rimske škole ima u vremenu svoje pojave ulogu jedne od reakcija protiv pokreta *Novecento* koji podržava vladajući poredak, kako je to bilo pokazano na izložbi *Anni trenta*, ali još više od toga, ono ima ulogu jedne od struja talijanske umjetnosti u periodu između dva svjetska rata, koja u tadašnjim autarkičnim političkim i kulturnim prilikama teži i uspijeva dostići ne samo problem-sku nego i vrijednosnu razinu evropskog značenja.

Za talijansku kulturu problem njezina evropskog uključenja (dakle problem njezinog »evropejstva«) presudan je još od početka stoljeća (valja se samo sjetiti energije s kojom se futuristi bore za svoju evropsku poziciju), no u tim godinama problem evropejstva vezan je uz ambiciju širenja utjecaja izvan vlastite sredine i samim time osvajanja internacionalnog prestiža. U drukčijem svjetlu problem evropejstva vide umjetnički naraštaji kojih se rad odvija u vremenu dominacije fašističkog poretka: za njih je pojam evropejstva jedno od uporišta u kojemu traže izgled svoga samoodržanja u okolnostima kada kulturna politika vladajućeg poretka proklamira i provodi ideologiju vraćanja i prvenstvenog oslanjanja na nacionalne (»italske«) korijene. U tom povijesnom trenutku obrana pojma evropejstva znači i traženje šansi za uspostavljanje neposrednih kontakata sa slobodoumnim i progresivnim intelektualnim snagama u drugim evropskim sredinama, snagama koje nezavisno od svoje istinske moći zajednički brane posljednje roveve ideala autonomnog (što tada znači i naprednog) kulturnog i umjetničkog djelovanja u Evropi zahvaćenoj neprekidnim jačanjem totalitarnih režima. Stoga je pojam evropejstva, iako shvaćen na različite načine, blizak svim pozicijama antinovecentističke reakcije u talijanskoj umjetnosti 30-ih godina: podrazumijevaju ga pripadnici drugog futurističkog naraštaja bez obzira na njihovu protivrječnu ulogu u tadašnjoj političkoj stvarnosti (Prampolini je upravo primjer umje-

tnika s evropskim radijusom djelovanja), podrazumijevaju ga apstraktni umjetnici iz Milana i Coma za koje već samo opredjeljenje za jezik apstrakcije znači evropsko i internacionalističko umjetničko opredjeljenje, podrazumijevaju ga čak i veliki usamljenici poput Morandija, a podrazumijevaju ga na svoj način i pripadnici Rimske škole za koje taj njihov svojevrsan ekspresionistički govor, shvaćen ne kao stil nego kao stanje duha (i stanje duše), predstavlja tadašnji umjetnički izraz onoga konstantnog romantizma što čini jednu od temeljnih komponenti evropske kulture u toku cijele njene novovjekovne povijesti.

Vjera u ekspresionizam kao vječni romantizam podrazumijevala je, dakle, kod Scipionea, Mafaija i Antoniette Raphael vjeru u snagu umjetnikova bića kao prvog i posljednjeg uporišta umjetnosti. Ti su slikari, dakako, dobro znali da umjetnost na-

staje i živi u konkretnim povijesnim prilikama, ali su znali i to da tim prilikama ona nije podređena: ne smije se provoditi po bilo kojem programu, nipošto se ne smije podvrgnuti zahtjevima ideologije; opstaje jedino kada izvire iz individualnih potreba i kada te potrebe što više zadovoljava. Ekspresionistički je jezik u svim svojim izdancima polazio upravo od takvih moralnih stajališta i, iako su u pojedinim povijesnim trenucima ta stajališta imala veći a u drugima opet možda manji i ograničeniji doseg, ona su uvijek bila na strani obrane nesputane umjetničke volje. U krajnjim konzekvencijama, to je bio i poriv koji je pokretao tu neveliku ali svakako značajnu struju talijanskog ekspresionizma u razdoblju između dva svjetska rata i, zahvaljujući upravo takvom porivu, dostignut je u djelu njegovih vodećih predstavnika onaj umjetnički ideal koji sve do danas čuva mjeru svoje pune vrijednosti.

