

A MODERN OLASZ MŰVÉSZET

A MAI OLASZ művészetről a külföld nem sokat tud, még azok a turista esztéták sem igen ismerik, akik buzgón bújják az olasz múzeumokat s betéve tudják a Baedekert, a nélkül, hogy eszükbe jutna a modern képtárakat vagy kiállításokat megtekinteni. A modern olasz művészetnek, legalább is az idegenek szemében, félelmetesen erős vetélytárrsal kell megbirkóznia: az olasz klasszikus művészettel, melynek ragyogása elhomályosítja. Mégis érdemes vele megismerkedni, mert él és van és azon az úton van, hogy a múltnak méltó folytatásaként sorakozzék az olasz művészet nagy korszakai mellé. Logikusan sem lehet másképp, minthogy a nemzeti életben csodálatosan megújhodott olasz nép, mely minden téren a legnagyobb erő-kifejtés lendületével tör előre, épp művészetében nem lenne képes ezt a lendületet átvenni; holott története folyamán ideáljait, legbensőbb lényét a művészet eszközeivel tudta legtisztábban, legmeggyőzőbben kifejezésre juttatni.

Az európai művészeti közvéleménynek Hamupipőkéje volt a 19. századi olasz művészet is, melyet a század első felében Olaszország politikai elszigeteltsége mellett a nagy francia romantikus festők állítottak háttérbe, második felében pedig a tipikusan francia impresszionizmus európai divatja hagyta az ismeretlenség homályában. Kétségtelen, hogy az olasz művészi szellem, másfél évezred ragyogó fejlődése után, a 19. század nagy részében kimerültség tüneteit árulta el, de a század utolsó évtizedében, párhuzamosan az egységes Itália erőgyűjtésével, új erőre kapott, ha a Terza Italia képzőművészete nem is lett azzá az exportcikké, mint operája, s ha nem is tudott oly tehetségeket felmutatni, mint Corot, Courbet, Monet és Manet, Puvis de Chavannes és Rodin, vagy — magyar példákkal is élve — Munkácsy és Paál László, Székely Bertalan és Szinyei.

A 19. század olasz művészetét maguk az olaszok is csak nemrég fedezték fel. Az 1924-i római jubiláns kiállítás retrospektív seregszemlájén eszméltek fel olyan, eddig sem elfelejtett, de igazi jelentőségükben eléggé nem méltányolt mesterek nagyságára, mint Segantini, Mancini, Morelli, Cremona, Favretto és Ettore Tito, ástak ki a provincializmus elföldelt rétegeiből s hoztak a nemzeti művészet napfényére egész iskolákat, mint a naturalista nápolyit és az impresszionista firenzeit. Ezek a magukba vonult festők nem haladtak az európai művészetnek a franciáktól taposott nagy országútján, nem is igen ismerték az európai stílusokat irányító nagy francia mestereket, tőlük függetlenül, magukból és a maguk vidékének művészeti hagyományai-

ból alakították ki korszerű új stíljüket. A 19. század közepének és második felének művészeti problémáit ők is felvetették és a maguk módja szerint megoldották: először az objektív, romantikamentes, sőt romantikaellenes valóságlátást, a művészeti naturalizmust, majd a szabadtéri szín- és fényábrázolás törekvéseit. Nagy érdemük, hogy a francia művészet, kivált a francia impresszionizmus európai uralma idején is a maguk útján jártak, s hogy az Alpok túlsó oldalán keletkezett új világstílnak, az impresszionizmusnak nem áldozták fel nemzeti művészetük egyéniségét, s abból még annyi engedményt sem tettek, mint középkori olasz művészelődei a francia gótikának. A nápolyi naturalisták, egy Palizzi, egy Tóme, Courbet ismerete nélkül jutottak el a művészeti igazmondásnak arra a szintjára, melynek legmagasabb fokán az újabb festészeti naturalizmus francia nagymestere állott. A naturalizmus Caravaggio, Gentileschi, Ribera, Salvator Rosa és Mattia Preti óta otthon volt Nápolyban, jobban mint bármely más olasz művészeti centrumban. Nápolynak a 16. század óta legsajátabb művészi kifejezési módja volt s szükségszerű újabb előretöréséhez csak a megfelelő korszellemre kellett várni, ami a 19. század második felében el is következett.

A firenzei „macchiaioli”-k — élükön Nino Costával, a settignanoi kertek napsütésében jöttek rá a plein-air foltttechnikájára, a nélkül, hogy a párisi Visszautasítottak szalonját és magánakadémiákat látogatták volna. Elég volt visszaemlékezniük arra, hogy toszkán és umbrotozskán mesterek, a Pollaiolok, Piero della Francesca és a Firenzében működött Domenico Veneziano már a korai renaissance-ban megpendítették a plein-air festészet gondolatát, melynek ideje azonban csak századokkal később érkezett el. Filippo Cremona és Mancini szabadabb olasz temperamentuma, kötetlenebb festői eszközökkel gazdagabb és merészebb színtantáziával, erőteljesebb fényhatásokkal párhuzamosan Manet-val és követőivel, de tőlük függetlenül alakította ki kolorista és lumínista új stíljét. Favretto finom kolorizmusát a velencei nagy festői hagyományok szűrték le. Segantini az olasz Alpok zarathustrai magaslatán és magányában, a divizionizmusban a francia poentilizmussal rokon törekvéseket valósította meg, s ezt az új optiko-technikai előadási módot oly monumentális, mélyen és klasszikusan nagyvonalú, olaszos formaképzéssel és a természetnek annyi áhitatos poézisével párosította, amilyenre a francia posztimpresszionisták nem törekedtek, se képesek nem voltak.

Az utolsó évtizedek nagy olasz kiállításain a modernnek mellett rendszeresen, retrospektíve bemutatják a 19. századi olasz művészek egyes csoportjait is, hogy rehabilitálják a sokáig lenézett ottocento-t. E visszapillantások elsősorban azt a tanulságot nyújtják, hogy a 19. századnak, Európa legtöbb országában a francia ízléstől irányított művészetét maguktól is meg tudták oldani, a maguk erejéből, művészi tradíciójukhoz ragaszkodva, ha nem is emelkedtek az európai horizont fölé, mint a francia művészet, melynek a gótika után kétségkívül a 19. század volt legnagyobb korszaka. Az olasz művészet, e szürke korszakában is megőrizte egyéniségét, s ha nem is diktálhatott Európának ízlést, mint múltjának nagy részében, magának sem engedett

diktálni, várva művészi zsenijének újból fellángolására és hálásának újabb szétsugárzására.

Az európai ízlés mai égető krízisében is saját eszközeivel keresi a kibontakozást, melyet — a jelek szerint — elsőnek az európai művészetek között — sikerült is megtalálnia. Elsőnek találta meg a kivezető utat a 20. század és kivált a háború utáni évek esztétikai káoszából, mely szomorúan, de hűen tükrözte annak az időnek társadalmi felborulását, lelki zavarát, vészesen visszhangozta kétségbeesett sikolyát. A művészet mindig csalhatatlanul hű és őszinte tükörképe korának. Aki ismeri a művészet korlélektani jelentőségét, fel tudja benne ismerni a kor lelkének kirezdülését, nem várhatta, hogy a háború és a háború utáni, fizikailag és lelkileg szétmargangolt emberiségnek, a népek és társadalmak gigászi harcát vívó emberiségnek művészete finoman lemért, könnyed harmóniát leheljen, derűt sugározzon, az akadémikus formák etikettjét betartsa. Ugyanekkor a művészet is megívta a maga tusáit, vérbenforgó szemekkel rombolta régi értékeit, borította fel esztétikai rendjét. Az egész európai művészetet megrázkódtatta ennek a harcnak vihara, százados fákat fosztott meg lombjaiktól, vagy tépett ki gyökerestől. S amint a világtörténelem egyik legnagyobb katonai összeütközése, gazdasági válsága és társadalmi felborulása után a világ lassanként újra magához tér, kezdi visszanyerni nyugalmát, építi, alakítja, mintázza az új idők új embertípusát, úgy örömmel szemlélhetjük, hogy az esztétikai összeomlás romjait is kezdik eltakarítani. A művészi szellem, miután eszeveszetten rombolt, visszanyeri alkotó kedvét, megbékül a művészet örök törvényeivel, melyeket összhangba igyekszik hozni az új kor új formai és eszmei ideáljaival: kialakítja új stíljét.

E hevesen lüktető folyamaton a modern olasz művészet is keresztül ment.

A 20. század elején a tespedő akadémikus művészet holt vízének síma tükrét a futurizmus merész és hetyke kódobással kavarta fel. A futurizmus általános szellemi lázadás volt, nemcsak új művészi szemlélet és stílus. Megindítója, Marinetti, költő, író és szónok, a művészek egy csoportját is magával ragadta. Áttörték a művészet adott határát, elszakadtak a művészi ábrázolás ihlető alapjától, a természettől, a valóságot szétrombolták s a törmelékekből új, a természetben nem létező, képzelt valóságot alakítottak. Szakítottak minden addigi művészi hagyománnyal, s a természeti szemlélet helyébe önkényes formákat és formacsoportosításokat iktattak. A természet ábrázolásáról lemondtak, s helyette a művészet számára új lehetőségeket kerestek: a szimultán formák, nézletek és szimultán mozgások, az optikailag egyszerre fel nem fogható többes benyomások érzékeltetését. A természetes mozgást és mozdulatokat a gép dinamizmusával pótolták. Félredobták a perspektívát, s tónusfinomságok helyett nyers színelületeket helyeztek egymás mellé. Az első futurista festők, Bocdoni, Carra, Russolo, Balla és Severini művészi elveiket az új század első éveiben manifesztumba foglalták, melyet 1910-ben Párizsban is közzé tettek. S hasonló időben, rokon törekvésekkel léptek fel Franciaországban az első kubisták, az argenteuili születésű Braque

és a Párizsban működő maiagyi spanyol Picasso, akiket leginkább a dinamikus problémák mellőzése, s viszont az elvont térformák erősebb kiépítése különböztet meg a művészeti forradalmat elsőként proklamáló olasz futuristáktól. Ma már a futurizmus kiélte magát, szava elhalkult. Marinetti tagja lett az új olasz Akadémiának. Egykori fegyvertársa, Giovanni Papini, Krisztus-könyvével a katolikus gondolattal ihletett tiszta formák és emelkedett érzések hagyományaihoz tért meg. A futurista festők köre mind szűkebb lesz, szerepük a mai olasz művészetben minimális. Vezetőik közül nem egy, mint Carlo Carrá visszatért a józan természetlátáshoz. A jövőt ostromolták türelmetlenül, s hamar múlt lett belőlük. A fejlődés szempontjából jelentőségük és szerepük az volt, hogy megingatták a 19. század kétes örökségét, az umbertói korszak ellaposodott, konvencionális akadémikus művészetét, kirántották az olasz művészetet az önmagát ismétlés letargiájából. Erőszakosan betörték a fülledt szoba ablakát, hogy friss levegő áradjon be rajta. Művészi eredményeiket mérlegre téve, a festészet terén a nagy felszabadításon kívül értékes újat nem hoztak, pozitíve inkább az iparművészetnek használtak, nyers formai leegyszerűsítéseiket, vonalkompozíciós ötleteiket, erőteljes születeket különösen a grafika, a plakát és a könyvtábla, valamint a textilművészet tudta értékesíteni. Az ifjabb futuristák, mint Depero és Prampolini, a futurizmus stíluslehetőségét helyesen felismerve, inkább a dekoratív művészetet művelik, semhogy a festészetben és szobrászatban keressék a babért, melyet régebben záptojásokkal vegyest arattak.

Az első háború utáni években a párizsi iskolának az új stílust olykor patológikusan beteg eszközökkel, máskor művészi komoly, de konkludálni nem tudó, vagy nem ritkán csak a mindenáron újat frivol szenzációhajhászással kereső kísérletei utat találtak az olasz műtermekbe is. Ez a vendégszereplés azonban rövid volt. A túlzó párizsi törekvések különben is lemérsékelve jutottak át az Alpokon s azokat nem szolgailag utánozták, hanem az egészségesebb olasz látáshoz igyekeztek idomítani.

Az első húszas évek jelentették Európaszerte a modern művészet legkritikusabb idejét. Az ízlésnek, esztétikának, az egyetemes művészetnek felfogásra, előadásra és technikájára egyaránt kiterjedő ez a kínos válsága már-már azzal fenyegetett, hogy a művészetek, az európai kultúra e legnemesebb hajtásai visszazuhanak a barbár századok, vagy a primitív népek dadogó művészetének mélységeibe. Párizs volt és ma is Párizs a központja ennek a művészeti anarchiának, ami nem túlzott, vagy önkényes megnevezés, vagy a bírálónak egyéni állásfoglalása, mert tudatosan ezt akarják maguk az illető művészek, akiknek nemcsak művei árulják el törekvéseiket, de a szó- és írásbeli vallomásokkal sem fukarkodnak, úgyhogy szándékaikat illetőleg nem lehet kétség. A freudizmussal rokonságot tartó szürrealista iskola feje, a katalán Joan Miró nyíltan kimondotta, hogy „Je veux assassiner la peinture“ — meg akarom ölni a festészetet!

A modern művészetnek ezt a romboló irányát Párizsban, jórészt nem francia művészek kezdeményezték és képviselik ma is: néhány spanyol mellett főként oroszok, lengyelek, oláhok, csehek, szóval

jelentékenyebb művészi hagyományokkal és művészi kultúrával alig bíró fajok és nemzetek fiai, akiknek a klasszikus művészet, a kultúrált formaérzék s a nyugati ízlés nem hagyományuk és nem lelki ügyük s így könnyen túteszik magukat rajtuk. A visszataszítóan csúnya formákat és modelleket keresik. A rutát megtették szépnek. A klasszikus mesterek helyett a négerek primitív művészetéből merítenek kétes okulást. A technikát lenézik és barbár kezdetlegességgel forgatják — nem, csapkodják — az ecsetet. Kiagyalt, bonyolult és zavaros esztétikai teóriákat, talmudian csavart esztétikai elveket próbálnak műveiken megvalósítani, félreismerve a művészet rendeltetését, kiforgatva azt lényegéből. Mi sem természetesebb, minthogy az esztétikai rend e felborítása, a művészi hagyományok e megcsúfolása rokonszenvet keltett a hasonló irányú politikai és társadalmi felforgatóknál, s a legszívélyesebb fogadtatásra talált Moszkvában, Berlinben és Kun Béla Budapestjén. Beszivárgott Olaszországba is azokban a szomorú években, melyekben ott a társadalmi és politikai bolsevizmus felütötte fejét. Egy időben úgy látszott, hogy ez a Párizsban megfészkelte botor és barbár művészi irány lesz Európa új stílje s hogy a Montparnasse füstös lokáljaiban tanyázó nemzetközi képrombolók a nyugati művészeti kultúrának elsöprésével, a nemzeti művészetek romjai fölött megalkotják a művészet internacionáléját. A francia kritika helyesen jelölte meg e külföldi származását, de Párizsban táborozó művészeket Párizsi iskola néven, megkülönböztetésül a gyökeres francia irányoktól és művészekről. Hatásuk ma már Párizsban is csökkent s a modern francia művészet — miután a befészkelte idegen irányok kétségkívül megfertőzték — Matisse-szal, Derain-nel, Bombois-val, Rimberttel, Bourdellel, egyre tisztulobb látással keresi az új kifejezési és stílusi megvalósulást a gazdag francia művészi hagyományok továbbfűzése útján. Ezt a megkülönböztetést párizsi és francia iskola között mindig ajánlatos megtenni, midőn modern külföldi áramlatokról esik szó.

Úgy a futurizmus terjedését, mint a párizsi iskola gyökérverését Olaszországban megakadályozta az olasz föld szilárd rétegzésű művészi hagyománya, az olasz nép egészséges művészi ösztöne és romlatlan lelkisége, mely hamar kiheverte a háború utáni krízist. Az olasz művészet történeti lelkiismerete tiltakozott a párizsi ízléstelenségek ellen, de a saját eltévelyedései beismeréséhez és kiküszöböléséhez is volt erkölcsi bátorsága. A művészet barbár lealacsonyítása ellen protestált Michelangelo kupolája, Raffael Madonnája, Giorgione Vénusza. Az olasz művészek nem voltak hajlandók lemondani arról a szépségről, melynek álomképeit századokon át bámulta az emberiség, s melynek kifejezésébe az olasz szellem java erejét fektette. A faszizmus általános nemzeti erőreakálásával együtt felébredt az olasz művészet nemzeti öntudata is. Olaszország érzi annak kötelezettségét, hogy földje a legpompásabb műemlékeket hordozza s a művészet legfőnségesebb alkotásait őrzi. Büszke rá, hogy művelt volt, midőn Európa nagy része még a barbárság állapotát élte. A művészetet ma is büszkeségének, nagy nemzeti ügynek tartja. Elsőnek volt bátorsága rámutatni a párizsi csomagolásban kínált esztétikai méreg veszélyeire s leleplezni a zavaros

művészeti teóriákba burkolt dilettantizmust. Újra rendet akar teremteni az ízlés anarchiájában s a megtépzott művészetet az emberi ideálok magas polcára visszahelyezni. A művészi Ízlést a fejtetőről újra lábra akarja állítani, hogy megint a szép legyen a szép. Ellenállhatatlanul tör ki belőle az olasz szellemnek az a korokon felül álló művészi varázsereje, mely a távoli századokban annyi remekművet hozott létre, s mely az utolsó évszázadban mintha elszibbadt volna. Új szépséget keres, de a régi lélekkel. Modern akar lenni, de a maga modernségét akarja adni, nem a Párizs Bakonyába tévedt keleti és délszláv művészkalozok modernségét, sőt még az igazi Párizs érzéseit sem kívánja tolmácsolni és mímelni. A mai olasz művész a század gyermeke akar lenni, de érzi a múlt századok lelkét is.

A modern olasz művészet céltudatosan kutat azon kifejezési eszközök után, melyek régi remekműveit jellemzik, melyek bennük sajátos művészi gondolkodást, korokon felül állandóan jelentkező nemzeti vonásokat árulnak el. Történetileg kialakult művészi mentalitását juttatja érvényre újszerű stílussal s nemzeti művészi temperamentumában felolvasztja a kor lelki diszpozícióját és technikai követelményeit. Megtalálta a benső esztétikai kapcsolatot művészeti múltjával a nélkül, hogy a régi mesterműveket másolná, vagy csak arra szorítkoznék, hogy azokat archaizáló módon átköltse. Alapelemei ma ugyanazok, mint múltjának legszebb korszakaiban. Egészséges természetlátás, plasztikai realitás, nemes formaérzék, szuggesztíve éreztetett belső, szellemi és lelki tartalom s a kettőnek: belső átélésnek és külső kifejezésnek tisztán csendülő harmóniája.

A modern olasz művészek külföldi hatások helyett a régi olasz mestereket, kiváltképpen Giotto, Piero Della Francescát, Paolo Uccellót, Mantegnát és Donatellót tanulmányozzák, s ennek eredményeképp a művészek egy jelentékeny csoportja, az úgynevezett Novecentisták, előbb a lombardok: Oppo, Casorati, Tozzi, Sironi, Funi, Cárá, majd legutóbb a rómaiak: Oppi, Ceccharini, Sant'Agata egy leegyszerűsített, de erőteljes formanyelvet alakítottak ki, mely a térbeli és plasztikai elemek világos, tiszta előadására törekszik, s a színt nem annyira festői hatásra, mint inkább a plasztikai kvalitás érzékeltetésére használja fel. Ők az új olasz művészetnek úttörő, stílust alakító teoretikusai, szerepük hasonló, mint volt a Trecentóban Giottoé, a korai Quattrocentóban Piero Francescáé, Uccelloé, vagy Andrea Del Castagnoé. Jellemző, hogy e gyökeresen és tradicionálisan olasz stílushoz a futurizmustól megtérő Cárá, konverziójával egyidőben egy, Giottoról szóló műtörténeti monográfiát írt s tett benne hitvallást az olasz művészetnek a századokat széles ívvel áthidaló folytonosságáról. Hasonló időben, midőn a pisai Dómban a középkor legnagyobb szobrászának, Giovanni Pisanónak helyreállított szószékét felszentelték — melynek az olasz művészetben hasonló jelentősége van, mint a Divina Commediának az irodalomban — Arduino Colasanti, az olasz szépművészetek akkori főigazgatója felavató beszédében találóan mondta: „Úgy látszik, mintha az Isten azért akarta volna ezt a rekonstrukciót, hogy művészetünk és műveltségünk újra megtalálja már-már elveszettnek hitt ritmusát.“

A plasztikai törekvés az olasz művészetnek mindenkor gyökeres sajátsága volt, kifejezéseként az etruszk és római ősoktól örökölt szilárd valóságérzéknek; sajátsága nemcsak szobrászatában, hanem a festészetben, sőt az építészetben is. Viszont éppígy alapvonása a francia művészi gondolkodásnak a grafikailag is determinált és dekoratív is finoman felhasznált síkszerűség, a gótikus szobrászattól, az üveg- és miniatürfestészettől kezdve, Manet-n, az impresszionizmuson át a legmodernebb Matisse-ig. Szemben a francia impresszionizmus síkszerű foltfestésével, a képábrázolás értékeinek, valórjeinek programszerű érvényesítését tűzte ki célul, élén a firenzei Sofficivel a modern olasz művészek egy másik csoportja. „Valori plastici“ címmel folyóiratot s majd monográfiásorozatot is indítottak, melytől ez az irány nevét kapta. Soffid a legújabb mozgalmaknak egyik legtekintélyesebb vezére, akinek nem kisebb a hatása, mint költőnek és bátor kritikusként. A valóság, a természet beható tanulmányozásában látja a természettől elszakadt szélső művészi törekvések ellenszertét, amint nagy földije, Leonardo da Vinci a természetet a mesterek mesterének nevezte. A valóság szenvedélyes szeretetének régi toszkán szelleme ez. Csoportjával együtt azonban, melynek legtehetségesebb tagjai Primo Conti és Giovanni Rosai, nem a képtáron keresztül jut az olasz művészet alapjelleget megismeréséhez és tudatos érvényesítéséhez, mint a lombard és a római csoport, hanem közvetlenül érintkezésben a természettel. Firenze környékén, falvakban és tanyákon dolgoznak, távol a nagyváros sokszor művészetellenes benyomásaitól, teoretizáló bölcseitől, klikkjeitől, fondor műkereskedőtől. Orgánumuk újabban a „Sdvaggio“, — a Vadonc — melynek írói közt Papini neve is ékeskedik s melynek neve alatt a csoport újabbban a kiállításokon is szerepel. Nem nyers realisták. A természetet nem másolják, hanem interpretálják, képzeletükben újra alakítják, a részleteket összevonják, inspiráló vonásait kiemelik s a zavaró részeket elhagyják. Természetábrázolásuk nem reprodukció, hanem kreáció. A természetnek nem rabszolgái, hanem urai. Soffici szintetikus realizmusnak nevezi stílusát. A valóság poézisét lágy tónusokkal, finom festői hatásokkal tolmácsolják. A neoklasszikus lombard és római művészeketől eltérően formaképzésük szabadabb, dőadásuk festőbb és közvetlenebb.

Ez a két főirány halad a mai olasz festészet élén, s hozzájuk csatlakoznak vagy belőlük ágaznak ki a kisebb csoportok. S két hasonló főcsoportra osztható a modern olasz szobrászat. Az egyik csoport, az archaizáló Andreotdvaí és a korai renaissance mestereire, kivált Donatellóra figyelő Marainivel és Romano Romanellivel a régi művészet hagyományait teesztik ki modern átérzéssel. Ide sorozható Adolfo Wildt is, aki a primitív sienaiakra emlékeztető, ellágyulóan szubtilis formáit a középkori miszticizmussal rokon, érzékeny lelki kifejezéssel hatja át, s a mellett külön erénye a márvány páratlanul virtuóz kezelése. A másik irány a valóságot nem stilizálja, nem nyúl régi minták után, hanem a régi mesterek közvetítése nélkül éles szemmel választja ki és mesteri technikával adja vissza a természet szépségeit, amely iránynak a finom Dazzi, az erőtől duzzadó Drei és a mesteri

vésőjével mély emberi érzéseket tolmácsoló Ermenegildo Lupi a legkiválóbb képviselői.

A mai olasz művészetnek még egy fontos és általános vonását kell kiemelni, mely közösen jellemzi a festészet és szobrászat valamennyi irányát s amely az egyetemes olasz szellem mélyére világít rá.

A modern olasz művészet spiritualista. Egyik legnagyobb tette, hogy szembeszállt a francia impresszionizmusnak sok esetben még ma is konokul fennálló s a múlt század materializmusából sarjadt „l'art pour l'art“ esztétikájával, melyet a művészi ábrázolásnak tárgya, szelleme, eszméje, lelke nem érdekel, csak mikéntje, mely a tárgyi tartalmat kizárja a művészet köréből s azt az előadásmód, a technika, a bravúr, az optikai közvetítés szűk korlátai közé kényszeríti. S az impresszionizmus örökségéért, a jelentéktelen tárgyak és a szellemileg közömbös témák kultuszát a legmodernebb francia művészet is átvette.

Az olasz művészet sohasem ismert léleknélküli naturalizmust. Realisztikus korszakaiban, legrealisztikusabb műveiben is a valóságot átlelkesítette, lélekkel töltötte meg. Eszmék inspirálták, koreszmék, egyéni vagy korhangulatok. A valóság külső eszközeit, a belső, a művészi lélek szemléltető megmutatására, revelációjára használta. A szemem át a lélekhez szólt. A mai olasz művészet e tekintetben is bekapcsolódott múltjának folytonosságába. A művészet szellemiségét nem tagadhatják meg oly földön, melyen Giotto, Michelangelo és Leonardo született és működött.

A modern olasz művészet inspiratív, szemben a cerebrális, vagy mechanikus szemléletű modern francia művészettel. Esztétikájának kialakulásában, tudatosításában nem kis része van Croce intuitív elméletének (intuizione pura), mely óriási hatást gyakorol az egész olasz szellemi életre.

A modern olasz művészet dualista: a testet, Isten teremtményét áhítatos megbecsüléssel, természeti megjelenésének méltóságában érzékíti meg, s ihletének lelkét leheli belé. Egyensúlyban tartja a testet a lélekkel. A régi olasz művészettől örökölt hagyománya ez is, s lehetetlen benne föl nem ismerni, az Egyház és a szentek klasszikus földjén Szent Tamás filozófiájának éltető kisugárzását.

A modern olasz művészet testben és lélemben egészséges. Az utolsó óvekben csodálatos regeneráción ment át. A degenerált európai művészet megmentésében fontos szerep várhat még rá, amint Itália szellemileg már nem egyszer megmentette Európát. Új renaissance előtt áll s lehet, hogy meghozza a múltjához méltó, várva várt új európai stílt, s hogy bélyegét még egyszer rányomja az európai kultúrára és művészetre, mint első renaissance-a idején.

GEREVICH TIBOR