

laggio: naturalmente tanto il critico d'arte che il villaggio sono immaginari. Allo stesso modo che i giovani scrittori americani di qualche importanza rappresentano palesemente uno svolgimento della generazione di scrittori precedente alla loro, questo giovane scrittore inglese descrive con occhio nuovo, giovane, i resti della generazione scettico-brillante-*blasé* che ha controllato l'Inghilterra fino all'altro dopoguerra. Sono occhi nuovi questi che osservano spietati gli estetismi e le pose care ai letterati di allora; anche se l'« humour » con cui questa osservazione viene svolta ha tutta la finezza di una tradizione che non ha più bisogno di venir spiegata.

\* \* \*

Anche la tradizione iniziata da Faulkner non ha più bisogno di venir spiegata; e il suo ultimo libro, *Requiem for a Nun*, continua a dominare incontrastato la produzione letteraria d'America. Chi ricordi il notissimo romanzo intitolato *Santuario*, ne ritroverà qui la protagonista, Temple Drake; la quale ri-

sulta madre di due bambini e moglie del gentiluomo virginiano che fu la causa involontaria dell'orribile avventura coi gangsters. Il fratello dell'uomo da lei conosciuto nel corso di quell'avventura ha modo di ricattarla; ed ella decide di fuggire con lui. La governante negra, dopo averla ripetutamente scongiurata di desistere da questo proposito, uccide il bimbo che Temple intendeva condurre con sé: va incontro alla morte, forse per impedire lo sfacelo della famiglia. La storia si svolge secondo l'ormai consueta tecnica faulkneriana continuamente ribelle al racconto diretto e all'unità di tempo e di azione; ma Faulkner tenta un « modo » nuovo, intercalando prose liriche a veri e propri dialoghi da teatro. E' difficile dire quali gli riescano meglio; soprattutto perchè la prosa lirica di Faulkner ha lasciato echi così forti che è difficile cancellarli. Fuori di questo confronto, scaturisce un libro che farà pensare molti lettori e molti scrittori per il modo come è scritto e per quello che vi è scritto.

FERNANDA PIVANO

## LE ARTI FIGURATIVE

Il primo trimestre dell'anno artistico 1952, in Italia, ha visto concludersi al Palazzo Reale di Milano la II<sup>a</sup> Mostra Nazionale promossa dall'Associazione Artisti d'Italia; e vede in pieno svolgimento la Sesta Quadriennale Romana; non è il caso di parlare qui, partitamente, chè il discorso vorrebbe lungo e articolato, nè della prima mostra, notevole e abbastanza nutrita, nè della seconda, esposizione chilometrica di tradizione pressochè illustre, e confortata da alcune importanti retrospettive (da Canova a Modigliani). Ma si vorrebbe dire ai molti critici e spettatori che se ne son lamentati — e non senza qualche ragione — che tali mostre operano pur sempre un buon salasso alla congestionata circolazione sanguigna dell'arte nazionale, offrendo sfogo a molti degli infiniti pittori e scultori italiani; e un vasto materiale di scelta a chi abbia tempo o dovere di occuparsi della nostra arte figurativa. Ormai avviata la Biennale di Venezia — a nostro avviso, giustamente — a dare dell'arte italiana una scelta « stretta » da affiancare ai padiglioni stranie-

ri da tempo selezionati, si rende più evidente l'indispensabile funzione della Quadriennale nel costituirsi in più vasto banco di prova.

Accanto alle mostre « generali », molte particolari, e di notevole interesse. La tendenza che si sta meglio organizzando è quella del cosiddetto *realismo socialista*; con la tenacia e la regolarità che contraddistingue le manifestazioni che fan capo, in qualche modo, al partito comunista, ecco seguirsi, nelle principali città italiane — segnatamente a Roma e a Milano — mostre di Guttuso e di Pizzinato, di Zigaina e di Treccani, e di tanti altri; a Bologna, una Rassegna di Pittura Contemporanea Italiana ha finito col trasformarsi pressochè in una rassegna del gruppo. Ma, a parte il giudizio più cauto da darsi sui pittori che già da anni si affaticavano per elaborare una loro pittura *realistica* (più vistosamente Guttuso, più sottilmente e poeticamente Treccani), le improvvise conversioni dall'astratto al « figurativo » più dichiarato non sembrano dare grandi frutti; scoperte re-

stano ancora, procurate dalla fretta, le contraddittorie suggestioni del naturalismo più banale e delle illustrazioni cartellonistiche, del cinema e del vecchio e già tanto deprecato Novecento. Sarebbe augurabile, comunque, che la pressione esercitata dal movimento servisse, almeno indirettamente, a sganciare molti da un astrattismo ormai troppo divulgato; chè questo non potrà accadere — è da prevedersi — per forza dell'artata dichiarazione del dilemma *realismo o astrattismo*. Si ha l'impressione, anzi, che i migliori fra i giovani siano impegnati in una lotta ben più seria, che, proprio al di fuori di questo banale « aut aut », ritrovi ragioni umane profonde, senza compromettere le sorti della pittura. Intanto che i giovani son rilanciati da un polo all'altro, oppure oscillano ancora fra incertezze e interne oscurità, la cosiddetta « generazione di mezzo » sarà, a Venezia, alla ribalta con alcune mostre importanti; breve anticipo ne ha dato Birolli, presentandosi con una mostra ciclica alla Colonna, in Milano. Un ciclo ormai ventennale, dal vecchio « San Zeno », frutto felice di un clima scipionesco, fino all'accento recente di un nuovo realismo, all'insegna di Gino Rossi.

Cresce intanto, di retrospettiva in retrospettiva, la statura della grande generazione italiana nata fra il 1880 e il 1895 circa; e non solo nei suoi massimi campioni. Dopo il giustificatissimo rilancio di Rosai, maestro tuttora ben vivo (che avrà, speriamo, un buon coronamento a Venezia, sol che si sappia scegliere), una esposizione di 104 opere alla Galleria di San Fedele di Milano ha mostrato a chi — come me — era portato a dubitarne, che sì, anche Ardengo Soffici è stato ed è un pittore; son poche le buone giornate da scegliere entro la massa un po' scorante della sua produzione, accasciata in un naturalismo sfinito e generico, ma ci sono; ed è quando la malinconia della moderna tavolozza toscana, oscillante stancamente fra Cézanne e i valori plastici, cresce in stipata tristezza di ortaglie e di frasche, sotto cieli aggrondati in incerte stagioni; e ricordo un quadro bellissimo, alberi verde cupo su un cielo di chiusa notte. Naturalmente, sottintendo i divertenti ritagli in margine al cubismo e al futurismo. In questo mese di marzo, poi, sarebbe da augurarsi che molti visitassero la Mostra di De Pisis a Firenze, alla Galleria della Strozzi; radunata, magari un po' in fretta, dalle collezioni toscane,

mostra una maggioranza quasi assoluta di inediti, fra cui molti bei quadri e alcuni capolavori. Una mostra da far sognare che il sottosuolo delle collezioni italiane possa buttare De Pisis quasi all'infinito. Vi si ammirano splendide vedute di Parigi, qualche natura morta eccezionale, un nudo bellissimo: ancora il segno dell'inesauribile vena di questo grande maestro, ancora il frutto delicato o esaltante d'una vita fattasi sempre più felicità di pittura.

E quando dai vivi si torni ai morti, non sarà certo la mostra romana di Boldini a dar frutti molto più importanti del trionfo rinnovato delle piume sui cappelli delle signore; non c'è da aspettarsi altro dall'abile spuma delle sue pitture. E, per quanto io sia fra quelli che non si augurano una nuova ondata di vangoghismo tra i giovani italiani, non mancherò certo di consigliare la visita alla grande rassegna milanese che terrà esposto un bel gruppo di opere del famosissimo olandese, fino alla fine d'aprile. Sarà importante prendere conoscenza diretta d'un artista che spartisce con Picasso, probabilmente, la fama più universale fra i moderni; d'un pittore la cui opera è stata comunemente violentata dalle riproduzioni a colori che l'han diffusa in tutto il mondo, e travisata dalla leggenda ormai diffusa intorno alla sua vita disperata e avventurosa. Nelle *Lettere a Théo*, causa non ultima della sua enorme popolarità, egli mostra spesso di veder chiaro, nelle difficoltà del suo operare, assai più dei suoi odierni indiscriminati esaltatori. Per esempio, avevo notato l'esecuzione troppo carica del *Campo di grano con falciatore* (del resto, uno dei quadri più suggestivi esposti a Milano); bene, Van Gogh ha lasciato scritto, appunto, che l'esecuzione dell'opera gli stava riuscendo *terriblement empâtée*. E, persino nell'ultima lettera al fratello, affermava: *Eh bien vraiment, nous ne pouvons faire parler que nos tableaux*. Del resto, che Van Gogh non fosse prepotentemente pittore lo prova il ritardo dei suoi inizi; un ritardo forse non del tutto spiegato dalla sua dedizione all'apostolato religioso e sociale. Comunque, la mostra milanese permette di seguire senza gravi lacune lo svolgimento della sua arte; dove, della sua prima epoca, rimase sempre il fervore di chi si è nutrito di libri e di esperienze umanitarie più che dello studio dei quadri; e ne sortì un dissidio mai composto fra l'amore via via cresciuto per gli incanti della pura pittura e l'angoscia di chi all'arte do-

manda di farsi strumento per esprimere vita, nient'altro che vita. E' questo secondo aspetto che domina gli anni olandesi di Van Gogh; quando, oltre gli esempi di Millet, di Israëls, di Mauve, è forse soprattutto dagli spunti di un Daumier ch'egli si sente incoraggiato alle sue aspre interpretazioni di poveri modelli: artigiani, contadini. Importante che, verso la fine del periodo olandese, egli abbia già pronto un primissimo, elementare alfabeto di pennellate rotte e grevi da servire poi ai discorsi del futuro espressionismo. Ma dal febbraio 1886 Van Gogh è a Parigi, dove il contatto diretto e, presto, la lotta ch'egli impegna con gli impressionisti gli assegnano il ruolo preminente fra tutti i nordici che, in qualche modo, gli somigliano: dal belga Ensor al norvegese Munch, giù fino allo svizzero Hodler e al subalpino Segantini. Ma era fatale che Van Gogh in parte fraintendesse, in parte rinnegasse l'equilibrio fra poetica naturale e lirica esaltazione che fa la gloria degli impressionisti, tentando di carpir loro soltanto gli stimoli all'intensità dei sentimenti; e intanto si aggiungevano, a complicar le esperienze di quei due anni gremiti, e a crear nuovi dissidi non più composti, la passione per i disegnatori giapponesi, che lo indurrà nell'equivoco di voler usar per fini patetici una linea d'origine decorativa; la conoscenza dei «puntinisti» che lo indurrà a tradurre in metodica cifra la libertà degli impressionisti; infine, l'amicizia di giovani inquieti, in formazione come Bernard, o affascinanti come Gauguin. Le me-

ditazioni formali di Seurat e di Cézanne, grandi latini, sembrano troppo elaborate e sublimi per esser capite, invece, dal nordico, irrequieto, elementare Van Gogh. Ce n'è abbastanza, insomma, per prevedere che negli ultimi anni di lavoro, in Provenza e a Auvers, egli non potesse avere le idee interamente chiare. Più della sua pittura, son chiare certe frasi, come la famosissima che pare un precoce, elementare programma per l'espressionismo moderno: *J'ai cherché à exprimer, avec le rouge et le vert, les terribles passions humaines.*

Lo spettatore non prevenuto si accorgerà anzi che i culmini del lirismo vangoghiano sono probabilmente di qualità delicata, anziché violenta; come se qualche remoto chiarore del gotico gli si fosse destato dentro, reagendo alla felice iride degli impressionisti; e, non fosse l'agitata spira dei contorni o gli aspri reticolati con cui sono obbligati a convivere, ammireremmo anche più certi grigi di roccia, con qualche goccia di cielo mescolata alle acque di un ruscello; l'oro afoso e crepuscolare d'un campo di grano; i verdi-oliva, i rosati d'un tramonto nel bosco. Chi andrà a Milano, vedrà persino intonarsi di un celeste esile, luminoso, la desolazione del vecchio «al limitare dell'eternità», che può essere cosa commovente, ma certo è incongrua, e potrà far meditare sulle intime contraddizioni di una pittura conclamata come lo specchio più puro dell'assoluta, violenta schiettezza dello stile e del cuore.

FRANCESCO ARCANGELI

