

LE ARTI FIGURATIVE

Si è ripetuta in Torino la Mostra Pittori d'oggi Francia-Italia, che ha raccolto a pacifico confronto 60 artisti delle due nazioni. Allestita con la sobrietà ariosa che fu tanto apprezzata anche nel '51, ha avuto tale successo che la Città di Lione ha finito per chiederne il trasferimento colà; come poi è avvenuto. Premesso questo, sia lecito anche a chi, come me, ha fatto parte della commissione per gli inviti agli artisti italiani, esprimere il parere che la Mostra del '52 sia stata inferiore a quella del '51; la quale, a giudizio di molti, fu la più bella mostra d'arte contemporanea tenutasi in Italia l'anno scorso. Mentre la scelta francese è parsa più eclettica, forse più aperta, ma alquanto fiacca e discontinua nell'attuazione, la riduzione degli artisti da 50 a 30 per parte, con l'esclusione dei « maestri », aveva consigliato la Commissione italiana a presentare anzitutto, meglio che si potesse, le « nuove forze ». Ma alcune astensioni spiacevoli han reso la rappresentanza italiana più monotona del previsto; e, d'altra parte, nel senso dell'inedito le migliori cartucce eran state sparate l'anno scorso (con Ajmone e Mandelli, relativamente nuovi; e coi nuovissimi Carmassi, Romiti, Vacchi). E' positivo che tutti questi non hanno demeritato quest'anno, mostrando già, a scadenza annuale (una scadenza abbastanza lunga, per il costume artistico corrente), una notevole continuità e serietà di lavoro e di ricerca; ma se questo pare certo, e legittimo per la giovane pittura italiana speranze probabilmente superiori che per quella francese, non va nemmeno taciuto che l'assenza dei maestri ha diminuito, vorrei dire, la « dimensione » della mostra. Quel che dovrebbe costituire ora il nerbo, il fiore della maturità pittorica italiana, francese, europea, sembra intinto invece di generico, di risaputo, d'una sorta di compromesso internazionale; e a Torino non bastavano l'impegno d'un Pignon o d'un Marchand, o la « buona forma » di Moreni, o la tenacia di Vedova, o la lieve ripresa di Afro, a dissipare quell'impressione; e nemmeno l'appartata dignità italiana delle cose migliori di Marcucci, o il tentativo, a vasto respiro, di Morlotti per un ritorno a una tradizione specificamente lombarda, riuscivano a celare l'assenza della grande statura. Si pensa,

se non sarà la generazione dei giovani e giovanissimi a raddrizzare la barca, a quel che sarà il panorama internazionale dell'attuale « generazione di mezzo », quando saranno scomparsi i « maestri ». Non tira aria buona, nel mondo, per la pittura. Sfogliavamo ieri le pagine d'un catalogo (Grande Mostra Internazionale, per inviti, promossa dall'Istituto Carnegie a Pittsburgh, U.S.A.) e ne spirava — fatta pure la debita parte all'assenza del colore — una monotona malinconia, una assenza di timbro; quasi, una mancanza di « responsabilità ». Fenomeni di tutti i tempi, si sa; ma raramente come nel nostro il numero enorme dei praticanti l'arte, la straripante diffusione, in tricromie e riproduzioni, d'una cultura figurativa abbastanza agevolmente apprendibile, e infine l'ondata astrattistica, han dato luogo a un così facile e stancante gergo pittorico internazionale. Altrettanto astrattiva e stanchevole sembra già denunciarsi, d'altra parte, la nuova corrente realistica; dove una dimensione umana apparentemente rinnovata ha tutto il tono, anche nei neofiti di buona fede, della cosa « appresa »; tanto che, nei casi migliori, son diligenza o violenza gelate sul nascere; uniche qualità galleggianti ancora su un impacciato naturalismo che minaccia ogni giorno più di derivare verso il peggior verismo; e si sa che il verismo in pittura costituì nel mondo, dal 1870 al 1910 all'incirca, un gergo altrettanto generico, apprendibile, indiscriminato dell'altro che si lamentava più sopra. Sembra, insomma, gravemente diminuita la possibilità di rintracciare, nell'artista, un uomo che pensi e senta umanamente, nel senso pieno e totale della parola, per un vivo e spontaneo rapporto fra sè e il mondo, da cui nasca una autonoma e schietta capacità di « figurare »; di rintracciare in lui quella che ho chiamato responsabilità o dimensione umana. Alcuni grandi pittori, chi morto da poco, chi già sul declinare della vita, ne sono stati ancora pienamente in possesso; e con patimento e invenzione di idee espressero, nel giro d'una quindicina d'anni (dal 1905 al 1920 circa), tutte le novità sostanziali del nostro secolo, in arte. Dopo, si è lavorato di svolgimento, di rielaborazione, di composizione o di combinazione; e non

è detto che ciò non sia accaduto, felicemente, anche in altri secoli (Giovanni Bellini, o Antonello, o il Roberti non aggiungevano novità sostanziali, nel senso inventivo, all'opera dei grandi maestri della prima metà del '400); ma non pare la sorte del nostro. Si era partiti dalla Mostra di Torino, e ne è nato questo discorso digressivo, e che potrà sembrare imprudente o presuntuoso. Comunque, anche da quella Mostra resta aperta la speranza — ed è già molto — che alcuni giovani possano continuare, in un atto di vita e non di mera ripetizione, una tradizione occidentale che ha dato fino a ieri segni evidenti di grandezza.

* * *

Giovanni Carnovali, il Piccio, ha avuto quest'autunno una doppia celebrazione; prima a Varese, poi (raddoppiato il numero dei dipinti) a Bergamo. La fama dell'ottocentista lombardo, rinverdata sullo scorcio del secolo, non è più venuta meno; confortata via via dalla testimonianza di uomini come Carrà, Cecchi, Soffici. Le due mostre riaprono più decisamente il capitolo; e, mentre la prefazione del Locatelli Milesi per il catalogo bergamasco si attiene a un tono un po' ingenuamente elogiastico («...egli fu al suo tempo un artista che superò ogni altro pittore italiano e non fu certo inferiore ai più celebrati stranieri») e a un'interpretazione regionale e nazionale («Il Carnovali fu un artista lombardo fino alle midolla, un pittore italiano al cento per cento»), quella precedente del Valsecchi, per il catalogo varesino, si mostra così avvertita che sarà bene tenerne per fermi alcuni punti: intanto, la insinuazione che il giovanile viaggio a Roma, 1831, sia un po' da appaiare al «viaggio d'Italia» dei nordici; l'accenno, che meritava svolgimento anche maggiore, alla singolarità della prima forma neoclassica, nel Piccio (un neoclassicismo «dissidente», «... fedele a quella vena tenera e melodica che spira dall'estremo e strenuo settecentismo che pur resiste, sommersa, in qualche parte della pittura italiana del tempo...»); l'indicazione della novità sentimentale, per l'Italia, dei suoi paesaggi fra il 1840 e il '50. Più dubbiosa, a motivare l'ardimento dei più tardi bozzetti del Piccio, la citazione d'una ascendenza internazionale Correggio-Fragonar-Delacroix; tanto da moti-

vare in qualche modo la controposizione d'una ascendenza tutta italiana (Moroni, Appiani, Lotto, Luini, Correggio) da parte del catalogo bergamasco. Ma subito vorremmo citare le savie parole scritte dal Briganti nel 1940: essere «quanto mai erroneo l'ammettere una pura tradizione regionale per un artista, anche se provinciale come il Piccio, vissuto, in gran parte nella prima metà dell'800, immediatamente dopo un movimento di natura internazionale e così ricco di coinvolti e riflessi procedimenti culturali quale fu il Neoclassicismo». Può darsi che il Briganti eccedesse allora nell'indicare fonti, piuttosto, specificamente inglesi alla pittura del Piccio; ma se egli risalì a Raffaello, al Correggio, al Luini, ciò accadde soprattutto perchè un certo gusto internazionale aveva rinverdito quei modelli. Suddito del Regno Lombardo-Veneto, filtrò gli antichi numi alle riedizioni del Mengs, di Angelica Kauffmann, dell'Appiani. E non è detto che al suo correggismo non offrisse uno stimolo quello del Prud'hon; a lui, nato in quella Lombardia ch'era stata per molti anni terra di Napoleone. La sua educazione neoclassica scartava l'austerità di un David, d'un Canova, d'un Ingres, per dipendere piuttosto da un neoclassicismo moderato ed eclettico, elegiaco e sospirato. Quel «vago senso vespertino della luce», quell'«albore ancora timido», frasi appropriate del Valsecchi, mi pare si attagliano, ancor più che a qualità singolari del Piccio, a una temperatura sentimentale ben diffusa in pittura, dal 1780 circa in poi. Come accadde prima, e più altamente nel Turner, dopo il 1840 il Piccio non fece che acuire, in un senso più abbandonato ed intenso, il sentimentalismo di quella corrente vasta e di contorni sfumati; ma restandone figlio. Dopo il '50, poi, che il Delacroix abbia potuto stimolare il «patetico» ardito dei bozzetti del Piccio non ci par molto credibile, nonostante il viaggio a Parigi del '45. Il lombardo rifece più tardi, in tono minore, la strada del grande francese; ma in via personale, e perchè si appoggiò a premesse analoghe. Come al maturarsi del dramma di Delacroix era servita tutta la più appassionata cultura barocca; così nei bozzetti del Piccio, arrischiate, sensuali mitologie per stanze private, servono i ricordi (mai spenti nella cultura del bozzetto neoclassico; si pensi a quelli, tipici, del Giani) del languido Nuvolone, del Bazzani rapido e sfatto, delle telette più furiose dei se-

centisti genovesi. Per questo i suoi bozzetti finiscono per parer quasi sempre dei « pastiches » sulla vecchia maniera e, passato ormai l'anno 1850, restano confinati in un limbo quasi anacronistico; non essendo quasi mai, il loro fraseggiare, intimamente romantico. E i suoi paesaggi precorsero, e probabilmente stimolarono quelli del Fontanesi; ma non è in essi la religione poetica della natura che è nel reggiano. Escluderemo dunque il Piccio dalla pittura viva dell'800? Sarebbe ingiusto, forse anche per le opere di cui s'è detto finora, dignitosamente cresciute sul margine estremo d'una grande civiltà; tanto più per certi ritratti degli anni tardi della sua vita. Egli vi in-

tese, finalmente, i fermenti di verità che andavan crescendo nell'arte del secolo; questi sentimenti, o presentimenti, castigarono la sua vena. L'attento spirito quasi hayeziano di certa sua ritrattistica giovanile rivive su un piano più moderno, più vero, e trema ad un tempo di un'intima, sottile poesia. Il Piccio vi dominava e filtrava l'abbandono romanticheggiante dei bozzetti, che portava piuttosto verso il sentimentalismo strafatto del Cremona; mentre un ritratto giustamente famoso come quello della Carminati Chisoli, di Brera, e altri affini, è la prefazione modesta, serena, delle immagini più trepidanti e solitarie del Ranzoni.

FRANCESCO ARCANGELI

IL TEATRO

Continua, sulle nostre scene, l'esibizione dei classici. Pare che nella mancanza, o carenza come dicono adesso le persone pulite, di testi contemporanei, i moderni attori e registi trovino in maggior copia motivi di attualità nelle parole dei poeti del passato: e, se son capaci di rilevare, e riproporre, quei motivi al pubblico, tanto meglio per tutti.

Il fuoco è stato aperto all'inizio dell'autunno, nel Festival Teatrale di Venezia, da artisti francesi, tedeschi, e se Dio vuole anche italiani. Per i francesi è apparso, sul palcoscenico della Fenice, l'attesissimo Jean Vilar, con l'ammiratissimo Gérard Philipe. Non si dice affatto che quella sede fosse la più adatta, come quadro e come pubblico, all'arte del Vilar: attore e regista il quale, dal suo diretto maestro Dullin a sua volta discepolo di Copeau, ha appreso soprattutto l'amore della essenzialità, della rinuncia non solo al fasto ma ad ogni allettamento scenografico, del ritorno allo splendido e sovrano isolamento della Parola; e si conoscono i successi, o addirittura i trionfi, che ha riportato tra folle anche se non soprattutto popolari, interpretando a cotesto modo, su un palco nudo, autori di tutti i calibri, classici e moderni. Alla Fenice egli ha rappresentato il Cid: e, anche con quel pubblico inamidato e in-gioiellato, ha conseguito ammirabilmente

il suo scopo. Prima di tutto, dimostrando che Corneille non è, contro quanto si sente ripetere, un autore libresco, da leggersi, e non da rappresentarsi (se non forse nelle accademiche imbalsamazioni della Comédie-Française). Al contrario, a pochi autori la rappresentazione conviene quanto a lui: è sulla scena che le sfaccettature della sua prodigiosa casistica scoprono, di là dalle convenzioni d'una società secentesca, oh quanto diversa dalla nostra, la sua eterna umanità.

Umanità ideale, aspirazione a un mondo eroico: nel Cid, salva la fuggevole apparizione dell'odioso padre di Chimène, tutti i personaggi non fanno che gareggiare in nobiltà. Tragedia ottimistica, esemplare, edificante (e saremmo per dire, se non temessimo d'esser fraintesi, gesuitica); adesso vi hanno scoperto (e dove non li hanno scoperti?) anche i complessi freudiani: nel subcosciente di Chimène, che crede di fare il dover suo invocando con alte strida la condanna capitale dell'uomo adorato e disperatamente desiderato; e ancor più nella figura dell'Infanta la quale, innamorata a sua volta del Cid, « si soddisfa » nobilmente facendo sì che l'eroe, vittorioso sui Mori, vada finalmente a nozze ma con la sua rivale. Vilar ha messo in scena questo dramma di represso e perciò veemente amore rinunciando, come dicevamo, a ogni sussidio esteriore, eccetto lo splendore dei co-