

LE ARTI FIGURATIVE

Quando insegnavo storia dell'arte in liceo, in una lezione introduttiva che non mancavo mai di tenere, con scarsità di strumento filosofico, ma con la ferma coscienza di fare cosa necessaria, lottavo subito contro i due pregiudizi fondamentali che mi parevano dover essere annidati nelle menti, e quasi incrostati nell'occhio dei miei allievi: il pregiudizio che l'arte sia buona se è 'verosimile', e l'altro che essa lo sia se è 'bella', nel senso ideale, canoviano per così dire, della parola. C'era spesso da presentare alla classe, *ex abrupto*, i mosaici bizantini o la scultura romanica; figuratevi se non era indispensabile quel rapido preambolo. Sapevo anche quanto mi avrebbe giovato ad avvicinare i miei ascoltatori alla migliore arte moderna e contemporanea, che proprio a quelle fonti, astruse per il gusto corrente, s'era abbeverata. Non pretendo dire ch'io facessi cosa nuova, e personale; intendo dire soltanto che, così facendo, cercavo di rendermi strumento attivo, uno fra i tanti, d'una civiltà critica che ha le sue lontane origini nella rivoluzione del gusto provocata dal romanticismo: alle vecchie estetiche, e poetiche, del 'verosimile' e del 'bello ideale' s'era fin d'allora sostituito un metro d'impressione e di giudizio più intenso e più comprensivo. 'Bello ideale' e 'verosimile' valgono, possono valere, ma solo in quanto risultino 'espressivi'; altrettanto diritto al valore hanno il 'brutto ideale', per così dire, o l' 'inverosimile', purchè in essi respiri la vita, la forza del sentimento e dello stile. Il Longhi ha riportato or ora, nel suo 'Paragone' alcuni passi sorprendenti di Balzac, da cui mi piace stralciare alcune righe: « *La missione dell'arte non è copiare la natura ma esprimerla! Tu non sei un vile copista ma un poeta.* » E ancora « *Sta a noi impadronirci dello spirito, dell'anima, della fisionomia delle cose e degli esseri.* » E ancora: « *Certo una donna ha questo portamento di testa, così tiene la gonna, i suoi occhi s'illanguidiscono e si fondono con quest'aria di rassegnata dolcezza, l'ombra palpitante delle ciglia alita così sulle gote. E' questo, eppure non è questo. Cosa manca? Un nulla, ma questo nulla è tutto. Date l'apparenza della vita, ma non esprimete il*

soprappiù che ne trabocca, quel non so che, che è forse l'anima e che fluttua nuvolosamente nell'involucro: insomma quel fior di vita che Tiziano e Raffaello hanno sorpreso. » La schietta potenza del 'romanticismo naturale' di Balzac tocca ancora, dal lontano 1832, la sostanza della questione artistica. Una sempre più esasperata divergenza di quegli elementi primi dalla cui variabile connivenza soltanto può aver vita l'arte, sta ormai buttando intorno una nube di indifferenza, di noia, di sospetto: lo stile artatamente isolato e deificato finisce con l'uccidere i contenuti. Quel 'fior di vita' di cui diceva Balzac, dove trovarlo, nelle operazioni dei manipoli astratti e neorealistici? Se bello è quel che ha vita, quel che è espressivo, queste non sono cose belle. Balzac esprimeva col massimo di vitale semplicità quel che la nostra educazione più viva, quella che abbiamo ricevuta dai maestri migliori, ci ha indotti ad amare; poi, a cercar di diffondere e di difendere con ogni nostra forza. Non parlo soltanto per me, s'intende. Ormai, le poste in gioco risultano ogni giorno più grosse ed impegnative; nulla riesce ormai a straniarsi da una lotta di affermazione o di negazione violenta. Di ogni argomento si fa polemica, propaganda e contropropaganda. In questa battaglia accanita, di principi ancor più che di opere, si inseriscono, in forma più indiretta ma non meno attiva, o perlomeno vengono coinvolte, le mostre d'arte antica. Tipico l'esempio della grande mostra caravaggesca, rapidamente assunta a segno di contraddizione. Molto giocarono, in quella polemica, ragioni personali non sempre chiare; ma ci furono anche proteste, vere e proprie 'obbiezioni di gusto'. A Milano, mi capitò di passare, una sera, al caffè dove si radunavano alcuni dei letterati più noti della città: qualche caro amico, anche. Fu una sorpresa sgradevole. Le reazioni alla mostra erano decisamente ostili; qualche letterato, per polemica, non volle nemmeno visitarla. La ritenevano 'pericolosa'; dannosa per il gusto del pubblico; una insidia indiretta alla migliore arte contemporanea. Qualcuno aveva già letto l'elzeviro di Vittorini, dove si diceva, in sostanza: chi amerà Caravaggio non sarà più in grado d'amare Matisse o Modigliani o Picasso. A Vittorini non garbava, non aveva

ritenuto abbastanza 'educativa' neppur la mostra di Giovanni Bellini. Se il noto scrittore visitasse le mostre d'arte antica che si terranno in Italia nel '53, pensiamo che, se volesse ancora entrare in argomento, sarebbe indotto a rincarar la dose. A Messina il pubblico ammirerà Antonello per la stringente verosimiglianza dei suoi ritratti, a Cortona, la 'verosimile' energia del Signorelli avrà presa sull'uomo della strada; che a Venezia, d'altra parte, non sarà certo urtato dalla naturale intimità di Lorenzo Lotto. Non parliamo poi di Bologna, dove la bellezza ideale di Guido Reni suonerà implicita condanna alle 'mostruosità' dell'arte contemporanea. E non parliamo — tanto meno — della mostra di Milano; le sale di Palazzo Reale vedranno ancora pubblico, pubblico, pubblico in ammirazione dei somigliantissimi ritratti del Moroni, delle nature morte del Baschenis, della 'parlante' umanità di Fra Galgario, dell'umile e veridico popolino del Ceruti: e quel titolo, poi! « *Pittori della realtà in Lombardia* »! Insidia voluta ed esplicita, direbbe Vittorini, non soltanto per l'astrattismo, ma anche per i grandi maestri contemporanei. Cinque mostre, dunque, tutte ossequienti, almeno in apparenza, a quelle norme del 'verosimile' o del 'bello ideale' contro le quali io mi affannavo, modestamente, nel mio insegnamento liceale. Ma saranno veramente dannose queste mostre? Serviranno davvero a dar ragione ai conformisti e ai reazionari, di destra e di sinistra? C'è stato forse, nella scelta degli artisti da esporre, un piano premeditato che intende sollecitare una svolta del gusto contemporaneo, che già si viene abbozzando? Sta forse decadendo, tanto per intenderci, il 'gusto dei primitivi'? E' prossimo l'avvento d'un'epoca nuova, in cui la verità e la bellezza, pericolosamente intese, riconquisteranno banalmente il campo, senza nessuna mediazione trasfigurante? Abbiamo dunque sbagliato ad affaticarci tanto per educare i giovani al senso che la pittura non può non essere, prima di ogni altra cosa, veramente e specificamente, pittura? Un momento, signori, un momento: non confondete, per favore, le etichette con la sostanza delle cose. Quando in liceo io e tanti della mia professione ci sforzavamo di avvicinare i giovani all'arte, non si intendeva certo di accostarli agli arcaici greci o ai bizantini o ai romanici per allontanarli da Correggio o da Prassitele o dal Caravaggio, come qualche frettoloso avrebbe preteso. Si intendeva soltanto arricchire durevolmente la loro vita; aiu-

tarli a intendere l'enorme e molteplice retaggio della più grande civiltà figurativa che, dagli egizi su su fino a Matisse, a Klee, a Soutine, a Morandi, la storia dell'uomo abbia coscientemente posseduto; aiutarli a intenderlo liberamente, senza prevenzioni, senza ingombri mentali. Ora, Antonello da Messina, Luca Signorelli, Lorenzo Lotto, Giambattista Moroni, Guido Reni, Evaristo Baschenis, Vittore Ghislandi, Giacomo Ceruti, sono parte vivente di quel retaggio; non appartennero a nessuna schiera organizzata, non danno ragione nè agli astrattisti nè ai neorealisti; furono tutti, in varia misura, uomini interi, non dimezzati; artisti grandi, artisti veri. L'arte contemporanea, se è grande (come, nelle sue migliori espressioni, crediamo fermamente che sia), non deve aver paura del loro confronto. Non dico che l'atteggiamento di Vittorini non sia umanamente comprensibile; ma non lo credo giusto. La sua pretesa che non si dovesse esporre Caravaggio, e nemmeno Giovanni Bellini, trasferita in termini letterari, suonerebbe un po' strana. Come si dicesse; non leggete più Boccaccio, o Shakespeare, o Flaubert, o Tolstoj, altrimenti non potrete più amare Joyce, o Kafka; o, magari, *'Uomini e no'*. Chiaro che la pretesa di vedere istituiti elevatissimi dazi doganali per proteggere l'arte contemporanea è uno dei modi più sospetti, più artificiosi, più assurdi che si possano trovare per difenderla: un atto, in definitiva, di poca fede. Pericoloso è esporre i cattivi pittori, non quelli grandi e veri. Diremo di più; se il pubblico saprà intendere davvero il 'bello ideale' di Guido Reni amerà molto meno quello di Hayez o di Funi; se saprà intendere davvero la 'realtà' di Fra Galgario non potrà più sopportare quella di Michetti. Vi parrebbe un risultato di poco conto? Sarebbe questa, anzi, la più solida piattaforma per una comprensione intelligente e profonda di Matisse, Braque, ecc. ecc. Tuttavia, giunti a questo punto, è un vecchio scrupolo didattico; è il ricordo delle personali fatiche durate nei licei e nelle università, nelle università popolari e nei circoli di cultura; nelle conferenze e nelle lezioni private; nella guida alle mostre e nei dibattiti pubblici; è questo ricordo che, nello stesso momento che ci induce a respingere i troppo facili sospetti di Vittorini e dei 'vittorinisti', ci fa anche augurare che l'orientamento generale delle mostre del '53 non debba farsi, per gli anni avvenire, sistematico e quasi 'pianificato'. Bene o male

che questo sia, la nostra civiltà è intessuta di interessi intricatissimi, complessi, che posson via via sentire come attuali i momenti più varî della grande arte passata. Se non accadranno cataclismi — Dio ci scampi — essa non potrà ridimenticare i suoi 'primitivi'. Ove anche si decretasse (che sicurezza, però, in certe affermazioni!) 'la fine dell'avanguardia' o del romanticismo, o dello spiritualismo, o che so io, le stesse suggestioni operanti in seno ai varî 'storicismi assoluti' non permetteranno una simile dimenticanza; la dimenticanza di cose durevoli finchè questa civiltà sia viva; e, am-

messo anche che la sua vita sia rallentata da troppa cultura, essa si presenterà almeno, d'altro canto, come qualche cosa di estremamente umano, comprensivo, multanime. Si rassegnino i partigiani dell'astrattismo e quelli del realismo socialista: la grande civiltà d'occidente ha sempre impregnato ogni sua grande opera di stile e di umanità ad un tempo. Son cose semplici, ma nessuno, meno che mai di questi tempi, dovrebbe scordarsene; quale che sia il corso che vorrà prendere l'arte del nostro tempo.

FRANCESCO ARCANGELI

IL TEATRO

Come ormai è risaputo anche fuori di Roma, l'avvenimento monstre del trimestre è stato, dopo i grandi successi delle Carmelitane e dell'Amleto, quello delle Tre sorelle di Cechov inscenate da Luchino Visconti al Teatro Eliseo.

Sarà lecito ricordare le diffidenze e peggio con cui ancora trent'anni fa veniva accolto fra noi il teatro di Cechov, che interpreti non tanto adeguati quanto volenterosi proponevano al nostro pubblico senza persuaderlo? Non solo fra quel pubblico ma anche fra certa stampa, la sentenza prevalente era che si trattasse di pregevole, delicata letteratura: ma « roba da leggere, non da rappresentare ». Non eravamo in molti allora, a sostenere precisamente il contrario: e cioè che pochi testi al mondo come questi di Cechov, piuttosto scialbi e dispersi alla lettera, sono creati espressamente per quella integrazione scenica, da cui attendono la loro piena consistenza. Con Cechov si tratta d'atmosfera, di clima; ossia di qualcosa che perfino i russi, per quanto usi già da un secolo a una tecnica teatrale altrimenti decentrata che non questa di noi occidentali, stentaronno a realizzare sulla scena, finché non intervennero i miracoli del Teatro di Arte di Mosca. E russi furono i primi registi che finalmente indicarono la strada buona ai nostri attori: Dancenko in persona a quelli della Compagnia Pavlova in una memorabile interpretazione del Giardino dei ciliegi, e poi Sharoff con la Compagnia Palmer in una buona esecuzione dello Zio Vania.

Quanto alle Tre sorelle, più d'un critico adesso ha ricordato che proprio esse furono il primo lavoro di Cechov messo adeguatamente in scena da un'artista italiana, la giovane e compianta Wanda Fabro, coi giovanissimi attori della seconda Compagnia dell'Accademia, allora guidata da Corrado Pavolini: la concentrazione di quello spettacolo, malgrado la esilità dei singoli interpreti, apparve così squisita, che il coro dell'ammirazione in tutte le città d'Italia, da Simoni a Savinio, da Alvaro a Barbetti, da Fabbri a Repaci, fu unanime. Ma s'intende facilmente che i mezzi, materiali e soprattutto umani, di cui ora ha disposto, nella Compagnia Stabile di Roma, Luchino Visconti, sono ben altri. Attori tutti di buona o d'eccellente classe; e il prodigio del regista è stato appunto qui, nel valersi delle loro individuali virtù, riducendole tuttavia in quadri d'un comune, raffinatissimo stile.

La nostalgia, diffusa oggi (fin troppo) fra il nostro pubblico, per le evocazioni fine-Ottocento, questa volta ha trovato di che compiacersi, non solo nel gusto delle scene e degli arredamenti e degli abbigliamenti e dei suggerimenti musicali, ma anche nell'avvertire la vanità d'una tale contemplazione, nella scoperta dell'eterna delusione d'una umanità che vive senza perchè: dramma non soltanto della provincia slava, ma d'un senso universale. Accanto alle tre sorelle, impersonate con arte sottile da Elena Da Venezia, da Rina Morelli e da Sarah Ferrati, il dramma delle creature che contrastano non tanto in veri dialoghi quanto nella