

## LE ARTI FIGURATIVE

L'interesse del gran pubblico, e la sua frequenza alle mostre d'arte sembran seguire, in questi anni recenti, una oscillazione non sempre facilmente prevedibile. Molti elementi intervengono nel successo o nell'insuccesso d'una esposizione, e taluni restano di esplorazione così segreta da rendere ardue tutte le previsioni. Personalmente, non sono un osservatore tanto allenato e tanto sistematico da poter arrivare a conclusioni certe; ma vorrei che queste righe servissero, almeno per qualcuno, di richiamo a una questione che mi pare estremamente importante per la cultura figurativa in Italia. Per evitare confronti ingannevoli fra città diverse, sarà bene, ancora una volta, riferirsi alle grandi mostre susseguitesì nello spazio di poco più che due anni nella medesima città, e nella medesima sede: Milano, Palazzo Reale. A condizioni pressoché pari di organizzazione e di propaganda, balza chiaro agli occhi che il pubblico preferisce le mostre monografiche, le grandi « personali » alle mostre « collettive »; che intendano cioè presentare una tradizione, una corrente, un movimento pittorico. E' chiaro che questo secondo tipo di mostra richiede nei visitatori una cultura già più selezionata, e capace di portare attenzione a fatti più sottili e complessi che non siano quelli che concernono l'autore famoso nella sua prepotente statura e individualità. Il quale è quasi sempre una calamita così potente da far superare a moltissimi quelli che sembran costituire ancora i pregiudizi del vecchio gusto: l'amore cioè per il vero e per il bello come comunemente s'intendono. E non è detto che queste ragioni tendano per ora a scomparire. Perché, è vero che Picasso e Van Gogh hanno largamente battuto i « Pittori della realtà in Lombardia », ma è altrettanto vero che il Caravaggio li ha battuti entrambi, per frequenza di visitatori, con un buon 2 a 1 all'incirca; probabilmente perché riuniva nella stessa persona i requisiti del gran « divo » (e, per giunta, collaudato e corroborato anche da sussidi cinematografici di « pittore maledetto ») e dell'artista tale da poter accontentare, grosso modo, tutti i palati. Comunque, prima necessità non trarre previsioni troppo ottimistiche dal successo di pubblico delle mostre di Van Gogh e di Picasso; perché se si ritenesse che la gente ha mostrato maturità di gusto preferendo que-

sti pittori difficili e astrusi ai facili « pittori della realtà », si andrebbe molto probabilmente lontani dal vero. La pittura, sembra chiaro, è facile e difficile ad un tempo; ma la sua influenza moralmente liberatrice si esercita purtroppo soltanto su chi, senza restare sordo alle sue ragioni facili, che la legano al circolo della più vasta umanità, ne intende parimente la ragione difficile che la fa essere pittura, necessariamente, inevitabilmente pittura, e non altra cosa. Al momento in cui il contenuto, il mondo dell'artista trapassa sulla tela, accade un atto, un'operazione misteriosamente, silenziosamente discriminante, decisiva per la qualità dell'opera, che sfugge ai più; e che, enunciata, temo non debba riscuotere l'attenzione vera di chi si appaga delle ragioni facili dell'arte. Le quali ragioni facili, che risiedono per gran parte nelle emozioni e reazioni prodotte dagli aspetti letterari e descrittivi del soggetto, non sono altro che il modo naturalmente e forse inconsapevolmente preferito dal pubblico di restare passivo, di compiacere la propria pigrizia, di non voler trovare terra nuova e più ricca. Il pubblico in genere cerca nell'opera d'arte quanto di se stesso già conosce: emozioni forti o piacevoli, perché scarsamente suppone che l'opera d'arte possa dare altro che grandi « effetti » e piacevolezze; stupore per l'abilità del fare, perché scarsamente suppone che l'arte sia altra cosa dall'abilità, dal talento operativo e imitativo. Ho sentito di recente — e credo sia supposizione largamente condivisa — una signora di grande società manifestare per Picasso, nella apparente avversione, una celata curiosità e ammirazione perché le pareva che le figure del pittore dimostrassero un violento disprezzo per le donne; ed è sentimento banale e diffuso fra il pubblico femminile il ritenere che il disprezzo per la donna sia dimostrazione decisa e affascinante di virilità. Chissà quante reazioni analoghe e di pari peso avrà provocato la mostra picassiana! Ne siamo stati spettatori, a Roma e a Milano, in alcuni giorni di visita; e ricordiamo l'animazione pittoresca di certi pomeriggi, e variabile dall'offesa reciproca al riso e allo scherzo davanti all'opera; dalla frequenza di sacerdoti preoccupati o rispettosi, a quella di « attivisti » motorizzati e internamente di-

sattenti. La mostra diventava spettacolo essa stessa, ridando forse qualche sentore, qualche brivido di quelle che dovettero essere le serate futuriste. Spettacoli anch'esse, anzitutto, più che generatrici di concreti mutamenti del gusto: riconferma di odii e amori prima latenti, e poi scatenati. Odii e amori generici, per il nuovo e contro il nuovo, per la rivoluzione o per la reazione, divenuti termini astratti, esterni all'intimo valore dell'arte. Sostituite alla mostra del pazzo, suicida, « maledetto » Van Gogh quella del pur ben noto, ma apparentemente pacifico, impassibile, « borghese » Cézanne, e vedrete che diverso successo. Ricavare qualche cosa da queste chiacchiere? Anzitutto la conclusione che, per ora, fra il desiderio (non sempre reale) di cultura figurativa che le masse dimostrano accorrendo alle mostre — e pagando — e una possibilità di educarle realmente, si frappone talvolta una condotta della critica non abbastanza saviamente e coraggiosamente orientata; per ragioni spesso non immediatamente imputabili alla critica stessa (sordità di ambienti ufficiali, mancanza di mezzi; ma non è il caso di parlarne per Milano); ma qualche volta, sì, certamente. Non basta, è troppo poco dare al pubblico soltanto quello che il pubblico sostanzialmente già desidera. Non escludo che si debbano tenere mostre del tipo Picasso o Van Gogh, o — d'altro canto — mostre raffinate e « specialistiche »; ma queste mostre dovrebbero costituire più l'eccezione che la regola. La quale dovrebbe attenersi piuttosto alla presentazione di valori così grandi da andare oltre a lamentati pericoli (ed è questo il caso del Caravaggio) e da fornire sempre un nutrimento sostanziale al visitatore; o alla messa in circolazione di artisti grandi e certi (come potrebbero essere, splendida e tipica scelta, quella di Lorenzo Lotto), ma non ancora entrati nel gusto corrente. Si condurrebbe così una lotta forse produttiva contro il conformismo naturale alle folle, e con probabilità, non di eccezionali, ma di buoni successi. Preferiamo una serie di buoni successi del genere Lorenzo Lotto a quelli eccezionali, ma ambigui, delle mostre di Van Gogh e di Picasso. Non si creda che il pubblico abbia ricavato da queste una rivoluzione effettiva per il suo gusto, che è cosa che non tollererà mai; ci pare, di massima, assai più utile allargare e arricchire le sue nozioni in una zona che gli sembri abbastanza accessibile, proporgli sicuri valori poetici che lo accrescano internamente quasi senza parere. Albeggia invece, sull'orizzonte delle

folle italiane, la mostra di pittura olandese del Seicento. Pericolosa se mai ce ne possano essere; perché chi potrà discriminare per l'occhio comune quei venti capolavori che pur non vi mancano in confronto alla massa di una produzione quasi soltanto abile e piacevole; e talvolta fino alla noia?

Mostra raffinata e « specialistica » è quella che si è ripetuta per la terza volta, nell'autunno scorso, in una città colta e appartata, ma per molte ragioni di altra potenza divulgativa nei confronti di Milano: la Mostra Pittori d'oggi Francia-Italia, a Torino. Penso che la coraggiosa insistenza di questa manifestazione abbia già finito per dare qualche frutto non trascurabile ai fini della buona vicinanza fra le due nazioni. E sarebbe già gran cosa. Un pacifico affiancamento che serve alla conoscenza, alla cultura critica, e un reciproco stimolo utile soprattutto all'operare dei giovani italiani e francesi. I giovani più intelligenti sono naturalmente legati alle forme che sono, o si ritengono essere d'avanguardia, e perciò la scelta delle commissioni (ancor di più quella italiana, meno eclettica di quella francese) ha creduto di accettare ancora come manifestazioni più vive quelle dei giovani orientati verso l'astrattismo o il postcubismo o il postespressionismo, ritenendo, probabilmente a ragione, che altre correnti esprimano in genere opere inferiori per qualità. Il rischio d'una tale scelta è, evidentemente, quello che già l'anno scorso denunciavamo in un breve commento alla seconda edizione della mostra: quello di un livello astrattamente sostenuto, ma generico anche se avvertito, monotono anche se variopinto. Tanto che il successo d'una simile mostra, anche se si potesse più decisamente propagandarla, non potrebbe paragonarsi che alla tiratura inevitabilmente modesta destinata alle raccolte della lirica ermetica. Per fortuna, il tempo passa, e gli artisti più consapevoli e dotati avvertono il pericolo dei vicoli ciechi e delle situazioni stagnanti. A noi pare confortante che a Torino — e talvolta con buoni risultati — alcuni pittori italiani, giovani o di prima maturità, si muovano verso qualche cosa di più vivo. Se l'avvio è ancora timido in Afro, se la strada sembra ancora chiusa o perlomeno ingorgata in Vedova, noteremo subito un « tramonto della luna » di Birolli insolitamente felice; dove l'ambiguità dello stile dei suoi ultimi anni si monda in strutture e atmosfere più semplici e comunicanti; quasi in un avvertito ritorno alle origini migliori dell'autore, che

furono poetiche, delicate. Moreni si è volto decisamente, in alcuni paesaggi, alla figurazione, accesa, allucinata; e dove un limite può esser segnato dalla tensione stessa d'una natura violenta e muta sotto l'artificio del sole. Quanto a Morlotti, egli ha da qualche tempo preceduto i vecchi compagni su una strada dove la natura lo attende, erta come uno spalto di sostanze terrestri, e pur materna a suo modo; non ancora interamente rimmersa, sotto il cielo estraneo, fra le sbarre « hartunghiane ». Ma è una grossa, coraggiosa lotta! E non è disforme nel significato, anche se è diversa nei risultati, la lotta per cui Vacchi, più giovane, sta riagganciando il suo temperamento poderoso e appassionato di pittore a un ricordo o a una presenza di natura. Questa ricerca di ritrovare un discorso leggibile, un mondo da valere anche per gli altri, fa « tornare al passo » anche pittori spesso rimasti appartati, e cresciuti su tutt'altre basi, che son quelle del più sensibile « Novecento ». Ricompare Ilario Rossi, con un innesto fresco, arioso, alquanto « francese », sui vecchi e calibrati telai; torna Ciancottini, in paesaggi pallidi e poetici di squalido inverno; insiste e si precisa il più giovane Garino nel suo mondo di una povertà tenace, minuta, triste. E persino Gianni Fieschi, al limite del liberty e della cineseria, trama sottili accordi di colore, e delicati strappi nel tessuto del suo mondo rarefatto, decadente, ma infine leggibile e schietto. Si sente che la giovane pittura italiana sta slittando da alcune certezze troppo facili, preventive, per ritrovare qualche cosa di vero; un rapporto, un dato, fosse anche illusione; al di là della convenzione, che ci pare sempre più inutile e monotona, dell'astrattismo. Non sarà forse gentile annottarlo, ma mi pare inevitabile affermare ancora una volta che le cose non vanno meglio per i francesi; anzi. In Francia, molti dei più noti son fermi en-

tro eleganti vicoli ciechi, e citerò Manessier e Singier; e molti altri meno dotati non paiono capaci se non di consumare le rendite della loro elevatissima civiltà, o di prevalersi più o meno felicemente d'una grammatica che fu potente, ed ora minaccia d'esser consumata. Non bastano certo a medicare una situazione che sembra un po' inerte le presenze non certo trascurabili d'un Pignon, d'un Borès, di un Calmettes. Tuttavia il pregio maggiore, a nostro avviso, della partecipazione francese, è stato quello di farci conoscere alcuni giovani che ci erano ignoti. Buoni pittori, non c'è dubbio; per i quali l'unica perplessità è che il loro dipingere naturale accada soltanto per metà sotto un impulso primario, e per metà invece in forma di ritorno a una pittura francese che è già stata sublime, da Monet ai più grandi postimpressionisti. Essi danno, cioè, il senso di affondare il loro scandaglio meno coraggiosamente di alcuni giovani italiani, e già un pochino al riparo di cose risapute. Ma non credo vadano trascurati. Genis, coi suoi porti umidi e grigi; il giovanissimo Fleury, venticinquenne, fresco, verdazzurro, capace di rinnovare, almeno fino a un certo segno, l'immota fermentazione delle ninfee monetiane; e, forse più notevole fra tutti, il trentunenne Cottavoz, autore d'un paesaggio di spiaggia, dove gente sta in attesa, davanti a un mare bianco e colmo, sotto un cielo chiuso e fosco, di qualche evento risolutore, in un'aria di silenzioso finimondo. Come se fosse una notte, un autunno sulla Francia.

Quando si aggiunga che a Torino si poterono veder mostre, quasi tutte di bella scelta, di Villon, di Bissière, di Pougny, di Casorati, di Mafai, di Rosai, ce ne sarà abbastanza per concludere che la mostra non ha tradito il suo compito.

FRANCESCO ARCANGELI

## IL TEATRO

*Morto Ugo Betti, e proprio nell'ora in cui ai suoi normali successi in paesi di lingua tedesca succedevano i trionfi parigini, gl'italiani, anche se discordi nel quotarne il valore, si sono accorti d'aver perduto in lui l'unico drammaturgo che dopo Pirandello avesse pronunciato una parola sua, con uno stile suo. E pare sia comin-*

*ciata la corsa alla sua celebrazione: più editori si son contesi la pubblicazione delle sue opera omnia; più compagnie hanno fatto a gara per mettere in scena i suoi drammi postumi.*

*Primo al traguardo, è arrivato, com'era giusto, il fedelissimo regista del Betti, Orazio Costa. Stante il diniego opposto questo*