

la sociologia caro al decennio del 1930 e dalla tradizione iconoclasta che aveva fatto sgorgare la vena più autentica della narrativa americana.

Se questa tradizione si era sviluppata come rivolta di costume nel primo dopoguerra, ed era diventata rivolta sociale — o più che altro protesta — nel decennio della « grande depressione » che seguì la crisi del 1929, la sociologia si sviluppò soprattutto in questo secondo decennio. Mentre gli scrittori si gettavano con rancore comune a denunciare la realtà del disfacimento generale quasi a frugarvi le cause della catastrofe e creavano la narrativa di protesta che avrebbe avuto come esponenti Caldwell e Steinbeck, Dahlberg e Richard Wright e, con senso ben diverso, James T. Farrell, dalla sociologia veniva offerta al pubblico una serie di esperti che mettevano al servizio degli uomini sconcertati i frutti delle loro ricerche. Uscirono studi sugli sprechi industriali e sulla vita degli operai, sui problemi di classe e di casta e sul problema razziale visto alla luce dell'antropologia, studi di agraria e di urbanistica.

Pareva che l'America avesse perso la voglia di scherzare: tutti facevano molto sul serio, quelli che protestavano e quelli che studiavano le cause della protesta, quelli che sprofondavano nella rovina e quelli che lottavano per ritornare a galla. Ma quando il New Deal, o forse soltanto lo scorrere del tempo, incominciò a dare i suoi frutti e l'America tirò il fiato per accorgersi che la

sua narrativa e la sua critica si andavano smorzando nella europeizzazione diventata di moda, parve che si piegasse su se stessa e col rigore ereditato dagli studi sociologici e la spregiudicatezza ereditata dagli scrittori iconoclasti si volgesse a studiare la propria storia.

Fu allora che incominciarono a uscire libri come *Black Metropolis* o *Chicago Confidentially* o *Inside Black America*, dove la storia di Chicago e di New York, favole stupende, erano narrate con rigore di scienziato e fantasia di poeta; e storie di gangsters moderni come Al Capone o antichi come Jessie James; e le storie dei magnati di Matthew Josephson, e la storia del primo dopoguerra di Frederick Lewis Allen. Non è facile chiudere questo elenco; e non si sa quale di questi libri lodare di più per la freschezza, il brio, il rigore morale con cui sono scritti. Non c'è dubbio che questa è la nuova pagina scritta dall'America nella storia della cultura; non c'è dubbio che questa è la scoperta che incalzerà le altre scoperte, di una narrativa libera dalle pastoie della letteratura e di una critica scevra di estetismi.

Ancora una volta l'America è sgusciata via dalle mani della vecchia Europa per darle una lezione di freschezza. Ai critici e ai letterati americani della nuova generazione, precocemente invecchiati nelle biblioteche europee, ha indicato la vera, infallibile via da seguire: l'amore per la vita, la curiosità per la propria storia.

FERNANDA PIVANO

LE ARTI FIGURATIVE

Mentre scrivo, è ancora in corso la grande mostra di pittura olandese del Seicento, passata da Roma a Milano: una occasione eccezionale, per il pubblico italiano, di conoscere una civiltà artistica che è fra le preminenti nella storia delle arti figurative, e che in Italia non è possibile avvicinare che per nuclei di opere sparsi e non troppo ricchi. E non è facile penetrare anche mediocrementemente questa civiltà così sfumata e complessa nella sua apparente monotonia di timbro; ma che, d'altra parte, per chi resti estraneo a certe più intime ragioni della pit-

tura, potrà forse sembrare estremamente variata e piacevole. Vi trovan voce gli atteggiamenti più liberi e diversi: la cronaca della nazione nei ritratti corali delle « gilde » e dei corpi di guardia, la vita intima dei cittadini e dei villani nelle scene di genere borghesi e rustiche, l'uomo individuo nei ritratti, la tranquillità o il dramma della natura nelle tempeste e nelle bonacce, nelle notti di luna e nel giorno luminoso, la vita silenziosa delle cose nella natura morta; lo spirito religioso, infine, negli interni delle chiese solitarie o nella biblica terribilità di

certi soggetti rembrandtiani. Ce n'è per tutti i gusti, ce n'è — sembra — tanto da non annoiare nessuno. Ma c'è soprattutto, per buona o grande parte del pubblico, una cosa di cui pochi soltanto si stancano: un talento esecutivo, un « saper fare », una indefettibile bravura in cui troppi credono ancora sia riposto il segreto dell'arte; una bravura comune ai grandi e ai piccoli maestri olandesi, e che difficilmente andrà esente dal generare pericolose confusioni. Pensiamo che per i visitatori anche mediocrementemente colti debba essere estremamente arduo sceverare i veri poeti dell'Olanda seicentesca dai raffinati artigiani e dai « virtuosi » del pennello che vi hanno, numericamente, il sopravvento. E' certo che, in confronto all'edizione romana, che aveva pur qualche vantaggio nella varietà e luminosità della presentazione, questa di Milano porge qualche aiuto alla distinzione con la sua maggiore organicità critica, e con un più sottile isolamento di quei valori supremi che si raccolgono nell'opera di Rembrandt, di Frans Hals, di Vermeer. Ma, tutti tre pittori esclusivamente o prevalentemente di figura, lasciano aperto alle più improvide valutazioni il campo del paesaggio, della veduta, della natura morta; « generi » così tipici per l'Olanda, e pressoché inseparabili dalla concezione della pittura che si coltivò nei sessant'anni gloriosi che vanno dal primo apparire di Hals alla morte di Vermeer; la quale segna quasi simbolicamente il sostanziale disanimarsi della scuola. Ora, proprio a proposito d'una recente e inflazionatissima mostra di pittura olandese tenutasi in Inghilterra, dalla penna intelligente e discreta di Vitale Bloch sono uscite queste parole: « Noi siamo... piuttosto diffidenti e insofferenti delle esposizioni che si propongono di mostrare soltanto dei « capolavori », con la loro illusione di poter determinare d'ufficio ciò che *deve* essere considerato tale!... Vogliamo che il « guardare » le opere resti cosa attiva, e che non si estingua la capacità di reazione per affidarsi al sentimento di bellezza del primo direttore di museo, fosse pure il più intelligente di questo mondo ». Perfetto; ma come lo stesso critico avverte più oltre che « ... una mostra... non può giustificarsi senza una scelta », così ci pare che — fatta subito la debita parte alle difficoltà contingenti di prestito certamente incontrate dagli ordinatori — la scelta non abbia troppo aiutato, questa volta, la capacità di reazione del pubblico italiano in una occasione così difficile. Perché il

significato del grande Seicento olandese sopravviva — come è giusto — agli assalti del gusto moderno; perché i suoi valori trascorrono serenamente sull'onda mutevole del tempo senza insidiare il gusto dei più con pericolose blandizie, credo sarebbe sempre auspicabile un impiego moderato dei « piccoli maestri »; settantacinque artisti mi paion troppi per riassumere, in questa occasione e nel modo migliore, quei sessant'anni folli di squisiti artigiani, ma non altrettanto di veri poeti. I quali sono i primi a soffrire per una presentazione un po' sparsa e non abbastanza graduata nelle proporzioni; se fossero mancati, per ipotesi, un Miereveld o un Barent Avercamp, nessuno ci avrebbe scapitato. Si fosse pur tenuto presente il livello mediocre o minimo della scuola, per tener desta, appunto, la capacità di reazione del pubblico. Ma non ci si aspetti, ora, che la verità si faccia strada da sola, presso una massa di visitatori che non conosce gli olandesi. Un certo disorientamento, una certa incapacità di scelta, la si è riscontrata, del resto, anche nei resoconti critici comparsi sui giornali e sui settimanali; e altrettanto credo accadrebbe anche a molta critica accademica, se dovesse impegnarsi nell'occasione. Ma come potrebbe essere diversamente in una nazione dove l'unico artista olandese veramente popolare è tuttora Rembrandt? Quale italiano conosce Hercules Seghers o Jan Van Goyen, per esempio? E ho nominato due grandi poeti, i padri del paesaggio olandese. Ma è probabile che il pubblico ignaro sia piuttosto attratto dalle notti di luna di Aert Van Der Neer; o dagli effetti più esteriormente romantici di Jacob Ruisdael; o dalla piacevolezza di Hobbema. Altra insidia a una retta valutazione mi pare anche la divisione, che in Olanda assume un colore tipico e professionale, della attività degli artisti in vari generi o specialità. Quella grande civiltà pittorica rischia di frantumarsi entro piccoli compartimenti stagni: cronaca minuta entro la vasta cronaca complessiva, ove non se ne sappia estrarre una storia. Eppure questa storia esiste, e al visitatore ne sarebbe stato abbastanza chiaro un primo grande momento se si fossero potuti accostare, almeno sperimentalmente, l'« Autoritratto giovanile » di Rembrandt e il « Ritratto di Sara Wolphaerst » di Hals; la « Natura morta » di Willem Heda datata 1637 e il « Fiume San Francisco » di Frans Post, ch'è dell'anno successivo; « Le due quercie » di Van Goyen, del 1641 e « Il

ponte di pietra» di Rembrandt (e magari, come delicato esemplare d'un maestro minore, il bel «Ritratto» di Verspronck, pure del 1641). Per un siffatto gruppo di opere la distinzione di genere (ritratto, paesaggio, natura morta) non scompone la relativa unità di ricerche e di sentimenti incarnata in alcune grandi o elevate personalità: lo stesso Rembrandt ne è, in questi anni, soltanto una punta eccezionale; e nemmeno di troppo. Non è che prima di allora non esistessero grandi pittori olandesi: Seghers aveva già dato i suoi paesaggi immaginati, colmi di austera desolazione; Hals aveva già espresso la sua umanità in una serie di ritratti presentati con geniale, infallibile spavalderia; e Rembrandt aveva già affermato, più pacatamente che nella tragica vecchiaia, la sua natura di maestro di segreti (qui presente, questo suo primo momento, soprattutto con l'indimenticabile «Vecchio dormiente» di Torino, dove naturalezza e mistero si danno la mano, in una delle immagini più profonde che il sonno, il silenzio, la notte abbiano mai ispirato all'uomo). Ma questi giganti vivono, piuttosto che come membri d'una comune civiltà, come eroi singolari d'una azione dove la poesia di Rembrandt e di Seghers e la splendida prosa di Hals si sposano come nei drammi di Shakespeare, da poco usciti alla luce nella vicina Inghilterra. Una civiltà pittorica olandese anteriore al 1630 sarà semmai quella descrittiva e minutamente cronistica delle vedute di Hendrik Avercamp e dei fiori di Jacobus de Gheyn. Il rapporto con la natura di questi e di altri pittori del tempo fu di abbastanza banale convivenza, e di curiosità più o meno acuta, più o meno sottile; come se essi dovessero estendere un lucido, ma arido inventario di tutto quanto cadeva sotto la loro attenzione. C'è chi chiamerà anche questi, naturalisti; ma il vero naturalismo olandese nasce soltanto nel decennio 1630-40, e subito si colora di poesia. Allora, tutto il paese d'Olanda s'infonde d'un alito immenso e tranquillo: il pallido riflesso delle nubi grige o dorate si insinua anche negli interni, si dilata in silenzio dietro ai ritrattati, e agli oggetti disposti in un muto colloquio. I riflessi fisici dei vetri e dei metalli si mutano in pacate risposdenze interne. «Isolés dans un néant transparent», come ha scritto lo Sterling, gli oggetti di Heda suppongono la quiete luminosa di esterni come «Il fiume San Francisco» di Post: una visione immobile, colma, monotona come la trasparenza

d'un metallo. Una visione che non è stata distratta dal lussureggiare della natura brasiliana, e che perciò indica con certezza che le immagini naturali di questa prima grande civiltà olandese, apparentemente così oggettive, sono in realtà profondamente imbevute, punto per punto, di interiorità. Per questi pittori, la vita è altrettanto evidente quanto segreta; essi la esprimono con la tranquillità meditativa d'un filosofo che sia in pari tempo un sublime uomo comune; che sappia porgere l'attenzione, oltre l'involucro apparente delle cose, al senso profondo dell'essere, senza nemmeno compiacersene troppo, in un lentissimo «libero esame». E' un modo questo, che attira, per qualche tempo, persino l'inquieta natura di Rembrandt; tanto che il lampo dorato e senza tempo che alita entro i bruni profondi del suo «Ponte di pietra» potrà pensarsi, più che come espressione di una intoccabile solitudine personale, come la punta più romantica di quel lirismo pacato ed intimo che pervade i paesaggi di Van Goyen. Questi, che appare ancora delicatamente descrittivo nel «Paesaggio» di Leida, del 1626, si fa più tardi un vero grande poeta. Della terra d'Olanda non sembra restare, ai suoi occhi, più che una spoglia diafana e bassa sotto il cielo immenso, su cui resiste ancora un lieve, impercettibile crepitio di fresche grigioverdi o di quercie dorate. Sarebbe cosa fondamentale che il pubblico intendesse il divario che passa fra lo stile analitico di quei primi «cronisti» della natura e quello intimo e profondo di questi nuovi «poeti» della natura, intenti all'esplorazione talvolta sublime dei «valori» immateriali d'un'atmosfera che avvolge l'uomo e le cose, e permea ogni aspetto di una segreta vibrazione, d'una luce, che non appena si è fatta verità ottica, è già timbro morale e sentimentale: quasi in un precorrimto immaginativo del panteismo di Spinoza. Alla lotta fra queste due visioni pressoché antitetiche che prosegue in forme varie fino all'estinzione di questa civiltà, restano affidati i suoi successi più tipici; e ne nascono anche i rischi maggiori. Ma, anche intuito questo divario, il giudizio resterà orientato in generale, non caso per caso; sarà sempre la discrezione a decidere di volta in volta. In alcuni pittori infatti la poesia è raggiunta proprio attraverso un delicato innesto fra le due visioni; è il caso dei paesaggi più belli di Salomone Ruisdael, diligenza di aspetti che tuttavia respirano, e degli interni o esterni di chiesa

di Pieter Saenredam, che rianima appena dei nuovi « valori » la chiarezza delle sue architetture, tese come una pergamena su cui una penna descriva la solitudine di poche giunture e la silenziosa minuzia di qualche gesto umano. Aggiungete, per la difficoltà del giudizio, che molto spesso mediocri artisti, anche se buoni talenti, trovano una giornata, o rare giornate, in cui dalla usuale « routine » vanno a ritrovare l'arte. Tanto che — si licet — la situazione pittorica olandese sembra un po' richiamare quella di Hollywood, dove tanti registi sono gli uomini d'una sola opera, per restare, prima e poi, niente più che abili artigiani del cinema. Intanto, verso la metà del secolo la pittura olandese si arricchisce di nuovi talenti, e la sua caratterizzazione si fa più complessa. Si assiste, anzitutto, al crescere, variamente sfrenato o compresso, della poesia multiforme, ardente, misteriosa di Rembrandt. Il pubblico potrà, per sua fortuna, ammirarla a Milano anche nelle incisioni tanto spesso sublimi, e in alcuni disegni, la cui incredibile libertà di spazi e di macchia trova riscontro, in pittura, soltanto nell'« Inverno » del 1646: un piccolo paesaggio che è come una miracolosa vacanza della sua austerità; un sereno insostenibile, troppo intenso per durare in quel cuore, un capolavoro di « improvviso », di « *plen air* », da lasciar lontani tutti i Jongkind del mondo. Il contrasto fra la sua opera e la vita e l'arte che lo attorniano cresce con gli anni. La sua voce sembra invocare disperata, oppressa dalla sua stessa grandezza; e soltanto un'eco, rigida come il pensiero della morte, ne preme gli anni estremi di Hals, purtroppo quasi assenti alla mostra. Allora, quando si pensi al dramma incommensurabile di Rembrandt e all'ultima tristezza di Hals, si troverà il giusto luogo per misurare altre personalità che si affacciano all'arte verso o poco oltre il 1650: elevate tuttavia, in cui il tradizionale naturalismo olandese si arricchisce di nuovi e robusti sensi, quasi in accordo, più o meno evidente, con le esperienze di altre nazioni. Non dimentichi il visitatore di ammirare l'unico paesaggio presente di Philips Koninck, in cui l'immaterialità di un Van Goyen prende corpo in una fattura quasi da Dughet olandese. Poeta della natura, mi sembra, superiore ai più noti Cuyt, Van der Neer, Van de Cappelle (di cui occorrerà, tuttavia, non trascurare le buone giornate); grandioso e fumante, e bellissimo nelle lontananze verdazzurre, dipinte con una libertà pressoché monetiana.

Quanto al famoso Jacob Ruisdael, è chiaro che il gusto moderno non ne sa più apprezzare il romanticismo spesso esteriore. Le sue tempeste, le sue selve, le sue cascate patiscono sovente il grave infortunio d'esser realizzate così pulitamente da produrre un effetto un po' « svizzero ». Immaginate, se è possibile, un Byron che esprimesse le sue cupe idee in versi leziosi e delicati. Ma questo aspetto non deve far dimenticare la potenza naturale di certe sue opere, segnatamente giovanili; nella « Foresta » di Vienna, la solida forza, la verità della pittura, soprattutto nei sentieri e nel sottobosco, sembra scavalcare i paesisti del 1830 per dar la mano al grande Courbet. Un altro pittore elevato, Carel Fabritius, non figura purtroppo al massimo col « Ritratto di un ufficiale », sottile, esatto, ma un po' troppo minuto; ed interessa notare come questo forte pittore abbia costituito, nella sua opera troppo breve, un tramite fra la maturità di Rembrandt e Vermeer; che — quando il Fabritius muore nella sua città di Delft — stava muovendo i primi passi nell'arte. Ma se appena nelle opere giovanili di Vermeer una più evidente e sensibile commozione sembra muovere le figure e le cose, presto del dramma rembrandtiano nemmen l'eco più remota arriva a sfiorare l'eternità di silenzio che brilla calma nei suoi interni. Ma anche ora, per la sublimità di Vermeer; per i momenti più raffinati e discreti di Ter Borch; per quelli più umani e aperti di Pieter De Hooc; per le cose più robuste e vitali di Steen; per la spaziosità pacata e sonora dei più bei De Witte, c'è da scontare tutta quella « *Feinmalerei* » che ancora fa impazzire tanta gente; quella di Dou e di Frans Mieris, e di quasi tutta l'opera di Metsu; quella pittura impeccabile ed esanime in cui la precisione delle specchiature e delle penombre, dei lini candidi e delle sete fruscianti, è ancora sostanzialmente fedele al vecchio spirito analitico e calligrafico della cronaca naturale, convivente più o meno bene con la pittura dei « valori ». E', insomma, fra il '50 e il '60, come il riapparire, in altro clima, della lirica meditazione del decennio '30-40; travasata ora in un timbro quasi di classe; dove ideale è il benessere, la pulizia, la « vita tranquilla ». Un limite che può diventare stringente, anche se non esclude il miracolo di Vermeer; e di cui sarebbe estremamente urgente che il pubblico avvertisse l'insidia.

FRANCESCO ARCANGELI