

LE ARTI FIGURATIVE

A scrivere ancora, in breve, d'una nuova Biennale di Venezia, c'è un po' da mettersi le mani nei capelli; anche se diventi pressante lo stimolo a chiarirsi le idee fino all'osso, e a tentar di trovare un bandolo, che potrebbe anche non esserci, della arruffatissima matassa. Per fortuna questa Biennale ha la sorte di reggersi sulle splendide « retrospettive » di Courbet, di Munch, di Klee, delle quali nemmeno la critica — non che il pubblico — mi pare abbia valutato in pieno tutta l'importanza. Ha scritto un grande critico tornato di recente sulla breccia: « ...Non è troppo rischioso prevedere che sarà l'arco bipolare dal Courbet al Klee (dalla più cruda e pulsante natura alla più assottigliata poesia semantica) a reggere la struttura stessa di questa Biennale, proprio perché, con la esemplarità dei contrari, sembra prefigurar bene anche le estreme opposizioni di oggi ». Esempari a noi paiono, queste due mostre, anche perché esse finiscono col castigare, con la loro presenza, proprio quelle opposte tendenze che si dice facciano capo a Courbet e Klee. Courbet non darà mai ragione ai realisti odierni, come Klee non dà per nulla ragione alla schiera astrattista. Per Courbet, la conclusione è ancora che egli fu, non già un realista nel senso attuale della parola, ma un grandissimo naturalista. Ancora carico di passione romantica, scendeva tuttavia dal mondo del sogno a un incontro immediato, poderoso, con la sostanza d'un mondo, al contrario, fortemente concreto, « materiale ». Egli fu talvolta un lirico, talvolta un grande drammatico, d'una visione materialistica che ha ben poco a che vedere col significato umanistico-politico dell'attuale realismo. Prima che esseri sociali, i protagonisti delle sue opere sono esseri naturali, legati in un abbraccio emozionante all'ambiente che li accoglie; e la sua democrazia si esprime anzitutto nel riconoscere che ogni cosa del mondo è figlia d'una stessa, eterna matrice. E lasciate pure che tanti lo trovino inattuale; ma, a parte il fatto che si stanno profilando avvisi di significato nuovamente naturalistico, ci pare salutare che una mostra di tal genere possa dare almeno l'illusione di ritoccar terra a una civiltà, come la nostra, così matura e così stanca. Una proposta

più rischiosa, perché il senso di ciò che è vivo vi si mescola inseparabilmente col dolore, con l'angoscia, con la morte, sembra partire dalla mostra di Munch. La sua opera ci ha sorpresi, perché, confessiamo, non la conoscevamo che dalle riproduzioni; e ci pareva che una letteratura di dubbio gusto la insidiasse fortemente. Non è che questa letteratura manchi; ma, per forza singolare di temperamento il gran norvegese seppe rifonderla in violenza e in decisione di stile. Talvolta un po' sommario nel fare, talvolta al limite del floreale, egli seppe trarre, dal rapporto con la cultura francese, lo slancio per realizzare un'opera di portata decisamente internazionale, e di carattere tuttavia tipicamente nordico, con una intensità paragonabile perlomeno a quella d'un Ibsen. Nei due soggiorni parigini egli si pone presto, più potentemente d'un Lautrec, accanto alle prime e più semplici anticipazioni del fauvismo, quali potevano uscire dal pennello d'un Vuillard. Parecchi anni prima del famoso « Salon d'Automne » 1905, battesimo dei fauves, sono quelle « Fanciulle sul ponte » dove è già la incredibile sintesi, la semplice forza, la perentorietà perlomeno d'un Derain, se non d'un Matisse; e non cede a Matisse, già nel 1902, la indimenticabile « Sera nella Aasgarstrand », trascolorata tavolozza, pallida accolta di mute ombre sulla riva nordica. I neri di Munch, dovrebbero divenir popolari anche presso di noi quanto i gialli fin troppo famosi di Van Gogh: neri come la notte, come la forza d'un cupo destino, come i gorgi dell'animo umano. Esempio di schiettezza anche oltre ogni rischio, di potenza nel fare senza paura di errori di gusto, egli ci pare piuttosto un esempio stimolante che un propulsore di cose attuali; e forse in una tal veste non sentiamo più nemmeno l'opera del grande Klee; la quale tuttavia, se rettamente intesa, dovrebbe minare alla radice le ormai monotone presunzioni astrattiste. Mentre la pittura astratta si potrebbe considerare, quasi, uno dei molti fatti di eccesso specialistico che infestano il mondo moderno (la pittura soltanto pittura, categorica massimamente espressiva e significante soltanto se eviti ogni interferenza con gli altri aspetti della vita), l'opera di Klee, a prima vista così fragile

ed ermetica, sottintende tutta una umana, profonda, sottile meditazione sul significato dell'universo e dei moti dell'uomo nell'universo. Fin dal 1924, avvertiva che la pittura che tentava di realizzare « non traduce con minore o maggior vivacità ciò che è visibile, ma rivela visioni segrete. « Le sue domande restano senza risposte, che non sian quelle d'un siderale umorismo: tipicamente interrogativo sugli aspetti esteriori della vita umana, incredibilmente e disperatamente fiducioso nella umana interiorità. Un messaggio limite, per ora, troppo difficile per essere veramente raccolto. E per noi è di sconforto che gli possano venire accostate le igieniche eleganze di Arp; e anche il fumismo d'un Mirò; il quale sarà pure tutto quel che si dice di lui, e non sarà sfornito di dote pittorica; ma a noi pare più diligente che inventivo, in una poco utile equidistanza fra lo sterile purismo di Kandinsky e la fantasia perennemente creativa di Klee. Il compagno di Calder, prima di tutto.

E poiché abbiám toccato, con i nomi di Arp e di Mirò, la soglia del surrealismo siamo d'accordo con molti che era pur utile che una ricapitolazione del surrealismo si facesse, prima o poi; e inoltre, che sarebbe stato più opportuno concentrarla più autorevolmente. Quanto ai risultati, poi, non nascondiamo che la pittura dei surrealisti che la Biennale ha radunati ci annoia; salvo nel caso di Ernst, in qualche invenzione di Savinio o di Magritte, e forse di Carzou. Per un movimento che si propone radicali traguardi per le umane facoltà, e che, per oltranza sulla antica idea romantica dell'arte ispirata e immediata, giunse a proporsi la distruzione stessa dell'arte, o il suo passaggio in altro strumento; per un tal movimento non ci pare sia stato gran destino divenire il punto di raccolta d'uno squadrone di lucidi e morti millimetristi della fantasia, di ragionieri del sogno. Non sappiamo quanti fra i surrealisti esposti a Venezia abbiano le carte in regola nei confronti della classica definizione di Breton: « Automatismo psichico puro, mediante il quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, che per iscritto, che in ogni altra maniera, il funzionamento reale del pensiero. Dettatura del pensiero in assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione, e senza alcuna preoccupazione estetica o mo-

rale ». Fra questi, certo il principe ci pare Max Ernst; il quale, posto che dipingere fosse stato il suo traguardo, sarebbe stato pittore non debole. Lo dimostra l'antico « Célèbes », che, nel 1921, ci pare più intenso dei coetanei De Chirico, e, in certi passaggi, forse non immemore del Carrà « metafisico », conosciuto in Germania. Ma non fu il suo scopo quello di rispettar la pittura, o la scultura; fu di usare ogni, mezzo, anche meccanico, per esprimere comunque un mondo assurdo e veramente inquietante; dove il riso gli si gela sul labbro declinando verso una pesante follia.

Ed ecco, se vorrete prima rammentare la buona mostra di Amiet, il pittore svizzero che bordeggiò con eleganza, e con qualche nota personale, il grande postimpressionismo europeo; e magari la saletta del catalano Nonell, premorto a un suo possibile svolgimento, e ancora non chiaramente intrecciato, per il dare o per l'aver, alla giovinezza di Picasso; ecco ora la lotta dei viventi non ancora chiusi entro la loro opera, vecchi, giovani, anziani. L'arte contemporanea. Entro le difficoltà sempre più gravi del mondo ancora operano, ancora sperano, ancora lottano. I termini estremi di questa lotta, astrattismo e realismo socialista, sono ormai « polarizzati » da anni; ma non è detto che siano i termini più vivi. Il dilemma ci parve anzi nato-morto fin dal '48, dai tempi della famosa mostra della collezione Guggenheim; e sono soltanto le fasi debolmente distensive di questa lotta che paiono rianimare di qualche respiro marginale il ferreo e inerte schieramento dei due fronti, tra i quali non pare esservi dialogo. Entro i campi opposti è così diminuito il gioco dei liberi rapporti reciproci, che nemmeno la convinzione e l'impegno di alcuni bastano a ridare all'opera il soffio vivificante di quella libera « responsabilità » che è ancora presente, e nel modo più alto, nelle dominate passioni di un Matisse o in quelle brucianti di un Rouault: si dice per rammentare due maestri, presenti alla Biennale, che fecero, e ancora resistono a fare, come i più grandi di una generazione europea che si avvia alla morte o al declino, della propria esperienza individua un fatto potentemente comunicante e significativo. Così è anche nel padiglione italiano: dove è presente Tosi, felice vecchiaia; Rosai, poeta ancora in movimento; dove persino il decoratore Cam-

pigli rinnova di toni più intensi la tavolozza. La vitalità di questa generazione è dimostrata quasi per eccesso dalla mostra d'un Guidi, che ha in gran parte fallita la meta di presentarsi nelle sue doti misurate di vero pittore proprio per l'ansia, commovente, di essere entro la mischia; e da Melli, che ha esasperato la sua versione nitida e ipertesa dei valori plastici e tonali con una sala raffittita dalla umana ansia di presentare una lunga e notevole carriera in ogni suo passaggio. All'opposto, Prampolini ha mirato con successo alla nitidezza e alla coerenza del suo curriculum di astrattista, « ripulendolo » forse anche troppo; e Spazzapan ha dato una misurata idea delle sue doti bizzarre e amaramente focose: una sorpresa, per noi. Alla quale aggiungeremo, quest'anno, la felicità d'un Corsi, che poteva aspirare a una presentazione più vasta. E' con il nome di Paulucci, elegante e consapevole pittore, che si tocca un oscillante confine tra le esperienze della grande generazione e quelle portate innanzi dalla pressione della « generazione di mezzo »: Paulucci, con poetica cautela, finisce col richiuderle entro capsule delicatamente italiane, gentilmente riempite di toni alla francese. Ma un tale equilibrio è stato estraneo alla spericolata « generazione di mezzo », la quale però ha, in troppo larga misura, declinato quei suoi spiriti ribelli col procedere del tempo, verso uno speriamo inconsapevole conformismo dell'avanguardia. Questi fatti riguardano il premiato Santomaso, e parecchi altri, fino a un pittore come Cassinari. Questa zona, che si è voluta battezzare ora dell'« astratto-concreto », e che, graditissima a un certo gusto internazionale, presenta libertà di puro ripiego, e offre scarse garanzie di approfondimenti e sviluppi, fa risalire di quota un Cantatore, che è pur sempre un pittore; le cose meglio scelte e più intime d'un Marcucci; un Ilario Rossi e altri che forse dimentichiamo. Artisti, forse, più o meno brillantemente sulla difensiva, come potrebbe finir con l'apparire persino un giovane come Romiti; vicino in apparenza, ma criticamente corrosivo rispetto alla vacanza degli « astratto-concreti ». Ma, in confronto a tutti questi, per cui, con dote maggiore o minore, le esperienze formali delle generazioni precedenti son cose vive, da rielaborare e rifondere, ma da non dimenticare certo, credo premano più decisamente verso il futuro altri pittori, non tutti presenti a

Venezia, e che paiono ripetere certe loro ragioni vitali dal ciclo Courbet-impressionisti. Morlotti ha avuto cattiva stampa con le sue larve di figura densissime di materia, come brancolanti entro un plasma vivente, dorato; ma non si poteva prevedere che fossero cose facili a intendersi; come non è facile intendere quanto gremito e inquieto sia il lavoro apparentemente sommerso di Mandelli, o in che nuova direzione di figurazione naturale accesa e flagrante si incammini il Moreni del « Giardino delle mimose ». O forse, persino, quale sia il senso delle colate verdazzurre, dal cielo ai campi, del giovane veneziano Paolucci. Ma noi sentiamo che qui è il punto vivo, o perlomeno il più vivo, della questione.

Non altrettanto vivo ci pare (e scartiamo dal discorso il neorealismo ortodosso, che è quel che è, e che ha pur sempre in Gutuso l'ingegno maggiore) l'avvio che tenta di fare il ponte fra la nuova durezza narrativa neorealistica e certe qualità di solido e onesto Ottocento. Ziveri è certamente buon pittore, Omiccioli realizza talvolta, il giovane romagnolo Ruffini non è da poco; ma difficilmente la pittura più veramente impegnata con la nostra vita pensiamo debba percorrere questa strada. E quanto sia costato all'arte il legame che l'ideologia comunista ha creduto di dover stringere, soprattutto oltre la cortina di ferro, col più vieto realismo ottocentesco lo dicono bene i padiglioni di Cecoslovacchia e di Rumenia, che appartengono veramente a un altro mondo. E sarà espressione d'un clima culturale più temperato, o scrupolo di diplomatica acclimatazione all'occidente la più abile scelta della Polonia, affidata ai disegni discretamente talentosi ma anche banalmente illustrativi di Kobzdej e alla penna talvolta sottile e raffinata di Kulisiewicz? Ma non son cose da compensarci, è certo, dei frutti probabilmente ricchissimi che avrebbero portato l'innesto fra la cultura figurativa occidentale e quelle terre, cariche di dura e affannata storia recente, e di remoto e potente folklore, da cui son pure usciti un Soutine e uno Chagall; e più di recente, Ben Shahn, americano di Kaunas, e Ardon, israeliano di Tuchow. Questi ci sembra fantastico quanto un Tamayo, e forse più schietto nella poesia ossessiva della steppa d'oriente, abitata da apparizioni inquietanti. Diversamente civile Ben Shahn, che forse ha tratto dal suo fondo orientale la possibilità di travasare la sottile letteratura documentaria

dei suoi inizi in racconti, in cui la cronaca si raccosta sempre più a una pittura acida, esatta, amara anche nel sogno. Quante elaborazioni e acclimatazioni di cultura presenta, ormai, la Biennale! Tante da non seguirle, oltre i mari e via per i continenti: travasi del primo Picasso in Candido Portinari, abile figurista brasiliano; travasi di espressionismo e di fauvismo europeo nell'indonesiano Kusuma Affandi, la cui forza di effetto finisce poi col diminuire, a un più maturo esame, in fangosa violenza; e travasi gentili di terroso cubismo parigino nel candido purismo figurativo dell'inglese Ben Nicholson. Son ripresi gli scambi, e riprovano l'esattezza del rimpianto espresso più sopra, fra occidente e Jugoslavia: un padiglione dove la scelta di bianco e nero è ricca, libera e variata.

Mi perdoni il lettore il rapidissimo discorso sulla scultura, che non si tenta nemmeno di svolgere organicamente, perché riecheggerebbe, in minore, le considerazioni a proposito della pittura. Mi ricorderò prima dei vari stati della « Testa di Jeanette » di Matisse; poi, di alcuni pezzi di Ernst, la cui ironia plastica non ci par di molto inferiore a quella di alcuni famosi

testi picassiani. Quanto ad Arp, il fatto che un confronto fra la sua scultura e quella del nostro Viani (a parte le ragioni cronologiche) possa anche tornare a favore dell'italiano non ci sembra, per essere schietti, cosa di grande momento. D'altra parte, credo un po' ferma la ormai immancabile Richier, né ci pare rappresentato al suo meglio con il famoso bozzetto « per il prigioniero politico ignoto », Reg Butler. Che dire dei paesi di « democrazia popolare » dove la scultura (se se ne eccettui appena qualche opera giovanile di Dunikowski) sembra ripiombata nella più detestabile zona veristico-celebrativa? Il più ricco di scultura, naturalmente anche per ragioni percentuali, resta il padiglione italiano. La personale di Fazzini rivela ancora le ricche doti di questo scultore, che è forse incerto, più che del proprio talento, della sua intima direzione; e forse le sue cose più antiche figurano ancora come le più durevoli. Conosciamo già la buona « tenuta » media d'un Greco, la bravura di Mascherini, l'eleganza di Mirko; ma probabilmente il più forte finisce con l'apparire ora Leoncillo, in cui l'umanità e la varietà dei temi trova spesso un bell'avvio di soluzione plastico-cromatica, come in un sussulto di vita.

FRANCESCO ARCANGELI

IL TEATRO

Sempre, all'inizio della bella stagione, si riaccendono le dispute fra chi vuole gli spettacoli estivi e chi non li vuole: se n'è parlato anche qui, e non ricominceremo il pettegolezzo. Ma, senza rinunciare alle riserve (anche gravi) ricordate l'anno scorso, non potremo fare a meno di notare che la voga di cotesti spettacoli non accenna affatto a tramontare, anzi s'estende. Gli interessi materiali dei loro promotori puntano evidentemente sopra un fatto spirituale: il desiderio, diffuso fra molti spettatori, di evadere dal tran-tran del solito repertorio quotidiano, alla ricerca dello spettacolo eccezionale, talvolta al chiuso ma più spesso all'aperto. Tanto che quest'anno ci sarebbe impossibile far conto di tutti i trattenimenti del genere, offerti sotto tutte le latitudini della penisola e delle isole: ne citeremo, fra

i principali, alcuni di quelli a cui ci è stato possibile assistere.

Dopo le tragedie greche fatte rappresentare a Siracusa e di cui s'è già parlato su queste pagine, l'Istituto del Dramma Antico ha messo in scena l'*Anfitrione* di Plauto, prima nel Teatro Romano di Pompei e poi in quello di Ostia. Il problema delle moderne interpretazioni sceniche di Plauto è tutt'altro che risolto: perché, sebbene si dica e si ripeta che Plauto è un fervido congegnatore di intrighi, il pregio suo vero è intraducibile, consiste nello stile: quando lo si volge in altra lingua, dalle sue commedie non vien fuori, salvo rare eccezioni, che una grossa farsa. Perciò anni addietro, in un saggio dell'Accademia d'Arte Drammatica, un allievo regista oggi ben noto non solo come attore ma anche come il direttore e collaboratore dei famosi « Gobbi », Luciano Mon-