

Ingiustificata anche la presenza di qualche pittore italiano informale decisamente e scopertamente inautentico.

(rimandiamo al prossimo numero de *L'Approdo letterario* una nota relativa alla scultura e alla grafica a Kassel).

## Una mostra di Edouard Vuillard a Milano

Dipende da come si vuol considerare Vuillard: se un grande pittore che reca un apporto effettivo allo sviluppo del linguaggio moderno o un buon pittore «a côté». Nel primo caso bisognerà concentrare il nostro interesse sulle opere giovanili ammettendo francamente una decadenza più o meno evidente a partire dai primi anni del secolo e riconoscere che la preoccupazione del « vero » che gli prese la mano da allora unitamente ad una malintesa volontà di classico, altro non era che il deteriorarsi di quel rapporto « vero » con la vita che dal 1890 per poco più di un decennio gli permise di realizzare alcune tra le più intense invenzioni pittoriche di quel periodo e, ciò che conta, niente affatto «a côté». Questo ci pare un modo giusto di mettere a fuoco Vuillard che, se nel complesso della sua opera non può non essere considerato un pittore tradizionale e con risultati in ombra rispetto all'evolversi dell'arte figurativa, nella fase giovanile anticipò soluzioni che altri avrebbero poi sviluppato: in tal senso avremmo desiderato, nella bella mostra organizzatagli dall'Ente Manifestazioni Milanesi in Palazzo Reale a Milano (ottobre-novembre), un più cospicuo numero di opere appartenenti appunto alla «fin de siècle», prima del fauvismo e del cubismo; prima di Bonnard che finì col portare in fondo e arricchire nel lavoro di tutta una vita le scoperte di quegli anni. Osservato attentamente in questo periodo, proprio attraverso l'analisi del suo linguaggio, si capisce come sia stato uno degli antecedenti significativi per Matisse e persino per il cubismo.

Nell'ambito dei pittori simbolisti in cui si trovò ad operare agli inizi, i Nabis, che prendevano le

mosse dalle formulazioni di Gauguin che in Bretagna a Pont-Aven elaborava una pittura bidimensionale organizzata in forme chiuse e decorative, Vuillard rappresentò insieme a Bonnard, come ha messo in rilievo Franco Russoli nella presentazione al catalogo, un'adesione piuttosto singolare. Infatti, anziché volgersi a contenuti esoterici mediante l'accentuazione delle possibilità fantastiche e letterarie dei mezzi pittorici, il giovanissimo Vuillard (nato a Cuiseaux-Saône et Loire nel 1868) dà subito sfogo alla sua natura strettamente legata a un mondo quotidiano di affetti e di sensazioni private, a un'autobiografia così intrisa di valori morali e familiari (è noto il suo eccezionale attaccamento alla madre), da non poter prescindere dall'ambientazione reale di essi, che fin dall'inizio lo destinano ad essere pittore di interni (sebbene sia stato anche paesaggista e con risultati di prim'ordine).

Del resto la poesia simbolista aveva in Verlaine un estimatore di intime gioie mentre la vita sociale del gruppo, letterati e pittori, i Natanson, i Roussel, Denis, Sérusier, Mallarmé stesso, Vallotton, Mouchier, ecc., respira insieme ad una grande raffinatezza, un'aria di serate raccolte e familiari, di conversazioni e di amabili soste in campagna (istruttive a questo proposito le grandi fotografie all'ingresso della mostra dove si vedono al vivo questi artisti con il loro atteggiamento pensoso e bonario). Niente a che vedere con la vocazione «maudite» di Gauguin.

La tradizione pittorica francese comunque, ha un suo filone principale proprio in questa valorizzazione dei rapporti umani, in questa precisione dei sentimenti, in una meditazione intellettuale resa concreta negli affetti, ossia nel suo punto di fioritura, borghese e classica: da Le Nain a Lorrain, da Chardin a Cézanne, da Poussin a Renoir, a Bonnard, al nostro Vuillard mentre in Matisse essa subisce un innesto a più alto potenziale per inserirsi nell'Europa interpretata dai mostri di Picasso e di Klee.

Da un punto di vista formale, ciò che colpisce nei dipinti di Vuillard intorno al 1890-900 e che ne fa a buon diritto uno dei principali interpreti delle teorie dei Nabis, è la funzione prevalente

della linea che organizza gli « à plats » in suture vibranti, scandisce le varie zone luminose, rende il palpito degli oggetti, raggiunge il diapason del brulicare minuto delle tappezzerie e delle carte da parati secondo un « pointillisme » che da Seurat trae la definizione esatta dello spazio come luce. Una pittura di superfici in cui la linea determina originali inquadrature (nel suggerire le quali la fotografia ha avuto più influenza di quanto comunemente si creda), ma assorbita e plasticamente integrata nella pittura che vuol rispondere con naturalezza alle sollecitazioni della realtà (si vedano i nn. 9 - 26 - 18, 19 due squisite sovrapposte - 28 - 45 un commovente capolavoro - 96 del catal.). Una misura che il pittore realizza in questi anni quadro per quadro e non proponendosela a priori: ecco le « grisailles » che gli acquarelli giapponesi e il gusto delle « moirures » medioevali per vie diverse gli hanno suggerito, gli sbattimenti di luce (la tecnica della pittura alla colla gli fornisce la possibilità di vaste stesure di colore dove la luce chiarissima sembra letteralmente incollata alla superficie del quadro), i toni preziosi sottilmente accordati, sovente con la patina polverosa, iridata del gran padre Corot, al quale è un devoto omaggio il *Ritratto di Toulouse-Lautrec* (1897). E se Degas e Manet gli hanno fatto da maestri, il primo sembra anche avergli trasmesso in parte le preferenze di tavolozza per realizzare interni veri, mentre Manet lavora sempre in verande fin troppo brillanti.

Quanto alla cultura sui testi antichi, una meditazione, magari temporanea, intorno a Vermeer (resta da vedere se in fonte diretta) farebbe supporre un quadro come *La gugliata* (1893): la testa della donna a sinistra, la tappezzeria a destra — ripresa persino nel disegno e nei toni — che funziona da quinta in ombra, il motivo della finestra chiusa come filtro di luci, la caratterizzazione dell'interno in una tranquilla laboriosità borghese. Ma soprattutto l'invenzione di uno spazio ritmico, pieno di assonanze e di richiami in cui l'ambiente, pure così accurato, raggiunge un carattere assoluto nell'esattezza della luce su ogni particolare che si anima e assume forma nei rapporti complessivi dei toni. Mentre un rapporto del genere può forse

tornare utile a capire, in modo traslato, anche il senso della decadenza di Vuillard, quando egli sentì la necessità di intensificare attraverso una più complessa sostanza pittorica questi primi risultati e nello stesso tempo infondere loro nuova verità di visione, rifacendosi indietro con una volontà di « grande pittura ».

Che sia questo mondo morale e pittorico a gravitare nell'opera di Vuillard non mi pare ci siano dubbi: se occorre un'altra conferma, solo apparentemente contraddittoria, basta guardare le incisioni (*La madre del pittore*, 1895 o *Maternità*, 1896) per aver pronto il nome di Rembrandt. Probabilmente fu Redon a suggerirglielo, che per le sue incisioni ne aveva studiato a fondo la tecnica riesumando quell'impiego del « grattoir » che poi anche Vuillard adottò per creare quelle sottilissime, magiche matasse di luce tipiche di questa sua produzione. Naturalmente si accostò al Rembrandt più struggente, di un'umanità alla portata di tutti (*La Sacra famiglia* di Kassel ad es.), mentre Redon scelse quello più misterioso, in accordo all'altra sua grande passione: Leonardo.

Di litografie di Vuillard la mostra ne ha di bellissime: tra tutte fanno spicco 12 *Paysages et intérieurs*, pubblicate da A. Vollard nel 1899, che è stato una vera fortuna avere a disposizione. Contengono alcuni tra i più bei paesaggi di Vuillard (altri « esterni », ottimi, alla mostra sono i nn. 21, 36, 43 del catal.), sempre con quell'irrequietezza grafica unita a pochi colori ariosamente distribuiti.

Un capitolo a parte rappresentano i programmi disegnati da Vuillard per la « Maison de l'Oeuvre », il teatro fondato da Lugné-Poë, Camille Mauclair e dallo stesso Vuillard, dove si erano radunati letterati e pittori simbolisti dopo che il « Théâtre d'Arté » di Paul Fort aveva chiuso i battenti. In questo momento a Parigi imperava il « Théâtre Libre » di Antoine, roccaforte dei naturalisti, dove le « pièces » erano rappresentate in scene che volevano essere vere e proprie « tranches de vie », stanze con la quarta parete aperta sugli spettatori. I Nabis, poichè oltre a Vuillard prestarono la loro opera Bonnard, Denis, Sérusier, Ranson, ecc., tolsero i pennelli di mano agli scenografi specializzati, ri-

fiutarono i pedanti mobiliari e si misero essi stessi a dipingere le scene portandovi gli elementi della loro pittura e facendo del palcoscenico un luogo di « evocazioni decorative ». Un episodio questo di estrema importanza in cui simbolismo poetico e sintetismo figurativo unendosi segnano l'inizio di quella corrispondenza tra testo teatrale e « spazio » scenico che realizza la moderna concezione dello spettacolo.

Oltre a dipingere le scene questi pittori disegnavano i programmi: alla mostra ce ne sono alcuni di Vuillard soprattutto per Ibsen (ma anche per Hauptmann, Bjornson, Beaubourg, ecc.) che ci danno la chiave per capire il carattere dell'interpretazione che veniva adottata a « L'Oeuvre » per il drammaturgo norvegese, quegli anni per la prima volta su palcoscenici francesi, certamente non veristica, ma pre-espressionistica. Si avverte in queste intense illustrazioni una partecipazione un po' sconvolta, un andamento visionario della linea ondulata che rivela un contatto di Vuillard con il linguaggio di Munch niente affatto improbabile dal momento che quest'ultimo eseguì

nel 1896 il programma del *Peer Gynt* che probabilmente non fu la sua prima prestazione del genere (Munch fu a Parigi brevemente nel 1885 e poi dall'89 al '92 e dal '95 al '97).

Purtroppo di quanto avvenne sulla scena rimane ben poco, qualche testimonianza oculare e qualche sbiadita fotografia nei « Cahiers de l'Oeuvre »; dei programmi — il cui « libellé » è utilizzato a fini squisitamente decorativi — questi di Vuillard sono un'invenzione continua di luci che avvolgono gli ambienti in una specie di fluido.

Un'iniziativa dunque, di grande interesse questa mostra, che permette di osservare da vicino, tra l'altro, le opere che hanno rappresentato il punto di partenza per De Pisis (in particolare i nn. 34 e 41 del catal.) e che hanno offerto a De Staël preziosi suggerimenti per la sua ricerca di scansioni spaziali indefinitamente luminose e mosse verso la realtà (in particolare i nn. 13, 14, 30, 139, 156 del catal.). Essa comprende circa 200 pezzi tra dipinti, pastelli, disegni, acquarelli, litografie, documenti della vita dell'autore e opere di pittori suoi amici.

CARLA LONZI

## TEATRO

### Requiem per una monaca

Posto di fronte alla violenza di certe espressioni, a questa foga estrema di fatti dominati dall'istinto e per l'istinto ed il piacere accettati e vissuti, lo spettatore si chiede quale possa esserne la ragione, la motivazione. Sono gesti riflessi di un carattere, di un personaggio, o sono semplici pretesti narrativi che chiudono, in una gratuità desolante, il significato stesso della narrazione? Chi conosce il mondo di Faulkner escluderebbe questa seconda ipotesi. Ma provatevi a staccare gesti, personaggi, fatti, parole dal contesto vivo e implacabile di questo mondo e le creature di Faulkner si spezze-

ranno in una dialettica nuda e indifferente; e si riverseranno nel vuoto di una povertà spirituale, proprio partecipi di quella inutilità morale contro la quale lo scrittore era insorto. Non si può concepire il suo stesso mondo se si prescinde dal sentimento del Sud. Sono in questo « sentimento » i suoi aristocratici orgogliosi, chiusi in una incomprendimento assoluta — ricchezza e miseria di un odio di razza, di intolleranza e di egoismo —. Il Sud diviene elemento di un fermento sociale, dove l'orgoglio e l'umiliazione, la disfatta e la vittoria assumono più profondi significati, dove la desolazione è nei gesti, nelle cose, nelle sensazioni.