

Qui, vorremmo aggiungere, tutto un ciclo trova la sua conclusione e la sua verifica, poiché il dramma di Ahab è lo stesso di Roger Williams processato dalla Corte Generale e dall'inflessibile governatore Winthrop ai tempi della teocrazia puritana della Nuova Inghilterra in quanto incolpato di rifiutare l'accettazione di una verità indiscriminata: un nemico, Williams, generato a sua volta dall'intima creatività e dall'impulso innato dello stesso puritanesimo che lo condannava.

La ricerca metafisica di Melville, di Hawthorne, di James, si trasferisce con Twain nella vita, la vita dell'« *homo novus*, l'americano senza storia e senza passato, solo e libero e spregiudicato di fronte alla realtà », la quale costituisce non soltanto la sua forza, ma anche il suo pericolo, e quindi « può illuminare su tutta l'esperienza letteraria americana, e, forse, su altro ancora ».

La ricerca del Lombardo non perde di unità scendendo ai contemporanei, ma ha, invece, il pregio di operare una precisa saldatura con la tradizione alla quale essi si rifanno spesso imperiosamente, come nel caso di William Faulkner, o in quello di un romanziere minore ma pur così vitale e aperto come Agee, con la sua forza nella rappresentazione della morte la quale si traduce in un'immagine della vita, com'è nella grande tradizione del romanzo americano.

Il Lombardo prosegue dunque, al tempo stesso,

un'intensa ricerca dell'*American character* come vorrebbe il Denney, non vincolata a una dimensione sociologica ma servita da strumenti critici spregiudicati quanto avveduti e consapevoli, e arricchisce al tempo stesso dimensioni acquisite ma ancora suscettibili di approfondimento, di sistemazione, di liberazione dal luogo comune. Per queste e per molte altre ragioni il libro del Lombardo, a parte il suo risultato in senso assoluto, che lo pone tra i nostri critici più rappresentativi di una generazione libera da pastoie accademiche ma aliena da avventure gratuite, da orfismi solipsistici e insieme svincolata da dogmatismi non di rado funesti, può offrire ai dilemmi posti dalla storiografia letteraria americana una serie di proposte degne di essere meditate.

Vorremmo aggiungere una segnalazione, per forza di cose sommaria, del corso di letteratura americana tenuto da Elémire Zolla all'Università di Roma nell'anno accademico 1960-1961 sui puritani d'America, per completare un panorama critico che ci è parso sintomatico. Per ora il corso è apparso solo ciclostilato, ma ci auguriamo di vederlo in veste definitiva, perché su molti aspetti di un problema tanto controverso, sulle angosce e i disperati slanci dei puritani della Nuova Inghilterra, sulla provvisorietà e insieme sulla grandezza del loro universo, Zolla ha detto cose di un estremo interesse e spesso di grande novità.

CLAUDIO GORLIER

ARTI FIGURATIVE

La collezione Thompson

Quella che va sotto il nome di Collezione Thompson, ora esposta al Museo Civico d'Arte Moderna di Torino, non è in effetti la versione pura e integrale della famosa Collezione Thompson di Pittsburg; e chi ha seguito gli accrochages estivi della Galleria Beyeler di Basilea, ora proprietaria della Collezione, si sarà accorto che buona

parte dei quadri residuati alle vendite di tali esposizioni sono ora inseriti nella Thompson a rimpiazzarne i vuoti, poiché essa è, appunto, in vendita. La serie di mostre a cui, qua e là, dà luogo, rappresentano così le occasioni stesse della vendita, fino ad esaurimento probabile in una delle aste milanesi che in questo momento stanno facendo i prezzi più alti del mercato d'arte moderna mondiale. Premesso questo, resta da dire

che la Collezione Thompson, più integrata che integrale sia pure, rappresenta un'ottima scelta di momenti importanti dell'arte dell'ultimo cinquantennio.

Il nucleo della mostra è costituito dalle opere dei pittori che sono stati protagonisti dell'invenzione formale moderna: Picasso, Braque, Gris, Léger (l'unico forse rappresentato con un insieme di opere più vistose che incisive), Klee, Mondrian. Fa eccezione Kandinsky con due soli quadri, forse non tra i grandissimi, ma certo tali da collocarlo con autorità. Due, almeno, dei quattro quadri di Matisse, sono di alto livello: *Ragazza in rosa*, 1942, forse il pezzo più straordinario della Collezione, e *Fiori e Ceramica*, 1911, che è una delle enunciazioni più convincenti di quel lavoro di solidificazione dei primi postulati fauves che Matisse intraprese negli anni dopo il '10: l'entusiasmo cromatico dei primi anni fauves è qui condotto entro una impaginatura meditata e insieme immaginosa, come se l'artista avesse intuito fin da allora le possibilità di libera costruzione e di fantasia che il cubismo implicava. Un pittore come questo si inserisce con piena naturalezza nello sviluppo di quella libera struttura autonoma della forma che va dalle prime opere di Picasso fino a Klee e Mondrian. Rouault, presente con un raro *Pierrot*, e Soutine invece appaiono come testimonianze di intenzioni e vocazioni diverse. Se i paesaggi di Soutine non sono tra i migliori e non rivelano quel rapporto con le indicazioni del cubismo che si manifestano invece in quelli dipinti al Cérot, di molto superiore appare il ritratto di donna, di cui già ho parlato recensendo una mostra di Beyeler, intitolata, appunto, *La femme*, in cui Soutine si abbandona completamente alle sollecitazioni del reale, tutto volto all'esempio di Coubert e di Rembrandt.

Il nucleo vero e proprio delle opere di arte moderna, ha una introduzione in alcune tele di Monet, Cézanne, Vuillard, Bonnard. Il Monet, del periodo tardo e stupendo delle ninfee, riconferma, nonostante alcune smentite di carattere ideologico ad opera di qualche critico, il riferimento con tutto un settore di arte del dopoguerra dall'espressionismo astratto all'impressionismo astratto: dallo

stesso Pollock, Riopelle, Mitchell a Sam Francis e Still. Cézanne, con un ritratto della moglie degli anni intorno al '75 e con un paesaggio della piena maturità inventiva, un *Viale in mezzo al bosco* ha una collocazione di primissimo ordine. Nel paesaggio le tracce luminose della petite sensation si ordinano secondo l'andamento quadrangolare e determinano quella immediata resa volumetrica, allo stesso tempo intellettuale e intrisa di sensualità, che sarà propria del primo cubismo. Ma questo efficace amalgama di entusiasmo intellettuale e di adesione intima e sensibile alle cose è presente anche nella figura della moglie dell'artista: un'opera come questa (e in genere, soprattutto, i ritratti) ha un intenso significato di ripilogo di tutta una cultura figurativa occidentale. Viene in mente la passione figurativa di Cézanne per Rubens, per i Veneziani, per Delacroix, in genere per il sensualismo della tradizione pittorica europea: la sua intelligenza formale ha come imprigionato, e perciò spesso solidificato, cioè sottratto alla distruzione, la sensibilità tridimensionale, che è stata la forma della sensualità particolare dell'Occidente. Una sensualità non di effusione cosmica, come era già negli Impressionisti, soprattutto in Monet, notoriamente in rapporto con l'Oriente, ma che si appunta via via su oggetti particolari. Le due opere di Bonnard e di Vuillard, intensificano e approfondiscono l'aspetto di sensualità diffusa dagli Impressionisti anche se il fortissimo brivido cosmico di Monet viene come ricondotto a misura d'uomo, in un brivido dei sentimenti, degli affetti e delle loro stagioni. Una operazione analoga, anche se su un'altra sponda, a quella di Cézanne nei confronti dell'Impressionismo che, appunto nella sua portata decisamente liberatrice in senso perfino antiborghese, verrà sviluppato in questo dopoguerra come ho ora accennato.

Picasso è l'artista forse più diffusamente rappresentato e, salvo per un disegno di periodo lautrechiano, a cominciare dal periodo delle *Demoiselles d'Avignon*, di cui è qui presente un bellissimo studio. Il primo periodo cubista è rappresentato da due figure di donna che sono fra le manifestazioni più importanti di quel movimento. In esse

si rivela nella maniera più precisa il valore della lezione di Cézanne divenuto qui acquisizione ideologica: a distanza di tempo ci si rende conto quanto nell'invenzione cubista è intervenuta la tradizione della composizione classica francese da Poussin a Chardin a Corot (le due donne con mandolino), quanto il cubismo rientri in quella stupefacente possibilità di sviluppo che è la tradizione accademica francese, fino agli inizi del secolo vitalissima. Il gruppo dei Klee notoriamente è un vanto della Collezione Thompson e ne contava anche in questa occasione di molto belli anche se il carattere miniaturistico del linguaggio a volte conferisce a quella acutissima favola dell'umano un sospetto di chiusura, di limiti avvistati e accettati. Questo parlando sem-

pre di un artista chiave della pittura europea, Mondrian con un quadro di quelli sperimentali, intorno al '17 e un imponente disegno del '12 (oltre a qualche altro dipinto di quelli più didascalici) non appariva secondo a nessuno per aver saputo vivere un'idea profonda e rivoluzionaria e averla saputa enunciare sulla tela come idea che rende drammatica un'esistenza.

A volersi addossare il compito di riferire dettagliatamente di tutta la mostra, saremmo appena a metà restando di dire di Gris, ad esempio, e di Schwitters (bellissimi) e di vari del dopoguerra, da Motherwell a Giacometti, tanto un'esposizione come questa investe una vasto raggio di personalità e di movimenti, suscita i più vari confronti, dà adito alle osservazioni più disparate.

CARLA LONZI

TEATRO

Il rinoceronte

Il rinoceronte di Eugene Ionesco riprende e porta avanti un certo discorso sul teatro contemporaneo, sviluppando, nel senso di una riconversione verso moduli scenici tradizionali, quella ricerca di una espressione acre, sconcertante con la quale egli si proponeva, dieci anni fa, di scomporre la convenzione teatrale.

Ionesco, in quella scomposizione del discorso, operata grazie all'invenzione di incredibili personaggi, che esasperavano un modo di ragionare fino all'estremo tendere della concatenazione logica, quasi creando una assurda prigione in cui l'uomo si ritrovava rinchiuso nel suo conformismo, aveva cercato di rendere — sia pure sotto l'aspetto paradossale — l'amara realtà di una condizione umana. Il ritratto, per simboli o per analogie, era in ogni caso ne *La lezione* come ne *La cantante calva*, ne *Le sedie*, o in *Tueur sans gages* un ritratto preciso, — venato di disperazione quando

gli occorreva dimostrare, nel silenzio degli affetti, la fisica presenza del matrimonio (*Amédée ou comment s'en débarasser*) — lucido sino alla follia nel disintegrare la società contemporanea, nell'accennare ai suoi vizi, ai suoi assurdi, ma soprattutto a quell'incapacità di comunicare che resta, il tratto più preciso e pertinente di Ionesco.

Infatti sotto la scorza del suo ridere terso e agghiacciante, vi si ritrovava sempre la satira della realtà, quel riscoprire nella solitudine disperante, gli aspetti di una non comunicazione che è poi il segno di una nostra condizione presente.

La ragione del suo teatro era, del resto, lui stesso a darla, scrivendo: « Il problema è di andare all'origine delle nostre angosce, forse attraverso la disarticolazione di quel linguaggio *sociale* che è composto di clichés, formule vuote, slogans ». Ma il suo gioco scenico, tendeva a coprire il messaggio, lasciando trapelare ambigue verità dalle situazioni, dai personaggi, dai fatti. La forza di certi ritratti, di certi interni piccolo-borghesi,