

dei contatti culturali con l'esterno, decisivi in una nazione che, ai margini del mondo romanzo, fu quasi sempre legata alle vicende della vicina Spagna, e quasi sempre in sincronia con essa partecipò ai contatti e ai periodi di isolamento rispetto al resto d'Europa. In questi rilievi, che vedono susseguirsi gl'influssi letterari italiani, francesi, inglesi (mentre sono quasi ininterrotti quelli spagnoli) ha un significato chiarissimo, come elemento di discriminazione, il prestigio del primo e maggiore commediografo portoghese, Gil Vicente: perché i temi, soprattutto gli atteggiamenti che per la prima volta Vicente seppe enucleare, riemergono, attraverso la successione degli stili e delle mode, come più vicini alla realtà spirituale della nazione. S'afferra insomma, nella storia del teatro portoghese, una dialettica tra la tradizione e gli apporti esterni: che si manifesta nella struttura drammatica delle composizioni, nella scelta degli argomenti, nella coloritura lin-

guistica (caratteristico di questo teatro, e saldamente istituzionalizzato, il plurilinguismo).

Lo svolgimento del teatro portoghese è poi condizionato in modo sensibile dalle vicende politiche e religiose, nelle quali predominano gli atteggiamenti autoritari e inquisitoriali (nel teatro, i Gesuiti giunsero a ispirare particolari tipi d'invenzione e di rappresentazione — anche per mezzo di burattini —; la censura lavorò instancabilmente per secoli, e lavora ancora). Ma su questo domina, come mette in rilievo la S. P., il riflesso sentimentale che queste vicende, e i loro contraccolpi sociali produssero nel popolo portoghese: come la polarità fra il personaggio del *fidalgo pobre*, o «nobile spiantato» (prodotto di tracolli militari ed errori politici), e il mito del sebastianismo (cioè di una rivincita nazionale di grandi dimensioni), con i suoi riflessi visionari: polarità che si attua negli estremi del realismo e della *saudade* («sogno nostalgico»).

CESARE SEGRE

ARTI FIGURATIVE

Capolavori a Losanna

L'idea di preparare mostre di collezioni private è molto semplice, ma non attuata con la frequenza che sarebbe necessaria: perché molto spesso queste collezioni appaiono come antri misteriosi dove brillano pietre preziose di ogni tipo; è un'avventura esplorarle, una necessità studiarle, quando si voglia fare, per esempio, una vera storia dell'arte moderna.

A Losanna, in occasione della Esposizione Nazionale Svizzera, si è voluta presentare un'eccezionale raccolta di opere, scelte nelle numerose e importantissime collezioni private del paese: cento anni di arte europea, dal 1864, che è la data dell'opera più antica, «Le phare de Honfleur» di Monet, fino a Nicholson, Wols, De Staël: cosicché numerosi capolavori inediti, o conosciuti solo in riproduzione, hanno potuto dimostrare la passione e la sicurezza di gusto dei collezionisti svizzeri.

La mostra potrebbe così prestarsi a uno studio, di tipo sociologico, che considerasse la formazione delle varie collezioni, la loro azione nell'andamento dell'arte moderna e tenesse conto della misura in cui sono rappresentati le varie aree culturali, i movimenti, gli artisti; delle lacune e delle eccedenze; della prospettiva quindi in cui viene ad essere posta l'arte moderna. Che non sembra sbagliata o variamente falsata; se mai solo imprecisa e talvolta non del tutto imparziale.

Le ambizioni storiche della mostra sono subito rivelate dalla sua, un po' schematica, divisione in grandi parti, che dovrebbero essere i grandi segmenti in cui si articola l'arte moderna: «L'Impressionismo»; «Cézanne, Gauguin e Van Gogh»; «I Nabis e i Pointillistes»; «I Fauves», ecc. E in realtà che lungo la sequenza delle sale si possa seguire un filo storico, pur con i limiti che si sono visti, è indubbio; si potranno di conseguenza tentare alcuni giudizi, agevolati dalla distanza che

ormai ci separa da queste opere e dal fatto di trovarle vicine, di studiarne i reciproci influssi e le idiosincrasie.

Il gruppo di ottantatré opere impressioniste è subito cosa straordinaria: sommessamente introdotto da una piccola « spiaggia » di Boudin, risplende poi delle audacie e intensità cromatiche di Manet, della nobile, intensa, crudele ricerca volumetrica e di linea di Degas, dell'iridato, rorido, luminoso edonismo di Renoir, della poesia panica di Monet, dell'onestà poetica di Pissarro, della dolce, delicata, sublime elegia di Sisley. Le undici opere di Monet non hanno mai un minimo cedimento, tutte sempre tenute a un'altezza emozionante e vertiginosa; forse sono le più belle del gruppo e forse lui, Monet, il più grande dei pittori impressionisti: il volo d'argento dei gabbiani sul mare abbrunito dalla luce serale ne « La phare de Honfleur »; o l'umida, densa, courbetiana « Route de Chailly à Fontainebleau »; o i pioppi appena impolverati di un viola nascente, i prati toccati di un verde aspetto, il cielo infinito di nuvole e di luce, tutte cose della primavera, in « Le voilier à Argenteuil »; o la felicità azzurra senza orizzonte di « La barque bleue »; o l'intrico di fronde, acque e lume del giorno ne « Le grand saule à Giverny ».

L'altro grande del gruppo che segue, la triade un po' fittiziamente creata di Cézanne, Gauguin e Van Gogh, è, questa volta, Cézanne, forse il meglio rappresentato di tutta la mostra: dalla giovanile « Nature morte au crâne » ancora tutta percorsa da spiriti romantici, ma densa di materia, di luce, di volumi, al « Portrait de Madame Cézanne », così potente e poetico a un tempo, miracolosamente creato dalla leggerezza dei toni, un esempio indimenticabile per il miglior Picasso ritrattista; dal famosissimo « Garçon au gilet rouge », al bozzetto per le « Baigneuses », sublime armonia luminosa di azzurri, di celesti, di rosa teneri; infine agli acquerelli, « La clairière », per esempio, dove, al modo dei grandi poeti, con una estrema sobrietà di mezzi (qualche soffio appena di verde, qualche linea più intensa e la luce del foglio) è fissato un frammento di assoluto.

Volendo seguire i raggruppamenti già predi-

sposti dagli ordinatori, siamo ora ai « Nabis », dai quali sopravanza, con tutta la malinconia, la gioia, lo strazio dei suoi pomeriggi lenti e assolati, dei suoi interni ovattati di colore e di desiderio, delle sue gite in barca, Pierre Bonnard: in lui il colore è sciolto sul tempo che scorre, polvere sui tappeti o luce tra le fronde, la vita è diventata un'indicibile avventura domestica, privata, meridiana. Ma non dimentichiamo Vuillard, il suo « Salon de thé », di così intenso sapore proustiano; e non dimentichiamo, come avviene di solito, Félix Vallotton, la cui « Chambre rouge » è un piccolo capolavoro di mistero, di armonia cromatica, di incanto oggettivato e quasi surreale. Mentre la grande emozione, tra i « pointillistes », ce la danno solo i due bozzetti di Seurat per la « La Grande Jatte ».

Ed ecco i Fauves; brilla in loro la pelle del mondo e ricade in scaglie incandescenti. L'« Interieur à Collioure » di Matisse è l'opera dove più che in ogni altra, il colore sprigiona la sua sostanza lirica, luminosa, poetica. Poi ancora di Matisse, altre opere stupende. E anche di Marquet, solido e delicato a un tempo. Ma come ripararci della noia che provocano i troppi quadri di Vlaminck? Con lui trapassiamo già al campo espressionista dove, per quanto tiene ai tedeschi, è ben documentato lo scadere del tono, non fosse per il « Ritratto del Dr. Blumner » di Kokoschka e per « Il palco » di Nolde.

Poco più avanti la tensione intellettuale e artistica risale nella sezione dei Cubisti, per l'intensità di Braque, per lo stupefacente eclettismo di Picasso, per il rigore di Juan Gris. Poi viene una sezione dedicata a « L'École de Paris », dove potremo ripagarci dell'eccesso di Dunoyer de Segonzac, di Dufy e del Derain novencetesco, con opere bellissime di Soutine e di Utrillo prima del 1912. Soutine trova nei due paesaggi di Cagne e ne « L'enfant de coeur » gli accenti di un vero espressionismo cromatico, dove ogni deformazione è essenziale e la tragedia nasce da vera ansia di cuore; nel suo « Faisan mort » si può conoscere tutto il cammino che la pittura ha fatto nei quarantacinque anni che lo separano dal « Faisan sur la neige » di Renoir.

La mostra finisce con una sezione intitolata: «De Kandinsky à Mirò», dove i protagonisti non sono gli stessi del titolo, ma grandi artisti come Paul Klee e Giorgio Morandi, e, più avanti, Nicolas De Staël, e Wols.

Felice Casorati

Uno degli aspetti preminenti del lavoro pittorico di Felice Casorati è la singolare atmosfera di tristezza, di rassegnazione, di solitudine che pervade quasi tutte le sue opere, e dà loro un tono e un significato, il cui approfondimento può portare a una conoscenza forse più vera dell'uomo e dei rapporti tra la sua vita e la sua arte. Un valore quindi quasi totalmente contenutistico; tanto più singolare se si pensa all'importanza, in quel lavoro, dei valori formali. Ma forse è proprio in questo contrasto che si può trovare lo spiraglio per addentrarsi in una giusta valutazione; e in quella atmosfera il riscatto di una condizione solitamente considerata appunto formalistica, «fredda», sterile. È una tristezza profonda, connaturata alla costituzione stessa dell'opera, si tratti di figura umana o di oggetti o anche di sfondi, di spazi interni e naturali. E nasce da due fattori di diversa natura: anzitutto dagli atteggiamenti delle figure, sempre composte, pacate, dolorose, rassegnate, come se l'esistenza fosse un peso immenso sulle loro spalle, ostinatamente immobili e bloccate nella rigidità cristallizzata della forma o, se si tratta di oggetti, dalla loro nudità, dalla loro povertà, splendente talvolta, ma sempre di sostanza rinunciataria, astinente; nasce anche, secondo fattore, dalla particolare qualità della luce, che non è mai naturalistica, immediata, ma indiretta, anche se talvolta tagliente e dura, artificiale, come filtrata da spesse vetrate, limpida, senza polvere, neanche quindi tragica, ma solo profondamente malinconica.

Alla tristezza, e certo in parte sua causa, si accompagna la solitudine; il mondo di Casorati è, forse come nessun altro nell'arte italiana del Novecento, un mondo nel quale l'essere delle cose e degli uomini si attua nel più completo isolamento; man-

cano i rapporti con la vita, ogni legame con l'esterno è stato interrotto, l'esistenza si svolge in una intima nudità, in una immobilità senza scampo, in spazi senza echi. E non si tratta, mi sembra, di un tentativo di raggiungere l'essenza, una aspirazione alla purezza, alla perfezione di un mondo assoluto; si rimane invece ancora nei domini dell'esistenza e nelle sue incertezze, ma di un'esistenza senza rapporti, senza respiro. È errato, o almeno molto impreciso, parlare di platonismo, che in questo caso verrebbe a indicare un fallimento, una condanna. Quando Casorati affermava che «la rinuncia è la forza della pittura moderna», più che individuarne un carattere generale, che si sarebbe semmai potuto riferire a un settore piuttosto ristretto, esprimeva un'esigenza del proprio sentimento, un carattere della propria arte e della propria vita.

Nella grande mostra che la Galleria d'Arte Moderna di Torino gli ha dedicato, passata poi, un po' ridotta, alla Biennale di Venezia, è agevole riscontrare questi fatti, poiché Luigi Carluccio vi ha riunito, per la prima volta, con una scelta molto precisa e criticamente ben motivata, tutte le opere più significative della lunga, faticosa storia di più che 50 anni di lavoro. Una storia che comincia nel 1907 col «Ritratto della sorella». Le componenti culturali e le disposizioni mentali del giovane Casorati sono già significative, e diverse da quelle dei maggiori protagonisti della sua generazione; tra i due grandi centri di cultura dell'Europa inizio di secolo, Parigi e Vienna, egli sceglie Vienna, lavora cioè nel gusto della Secessione, nel gusto di un *liberty* più indurito, nordico. Era sin dal primo momento una scelta tipica di Casorati; non una scelta di avanguardia né di inerte continuazione di una storia vecchia e superata, ma di una posizione intermedia, «di centro», contro il naturalismo ottocentesco da un lato e l'estremismo dei cubisti, degli espressionisti, dei fauves dall'altro. Però «Le signorine» del 1912, il «Nudo di ragazza» il «Sogno del melograno» del 1913 non sono soltanto documenti del tempo, ma mostrano già i segni di una personalità artistica.