Laura Malvano critica d'arte negli anni '60: una scelta di articoli

Laura Malvano, critique d'art dans les années 1960 : un choix d'articles

Laura Malvano, Art-Critic in the Sixties: A Selection of Articles

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/cei/1453>

DOI: 10.4000/cei.1453

ISSN: 2260-779X

Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 30 mars 2014

Paginazione: 11-40

ISBN: 978-2-84310-268-4

ISSN: 1770-9571

Notizia bibliografica digitale

«Laura Malvano critica d'arte negli anni '60: una scelta di articoli», *Cahiers d'études italiennes* [Online], 18 | 2014, online dal 30 septembre 2015, consultato il 27 mars 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cei/1453> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.1453>

LAURA MALVANO CRITICA D'ARTE NEGLI ANNI '60: UNA SCELTA DI ARTICOLI

*La mostra di Nicolas de Staël a Torino*¹

La polemica tra arte astratta e figurativa, lungi dall'essere uno scoglio superato, si ripropone ad ogni occasione come il nodo più grosso della cultura artistica del nostro tempo. Se ne è avuta una nuova conferma recentemente in occasione della mostra di de Staël alla Galleria d'Arte moderna di Torino in cui oltre un centinaio di opere dell'Autore venivano per la prima volta presentate in Italia.

Tornano perciò particolarmente a proposito le parole stesse dell'artista: «Je n'oppose pas la peinture abstraite à la peinture figurative. Une peinture devrait être à la fois abstraite et figurative. Abstraite en tant que mur, figurative en tant que représentation d'un espace».

Proprio nell'aver superato la contraddizione di questi due termini, pittura astratta e pittura figurativa, sta il significato di tutta l'opera di de Staël, dal 1941 al 1955. Il poter seguire passo per passo lo sviluppo della sua arte è quindi particolarmente stimolante. Se esaminata senza tendenziose posizioni aprioristiche l'opera di de Staël nel suo complesso non presenta alcuna frattura, nessun improvviso passaggio dall'uno all'altro campo o, per usare un termine che la critica destaeliana ha usato spesso, nessun «ritorno a». Piuttosto in lui i due termini di astrazione e realtà appaiono intimamente fusi e condizionati: dal loro rapporto scaturisce la spinta che muove tutta la sua opera. Rapporto dettato più da un'istintiva esigenza interiore che da una lucida e coerente «poetica», condizionato da fattori diversi di sensibilità individuale, di rigorosa coscienza interiore. Per cui la sua opera appare soggetta agli entusiasmi, alle oscillazioni e alle incertezze che da tale situazione possono derivare, ma è una rara testimonianza, di altissimo livello, di un artista che accettando i rischi di nuove ricerche cercò con eccezionale coerenza la soluzione unicamente in se stesso, senza celarsi dietro l'alibi dell'automatismo psichico né di un'estetica *a priori* di

1. «I 4 Soli», anno VII, n° 2-3, marzo-giugno 1960, pp. 8-15.

ordine speculativo. Parlare perciò di un «ritorno alla realtà» dopo un'esperienza astratta e farne il centro della problematica dell'opera di de Staël può suonare forzato, essendo la realtà l'*humus* naturale entro cui affonda le radici tutta la sua produzione artistica; la tensione che costantemente l'accompagna non è dovuta allo sforzo di abbandonare un linguaggio per conquistarne un altro, quanto alla volontà di «prender coscienza» della realtà entro cui l'artista si sente calato, di cui si sente partecipe, e di organizzarla secondo un ordine logico, anche se tale logica non è aprioristica ma immanente alla realtà stessa.

Già nelle prime opere «astratte» del 1946-1948 i mezzi formali dell'astrattismo assumono un valore assolutamente diverso, divengono fonti di energia naturale che sovverte i canoni dell'astrattismo stesso. Nella *Composizione Nera e Rossa* del 1946 (Parigi, Coll. Dubourg, n° 13), ad esempio, o, sempre nello stesso anno, in *Port-Manech* (Coll. Granville, n° 15), più che contorni, colori, superfici sarebbe calzante dire movimento, materia organica, luce. Anche precedentemente, quando l'adesione all'astrattismo appare più completa (è interessante a questo proposito ricordare che de Staël espose a Parigi nel 1944 a una Mostra di *Peintures abstraites* a fianco di Kandinsky e Magnelli), in disegni come *La Danza* del 1943 (n° 4) e la *Composizione* della Coll. Gimpel (n° 7) o nella fantasmagorica *Composizione* del 1944 (Gall. Bucher, n° 6), si può sentire alla base della concezione un imprescindibile riferimento a elementi naturali, che significano luce, movimento. Luce e movimento perciò non generati dalla forma, ma precedenti ad essa, non nati cioè da un'astrazione intellettualistica, ma percepiti direttamente sulla realtà e poi, in questo periodo, controllati e ordinati attraverso la rigorosa norma sintattica dell'astrattismo. Il colore, che già negli anni immediatamente successivi a queste prime esperienze preme sulla superficie del quadro trasformando una *Composizione* astratta in un turgido organismo vivente (un esempio di altissima qualità è la *Composition Céladon* del 1948, tav. 22) diviene sempre più coscientemente lo strumento essenziale del linguaggio di de Staël, facendosi materia viva che cresce sulla superficie del quadro attraverso stratificazioni successive, ora liscio, ora rugoso, compatto o lacerato («Il y a parfois une montagne d'esprit dans une parcelle de matière [...]»).

Ma è dopo il 1950 che nascono le opere più complesse e compiute di de Staël. All'interno del colore, laddove può sembrare fervore di una vita organica primordiale e incontrollata, l'artista interviene con profondi colpi di spatola plasmando, definendo, organizzando. Nascono così le *Composizioni* del '50-'51, la serie dei *Footballeurs*, *Le Parc des Princes*, le prime nature morte e i paesaggi marini del '52.

Le stratificazioni di colore culminano sulla superficie con intense e definite zone cromatiche: tra una zona e l'altra lo stacco avviene attraverso lacerazioni filamentose grondanti di colore, sì che la superficie è come la conclusione di un profondo movimento della materia, originato dall'interno della materia stessa.

Lo spazio, generato da questi moti profondi della materia, è uno spazio reale, fisico, privato d'ogni indeterminatezza e riportato sulla superficie, tale da essere percepito fisicamente dallo spettatore; altrettanto la luce, nata direttamente dal colore attraverso strati successivi e, sulla superficie, dal rapporto delle ampie zone colorate (ad esempio nel *Parc des Princes* della Coll. Dubourg le vibranti campiture rosse danno allo spettatore un'impressione «tattile» della luce e del movimento).

Partendo quindi da percezioni tattili, de Staël giunge a quelle visive. Raggiunge così il pieno possesso della realtà: dopo essersi impossessato della sostanza naturale delle cose (la materia, il movimento, la luce) ne fa una linguaggio pittorico, trasportandola direttamente entro le proprie opere.

Questo periodo, che per de Staël segna il momento più luminoso di tutta la sua carriera, va dal 1950 al 1953 circa. Dopo il 1953 nuovi fermenti si manifestano nella pittura di de Staël, fino alla profonda trasformazione avvenuta nella sua opera nel '54-'55. Il «ritorno al figurativo» è considerato il *leitmotiv* di tutto questo periodo, e la tensione particolarmente acuta che in questi anni l'opera di de Staël rivela è interpretata come conseguenza di questa faticosa conquista.

Più che «il fine» questo ritorno alla figuratività fu forse la conseguenza dell'esasperato processo di chiarificazione interiore che sta alla base di tutta l'opera di de Staël: la conquista dell'immagine è forse il sintomo di una sempre più rigida ricerca di controllo e di verifica del proprio mondo poetico, e di conseguenza del rifiuto dell'immediato e dell'istintivo. È sintomatico il fatto che tale conquista non coincise per de Staël con il possesso della realtà. Si può anzi dire che i due termini stiano nel percorso artistico dell'autore in una posizione inversamente proporzionale: quanto più de Staël riuscì ad appropriarsi dell'oggetto, tanto più si allentò il possesso della realtà.

Perché proprio questa volontaria lucidità e il controllo assoluto del proprio linguaggio impedirono a de Staël di calarsi entro l'opera: la realtà restò così contemplata dall'esterno e non gli fu più possibile prenderne possesso. L'estrema coerenza morale portò de Staël al punto più critico di tutto il suo percorso artistico, poiché seguendo fino in fondo gli sviluppi della propria logica interna non riuscì a un certo momento ad

appropriarsi di un linguaggio che corrispondesse a queste sue nuove esigenze. Commovente e a suo modo affascinante è perciò l'ultima sua produzione, che presenta scoperte tutte le contraddizioni che da tale situazione può derivare. In mezzo ad opere che mostrano per le inconseguenze sintattiche, e per un generale abbassamento di qualità, una continua ansia di ricerca, il fascino di alcuni risultati rivelano la fragilità patetica del fatto casuale raggiunto senza aver potuto risolvere le incertezze e le oscillazioni di tale periodo.

Nelle ultime, patetiche nature morte, gli oggetti trasportati in un'atmosfera senza peso nè vita sorgono improvvisi e si stagliano contro i neri fondi rarefatti, creando un'atmosfera di «suspense» più che di calma raggiunta.

I «Picasso di Vauvenargues»²

Nel 1958 Picasso acquistò un vecchio castello a Vauvenargues, vicino a Aix-en-Provence. In questa severa dimora, circondata da un paesaggio aspro e imponente, di fronte alla montagna della Sainte-Victoire, celebre soggetto di numerosi quadri di Cézanne, sono nati in brevissimo giro di tempo, i dipinti presentati recentemente a Parigi, alla Galleria Leiris: trentun quadri tra figure, nature morte e paesaggi. Di questi, ventuno sono stati iniziati, nello spazio di venti giorni, nell'aprile del '59; con minore intensità questa frenesia creativa proseguì fino al giugno dello stesso anno: a Vauvenargues tra il '60 e il '61 Picasso non eseguì più che quattro quadri.

Già si parla del «Picasso di Vauvenargues» come in passato del «Picasso del periodo azzurro» o di «Guernica». Come nei periodi precedenti però non è tanto uno stile particolare a legare tra loro le opere: le guizzanti e imprevedibili invenzioni del linguaggio picassiano rendono difficile ogni classificazione stilistica. Piuttosto le sollecitazioni della realtà esterna portano in ogni «periodo» un comune umore sotterraneo che è il *leitmotiv* psicologico di opere nate da un unico stimolo ma espresse con una sintassi quanto mai ricca e variata.

L'esposizione attuale è una nuova conferma della eccezionale vitalità di quest'artista ottuagenario. Ciò che poteva risultare un'interessante appendice di una eccezionale carriera d'artista, è invece ancora una nuova aggiunta al già sorprendente percorso.

2. «Arte antica e moderna», gennaio-marzo 1962, p. 29.

Dopo le più recenti opere eseguite a Cannes, gioiose, mediterranee, matissiane, a Vauvenargues Picasso ha ritrovato la Spagna: mai, dagli anni delle patetiche figure del periodo azzurro, tale presenza è stata tanto evidente. Forse la suggestione di un paesaggio arido e desolato come Vauvenargues ha determinato il ritorno a un mondo che, sempre presente in tutte le opere di Picasso come sottofondo, non si era mai imposto con tanta veemenza.

Le malinconiche figure di donna dai toni severi e profondi (ma il colore è steso sulla tela leggerissimo, quasi per velature); le *Fillettes*, senza grazia, ma patetiche e gravi come i celebri «saltimbanchi» di molti anni fa; *El lobo* ispirato al Murillo, con uno straccio di camicia bianca sulle spalle nude, grottesco e drammatico «picaro»; la serie, spoglia e severa, delle nature morte (varianti su tre oggetti e tre colori). Questa la Spagna di Picasso, che non ha più la tensione drammatica di *Guernica*, ma una severità contenuta, evocata con la struggente tenerezza di una «recherche du temps perdu».

*Mostra di Charles Le Brun al castello di Versailles*³

Nel castello di Versailles, che lo vide «Primo Pittore» alla corte di Luigi XIV, si è aperta un'importante esposizione dedicata a Charles Le Brun, «peintre et dessinateur». A differenza delle precedenti esposizioni dedicate all'arte di Versailles sotto Luigi XIV (nel 1921, e successivamente nel 1932 e 1951) e a quella dell'anno passato tenutasi alla Manifattura dei Gobelins, la mostra attuale, circoscrivendo strettamente la vasta, versatile attività di Le Brun al suo *curriculum* di pittore, ha il merito di offrire per la prima volta una valutazione lucida ed esauriente su quest'artista spesso sbrigativamente gratificato del *cliché* di pittore-cortigiano, eclettico interprete e diffusore di raggelati canoni accademici. Questa mostra è la prima dedicata a Le Brun pittore: per la prima volta viene offerta la possibilità di seguire il suo *curriculum* artistico attraverso una chiara, intelligente presentazione di quanto ci è stato tramandato della sua attività pittorica (giuntaci incredibilmente decimata dal tempo malgrado l'ufficialità di cui godette l'artista). Merito della mostra è di offrire di Le Brun un'immagine nitida e depurata dai troppo persistenti riflessi della Corte del Re Sole. Per la prima volta, forse, egli non appare solamente il grandioso regista e pianificatore della *mise en scène* nella più fastosa Corte d'Europa, artefice nell'insieme e nei dettagli

3. «Arte antica e moderna», luglio-settembre 1963, pp. 259-260.

più minuti del *décor éphémère* destinato a far da cornice a Luigi XIV. In questo, le precedenti esposizioni a cui si è accennato, nonché la vicinanza, a fianco della attuale esposizione, delle decorazioni della Galerie des Glaces a Versailles, gli arazzi esposti per l'occasione negli appartamenti reali, e i giardini, le fontane che circondano il Palazzo, fanno da cornice e complemento alla mostra odierna di *Le Brun peintre*.

Assieme ad una vasta scelta di disegni e incisioni, la mostra presenta una cinquantina di dipinti, provenienti per la maggior parte dal Louvre e dai Musei di Provincia francesi, scartando le opere dubbie e discusse. Per la prima volta compaiono, nel contesto dell'attività dell'artista, le famose gigantesche quattro *Storie di Alessandro Magno*, di destinazione ignota, vero «pezzo» da teatro corneilliano (per il quale tra l'altro Le Brun disegnò alcuni frontespizi). La mostra è stata organizzata dal conservatore dei Musei di Versailles, Jean Coural, in collaborazione con una sperimentata *équipe* di collaboratori: Jacques Thuillier (a cui si deve l'ottimo catalogo critico) e Jennifer Montagu, e col concorso di Rosaline Bacou, assistente al Cabinet des Dessins, e di Michel Laclotte, Ispettore ai Musei di Provincia.

Ancora direttamente legate alla sua cultura di formazione (allievo di François Perrier ma fortemente influenzato, in seguito, dalla vicinanza di Vouet) appaiono le opere di Le Brun anteriori al 1640 (*l'Hercule terrasant Diomède* dipinto per il Palais Royal, allora Palais Cardinal, attorno al 1639-1640 (Cat., n° 2). Alla mostra ne viene presentata inoltre una seconda versione proveniente da una collezione privata francese (Cat., n° 3). Gli anni trascorsi a Roma (1642-1645) furono d'importanza risolutiva: la sua cultura composita e oscillante tra le sollecitazioni del grande stile barocco e la dignità e il controllo imposto da una norma classica si forgiò sul ribollente crogiuolo romano di quegli anni. A Roma, lavorando a fianco di Poussin (che vi ritornava dopo il breve soggiorno parigino tra il 1640 e il 1642), Le Brun poté trovare nel connazionale non un solitario sognatore di un «ordine» classicistico, ma un interprete attento e aggiornato di quegli ideali di classicismo che rappresentavano il substrato culturale a cui si erano richiamati a Roma artisti quali Guido Reni, Domenichino, Francesco Albani. Se questo fu per Le Brun un importante polo d'attrazione, determinante per tutta la sua arte futura, altrettanto forte fu su di lui il fascino esercitato dalla pittura barocca delle volte affrescate da Pietro da Cortona. [Di queste] egli dovette conservare, a distanza di anni, qualcosa di più di un semplice ricordo, come i bozzetti per la Cappella di Versailles, posteriori probabilmente al 1672, stanno a dimostrare (Cat., n° 34-35).

Questa cultura fortemente «italianizzante» su cui si strutturò la sintassi pittorica di Le Brun appare in modo inequivocabile da dipinti come *Il Martirio di S. Giovanni Evangelista* del 1642, di Saint Nicolas du Chardonnet (Cat., n° 4), e nel bellissimo dipinto eseguito a Lione nel 1646, al ritorno dall'Italia, *La morte di Catone* ora al Museo di Arras (Cat., n° 9). Il senso di «disciplina artistica», non solo stilistica ma anche intesa come severa meditazione sull'uomo e sulla storia è certo un insegnamento giuntogli da Poussin. Ma allo stesso tempo il violento, cupo romanticismo di queste opere testimonia dell'influenza diretta di artisti come il Guercino o il Mola (tav. IIob).

Dopo il ritorno in Francia, l'attività di Le Brun si svolge attorno a due centri principali: l'Accademia Reale di Belle Arti, e, successivamente, la Corte di Luigi XIV. L'Accademia — di cui Le Brun fu uno dei fondatori e che di fatto diresse con poteri assoluti a partire dal 1663 — per gli artisti della generazione di Le Brun, quali La Hyre, Philippe de Champaigne, Bourdon o Le Sueur non rappresentò la roccaforte di rigidi principi normativi, ma piuttosto la consacrazione ufficiale dell'ideale classicistico dell'«Artista perfetto» in cui venivano a coincidere doveri artistici e umani. Contro l'ideale *bohémien* ed eroico degli artisti della generazione precedente, quella di Vouet, Vignon, Poussin, si celebra l'ideale dell'artista dalla vita laboriosa ed austera. Le Brun, nei dipinti di questi anni, si dimostra fedele interprete di tali principi: non solo nei quadri a soggetto profano (il celebre ritratto del cancelliere Séguier del Louvre) (Cat., n° 22) ma anche in quelli a soggetto religioso, dove la ispirazione morale severa e austera trova perfetta corrispondenza nel ragionato ed equilibrato impianto formale (come appare ad esempio nella *Sacra Famiglia* detta *Le sommeil de l'Enfant Jésus*, del Louvre del 1655; Cat., n° 20), o in quella pure del Louvre, leggermente posteriore e circa del 1655-1656, detta *Le Bénédicité* (Cat., n° 21). Quando i rapporti con la Corte si fanno più stretti (con abile mossa Le Brun aveva fatto nominare il Colbert, suo protettore, «Vice-Protecteur» dell'Accademia), i dipinti si orientano decisamente verso «la maniera grande»: lo stile grandioso ed enfatico che i Cartoni con le *Storie d'Alessandro* eseguiti su richiesta di Luigi XIV nel 1660-1661, rappresentano in modo particolarmente aderente. Allo stesso momento di massimo inserimento dell'artista nel clima di *grandeur* del regno del Re Sole, appartiene il progetto per la decorazione della Cappella di Versailles, che non verrà mai eseguita. Morto il Colbert nel 1683, Le Brun, che nel frattempo era stato nominato *Premier Peintre* reale, e messo alla direzione della Manifattura dei Gobelins nonché dell'intero Cantiere di Versailles, perse a Corte il suo gran protettore. La sua fortuna tramontò rapidamente

mentre un nuovo astro, il Mignard, favorito dal Louvois e dal gruppo dei «letterati» (tra questi Molière) subentrò al suo posto. Così Le Brun, terminata nel 1684, non senza contrasti, la decorazione della Galerie des Glaces a Versailles, si ritira dalla Corte. Dopo essere stato il celebrato decoratore al Louvre, a Sceaux, a Versailles, a settant'anni Le Brun torna a concentrarsi sui quadri da cavalletto. Le sue due ultime pitture, che concludono l'esposizione (le due «Adorazioni dei Pastori» del Louvre rispettivamente del 1689 e del 1690 — Cat., n° 49 e 50) sono la mirabile conclusione di una grandiosa carriera di «pittore ufficiale»: nata su un'imprevedibile capacità di *dépouillement* e di concentrazione, sono una patetica testimonianza di estrema indipendenza poetica.

*Goya alla Royal Academy, Londra*⁴

Goya and his time: questo il titolo promettente e non poco impegnativo con cui è stata presentata alla Royal Academy di Londra la grande mostra dell'anno. La presenza di un *cast* di alcuni tra i più celebri capolavori goyeschi ha assicurato all'esposizione un successo assolutamente eccezionale. Lo sforzo degli organizzatori è stato più che considerevole: provenienti da 13 paesi diversi, le opere radunate a Londra offrono al pubblico alcuni rari «pezzi» che lasciano il loro paese d'origine per la prima volta; un considerevole numero di dipinti proviene da collezioni private — particolarmente spagnole — per cui la mostra è oltretutto una rara occasione di avvicinare opere non facilmente reperibili.

Dei trecentoquaranta dipinti, disegni e incisioni presentati alla Royal Academy, spettano a Goya un'ottantina di dipinti oltre a centosessanta pezzi nella sezione grafica. Nella grande sala centrale troneggiano la *Maya desnuda* e la *Maya vestida* nonché un'eccezionale serie di ritratti: quello della *Condesa de Chinchón* ad esempio, o gli altrettanto famosi *Conde Fernán Núñez* e la *Condesa de Fernán Núñez* (Coll. della Duchessa Viuda de Fernán Núñez) o, ancora, provenienti dal Prado, il grande ritratto della *Famiglia del duca di Osuna* o quello di *Doña Tadea Arias de Enriquez*.

Inoltre il Metropolitan Museum ha prestato le celeberrime *Majas al balcone*, mentre provengono dal Museo di Budapest due straordinari esempi del Goya «ritrattista laico»: *El Afilador* (l'arrotino) e *La Aguadora* (la portatrice d'acqua) eseguiti attorno al 1810-1812; o, ancora, legati allo stesso momento dell'attività ritrattistica di Goya, sono il *Don Ramón*

4. «Arte antica e moderna», gennaio-marzo 1964, pp. 4-7.

Satué del Rijksmuseum di Amsterdam e il *Don Francisco del Mazo* del Museo di Castres.

Contemporaneamente, al British Museum è stata allestita una seconda esposizione, dedicata esclusivamente all'opera grafica del maestro. Grazie ad una chiara ed intelligente presentazione didattica, il pubblico può seguire la genesi delle incisioni goyesche, partendo dai primi schizzi e dai disegni preparatori fino all'esecuzione sulla lastra. Per ogni incisione vengono presentati, oltre ai «primi stati» anche una serie di tirature successive, in modo da poter seguire le graduali modificazioni dell'opera. Dal momento che Goya stampò personalmente solamente *Los Caprichos* e, solo in parte, il ciclo successivo della *Tauromachia* (mentre per *Los Desastros de la guerra* e *Los Proverbios* le tirature vennero eseguite dopo la morte del maestro), il problema del passaggio dai disegni preparatori alle successive tirature è particolarmente interessante. La maggior parte dei disegni esposti provengono dal Prado — e la mostra offre la rara occasione di poterli vedere esposti fianco a fianco con le stampe relative. Le incisioni provengono dalla Calcografia Nazionale della Real Academia de Bellas Artes, che conserva tutte le lastre di Goya. La mostra è completata dal gruppo delle primissime incisioni del maestro eseguite attorno al 1771, immediatamente dopo il suo soggiorno romano (soggetti religiosi e copie da Velásquez), nonché dalla serie di incisioni sparse (che probabilmente l'autore contava di riunire in un nuovo ciclo) e, per finire, dalle ultimissime litografie, i famosi *Tori di Bordeaux*.

L'esposizione della Royal Academy è divisa in quattro sezioni: la prima è dedicata agli «antecedenti» di Goya: agli artisti stranieri che poterono in qualche modo condizionare gli inizi del suo percorso artistico, nonché ad alcuni artisti spagnoli suoi contemporanei. La parte centrale della rassegna è, naturalmente, dedicata agli ottanta dipinti di Goya, mentre nella terza sezione compaiono i «seguaci», in particolare i suoi più fedeli «divulgatori»: Eugenio Lucas y Padilla e Leonardo Alenza (Goya, come si sa, non lasciò una vera e propria «scuola» ed ebbe pochissimi allievi). La mostra si conclude con un'ampia rassegna di disegni ed incisioni, oltreché di Goya, dei «predecessori» e dei «seguaci».

Come afferma il titolo e, come è sottolineato dall'impostazione generale, la mostra attuale non vuole essere solamente un'eccitante presentazione di capolavori goyeschi, quanto una messa a punto, storica e critica, dell'opera dell'artista in rapporto all'*artistic background* dell'epoca.

È noto come tutta una tradizione critica romantica ha fatto di Goya il «grande solitario» della pittura spagnola del suo tempo: una mostra come quella di Londra permette quindi di affrontare un problema ancora

particolarmente scottante ed attuale. In particolare, essendo l'esposizione, per ragioni organizzative, centrata sull'aspetto del Goya rococò e ritratista più che sul Goya del periodo «negro», l'attuale avrebbe potuto essere un'importante messa a punto sul complesso problema del tardo Settecento spagnolo, cercando di circoscrivere i nessi sottili e complessi con la prima attività pittorica di Goya. Invece, proprio ciò che poteva divenire il punto focale della mostra, il problema tutt'ora sul tappeto del periodo giovanile di Goya, non risulta dal contesto della mostra sufficientemente articolato su un chiaro ed accettabile schema storico. La cultura che starebbe alla base dell'arte goyesca viene presentata come «a rather vacillating reflection of the different currents of his time», all'interno di una generica e possibilistica area culturale oscillante come poli estremi tra Giambattista Tiepolo e Mengs, e, *en passant*, attraverso la zuccherosa arcadia di Francisco e Ramón Bayeu.

Così, quasi per un inspiegabile miracolo, ci si trova di fronte ai due straordinari piccoli dipinti che aprono, nella mostra, l'attività di Goya: il *Sacrificio di Vesta* e il *Sacrificio di Pan* (entrambi della Coll. Gudiol di Barcellona). Eseguiti nel 1771, e con tutta probabilità durante il soggiorno romano (poco prima dell'inizio dei cicli di pitture eseguiti al ritorno in Spagna, nella regione di Saragozza) i due preziosi quadretti stentano non poco ad entrare nella sfrangiata area culturale che ci viene proposta: una maggiore attenzione al soggiorno romano del maestro, e alla cultura composita e ribollente che egli vi incontrò (quella «cultura di via dei Condotti», identificata da Roberto Longhi, a cui la mostra di Londra non fa il minimo accenno) avrebbe certo permesso di seguire con maggiore chiarezza il *ductus* della prima cultura goyesca tra Madrid e Roma. Così le stupefacenti modulazioni su un classicismo immediato e primigenio che vi si scorgono possono venir decifrate solamente alla luce di quel delicato momento della cultura goyesca, quando il contatto, a Roma, con una cultura classica del tutto indipendente dal classicismo normativo e archeologico del Mengs, lo portò ad una revisione ed a un ridimensionamento più moderno e personale di quei *penchants* classicistici che la presenza del Mengs a Madrid gli aveva potuto suggerire come pure di quegli umori tardo-barocchi che il Giaquinto gli aveva trasmesso già dal tempo dei suoi affreschi all'Escorial. Ed anche il successivo passaggio nell'opera di Goya, quello che compare nei cartoni per i *Tapices* ordinategli da Carlo III nel 1775 verrebbe ad articolarsi in modo più esauriente: quelle «forme polite, quasi di porcellana», e i colori agri e trasparenti sono ancora un richiamo pregnante al Giaquinto e al «barocco napoletano» a cui la mostra accenna quasi di sfuggita (due bozzetti per il Giaquinto — il *Sacrificio di Salomone*,

Coll. E. Young e *Venere che presenta le armi ad Enea* del Bowes Museum, Barnard Castle; di Luca Giordano uno dei bozzetti per gli affreschi alla Chiesa di San Antonio de los Portugueses a Madrid [Coll. Michael Jaffé]).

Dopodiché, il ricco flusso della produzione goyesca procede continuo, rappresentato alla Royal Academy da un eccezionale numero di opere. Il prodigioso *curriculum* è qui espresso quasi esclusivamente attraverso la serie dei ritratti: si possono così seguire le tappe dell'artista, dalla «maniera grande» degli anni della sua attività ufficiale al servizio della corte e della *Grandeza* madrilenas fino ai ritratti più tardi, eseguiti alla Quinta del Sordo, e riservati ad una clientela più modesta.

Ci si può rammaricare che il Goya «laico», amaro e violento fustigatore del proprio tempo, sia nel contesto della mostra scarsamente rappresentato. Mancano infatti alcune opere estremamente importanti per dare alla personalità di Goya una completa angolazione: ad esempio i due famosi dipinti del Museo di Lille, o il *Pallone aerostatico* del Museo di Agen, o, ancora, la celebre *Famiglia di Carlo IV*. E, purtroppo, a causa della loro fragilità, i famosissimi affreschi «negri» della Quinta del Sordo sono dovuti restare al Prado: così per il Goya del periodo tardo ci si deve accontentare della pallida eco affidata alle riproduzioni fotografiche del noto ciclo, o a qualche «assaggio», (ad esempio il *Tio Paquete* della Coll. Thyssen) oltretutto alla straordinaria serie dei patetici ritratti della maturità a cui si è accennato.

Resta alla mostra del British Museum di Londra, affidato principalmente all'opera grafica, l'impegnativo compito di rappresentare l'aspetto più significativo e conturbante della «vena nera» del grande maestro.

*Preziosi quadri di Sonia e Robert Delaunay in mostra al Louvre*⁵

La donazione fatta recentemente da Sonia Delaunay al Museo d'arte moderna di Parigi è certo uno dei più importanti lasciti da questo ricevuti. Circa centoventi opere appartenenti a Robert Delaunay e alla moglie Sonia, in attesa di venir collocate nel Museo, sono attualmente esposte nella Galleria Mollien del Louvre. Un vasto catalogo critico dell'opera dei due artisti è in corso di preparazione. Il «lascito» comprende opere di estremo interesse, appartenenti a vari periodi della loro attività: sedici sono i dipinti di Robert Delaunay, mentre la parte più cospicua delle opere di Sonia — forse la più interessante del lascito — è costituita quasi

5. «L'Avanti!», 4 marzo 1964.

essenzialmente dai celebri esempi di «arte applicata»: disegni per abiti — noti sono i suoi costumi «simultanei» per il teatro — rilegature, progetto d'*affiches*, uno straordinario cofanetto dipinto, etc.

Per la prima volta vengono esposti al pubblico due dei quattro grandi pannelli murali eseguiti da Robert Delaunay per l'Esposizione del 1937: la grandiosa decorazione per il Palais des Chemins de Fer (eseguita in *équipe* con alcuni tra i più celebri artisti dell'epoca, tra cui Sonia), non era infatti più comparsa in pubblico dall'anno dell'Esposizione. L'attuale donazione viene a colmare una grave lacuna dei musei parigini: infatti fino ad oggi l'opera dei due importanti artisti era rappresentata in modo incredibilmente ristretto.

Morte prematura

Le sedici pitture di Robert Delaunay presentate al Louvre si scalano lungo tutto il suo «curriculum» artistico (egli morì prematuramente nel 1941). Le primissime opere sono qui rappresentate da un isieme di dipinti attraverso cui si può seguire il passaggio dalle iniziali esperienze «neo-impressioniste» alle ricerche a cui Apollinaire diede la definizione di «orfismo» (che rappresenta una personale rielaborazione del cubismo data da Delaunay al primo manifestarsi di questo movimento: le prime opere «orfiche» si collocano infatti attorno al 1911, in piena fioritura cubista).

Forma e soggetto

Punto centrale di tutta l'opera di Delaunay è il passaggio da queste ricerche a un'arte assolutamente astratta in cui il colore (che sempre rappresentò per l'artista un elemento essenziale, a differenza dei cubisti più ortodossi) diviene, secondo una sua espressione, «forma e soggetto». Dall'insieme delle opere presentate al Louvre si può seguire questo momento attraverso un importante gruppo di pitture eseguite attorno al 1920: il celebre *Manège de cochons* del '22 (tema iniziato nel 1906 e ripreso successivamente), alcune delle note *Tours Eiffel* o dei *Footballeurs*, fino ai *Rythmes colorés* che rappresentano il punto di arrivo delle sue ricerche e fanno di Delaunay il primo pittore francese rivolto a ricerche astratte (o, per usare un'espressione dell'artista stesso, alla «Peinture pure et à l'Inobjectif»).

È noto come per Delaunay la pittura fosse importante in quanto «arte sociale», legata alla necessità e al ritmo della vita moderna: da questo, l'interesse per una pittura «monumentale», integrata strettamente all'architettura. Tali principi trovarono la loro realizzazione sia nella decorazione

dell'Exposition des Arts Décoratifs del 1925 che nella decorazione dell'Esposizione del '37 (di cui appunto compaiono alla mostra sia i progetti suoi e di Sonia che una parte delle grandi decorazioni).

In questo senso l'attuale mostra cade, a Parigi, in un clima particolarmente propizio: essa prende un sapore di stimolante attualità, proprio per il rifiorito interesse intorno al problema della «sintesi delle arti plastiche» e alla propensione per una pittura «attiva» che superi le limitazioni del «quadro di cavalletto».

Il nodoso problema

Da qualche tempo in qua, infatti, a Parigi si è manifestata un'attenzione crescente per i *travaux d'équipe* e a ricerche sul tipo di quelle del Groupe de recherche d'art visuel — che comparvero all'ultima biennale parigina. Ora una mostra come quella attuale presenta al gran pubblico parigino un artista del livello di Delaunay, inspiegabilmente poco noto in Francia, dimostrandone allo stesso tempo la straordinaria attualità.

Di Sonia Delaunay sono presentati un gruppo di dipinti giovanili di estremo interesse culturale per il nodoso problema dei rapporti con il gruppo tedesco dei Blaue Reiter. Il centro nella sua produzione è però rappresentato da affascinanti esempi di «arte applicata»: di fianco al marito essa seppe sfruttare le teorie di Robert in un settore più quotidiano e domestico. Solo dopo la morte del marito, essa si rivolse nuovamente alla «pittura grande»: una serie di dipinti recentissimi dell'anziana artista che concludono l'esposizione sono come un affettuoso omaggio alle «teorie» di Robert Delaunay.

*I capolavori della pittura francese nei musei sovietici, ed altre mostre importanti*⁶

Il pubblico francese ha la possibilità di vedere, in questi giorni, una splendida antologia di rari capolavori della pittura francese, provenienti dal Museo dell'Ermitage di Leningrado e dal Museo Puskin di Mosca. Centotré opere (praticamente sconosciute in Francia, note solamente attraverso le riproduzioni) sono attualmente esposte a Bordeaux, in seguito ai nuovi accordi culturali franco-sovietici. La mostra qui resterà aperta

6. «L'Unità», 19 giugno 1965.

fino al 6 settembre: successivamente, data l'eccezionalità dell'avvenimento, i dipinti verranno trasportati a Parigi e saranno esposti al Louvre tra il 21 settembre prossimo e il 31 dicembre. È noto che i musei sovietici racchiudono importantissime collezioni di pittura francese antica e moderna: il «gusto» per l'arte francese ha nell'Urss una storia risalente ad antiche tradizioni. Una delle grandi personalità che in passato giocò un ruolo importantissimo fu Caterina II, la quale, consigliata da Diderot e Grimm, acquistò in blocco la famosissima Collezione Crozat, contenente opere assai importanti. A due intelligenti «amateurs» e collezionisti d'arte russi, Schukin e Morozov, si deve, poi, prima del 1914, la costituzione di un eccezionalissimo insieme di opere d'artisti moderni: una cinquantina di dipinti di Picasso, ed altrettanti di Matisse, nonché una ventina di Cézanne e ancora opere importanti di Gauguin, Van Gogh e un notevole gruppo di opere degli impressionisti e dei «fauves».

Tra i centotré dipinti inviati in Francia, ci sono celeberrimi capolavori della pittura francese, tutta una serie di opere importantissime dei secoli XVII e XVIII: ricordiamo *La Visita* di Le Nain, *La Blanchisseuse* di Chardin, le pitture di Watteau, Boucher, Lancret, Delacroix, Courbet e, specialmente, di Renoir, rappresentato da tre opere che si collocano all'apice della sua carriera, nonché una delle più belle *Sainte-Victoire* e il famoso *Homme à la pipe* di Cézanne.

La pittura contemporanea è rappresentata da una trentina di tele: oltre ad un'ampia scelta di *fauves* chi domina la scena è Picasso (sette tele dei periodi cubista e post-cubista: le opere del «periodo blu» e «rosa» sono state invece lasciate in Urss) e Matisse. Attorno ai quadri dei due «maestri», figurano le opere eccelse di Bonnard, Marquet, Dérain.

Altra mostra importante è quella aperta fino al 15 agosto al Museo Cantini di Marsiglia e dedicata all'Espressionismo tedesco. È la prima volta che una mostra dedicata all'Espressionismo tedesco viene organizzata in Francia, e che un insieme considerevole di opere legate, direttamente o indirettamente, a questo movimento, vengono riunite in un museo francese. È certo che, da qualche tempo si nota in Francia un accresciuto interesse per il movimento espressionista: tele di Kirchner, Nolde e Macke sono state acquistate recentemente dal Museo d'Arte Moderna di Parigi; un numero speciale della rivista «L'Arc» è stato dedicato all'Espressionismo. È altrettanto certo che la Francia — spesso accusata di indifferenza verso movimenti artistici esterni alla sua sfera culturale — può vantare, nei riguardi dell'Espressionismo tedesco, la superiorità di artisti quali Matisse o Picasso, ed avanzare sottili problemi di «precedenze» dato che i

fauves erano già in piena attività nel 1905, anno in cui nacque, a Dresda, il gruppo Die Brücke.

In questo senso l'attuale esposizione offre un'interessante possibilità di confronti e anche di «ridimensionamento» dell'Espressionismo tedesco, che, per quel che concerne la pittura, è stato troppo spesso considerato sotto un'ottica passionale ed apologetica, oggetto di una rivalutazione spesso indifferenziata ed acritica, quasi a saldare un debito morale dopo la mostruosa condanna nazista che aveva bollato l'arte espressionista in genere come «arte degenerata».

Proveniente da collezioni private d'Europa e d'America, e da numerosi musei (Monaco, Munster, Oslo; il Guggenheim Museum di New York ha inviato un importante Kandinsky del 1914) sono stati riuniti al Museo Cantini di Marsiglia 120 tra dipinti ed opere grafiche.

L'area culturale che l'attuale esposizione vuol delimitare è più vasta di quella dell'Espressionismo tedesco nella stretta accezione del termine. La mostra si divide in tre sezioni: gli artisti del Die Brücke (Kirchner, Heckel, Schmidt Rottluff, Nolde, Pechstein, Otto Mueller) — ad essi era stata dedicata una retrospettiva questo inverno alla Tate Gallery di Londra; il gruppo del Blaue Reiter di Monaco, capeggiato da Kandinsky e da Macke (vi figurano 5 dipinti di Jawlensky che, se non giocò il ruolo di «teorico», fu certo una delle più interessanti personalità del movimento). Nella prima sezione, dedicata ai «precursori»: Van Gogh, Ensor ed il norvegese Munch, le opere dei quali mostrano forti sentimenti espressionistici che certo non furono ignorati dagli artisti tedeschi.

Ci si può rammaricare che ancora una volta una manifestazione dedicata all'arte espressionista abbia lasciato in disparte tutto il gruppo d'artisti legati al movimento della Nuova obbiettività (Grosz, Otto Dix, Beckmann) che dell'Espressionismo dettero una interpretazione meno romanticamente «umanistica» e «mistica» ma più profondamente protestataria e disperata.

Il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, presentando una scelta di opere acquistate in questi ultimi dieci anni, offre la possibilità al pubblico parigino ed ai visitatori di passaggio, di conoscere un ricco Museo d'Arte Moderna. Infatti mentre il Museo d'Arte Moderna dello Stato gode di una vasta popolarità, il Museo Municipale — che si trova in un'ala separata dello stesso edificio del primo — resta in genere alquanto negletto.

Il Museo Municipale nacque prima del Museo di Stato, nel 1900, in occasione dell'Esposizione Universale, e trovò sede nel Petit Palais. Nel 1937, nel quadro della politica culturale del Fronte Popolare venne

costruito l'attuale edificio e il Museo Municipale vi trovò la sua sede definitiva. Numerose, importanti donazioni ne arricchirono il nucleo iniziale. Negli anni del dopoguerra il museo si è arricchito degli acquisti che annualmente vengono attuati. Oltre ad un considerevole insieme di opere di «grandi maestri», i nuovi acquisti sono dedicati agli artisti attualmente attivi a Parigi. Usare il termine *École de Paris* è forse restrittivo e pericoloso (date le numerose polemiche che sul termine sono nate in questi ultimi tempi) ma certo l'insieme della mostra del Museo Municipale offre la possibilità di avere una «panoramica» delle vicende artistiche locali. Non sempre vi si trovano registrati con prontezza fenomeni nuovi e vicende culturalmente importanti, ma piuttosto la mostra è l'indice di un certo clima artistico locale, che è interessante poter seguire attraverso le vicende di questi ultimi dieci anni.

Tra le opere più considerevoli: due importanti dipinti di Pascin, Modigliani, due dipinti di Picasso e due di Bracque, Dérain, Vlaminck, Marquet, Dufy, alcuni bellissimi Soutine, e ancora Rouault, Fautrier, Max Ernst, ed i più importanti «nomi» della pittura francese di questi ultimi anni.

Nello stesso museo si trova, nella grande Salle Dufy, il famoso ciclo dei 250 pannelli dedicati a *La Fée électricité*.

Una grande trilogia di Matta: «Lo Stato dell'Unione»⁷

Tuttora inedite al pubblico, le grandi tele eseguite da Matta in questi ultimi mesi (e non ancora uscite dal grande atelier-granaio dove l'artista lavora, nella campagna dei dintorni di Parigi) non rappresentano solamente una nuova testimonianza di una rara inventiva e di un forte «temperamento» d'artista, ma anche la possibilità, per un'opera d'arte, d'inserirsi nel vivo di una precisa situazione storica, incidendo con la forza di un vivo e preciso atto di denuncia.

Tre sono le «trilogie» che formano la più recente produzione pittorica di Matta: *La Clef des Champs*; *La cosa mentale*; *The State of the Nation*. Quest'ultima rappresenta una violenta disperata parodia del discorso che il Presidente degli Stati Uniti suole pronunciare annualmente per una pubblica «messa a punto» della situazione nazionale. Lo *State of the Nation* statunitense in questo sanguinoso 1965 ha, per Matta, tre nomi: Vietnam,

7. «L'Unità», 26 giugno 1965.

Alabama e San Domingo. Questi infatti sono i titoli delle tre grandi tele che formano il ciclo in questione.

La vera poesia — scriveva Éluard — è inclusa in tutto ciò che libera l'uomo da quel bene spaventoso che ha il viso della morte. E hanno insultato i loro maestri, non hanno più divinità [...] essi hanno imparato i canti di rivolta della folla derelitta e, senza rifiutarsi, cercano di insegnarle i loro [...].

Il punto più delicato e complesso della poetica che sta alla base dell'opera di Matta è precisamente il recupero, attraverso la forza della fantasia e dell'immaginazione, di una realtà storicamente determinata, nonché la possibilità d'intervento dell'artista e nel definire tale realtà e, soprattutto, nell'agire su di essa in base ad una scelta che corrisponde a determinate e precise premesse etiche e politiche.

Ormai celebre è la massima che, per i surrealisti, Breton forgiò su due affermazioni, rispettivamente di Marx e di Rimbaud: «trasformare il mondo e cambiare la vita». La libertà totale dell'individuo in un mondo reso libero dalla rivoluzione fu per i Surrealisti (a cui si riferiscono i precedenti culturali dell'opera di Matta) impegno etico oltreché estetico.

Più precisamente per Matta la funzione dell'artista in una società è quella di stimolare (e «provocare») le possibilità del pensiero, o meglio dell'immaginazione poiché, nel convincimento di Matta, «cultura vuol dire immaginazione, cultura dell'immaginazione». Perciò l'universo pittorico di Matta non risponde ad alcuna «norma» prestabilita sulla base di aprioristici canoni espressivi e strutturali: allo stesso modo il linguaggio su cui tale universo si articola è quello della più libera immaginazione, non incrostata dalle «abitudini» né immobilizzata dai «tics» della memoria. La potenza espressiva di tale universo, nato dall'immaginazione e da una dimensione mentale prima che fisica, si trasforma in un efficace mezzo di affermazione di una realtà che, se non è quella quotidiana ed abitudinaria della nostra esistenza, [è] altrettanto e forse più, ossessivamente tipica della nostra vita attuale.

Con particolare forza ed evidenza questo si ritrova nei tre grandi dipinti *Viet Nam*, *Alabama* e *San Domingo*: in essi più viva e drammatica che nelle opere precedenti diviene l'antitesi tra i mostruosi ordigni meccanici (non più ironiche o assurde «macchine per esplorare il tempo» ma immani e diaboliche «macchine di guerra») e le figure umane, più accentuate ed evidenti che nelle opere del passato: nudi già lacerati e dilaniati da questi enormi mostruosi «oggetti di consumo» e di sterminio che incombono sul destino della specie umana.

*Grande retrospettiva di Gustave Courbet*⁸

Dopo la grande mostra di Delacroix⁹ al Museo del Louvre nel 1963 e la selezionata rassegna di Géricault alla Galleria Claude Aubry l'anno scorso, la stessa galleria presenta attualmente un altro *Grand Maître* della pittura francese del XIX secolo: Gustave Courbet.

La mostra è imperniata su opere provenienti da collezioni private francesi per lo più sconosciute o poco note. Perciò, a differenza della retrospettiva che venne organizzata nel 1955 al Petit Palais, dedicata esclusivamente alle grandi tele note ed appartenenti a collezioni pubbliche, la mostra attuale ha il vantaggio, oltre ad essere una piccola «retrospettiva», di aggiungere aspetti inediti alla fisionomia artistica di Courbet. Oltre alla presenza di alcuni capolavori un ottimo catalogo critico e ragionato completa l'esposizione.

Il Museo Courbet di Ornans, che ha partecipato alla realizzazione e all'organizzazione della mostra, ha inviato alcuni importanti «pezzi». Tra questi, il famoso *Autoritratto* con sullo sfondo la finestra della prigione parigina di Sainte Pélagie, dove Courbet venne rinchiuso alla caduta della Comune, nonché alcuni rari disegni: l'intenso piccolo ritratto della sorella Zélie (circa 1852), lo studio per *Les Amants dans la campagne* che, come il dipinto del Petit Palais, è immerso in un'atmosfera romantica da idillio wagneriano; uno studio per il famoso *Spaccatori di pietre*, rara documentazione dell'opera che fu distrutta nel '45, nell'incendio del museo di Dresda.

Il piccolo studio di nudo che apre la rassegna è ancora direttamente legato agli insegnamenti dell'Accademia (che Courbet frequentò a Besançon e poi, irregolarmente, a Parigi dopo il suo arrivo nel 1830). È interessante che già allora il ventunenne Courbet sapeva dimensionare su «ciò che vedeva» gli insegnamenti normativi che gli venivano impartiti. Il dipinto successivo, piccolo studio di nudo in un sottobosco (tema ripreso nel celebre *Le Hamac* della collezione Reinhart), malgrado il «taglio» romantico mostra un acuto interesse per il paesaggio «vero». Sono gli anni in cui Courbet, abbandonando definitivamente le Accademie, prese a vagabondare nella campagna attorno a Parigi — o nella Franca Contea natale — frequentando la «fronda» della cosiddetta Scuola di Barbizon

8. «L'Unità», 13 luglio 1966.

9. Sulla quale Laura Malvano aveva scritto una breve nota critica su «Arte antica e moderna», n° 23, luglio-settembre 1963.

che aveva iniziato a dipingere metodicamente *en plein air* eseguendo paesaggi «sul vero».

Corot, tra questi, esercitò grande influenza su Courbet: un piccolo paesaggio presente alla mostra, il cui motivo ritorna identico in un dipinto di Corot, è un interessante documento della frequentazione dei due artisti.

Il periodo in cui prese vita ufficialmente il movimento «realista» fu il decennio tra il 1850 e il 1860, anni in cui esso assunse una precisa configurazione teorica e programmatica sia attraverso le tumultuose riunioni di scrittori, critici, artisti e giornalisti alla celebre Brasserie Andler sulla *rive gauche* che con una serie di pubblicazioni (degli scrittori Champfleury e Max Buchon) e il giornale «Le Réalisme» iniziato nel 1856. Ma fu con la pittura di Courbet che il termine assunse un preciso significato sul piano dell'espressione artistica.

Il movimento realista impostò la propria battaglia sulla necessità di «fare il vero» cioè un'arte «attuale», legata alla realtà sociale del proprio tempo. A tale battaglia parteciparono, prima che i pittori, scrittori, critici, giornalisti: Baudelaire, Champfleury, Murcer, Duranty, i critici Thoré, Duranty, Castagnary, il filosofo socialista Proudhon e altri ancora. Indirettamente, anche se non legati al movimento, il «realismo» trovò grandi precedenti nella corrente del romanzo «sociale» dell'Ottocento francese: Balzac, Flaubert, Georges Sand. Tuttavia, all'interno del movimento «realista» si delineava, anche se in un modo non sempre articolato e coerente, una seconda interpretazione dell'«arte della realtà». Per alcuni tra i «realisti» non era solo l'attualità della vita e la «realtà sociale» nel suo complesso il fine del «realismo», ma piuttosto una nuova concezione dell'opera d'arte: più «sociale», tendente a inserirsi su una «realtà» più determinata e precisa, che si fa materia d'arte ma, allo stesso tempo, campo d'azione e d'interferenza proprio perché quella che viene modificata è la posizione dell'artista. Compito dell'artista è non solo «riflettere» e «riprodurre» una determinata realtà, ma anche, e specialmente, giudicarla ed «intervenire» su di essa in quanto, come diceva lo scrittore Decamps «il fine dell'arte è di parlare al popolo».

«Il reale non è la stessa cosa del vero» affermava Courbet: la sua pittura meglio delle parole dimostra e giustifica l'affermazione. «Fare il vero» è, per Courbet, una esigenza ad un tempo estetica e morale: «Riprodurre la realtà — sono sue parole — non è nulla: bisogna far pensare». «Tradurre i costumi, le idee, l'aspetto della mia epoca secondo il mio giudizio, essere non solo un pittore ma anche un uomo, in una parola fare dell'arte attuale». In una parola porsi davanti alla realtà con una posizione attiva, di scelta cosciente oltretutto di intima partecipazione. Non per nulla Delacroix

rimproverava a Courbet non tanto la «volgarità della forma» (che pure tante volte aveva provocato tante violente accuse di «trivialità» e «cattivo gusto») ma piuttosto la «volgarità del pensiero»: cioè acutamente notando, anche se a fini polemici, che la grande novità non stava nella scelta di nuovi soggetti, nell'imposizione di una realtà «più vera» che per altri artisti, ma piuttosto nella posizione assunta dall'artista di fronte a tale realtà.

La serie dei ritratti presentati alla Galleria Aubry, ed i paesaggi (la maggiore parte si scalano tra il 1860 e il 1870) stanno a dimostrare che fu la pittura di Courbet a dar validità ad una tesi che restò, per la maggior parte dei «realisti», quasi esclusivamente un'affermazione di *engagement* teorico.

I ritratti, quello nitido e «acuto» del padre (1844), il ritratto di Madame Boreau (*La Dame au chapeau noir*, 1863) e il piccolo studio per il dipinto della *Señora Guerrero* (1851) che ha la forza e la ricchezza pittorica di un Franz Hals, mostrano, ancora prima dei paesaggi, il distacco dalla concezione romantica. I personaggi, che fanno parte dell'universo consueto e familiare dell'artista, formano quasi altrettante pagine di un diario intimo e personale. Osservati con distacco grave e meditativo e insieme in modo affettuoso e partecipe, essi sono ripresi «nella sincerità della loro natura e delle loro abitudini, con fisionomie attuali e soprattutto senza posa», come appunto teorizzava Proudhon.

Le drammatiche barricate popolari a Parigi nel 1848 segnarono una data estremamente importante per l'opera di artisti e scrittori: da qui prese avvio il Realismo pochi anni dopo. «Se non ci fosse stato il 1848 non ci sarebbe stata la mia pittura», affermava Courbet. È a questo punto che più chiaramente venne posto il problema di un'arte «democratica e popolare». Courbet iniziò in questi anni la serie di grandi dipinti in cui più apertamente compaiono spunti sociali. *L'après-dîner à Ornans*, ed il famoso *Enterrement* del Louvre, i *Casseurs de pierres*: tutti eseguiti un anno dopo l'insurrezione popolare, nel 1849. Viceversa numerosi sono i paesaggi e le marine dove si trova una versione del noto tema della *Vague* del Louvre. La natura è profondamente sentita da Courbet, non nel senso panteistico caro ai romantici, ma come fonte di profonda vitalità fisica. La materia pittorica stessa, greve e dai toni fondi è di per sé una forza terrestre, fisica, dove i colori cupi e densi si fanno quasi elemento naturale. La stessa forza vitale, la *joie de vivre* profonda e terrestre si ritrova nella serie delle *Baigneuses* (che attirarono i fulmini di tanta critica «benpensante») o nei personaggi che via via compaiono nei suoi quadri. Ne è un altissimo esempio la stupenda *Demoiselle des bords de la Seine* (studio per il quadro del Petit Palais che apparteneva a Matisse ed è ora nella collezione della famiglia dell'artista). Dopo la Comune di Parigi a cui Courbet prese attiva

parte, la sua opera pittorica si unisce alle varie vicende personali che ne seguirono.

Incarcerato sotto accusa di aver fatto abbattere la Colonna Vendôme, simbolo dell'Impero (Courbet fu nominato Presidente della Commissione dei Musei e Consigliere comunale sotto la comune), fu poi costretto a rifugiarsi in Svizzera ed a vedersi requisire in Francia il suo *atelier* ed i suoi beni. Ammalato ed amareggiato, morì vicino a Vevey all'età di cinquantotto anni. Di questi ultimi anni compaiono alla mostra alcuni dipinti eseguiti in carcere: oltre all'autoritratto, una delle nature morte che egli eseguì in questo periodo, piccolo dipinto in cui il soggetto anodino di alcune frutta immerse in un paesaggio assume un tono drammaticamente teso e cupo. Oltre ad alcuni quadri di fiori — anch'essi eseguiti in prigione — una serie di paesaggi dipinti negli ultimi tempi, in Svizzera, di valore ineguale, ma che sono una toccante testimonianza delle ultime vicende di un denso *curriculum* di artista e d'uomo.

*Per la prima volta a Parigi una retrospettiva di Bonnard*¹⁰

Può sembrare se non altro un fatto singolare che Parigi non abbia fino ad oggi saputo — o voluto — consacrare un «omaggio» ad uno dei suoi più grandi pittori del nostro tempo: Bonnard. Infatti solamente ora, a vent'anni dalla sua morte, egli viene pubblicamente onorato a Parigi con una retrospettiva al Museo dell'Orangerie, con notevole ritardo rispetto alle grandi mostre che gli vennero dedicate in altri paesi: a Milano, ad esempio, nel 1955, o, più recentemente, alla Royal Academy di Londra, l'anno passato, o, nel '65, al Museum of Modern Art di New York.

Pronta in genere ad ogni «rilancio», o a grandi e sfarzose «celebrazioni» per proclamare le glorie di un illustre passato (o per difendere un contestato primato artistico), Parigi si è mostrata, nel caso di Bonnard, particolarmente reticente. Stupisce che fino ad oggi la Francia gli abbia dedicato una sola retrospettiva, in un centro periferico quale Lione, nel 1954: a Parigi, Bonnard è stato finora esposto nei musei solo in occasione di una mostra storica assieme a Vuillard e ai Nabis (1955).

Questo silenzio può venire spiegato col particolare destino dell'opera di Bonnard, che è certo uno dei pittori moderni più amati e considerati dagli artisti: da Renoir, che ebbe per lui una profonda ammirazione, fino

10. «Paese sera», 22 marzo 1967.

ai giorni nostri. Tuttavia la sua arte, così autonoma e difficilmente riconducibile a schemi culturali o a comode etichette di «ismi», proprio per questa ragione non accentrò su di sé l'interesse — e le penne — di molta critica militante francese.

La lunga ed intensa carriera artistica di Bonnard toccò, cronologicamente, un eccezionale arco di tempo, che comprende i più importanti momenti della pittura francese di oltre mezzo secolo: Bonnard nacque nel 1867 e si formò nell'ambiente dei Nabis e della «Revue Blanche». Passando attraverso fatti culturali quali il Cubismo e la pittura *fauve*, il suo *curriculum* si concluse nel 1947, quando nella Francia del dopoguerra si parlava di astrattismo e di Art Brut. L'attuale esposizione all'Orangerie presenta un insieme di pitture, disegni, incisioni che offrono un'esauriente (per quanto necessariamente ridotta) idea della eccezionale personalità dell'artista, e del tranquillo sviluppo della sua produzione. Oltre 180 dipinti ed un'ampia scelta di disegni ed incisioni (in entrambe le sezioni compaiono numerosi autentici capolavori) si scalano nei momenti successivi della sua attività.

La sezione grafica — particolarmente ben rappresentata all'Orangerie rispetto alla precedente mostra di Londra — è corredata da alcuni «pezzi» di singolare interesse: ad esempio la serie dei quaderni di schizzi e di rapide annotazioni, che sono un importante — e poco noto — complemento all'opera pittorica. Oltre ai numerosi disegni, alcune tra le più conosciute *affiches* (tra cui quelle per la «Revue Blanche», dove l'elemento grafico raggiunse una rara felicità inventiva); ed una scelta della sua ricca opera di illustratore: ne è un esempio *Parallèlement* di Verlaine, che illustrò assieme ad opere di autori diversi quali Jarry, Octave Mirbeau, Jules Renard.

L'esposizione si apre con una serie di precocissimi studi *d'après nature*: piccoli paesaggi eseguiti dall'artista ventenne, di un lirismo grave e contenuto assai vicino a Corot, che fu il suo primo maestro spirituale. Gli elementi simbolisti che intervennero nella sua opera, negli anni della formazione (egli frequentò, tra il 1880 e il 1890, il pittore Sérusier e Maurice Denis) si innestano su precoci suggestioni giuntegli dalle stampe giapponesi (e in particolare da Utamano) che cominciavano a circolare a Parigi.

È forse questo il solo momento in cui l'opera di Bonnard pare dipendere in maniera diretta da fatti culturali precisi e circoscritti. Tuttavia la tecnica degli *aplats* cara alla pittura simbolista preconizzata da Sérusier, le raffinatezze grafiche ed insieme la semplificazione formale tra il barbarico ed il *naïf*, cari agli artisti legati al movimento, furono in Bonnard interpretati alla luce di una più diretta presa sulla natura: Vuillard e il grande esempio di Degas furono sempre presenti all'opera della sua giovinezza.

«Il y a, chez Bonnard, un ordre profond, organique, poussant du dedans de l'homme» aveva detto con lucidità Élie Faure.

Dopo una serie di «interni», Bonnard iniziò la sua fertile attività di pittore della luce e del *plein air*: a partire dal 1909 i soggiorni nel *Midi* della Francia si alternarono a Parigi con sempre maggiore frequenza; è qui che Bonnard si stabilì definitivamente negli ultimi anni.

Pur non partecipando direttamente al movimento dei Fauves, la libertà e la felicità coloristica, la riduzione dei dipinti ad elementi puramente pittorici, teorizzati dagli artisti del gruppo, trovarono nella sua opera una profonda corrispondenza, più per istinto e naturale temperamento che per principi intellettualistici. La forza e la rara aggressività del colore trovarono in Bonnard nella serie dei «giardini» infocati, negli stupendi «nudi», o nelle «scene di vita parigina» alcune tra le più alte espressioni. Giustamente celebre la serie dei *Nus à la baignoire* (purtroppo presenti alla mostra nell'unico, se pur mirabile esempio del Museo del Petit Palais a Parigi), i nudi negli «interni» o nei lussureggianti scenari di giardini mediterranei (ad es. *Le Tre Grazie* della Coll. Bernheim-Jeune di Parigi): i ritratti (celebre quello del noto mercante e mecenate Vollard), o, ancora, la serie della «vita parigina» con i suoi caffè illuminati, le piazze e le strade percorse da gente frettolosa (ad es. la Place Clichy che fu uno dei suoi motivi prediletti).

Il colore, trasfigurato ed infocato, s'impregna, specie a partire dal 1927, di una luce oro-arancio sempre più intensa e profonda (perché, come diceva Bonnard, di giallo «on n'en met jamais trop»). Legato per anni ai più celebri nomi dei grandi «mecenati» dell'epoca (i Natanson, i Bernheim, Vollard), Bonnard terminò la propria carriera artistica solitario ed abbandonato, nel *Midi*, tra difficoltà e ristrettezze economiche. Mentre le drammatiche vicende della guerra segnavano brutalmente la fine di tutto un periodo di civiltà artistica, le ultimissime opere di Bonnard ci mostrano una commovente prova di un appassionato attaccamento ad un universo profondamente, dignitosamente umano.

*Timide aperture nel «protezionismo» artistico francese*¹¹

L'arte negli Stati Uniti fra il 1948 e il 1968. *La Morte del padre*, nuova grande scultura di Jean Ipoustéguy esposta da Claude Bernard. Altre Gallerie parigine

Al Musée du Grand Palais una vasta mostra antologica dedicata all'arte degli Stati Uniti tra il 1948 e il 1968 rappresenta un avvenimento degno di nota essendo questa la prima esposizione d'insieme organizzata a Parigi sull'arte americana attuale. È noto come una forma di «protezionismo culturale» assai rigido abbia fatto conoscere in Francia spesso con un incredibile ritardo tendenze e movimenti culturali stranieri: ad esempio l'Espressionismo tedesco, «scoperto» dai musei parigini da poco più di due anni (il Futurismo italiano, viceversa, resta ancora da scoprire). Per le ricerche estetiche della pittura e della scultura americane, il discorso è analogo: se alcune delle *vedettes* vennero in passato ospitate con vaste mostre personali (Rotchko, ad esempio o Frank Kline e Rauschenberg) mai fino ad oggi il pubblico francese ha potuto prendere conoscenza diretta delle ultime vicende dell'arte degli Stati Uniti, ed avvicinare in una mostra d'insieme, movimenti e personalità che sono stati in questi ultimi anni i punti di riferimento — o di polemica — per tutta l'arte europea. L'esposizione attuale (organizzata a cura del Metropolitan Museum of Art di New York e presentata in precedenza negli Stati Uniti) offre quindi per la prima volta uno «scorcio» delle movimentate vicissitudini dell'arte negli Stati Uniti negli ultimi venti anni: se la «tesi» implicita nel titolo della mostra, *L'Art du réel* lascia irrisolti molti interrogativi (e offre non poche possibilità di contestazione) l'ampiezza del periodo presentato, e l'insieme di artisti esposti, sono di per sé un elemento positivo.

La mostra si apre con le prime esperienze dell'*action painting* e della cosiddetta «arte fredda» degli anni '50 (Alexander Liberman, Frank Stella, Kenneth Noland) e giunge alle ultime vicende dell'arte *pop* e *op* e più particolarmente alle ricerche eseguite in rapporto alla grande architettura industriale.

Nelle gallerie, una serie di esposizioni di notevole interesse. Tra queste in particolare quella alla Galleria Claude Bernard che presenta le recenti sculture di Ipoustéguy: il levigato e lucente marmo di Carrara, adottato in queste ultime opere, dà una nuova ed ironica dimensione accademica alle inquietanti ed enigmatiche sculture di questo interessante artista. La sua particolare interpretazione della «figurazione» in chiave provocatoria non

11. «L'Unità», 28 dicembre 1968.

è di per sé inedita nel *curriculum* artistico di Ipoustéguy: ad esempio il gigantesco *Goliath* di qualche anno fa ne era stato un precedente diretto. Tuttavia essa raggiunge una particolare potenza in queste ultime opere: in particolare nel grande «insieme» de *La Mort du père* che è al centro dell'attuale esposizione e dove l'inquietante processo di *trompe-l'œil* tra realtà e simbolo è accresciuto dalla monumentalità dell'insieme e dall'enigmatico e complesso rapporto tra i personaggi. Più collocabili in una dimensione «storica» sono le due esposizioni di Picasso (circa 350 incisioni alla Galleria Louise Leiris) e di Zadkine: a questo scultore recentemente scomparso la *Galleria Motte* dedica una piccola retrospettiva dedicata unicamente alla sua opera grafica. Una scelta di litografie e acqueforti eseguite tra il 1960 e il 1967 mostrano l'anziano scultore sensibile ad una imprevedibile *verve* sanguigna e umoresca, assai più prossima all'espressionismo picassiano che alla stilizzazione post-cubista delle sue note sculture.

Tra le altre esposizioni in corso: Sobrino, noto esponente delle ricerche «astratto-visuali» a Parigi espone alla Galleria Denise René; Bran Van Velde (uno dei più interessanti tra i grandi «solitari» della pittura parigina del dopoguerra) presenta le sue ultime tele alla Galleria Knoedler, mentre Monory espone alla Galleria Blumenthal la serie dei suoi *Meurtres* in cui la violenza sottintesa e glaciale dei suoi precedenti dipinti diviene palese protagonista di queste ruvide «anatomie di delitti». Ad artisti italiani sono dedicate alcune esposizioni: prima di tutto quella che presenta (per la prima volta in una galleria parigina) una scelta di dipinti, disegni e incisioni di Giorgio Morandi (Galleria Villand et Galanis). Il Musée de l'Orangerie annuncia una grande mostra retrospettiva di Mondrian che si aprirà a fine dicembre.

L'esposizione in programma nella primavera prossima al Musée des Arts Décoratifs, dedicata al pittore georgiano Pirosmaschvili presenterà per la prima volta in Europa occidentale i dipinti di uno dei più affascinanti e personali pittori *naïfs* della pittura moderna. Questo pittore assolutamente sconosciuto al di fuori dell'Unione Sovietica visse in Georgia dove nacque nel 1862 e morì nel 1918: egli eseguì, durante la sua poverissima esistenza, una vasta opera pittorica recentemente «riscoperta»: temi di vita popolare della Georgia prima della rivoluzione, ritratti di poveri e casuali committenti (proprietari di cabarets, o di piccole locande, acrobati o artisti di circhi equestri) ricorrono nei suoi dipinti che hanno una *verve* eccezionale e una profonda poesia: è particolarmente interessante poter ritrovare nella sua opera un terreno culturale assai prossimo a quello dei primi dipinti di Chagall.

*Giacometti all'Orangerie*¹²

Concentrata e solitaria, l'avventura artistica di Alberto Giacometti si svolse al di fuori di ogni «movimento», e, salvo la sua breve partecipazione al Surrealismo, da ogni «avanguardia» artistica. Potrebbe essere definito un «grande solitario» dell'arte attuale (un po' come Morandi in Italia) se non suonasse strano per un artista che esercitò un'influenza di primo piano in certi momenti dell'arte figurativa (del dopoguerra in particolare). Anche le consacrazioni e le celebrazioni ufficiali che punteggiano la sua lunga carriera artistica sono eccezionalmente scarse: le prime grandi «personali» della sua opera furono organizzate in America e non in Europa; solamente nel 1962 la Biennale di Venezia gli dedicò una sala completa (il «Gran Premio» della scultura); le più complete retrospettive furono quelle del 1965 — un anno prima della sua morte — organizzate a Londra, New York e Basilea.

L'esposizione inauguratasi pochi giorni fa al Museo dell'Orangerie a Parigi (sarà chiusa il 15 gennaio 1970) è forse la più completa rassegna della sua opera: è però uno dei tanti ritardati «omaggi ufficiali» della cultura francese verso un artista considerato — e proclamato — francese d'adozione. Giacometti, nato a Stampa nella Svizzera italiana, si stabilì a Parigi nel 1922, e per oltre trent'anni lavorò nel leggendario *atelier* situato in un vicolo di Montparnasse.

Tra strati di polvere (quella «strana farina» che Sartre definì «la poussière d'espace») e l'incredibile disordine di oggetti, per oltre trent'anni, Giacometti, con l'ostinata tenacia di un artigiano — o di un *bricoleur* maniaco — portò avanti la sua ricerca che, muovendo dalla premessa di una conquista completa della realtà («afferrare l'insieme di una figura», come diceva Giacometti), giunse alla conquista di un universo immaginario tra i più ricchi e complessi del nostro tempo.

È merito dell'attuale esposizione offrirci, forse per la prima volta in modo esauriente e completo, il percorso artistico di Giacometti, presentando una scelta ampia di opere dei periodi meno noti — e più problematici — della sua carriera: ad esempio quello cubista (quando Giacometti, tra il 1922 e il '25 lavorò nell'*atelier* di Bourdelle), o quello di un «allineamento» col Movimento surrealista (sono presenti alcune rare sculture e «oggetti» direttamente partecipi di questa poetica). Attraverso una scelta di oltre trecento pezzi (tra sculture, dipinti, disegni) è possibile seguire passo passo le varie fasi di questa eccezionale vicenda che impegnò con

12. «L'Unità», 21 avril 1969.

rara corrispondenza l'artista e l'uomo. Non è infatti per caso che, ancor prima che i critici d'arte «professionali», alla figura di Giacometti si interessarono scrittori e letterati: basti pensare a Sartre, a Jean Genet o Michel Leiris che scrissero su di lui alcune pagine particolarmente acute.

La prima opera presentata, il *Busto di Diego* eseguito nel 1914, all'età di 13 anni, è l'eccezionale esempio di un precoce talento, ma è con l'arrivo a Parigi nel '23 e con le prime ricerche all'*atelier* di Bourdelle che iniziò la lunga ricerca: «en tâtonnant à attraper dans le vide le fil blanc du merveilleux». Ed è in questo momento che avviene il primo, reverenziale approccio col «vero», quando ancora a Parigi divampavano i roghi iconoclasti degli ultimi Dadaisti. Ma, allo stesso tempo, a disagio per l'insufficienza di tale possesso della realtà: «impossible de saisir l'ensemble d'une figure... Mais si, par contre, on commençait par analyser un détail, le bout du nez, par exemple, on était perdu... La forme se défait... La distance entre une aile du nez et l'autre est comme le Sahara, pas de limite, rien à fixer, tout échappe».

Per superare questo limite: le esperienze cubiste (e quindi le serie di sculture in cui le forme «pure» ridotte a pochi motivi essenziali sono poste a «misurare lo spazio», con estremo rigore ma anche con sottile senso d'ironia); poi, dopo il 1930, la partecipazione al Surrealismo. Da quella che lo stesso Giacometti definì la sua «prigionia babilonese», la Babilonia del surrealismo, derivò un'opera come la *Table surréaliste* (1933), dove gli oggetti emblematici (il torso femminile, la mano staccata appoggiati sulla «tavola») nascono dallo stesso «clima» ossessivo, e da quei riferimenti letterari cari a un Breton. Ma subito dopo, per Giacometti, il Surrealismo viene filtrato e reinterpretato in modo libero e personale, spogliato d'ogni elemento letterario o intellettualistico. Nascono la serie delle *Gabbie* aeree, trapassate e divorate dallo spazio, e le figure umane ridotte a poco a poco all'essenziale: esili, scavate nel gesso o perdute nelle profondità abissali delle tele grigie.

Le minuscule figurine del 1945-1947 (alcune alte circa 2 cm), così piccole che, come diceva Giacometti «spesso, con un ultimo colpo di coltello, sparivano in polvere» conservano esattamente le stesse proporzioni, la stessa «frontalità» delle figure giganti scolpite alcuni anni più tardi. Una nuova relazione viene creata tra spettatore e oggetto: la distanza che lo separa dall'immagine rappresentata non è più una distanza «fisica», oggettivamente reale, ma piuttosto una distanza «soggettiva», psicologica e interiore. La riconquista della realtà avviene per Giacometti concentrando il proprio mondo poetico su un universo familiare e domestico: la moglie Annette, il fratello Diego sono al centro di questa ricerca. La stessa

umanità profonda, spoglia però d'ogni elemento anedddotico o sentimentale, si ritrova nelle figure più anodine o nei ritratti, scolpiti o più spesso dipinti, dove i modelli noti e familiari vengono più volte ripresi, scavati, misurati in una dimensione ad un tempo fisica e psicologica.

Viste attraverso il diaframma della distanza, tali figure vengono a prendere una nuova dimensione: sottili, filiformi, al limite di rottura tra reale e immaginario, esse paiono nascere dalla nostalgia della realtà e dalla coscienza della difficoltà a possederla.

*Da Ensor a Permeke: il contributo fiammingo alla pittura moderna*¹³

L'art flamand: d'Ensor à Permeke è una vasta esposizione presentata al Museo dell'Orangerie di Parigi, e che rientra nel novero delle ridondanti «esposizioni diplomatiche» che da qualche anno punteggiano i calendari dei musei parigini. In genere gli imperativi protocollari delle «relazioni culturali» giustificano in questi casi la politica della *grandeur* a scapito di un'impostazione scientifica o quanto meno didattica e informativa (un esempio ne fu la recente esposizione dedicata all'arte polacca).

Pur nascendo in questo contesto, l'attuale mostra consacrata all'arte fiamminga e centrata su alcuni grossi nomi come Ensor, Van Rysselberghe, Permeke ha il vantaggio di presentare, invece delle pletoriche «panoramiche», un periodo cronologicamente ristretto, compreso tra l'ultimo ventennio del secolo scorso e il primo del novecento. Periodo che trovò in Belgio, e in particolare nei centri di Bruxelles e di Ostenda, un terreno particolarmente ricco di apporti culturali che ebbero qui una precoce rielaborazione e anticiparono quelle ricerche che, alcuni anni più tardi, furono all'origine dell'arte moderna in Europa.

A partire dal 1880, infatti, Bruxelles in particolare ebbe un ruolo di primissimo piano nella elaborazione di un movimento che si veniva affermando su piano europeo, il Simbolismo, e più genericamente nelle ricerche di nuovi modelli culturali sia nel campo letterario che in quello figurativo. Nel 1881 nacque una nuova rivista «L'Art Moderne» che cristallizzò questi nuovi umori: legata a questa iniziativa nel 1884 fu costituita l'Associazione dei Venti (*Les XX*) che divenne un importante momento di fusione e di collegamento nell'ambito delle «avanguardie» che stavano nascendo in Europa (le esposizioni annuali organizzate dal movimento, ebbero in questo senso un ruolo di primo piano). Ad un livello più locale, uno dei

13. «L'Unità», 3 maggio 1970.

centri di elaborazione delle nuove ricerche fu un villaggio nelle vicinanze di Gand, Laethem-Saint Martin, dove si stabilì una comunità d'artisti che diede vita, in due riprese (nel 1888 e poi nel 1901, fino agli inizi della guerra, nel 1914) ad una sorta di Pont-Aven belga.

Fu qui che l'«espressionismo fiammingo» trovò la sua culla, attraverso artisti come il singolare pittore Van de Woestyne (che alla mostra dell'O-rangerie è presente con una serie di grandi dipinti che mostrano una strana confluenza di elementi pre-surrealisti, e d'un espressionismo popolaresco venato di spunti «candidi» e *naïfs*); o Alberto Servaes (il cui espressionismo torvo e enfatico ebbe tuttavia un ruolo importante a livello europeo), o ancora il più noto scultore Minne, col suo miserabilismo misticheggiante. Con la seconda ripresa si trovano a Laethem Permeke, che restò la figura più possente del gruppo; di fianco a lui Gustavo De Smet, dalla vena più aneddotica e sensibile alle novità che in Francia andava elaborando il gruppo cubista. O ancora Van den Berghe, il cui espressionismo robusto e sanguigno è assai prossimo a Permeke (ma ben più eclettico e cosmopolita nei riferimenti, che si riallacciano a moduli dell'espressionismo tedesco — Macke in particolare — e più tardi al surrealismo).

Al centro della mostra restano comunque le due personalità di Ensor e di Permeke: è attraverso di loro che quelle che furono le due componenti essenziali dell'arte fiamminga di questo periodo assunsero una esemplificazione ad alto livello. L'intrecciarsi di una vena realista imbevuta spesso di suggerimenti «popolari» (con sfumature che vanno talora dal «popolaresco» ad un «populismo» più o meno esplicito), e di un espressionismo violento e feroce, trovano nella loro opera un momento particolarmente felice.

La personalità estrosa di Ensor offre un esempio suggestivo della presenza di una cultura legata ad un naturalismo spoglio e antiretorico e di un suo superamento attraverso una interpretazione della realtà in chiave fantastica e visionaria. I suoi dipinti tra il 1880 e il 1885 sembrano voler analizzare in profondità, con una vena poetica sottile e intimistica, piena di uno *spleen* amaro e leggermente ironico, lo scenario opprimente e chiuso, dei *chez soi* della piccola borghesia di Ostenda e Bruxelles (il suggestivo e disperato *Après-midi à Ostende* e *La Dame sombre*, del 1881). Nello stesso periodo, iniziano le prime «maschere», traduzione in chiave grottesca dello stesso ambiente sociale, giungendo col 1888 all'esplosione fantastica e feroce della blasfema *Entrata di Cristo a Bruxelles*, il più violento «manifesto» che mai abbia trovato l'arte moderna.

Con notevole anticipo sulle convulsioni (talora assai più velleitarie) dell'espressionismo tedesco nato dal movimento tedesco Die Brücke (1905)

e anche sulle libertà espressive del movimento *fauve* in Francia. Tali esperienze possono permettere un discorso assai stimolante sul valore — ed i limiti — di un termine dai confini vaghi e dal significato ambiguo come quello di «Espressionismo». L'esposizione dedicata all'«Espressionismo europeo» che il Museo d'arte Moderna di Parigi ha annunciato per il corrente mese di maggio, permetterà un confronto diretto tra i detentori *ad honorem* di tale termine, gli espressionisti tedeschi, e altre analoghe ricerche che si svolsero altrove in Europa. E più particolarmente in Belgio dove, con un notevole anticipo cronologico, l'Espressionismo poté trovar corpo, senza ambigui sottintesi «panteistici» e accenti misticheggianti, in una più terrestre vena «popolare».