

Bella prova
di Aroldo Tieni, e ottima regia di Sepe,
in «Marionette che passione»
di Rosso di San Secondo, in scena a Firenze

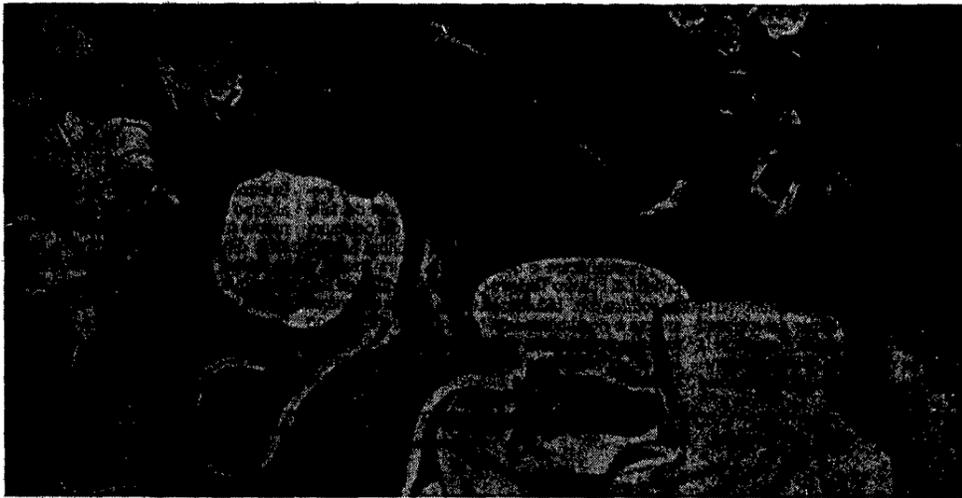
Il nuovo lp
di Lou Reed è «New York». In quattordici
canzoni tutto l'odio
e l'amore del cantante per la sua città

Vedi retro

CULTURA e SPETTACOLI

Due quadri di Gauguin del triennio bretone: «Giacobbe che lotta con l'angelo» e «La bella Angèle». La mostra di Parigi mette in evidenza l'importanza del periodo precedente a quello tahitiano

La splendida mostra al Grand Palais di Parigi fa scoprire un altro Gauguin, quello del periodo bretone. La ricerca, l'inquietudine, la grande modernità di un artista imprigionato nel cliché del falso esotismo da «pittore delle isole»



Tahiti, Bretagna

NELLO FORTI ORAZZINI

«Verrà un giorno, e presto - si legge in una lettera scritta a Parigi da Paul Gauguin nel febbraio 1890 - che mi ritirerò nella foresta in un'isola dell'Oceania a vivere d'arte, seguendo in pace la mia ispirazione. Circondato da una nuova famiglia, lontano da questa lotta europea per il denaro. A Tahiti, nel silenzio delle notti tropicali, potrò ascoltare il ritmo dolce e suntuoso del mio cuore in armonia con la presenza misteriosa che mi circonda». È noto che a Tahiti, dove si trasferì l'anno successivo, fino al 1893 e dove tornò nel 1895, per poi spostarsi nel 1901 ad Atuana nelle isole Marchesi, che fu la sua residenza fino alla morte (avvenuta nel 1903), Gauguin non visse in pace, come avrebbe voluto, né poté sfuggire alle sintonie europee per il denaro. A parte la crisi profonda in cui cadde nel 1898 e che lo spinse persino a tentare il suicidio, le lettere spedite da Tahiti sono un drammatico documento della progressiva delusione del pittore, angosciato da problemi artistici ed esistenziali, privo di denaro, coinvolto in linguaggi processuali, infine indubbiamente malato, la sifilide, che lo avrebbe portato alla morte. Le isole dell'Oceania, già sconosciute dal riprodotto colonialismo europeo, non erano più il paradiso primitivo che Gauguin aveva sognato.

Eppure, pur facendo i conti giorno per giorno con la distanza abissale che separava il sogno dalla realtà, Gauguin, con le opere inviate in quegli anni in Occidente, nelle quali celebrava la natura primitiva di Tahiti e delle isole Marchesi, idealizzandola e trasponendola in una incantata aura di serena musicalità, non faceva altro che perpetuare il mito da cui era stato in un primo tempo irritato; egli stesso, di quel

mito, doveva divenire parte integrante. Imprigionato nel ruolo del pittore bohémien, del ribelle che aveva violato le spoglie alla civiltà europea trovando un dorato rifugio nel paradiso delle isole Felici, non riuscì più a sganciarsi da quel cliché. Lo sfruttava invece lo spregiudicato mercante Vollard, il responsabile della «misera materiale in cui versava Gauguin», che risolveva i suoi quadri a Parigi facendo affari d'oro con quelle visioni edeniche. La grande mostra del 1906 che proclamò a Parigi la fortuna postuma del pittore, allestita in gran parte con le opere che, morendo, aveva lasciato nella sua abitazione in Oceania, rappresentò un altro momento basilare dell'evoluzione della sovrastatura mitologica che ha circondato da allora la sua opera.

Oggi i tempi sono maturi per lo smantellamento della leggenda, se ancora esiste. Si deve constatare infatti che, rispetto alla fortuna sempre crescente dei suoi più illustri compagni di strada impressionisti e post-impressionisti - Regis, Van Gogh, Cézanne - il destino di Gauguin è da tempo in fase, se non di calo, perlomeno di stallo. I francesi, grandi amministratori delle loro glorie patrie, si sono accorti di questa vistosa lacuna nell'Olimpo dei maggiori pittori del loro straordinario secondo Ottocento e sono corsi ai ripari, con grande intelligenza. Se era necessario ammantare definitivamente la bella favola ormai perniciosa al rilancio di Gauguin, hanno preferito assumerne in prima persona il rischio, sostituendo ad essa la corporata realtà di una formidabile vicenda artistica, pienamente autosufficiente.

È nata così la bellissima mostra intitolata a Gauguin che, dopo essere stata presen-

tata lo scorso anno a Washington e a Chicago, è ora approdata in versione ampliata nella sua sede più consona, Parigi, e nei templi consacrati alle più importanti esposizioni francesi, il Grand Palais (aperta fino al 24 aprile, orario 10-20, il mercoledì fino alle 22, chiusa il martedì). Ben 280 sono le opere esposte, una serie di quadri mozzafiato, come difficilmente si potrà rividerne in futuro, presentati dai musei di tutto il mondo, in particolare da quelli statunitensi e sovietici, accostati naturalmente a quelli conservati nei musei francesi e altrove, e poi disegni, stampe, sculture, rilievi, terracotte. Nulla di quanto poteva servire a comprendere l'opera dell'artista è stato trascurato, per merito degli ottimi curatori dell'esposizione - Richard Brettell, François Cachin, Claire Fréchet-Thory Charles F. Stuckey - del museo organizzatori, dei numerosi prestatari pubblici e privati che hanno risposto all'appello, ma anche dello sponsor italiano La Olivetti, che ha avuto un ruolo fondamentale nell'allestimento della tappa parigina del gran tour gauguiniano.

Svanisce, dicevamo, il mito del pittore. Ma la fatica bruciando si rinnova. Altro che pittore delle isole! Gauguin appare da questa mostra un pittore grandissimo, un formidabile creatore, degno di essere allineato accanto ai post-impressionisti - più abulamente santificati dalla storia dell'arte - accanto cioè a Van Gogh e a Cézanne. Da questa mostra risalta anche una differenza sostanziale tra le due principali fasi della sua esperienza artistica quella europea e quella oceanica. Non è questione di giudicare più o meno bella la prima o la seconda metà del percorso espositivo, ma è inevitabile constatare che a una prima parte della mostra caratterizzata da un al-

tissimo e continuo tasso di innovazione, da una perenne sperimentazione, da un'inevitabile spinta all'autosuperamento, succede una seconda metà più statica, dove si allineano tele sovrano, raffinate, abbaglianti, ma che delineano anni privi di storia, di evoluzione. Un dipinto del 1880 non potrebbe mai essere scambiato con uno del 1890, pochi spettatori della mostra invece si accorgerebbero della leggera, impercettibile sfumatura con cui un quadro del 1892 si mischierebbe a quelli del 1902.

Estrapoliamo allora un altro brano tratto da una lettera scritta dal pittore alla moglie Mette-Sofia Gad, da Tahiti nel marzo 1892: «Sei convinta che lo sbalzi rimanendo lontano dai centri artistici. Io so di aver ragione. So da tanto tempo quello che faccio e perché lo faccio: il centro della mia arte è nel mio cervello, da nessun'altra parte. La mia forza è nel non imitare nessuno e seguire il mio istinto». Ebbene, bisogna ammettere che la preoccupazione della moglie di Gauguin - che la distanza dai croqui artistici dell'Occidente (da Parigi, soprattutto) potesse nuocere alla pittura del marito - non era fuori luogo, anche se sarebbe vano arrischiare con chi non avrebbe potuto essere e non fu, e ingusto disconoscere l'incanto dei dipinti «tahitiani» e la loro importanza storica. Ma è importante anche vedere che la fase più progressiva coincide con gli anni trascorsi in Bretagna, e in particolare con i formidabili, densissimi triennio 1888-1891.

I primi numeri dell'esposizione ci mostrano, verso il 1880, le brillanti prove pittoriche di un dilettante di genio: un agente di cambio poco più che irrenente (Paul Gauguin era nato a Parigi nel 1848), che ricambiava le orme degli impressionisti. Dal 1883 si de-

dicò a tempo pieno alla pittura. Risalta il progressivo accostamento a Cézanne, del quale ammirava le impeccabili impaginazioni geometriche e la stesura a litto tratteggio con colpi di spatola obliqui. Nella «Natura morta con mandorlo» (collezione privata) del 1885, coi suoi accenti di bianchi, blu e rosa, la realtà sembra già cedere il passo all'impegno ritmico. Si va così delineando tutta l'evoluzione posteriore.

Il 1886 fu per Gauguin un anno importante: conobbe Van Gogh e si trasferì per la prima volta a Pont-Aven in Bretagna, dove si sarebbe fermato per lunghi soggiorni anche negli anni successivi. Qui scoprì se stesso. Ritornò progressivamente l'oggettività oculare degli impressionisti, a favore di una pittura che fosse allo stesso tempo libera e soggettiva, spontanea e primitiva. Dalla casale ancora cézanniana «Vegetazione tropicale vediamo scaturire, nel 1888, una pittura rinnovata alle radici. I colori stesi sulle tele non erano più quelli della natura, né lo spazio era quello, indimensionale, della tradizione rinascimentale, né la matena pittorica era costituita dagli impasti variegati delle tinte suntuose cromatiche forti e decise - rossi, blu, gialli - stese per piatte campiture giustapposte. Lo spazio era sconvolto, la profondità cancellata a piacimento con un gioco voluto di ambiguità visive. Affascinato, dall'ingenuità dell'arte primitiva o popolare, che Gauguin conobbe attraverso disparate fonti (calvari scolpiti e vetrate, stampe giapponesi, pittura del Trecento, ecc.), trovandosi immerso in un ambiente, quello bretone, che era a sua volta contadino e in qualche misura primitivo, Gauguin operò lo stesso passaggio dall'impressionismo al Post-impressionismo che, con mezzi pittorici molto diversi, Van Gogh stava

allora svolgendo nel Sud della Francia. I due si incontrarono ad Arles nel 1888 e vissero e lavorarono insieme, ma la comune opposizione al realismo non poteva bastare ad avvicinare due personalità così forti e diverse, lo scontro fu drammatico, la convivenza si sciolse presto.

Sono radunati al Grand Palais esempi splendidi del cosiddetto «sentimento» di Gauguin tra il 1888 e il 1891 dalla «Lotta di Giacobbe con l'angelo» di Edimburgo, alla «Natura morta con tre piccoli cani di New York», agli «Allicamps» del Museo d'Orsay, il «Caffè» giunto da Mosca, le «Anziane di Arles» di Chicago, il «Pagliaro» di Indianapolis, gli «Alben blu» di Charlottenlund, e ancora il «Cristo giallo» di New York, la «Pella Angèle del Museo d'Orsay», il «Campo di patate di Washington». Sono dipinti emozionanti, non è difficile ravvisare i modelli a cui attingeranno Matisse e Munch, i Fauves e gli Espressionisti, sono i pilastri portanti di un nuovo modo di intendere l'arte come espressione pura slegata dall'impegno della copia dal vero dunque prova che la più precoci dell'arte contemporanea quadri fondati su intensi accordi cromatici e su un elegante ritmo curvilineo di superficie.

Il trapasso dai soggetti bre-

toni a quelli tahitiani del 1891, fu fluido; non mutò lo stile, ma le figure, a parte la diversità dei tratti somatici, si fecero più massicce e imponenti, a contrasto con i fondali resi più astratti e appiattiti. Era un primitivismo, quello di Gauguin, estremamente colto e ricercato, rinasciuto da citazioni atinte dall'arte francese, da Ingres, da Courbet, da Manet, e da un repertorio di illustrazioni ispirate tra la Grecia classica, l'Egitto, l'India.

Anche nella seconda metà della mostra sono state riunite tele fra le più celebri, ricomparse tra l'altro agli importanti fondi dei musei sovietici. Le figure e i volti degli indigeni sono circondati dagli aloni ondulati di colore giallo, viola, lilla, rosa, le tipiche cromie delle tele tahitiane. Ricordiamo soltanto «Sulla spiaggia del Museo d'Orsay», il «Je suis sauté Marie de New York», l'«Eh quel! Sei gelosa di Mosca». Lo spirito dei nostri vertici conservati a Buffalo, la «Pastorale tahitiana» di Leningrado. Dopo le rare opere dell'intermezzo francese - del 1893-1895 silenziosi quadri degli estremi anni a Tahiti e ad Atuana. Vi affiora allora un gusto più illustrativo, ma manca, purtroppo, il celebre capolavoro di Boston, «Donde veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?». L'unica assenza di rilievo della mostra

Un «mafioso» il protagonista del nuovo film di Scorsese



Si intitola «Wise guy» ed è il ritratto di un mafioso del primo anno Sessantita il nuovo film di Martin Scorsese che il regista sta per cominciare a girare. La storia è ambientata nella Lower East Side, il quartiere di New York dove già si svolgevano le vicende di «Chi bussa alla mia porta» e «Mean streets». Scorsese ha inoltre appena terminato un film breve, della durata di 44 minuti, interpretato da Nick Nolte e Rosanna Arquette e che farà parte della trilogia dal titolo «New York Stories» firmata, oltre che da lui, da Francis Ford Coppola e da Woody Allen.

E ai vescovi jugoslavi non piace la «Tentazione»

tro il film, invitando i fedeli e i sacerdoti a organizzare in tutte le chiese una giornata di preghiera e di adorazione. I vescovi hanno inoltre chiesto ai fedeli, in nome «della coerenza e della dignità», di astenersi dall'assistere alla proiezione della pellicola che, hanno aggiunto, «offende Dio e Gesù Cristo».

La Svizzera celebra il centenario di Chaplin

gli Chaplin, prenderanno il via il 16 aprile e proseguiranno fino alla fine di maggio. Sono previste un'esposizione sul periodo in cui Chaplin soggiornò a Corsier (dal 1952 al 1977, anno della sua morte), la pubblicazione di un libro sulla sua opera, l'inaugurazione di una piazza intitolata al suo nome e diversi spettacoli. Alle diverse manifestazioni saranno presenti i figli di Chaplin, mentre la vedova, Cona, che vive ancora a Corsier, ha annunciato che non parteciperà alle celebrazioni.

Nelle città non ci sono spazi per i circhi

urbani, piccoli o grandi che siano. La denuncia di queste, come di altre difficoltà, è stata fatta dal presidente dell'Ente circhi Egidio Palmiri, nel corso dell'assemblea nazionale, tenutasi a Roma nella sede dell'Agis, presso il ministero del Turismo e dello Spettacolo Franco Carrarè. Nel suo intervento il ministro ha sollecitato un'attenzione particolare da parte degli enti locali per il circo che resta sempre uno degli spettacoli più popolari ed ha sottolineato l'importanza dell'Accademia di arte circense, prima esperienza organica in Europa occidentale con il riconoscimento dello Stato. L'assemblea ha anche provveduto al rinnovo delle cariche confermando alla presidenza Egidio Palmiri, mentre alla vicepresidenza è stato eletto Felice Ambrosio.

«Armenia-aid»: tre giorni di rock a Mosca

to in Armenia. Gli spettacoli, che proseguono la tradizione «solidaristica» della scena musicale rock inaugurata con il mitico «Live-aid», inizieranno nella capitale sovietica l'11 febbraio per concludersi tre giorni dopo.

Solidarietà dei discografici con Barenboim e Boulez

Boulez nell'ambito della vicenda che ha portato all'espulsione di Barenboim e Boulez dal consiglio di amministrazione dell'associazione dei teatri dell'opera di Parigi.

Al rogo best-seller di scrittore indiano

man Rushdie. Il libro, che si intitola «The satanic verses», che figura ai primi posti delle classifiche di vendita con oltre quarantamila copie, secondo gli islamici locali offende l'Islam e il suo profeta. Oltre ai falò di libri si sono avute minacce contro la catena di librerie che aveva messo in vendita il libro, tanto che la polizia ha consigliato di togliere il volume dagli scaffali dei punti vendita della città di Bradford.

RENATO PALLAVICINI



«Donna con cappello che porta una testa d'agnello», di Pablo Picasso

Arte che cerca, arte che trova

Il rapporto tra avanguardia e mercato in una raccolta di saggi che riassume la lunga e intensa attività critica di Lea Vergine

GULIO CARLO ARGAN

È raro che un critico militante per elezione, non per mestiere, riesca a seguire il moto ondoso delle correnti e a capirne le ragioni senza farsi prendere dal loro flusso e conservando con lucida fermezza una propria linea teorica e di metodo, aggiugnendovi anche, necessariamente,

una componente ideologica daccché anche nell'arte ogni mutamento non insensato implica una critica del passato e un'intenzionalità per il futuro. Lea Vergine ha il dono di sapere essere insieme testimone e giudice: il grosso volume Garzanti, «L'arte in gioco» che raccoglie contributi e in-

terventi di più di vent'anni, ha una linea critica che non oscilla neppure quando passa da un argomento a un altro. Il criterio di discriminazione critica è estremamente preciso: «Sappiamo che l'arte comunemente definita non di ricerca si propone di visualizzare valori preesistenti e che, per contro, quella di ricerca si propone l'individuazione di valori nuovi. Non è una distinzione tra buoni e cattivi. Picasso diceva che non cercava, trovava, ma, in realtà, non trovò valori nuovi, bensì il contrario dei vecchi. Ed era un modo di mantenersi, sia pure polemicamente, attuali la sua vita generosa e luminosa rivolta, ma non una rivoluzione. In definitiva dimostrò e volle dimostrare che comunque

andasse il mondo e mutassero i valori, l'arte rimaneva un valore inderogabile. Realmente o virtualmente rivoluzionarie furono invece le avanguardie. Ma il vero problema, oggi, non è quello della positività o negatività del valore, bensì del suo essere o non essere. Infatti la cultura che si chiama del consumo lo riduce, annientandolo, a un rapporto di costi e di prezzi. Si avvera anche per l'arte, che pure fu un modello di valore fruibile ma stabile, il passaggio, previsto da Marx, dal valore d'uso al valore di scambio. Le quotazioni vertiginose del mercato odierno non indicano una maggiore stima, ma un maggior discredito delle opere d'arte, ridotte a titoli in borsa ed è anche una que-

stione morale. Lea Vergine ha veduto il fondo del problema e il valore e sempre di qualcosa per qualcuno, dunque implica un rapporto di oggetto e soggetto, cioè una teoresi dualistica. Questa dualità, che ha inevitabilmente un principio o un esito metafisico, è stata rimossa, e non soltanto dal campo del lavoro e della produzione ma è possibile una concezione e una sopravvivenza non duale del valore? Il mercato dell'arte, che un tempo subordinava il prezzo al valore ha cessato il valore sostituendo brutalmente lo scambio al uso. ma può dirsi che tutta la cultura del nostro tempo si sia già uniformata alle richieste del decaduto mercato?

Due oggetti salienti dell'interesse critico di Lea Vergine sono l'arte programmata, o di ricerca visuale, e la body-art. Fin dagli anni Sessanta l'arte programmata ha mirato a isolare e analizzare il processo puramente intellettuale della percezione e la sua interna cinematica, separando nettamente l'immagine dall'oggetto, a cui nel passato l'arte la connetteva indissolubilmente. Ha costituito un capitolo sperimentale assai importante della psicologia della percezione e, come ha dimostrato Aronheim, dell'immaginazione, oggi più che mai minacciata. Anche la body-art prescinde da una preconcetta dualità di soggetto ed oggetto, e, cioè, di spirito e materia. I mo-

ti ritmici del corpo hanno una propria dinamica sostanzialmente affine o consonante o parallela con quella del rapporto di percezione e pensiero. In altri termini in quel modo e fino a che punto l'arte di ricerca disturba e rallenta la tendenza dell'odierna cultura dell'informazione a impedire o quanto meno rallentare il moto finalizzato dell'immaginazione (e, sul piano politico, dell'ideologia)? L'arte di ricerca, che evita un mercato ormai disgiunto dal valore, si propone fini pedagogici ma dalla scuola è generalmente esclusa probabilmente perché come spiegò Schiller all'alba del secolo scorso, l'educazione estetica è la voglia o no educazione alla libertà.