

LA MOSTRA. A Londra la più grande retrospettiva di Whistler, astrattista ante-litteram

Pittura in faccia al pubblico Nasce il simbolismo

Nel 1878 l'attenzione del mondo dell'arte londinese si concentra su una causa per diffamazione intentata dal pittore James Whistler al vate dell'estetica vittoriana: John Ruskin. «Impudente volgare e eccentrico» sono gli epiteti usati dal critico contro il pittore. Ma oggi Londra celebra l'artista con una grande retrospettiva che, con i Notturmi, anticipò Manet. Le duecento opere verranno poi esposte anche a Parigi e Washington

MARIA GRAZIA MESSINA

Nel novembre 1878, a Londra, l'attenzione di artisti, critici, collezionisti è polarizzata dalla causa per diffamazione che l'artista James McNeill Whistler intenta nei confronti del critico John Ruskin, vate fino allora indiscusso dell'estetica vittoriana. In una malevola recensione delle opere esposte dal pittore alla Grosvenor Gallery, Ruskin lo aveva accusato di gratuita eccentricità e peggio, di volgare impudenza per aver preteso la cifra di 200 ghinee per il semplice atto di gettare un barattolo di pittura in faccia al pubblico. Il quadro così brutalmente definito, in realtà il *Notturmo in nero e oro*, viene difeso dall'autore come pura composizione di linee, forme, colori, avulsa da qualsiasi rappresentazione che non sia quella dell'armonico insieme di un'impressione cromatica e la cui rapida esecuzione - due giornate di lavoro, ironizzate da Ruskin - sintetizza ricerche di un'intera esperienza d'artista.

Processo all'artista
Si tratta del primo esplicito scontro, per quanto concerne l'ambito delle arti figurative, fra le ragioni di una pittura intesa come mimetica illusione della realtà, trasparente mediatrice di valori collettivi, e quelle di una pittura sostanzialmente opaca che visualizza solo se stessa, i modi e i mezzi del proprio farsi: la gestualità del pittore, la fisicità dei pigmenti, la bidimensionalità della tela. Nei fatti, la giuria diede ragione a Ruskin: Whistler venne indennizzato per un quarto di penny, e ne risultò compromessa

la fama di affermato ritrattista. La serie pressoché integrale dei *Notturmi*, comunque ispirati, come suggerisce il titolo, da effetti di luce lunare sul tratto di Tamigi fra i ponti di Battersea e Westminster, è ora visibile nella grande retrospettiva dedicata a Whistler dalla Tate Gallery, aperta fino all'8 gennaio 1995.

Notturmo e oro
L'esposizione, che proseguirà per Parigi, al Musée d'Orsay, e per Washington, alla National Gallery, comprende più di 200 opere fra oli, pastelli, acquarelli e grafica, in un insieme che non ha precedenti, se non nelle mostre commemorative tenute immediatamente dopo la morte del pittore, nel 1904-1905. Se alla luce delle letture degli anni 60, ancora fortemente segnate dalla critica formalista e purvisibilista, Whistler era emerso come precoce esponente di un'astrazione in fieri, ora, in una prospettiva più attenta al contesto, ai modi della formazione, del mercato, del collezionismo, il suo percorso presenta diversi motivi di interesse. In un certo senso, l'opera di Whistler si configura come il distillato delle esperienze che, in rapida successione, a partire dalla metà dell'Ottocento, volgono dall'accademia al realismo fino all'estetica dell'art pour l'art, definizione spesso impiegata nel suo caso, ma in cui si sviluppa tutto il più complesso fenomeno del simbolismo. Cosmopolita, mobile e sradicata appare l'estrazione dell'artista, nato in America ma cresciuto a Pietroburgo dove apprende le prime nozioni di di-

segno, tornato in patria per fare il cartografo militare, infine approdato nel 1855 a Parigi nell'atelier di Gleyre. Questi, campione della norma accademica della supremazia del disegno e dell'esecuzione dettagliatamente finita, è altrimenti noto come l'iniziale maestro di Monet e Renoir. L'avanguardia era allora incarnata dalla cruda presa d'atto del reale operata da Courbet, ma Whistler, a ulteriore conferma che i percorsi del nuovo non furono affatto lineari o conseguenti, si fa attento ad altre esperienze, anche qui con forte anticipo su artisti che poi vi saranno sensibili, come Degas o Manet. Da una parte, lo interessano le tecniche di creazione a memoria apprese da un altro accademico, Lecoq de Boisbaudran, che impegnava gli allievi a visualizzare gli oggetti pur nella loro assenza, per coglierne lo spirito, la suggestione, più che la coesità. Dall'altra, all'Exposition Universelle del 1855, ha la rivelazione dell'arte giapponese, stampe e porcellane, allora comparse sul mercato in seguito all'apertura dei porti agli europei. Da questo materiale ricaveranno suggerimenti determinanti Manet, nella stesura planare e sintetica delle superfici e soprattutto Degas, nel concepire il quadro, nella dispersione dei fulcri prospettici, come una trappola per lo sguardo, privato ora di schemi gerarchici e costretto ad un'inedita mobilità.

Per Whistler, l'asimmetria dei giapponesi costituisce piuttosto lo spunto per subordinare la composizione a sottili assonanze di ritmi decorativi, in un arabesco lineare che connette con rilanci i profili delle figure e l'ornato degli oggetti che le inquadrano, ventagli, vasi, tralci floreali. Le limpide tonalità orientali rischiarano la tavolozza, ma la tecnica evocativa, invece che descrittiva, ambita dal pittore distanzia le figure, come sfumate per un filtro opaco. Ne offre una prova di grande suggestione la serie dei tre ritratti di fanciulla della *Sinfonia in bianco*, eseguiti fra il 1862 e il 1867; esposta completa



The white girl, una delle opere più tradizionali di Whistler

nella mostra della Tate e seguita da altri ritratti, fra cui quelli della madre e dello statista Carlyle, sempre titolati a partire dalla dominante cromatica, come avverrà per i successivi *Notturmi*.

Aeree fanciulle

Disinteressato all'individua identità delle sue figure, Whistler le impiega come aree di luce colorata, in composizioni di rarefatte armonie. Egli stesso giustificava il ricorso a una nomenclatura musicale, *Sinfonia, Notturmi*, come una garanzia dell'anonimato dei suoi soggetti,

che dovevano risaltare solo in quanto fatti pittorici. Si tratta di una convinzione già espressa da Delacroix, che aveva parlato della musica del quadro, autoreferente come le note di una frase musicale, e che verrà ripresa da Gauguin, con esiti decisivi per le successive avanguardie. Non a caso, l'autodifesa pronunciata da Whistler nel corso della causa contro Ruskin, e poi formalizzata nell'opuscolo *Ten o'clock Lecture* del 1885, era stata tradotta da Mallarmé, divenendo uno degli indicatori di rotta della cultura simbolista.



Enrico Morovich, lo scrittore morto nei giorni scorsi

IL FATTO. La morte dello scrittore Addio a Morovich, autore di frontiera

ANTONELLA FIORI

Sarà vivo o morto, Enrico Morovich? Così, dalle colonne di *Tuttolibri*, in un 1987 che sembra lontanissimo, Leonardo Sciascia. Che fine avrà fatto Enrico Morovich? si domandava lo scrittore siciliano, rinnovando, da quel momento, la fortuna critica dell'autore nato a Fiume ottantotto anni fa, e definito nell'immediato dopoguerra da Gianfranco Contini uno degli autori più interessanti della prosa del nostro secolo.

La storia della letteratura è piena di sviste clamorose e riscoperte postume. La vicenda di Enrico Morovich, morto a Lavagna sabato scorso - i funerali si sono svolti ieri pomeriggio nella chiesa del cimitero di Chiavari - è diverso però da tutti, compreso quello di Guido Morselli, che si suicidò dopo l'ennesimo rifiuto (e da lì partì l'attenzione della critica per lui). Nel caso di Morovich, infatti, celebrato a partire dagli anni Trenta per i suoi articoli da Terza pagina pubblicati su «Il Mondo», «La Nazione», «Il Giornale d'Italia», si è trattato di oblio, di rimozione, una dimenticanza durata quarant'anni, per l'opera di uno scrittore le cui storie istriane Contini giudicava «tele sabbie, secche, prive di colori, sfumature di commenti».

Morovich, trasferitosi in Italia a partire dal 1951, ha sempre confessato di sentirsi un'esule, di non provare nostalgia per Fiume. «La mia fantasia andava oltre i suoi confini, verso l'Italia». Le sue prime prove letterarie, *L'osteria sul torrente* (Solania, Firenze, 1936), *I ritratti nel bosco* (Parenti, Firenze, 1939), *Contadini sui monti* (Vallecchi, Firenze, 1942) nascono però in terra straniera (l'annessione all'Italia

ci fu nel 1924) e rivelano, nel genere della prosa d'arte, un esempio singolare, assai originale, di favolistica morale. Dopo la guerra, Morovich si trova tagliato fuori da tutti i «giri» letterari. Nonostante questo si trasferisce in Italia, trova lavoro come funzionario al consorzio del porto di Genova. In un'intervista, dopo la sua «riscoperta», disse che quando era a Fiume sognava di voler vivere in mezzo agli italiani per imparare a scrivere. I suoi libri, però, vennero presto dimenticati. La critica (eccezioni Manacorda e Barberi Squarotti) lo snobbò. Ma la straordinaria della storia di Morovich è che lui non fece niente per essere preso in considerazione. Così, dopo il 1987, non si stupì della fama ritrovata. La Sellerio pubblicò tre sue opere, uscì un suo libro da Marcos y Marcos, Einaudi (che negli anni Sessanta lo aveva rifiutato) stampò *Il baratro*, anche se il suo editore divenne Rusconi (che ne acquistò l'esclusiva). Adirittura il libro *Piccoli amantini*, nel '91, fu finalista allo Strega. Nel '92 uscì *Non era bene morire* (mentre in questi giorni è in ristampa sempre da Rusconi *Contadini sui monti*).

Il nuovo romanzo aveva come tema l'Aldilà. Ne scriveva tre pagine alla settimana e confessava agli amici più cari, scaramanticamente, che aveva paura, che quelle voci lo chiamavano, ironico, distaccato, Morovich ha conservato fino in fondo la vena di surrealità che aveva incantato critici come Contini e Barberi Squarotti. Al suo biografo, Bruno Rombi, al quale negò, all'inizio, di essere mai stato famoso, ripeteva: «Tanto, quando muoio non se ne accorgerà nessuno».

Personaggi, tendenze, tecnologie, inchieste.
Tutto quanto fa TV e informazione.

TARGET

DIETRO LO SCHERMO

Conduce Gaia de Laurentiis

Questa sera e ogni martedì • 22.40