



ROMA — Ancora una bella, anzi una bellissima mostra a Villa Medici. Una mostra solare, color d'ocra e d'azzurro, dedicata a «Picasso e il Mediterraneo». Una mostra di giusta misura: non più di trenta dipinti (ma tutti di altissima qualità), sette sculture e una trentina fra disegni ed acquerelli: sessantasei opere in tutto, che vivono in straordinaria armonia, come fossero a casa loro, nella luminosa semplicità degli spazi rinascimentali della villa. C'è un'idea e una scelta felice: sono certo che Picasso avrebbe amato questa antologia piena di forza terrestre e di luce marina più di tante altre fastose e straripanti manifestazioni dedicate, in questi ultimissimi anni, al suo nome.

Una bella mostra a Villa Medici non è una novità. Non tengo più il conto, ormai, di quante volte ho dovuto dire: se c'è una bella mostra a Roma, è soltanto all'Accademia di Francia. Né ero il solo a pensarlo, anche se forse ora sono il solo a ripeterlo, col rischio di passare da predicatore inutile o da scontento per professione. Ma lasciatemi dire (e perdonatemi la digressione) che chiunque non sia cieco (o compliace) non può non accorgersi che quanto si continua a fare, nel campo espositivo, a Roma, quando non è di estrema modestia o di esclusivo interesse locale (ed è il minore dei mali) è, nel più dei casi, del tutto estraneo alla cultura, è desolatamente privo d'idee, sia che nasca dalle menti del Comune, da quelle della Regione o da quelle del Ministero. E la colpa di un livello così provinciale, di una così buia situazione, non si deve poi attribuire (o almeno non sempre) a soprintendenti, direttori di musei o, in generale, a gente del mestiere. Son certo che Dario Durbè, per non fare che un esempio, direttore della Galleria d'Arte Moderna, potrebbe organizzare mostre nate da un'idea che sia appoggiata alla conoscenza, se gli fossero concessi i mezzi, il tempo (che è lungo) per prepararle e, soprattutto, la necessaria autonomia.

Consiglieri e somari

La colpa è dell'intromissione di consiglieri di mal consiglio, che sono soprattutto dei somari; dei giochi di potere e delle interferenze politiche; della mancanza di piani e di strutture adeguate che permettano all'Italia di inserirsi, con una scelta intelligente, nel circuito delle grandi mostre internazionali. Non c'era il ministero per i Beni Culturali negli anni Cinquanta e Sessanta, non c'erano consiglieri (li avevano solo i monarchi orientali), non c'era la smania febbrile di «produrre cultura» degli assessorati; eppure alla Galleria d'Arte Moderna si facevano mostre come quelle di Pollock (la prima in Europa), di Rothko, di Pascali e altre ancora. Sembrano anni di un altro mondo. Il «mondo di ieri»? Speriamo di no: anche perché a ripetere sempre le stesse cose, come da qualche tempo mi accade, ci si annoia e, quel che è peggio, si annoiano gli altri.

Picasso e il Mediterraneo o, come forse preferirei, Picasso mediterraneo: il binomio non è certo nuovo, anzi è diffuso da tempo, e diffuso quel tanto che rischia di versare nell'indeterminatezza, di essere un prezioso sostegno alle tirate della critica di genere oratorio e celebrativo che, proprio a proposito di Picasso, ci ha intronati da anni le orecchie. Ma non è privo di un preciso significato che sottende la sua suggestione così attraente; e penso che questa bella mostra, attraverso la scelta felicemente intuitiva (come sempre) di Jean Leymarie, sia lì a dimostrarlo.

Ma diciamo subito, per non suscitare equivoci sulle intenzioni dell'organizzatore (come ho visto è stato fatto), che il Mediterraneo che aveva nella mente Jean Leymarie quando pensò la sua scelta, il Mediterraneo dal quale sono nate, come nacque Venere dalla spuma del mare, le idee dei trenta dipinti qui esposti (e di altri, naturalmente), e dal quale giunge il soffio vitale che li anima, non è certo il Mediterraneo dei ministri della Cultura, del quale tanto si è parlato (fra di loro) recentemente: un tema che, dietro il velo di luoghi comuni alquanto vecchioti e di nuova retorica cultural-comunitaria, nasconde interessi politici ed economici, ambizioni egemoniche, e rivela, soprattutto, un mondo di convegni, di discorsi, di protocolli, di sigilli, di nastri incisi: di quanto insomma è



Pablo al sole di Pan

di GIULIANO BRIGANTI

più lontano dalla luce del cielo e del mare.

Cosa vuol dire, allora, «Picasso e il Mediterraneo»? Cosa ci fa capire questa mostra? Si è scritto più volte che Picasso «voleva» essere «antico», «classico», «mediterraneo»; e indubbiamente si pensava a quella sua azzurra evocazione di una Grecia remota, alla imponenza statuarie delle sue gigantesse nude degli anni Venti dal divino sguardo bovino, alla bruciante eleganza ocra dei corpi sulla terra riarsa contro la striscia turchina del mare. Ma Picasso non «voleva» mai qualcosa: c'era subito dentro. Il «volere» nasceva come «essere».

Quello che mi sembra certo, comunque, è che più delle contemporanee ideologie mediterranee e re-dentrici di Eugenio d'Ors (1906), o delle inclinazioni mediterranee di Gide, o dello stesso altissimo, purissimo sentimento classico, greco, del grande Valéry, contava per Picasso il soffio misterioso ma presente di Grecia che circola fra le terre ocra e brune e gli azzurri violetti delle *Bagnanti* di Cézanne, la floridazza fidiaca dell'ultimo Renoir. Ma non soltanto quello. Così come non era soltanto il suo amore per la riva mediterranea, sebbene avesse detto una volta che «le ope-

re nascono secondo i momenti, i luoghi, le circostanze», e avesse scritto, quando arrivò nel 1920 per la prima volta a Juan-les-Pins, di avere già sognato quel paesaggio: «Non voglio spacciarmi per un veggente, ma veramente sono rimasto sconvolto, tutto era là, come nella tela che avevo dipinto a Parigi. Allora ho capito che quel paesaggio era mio».

Cultura mediterranea vuol dire molte cose, vuol dire Omero e gli egizi, vuol dire Antonello da Messina e Fouquet, vuol dire anche Cézanne e Renoir. Così come vuol dire mondo preromano iberico e civiltà egea, la ieratica dignità del romanico catalano, la «norma italiana, la diffusa luce dei provenzali. Può evocare il mito della classicità e della Grecia (o meglio l'idea della classicità e di una Grecia remota, quasi un'allegoria) oppure il mondo primigenio, lunare, femminile della «grande madre» (la Grande Madre Mediterranea appunto) che noi conosciamo nelle figure di Cibele, Astarte, Ishtar, Iside, Demetra, con le loro mitologie che sono alla radice dei fenomeni più vitali e reali dei popoli che abitano le sponde di quel mare.

Esiste un elemento comune a tutto questo? Si può parlare di un

archetipo mediterraneo? Non so che senso avrebbe dire di sì o dire di no senza precisare a quale categoria dello spirito, a quale funzione dell'animo ci si vuol riferire. Sono generalità che valgono soprattutto come intuizioni poetiche e son certo che, per Picasso, «mediterraneo» aveva un senso. Ma il suo estendersi verso il passato non era mai un viaggio lungo le strade indicate nella mappa della storia; era piuttosto un viaggio verso l'ignoto, un ritorno all'origine. Un viaggio fulmineo che per quanto lo portasse lontano non gli impediva di afferrare il certo del presente. Non si trattava mai, ovunque andasse, di una «rivisitazione»; quindi non era mai neo-classico, o neo-barbarico, neo-primitivo o neo-ingresiano. Il suo rapporto con la storia si realizzava in una sorta di corto circuito fra passato e presente: un lampo, una lacerazione che lasciava l'impronta bruciante della fiammata.

Ma Picasso, tutti lo sanno, non era solo «mediterraneo», non era solo quello di cui questa mostra, con una scelta così intelligente, ci dà una luminosa immagine. Intense e disgreganti rotture si alternano a momenti di più armoniose aggregazioni, momenti di ricerca a momenti di sviluppo. Si può dire che



Sopra: Pablo Picasso: Grande Bagnante. A fianco: Donna con mantiglia. A sinistra: Il flauto di Pan. In basso: Picasso in una fotografia di Rogi André



fin dal tempo di Gosol, un villaggio isolato dell'Alta Catalogna dove Picasso passa l'estate del 1906 insieme a Fernande Olivier (è da qui che comincia la mostra), la luce mediterranea disperde la simbolica angoscia del Nord. Era infatti da poco uscito da quella immersione nel profondo che era il suo periodo blu, il colore delle acque dell'abisso, e da poco era riaffiorato alla luce di un universo «rosa» di straordinarie raffinatezze pittoriche, dove sembrava aver trovato la bellezza, l'equilibrio, la serenità. Ma a Gosol ritrova le radici di sue origini più profonde, ritrova la Spagna; ed è come se, attraverso la Spagna e la bruciata aridità della sua terra, comunicasse misteriosamente con una primitiva essenza mediterranea. Il senso di una forza che veniva dalla terra e lo legava ad un antichissimo passato, ad una primigenia e arcana semplicità di pietra tagliata, lo ritroviamo nello stupendo autoritratto del 1906 del Museo Picasso (n. 2 della mostra).

Seguono gli anni dell'austerità cubista, e la luce del mare e del cielo si allontana in questo suo nuovo avvio verso l'ignoto. L'orizzonte sembra chiudersi sugli oggetti, assume la circolarità di un tavolino da caffè, come in una prospettiva a cono rovesciato, e accanto alla tazza, alla caffettiera, nuovi idoli formali, non c'è posto che per l'eleganza della chitarra spagnola; mentre affiora dal profondo suo regno l'allegria ctonica di Arlecchino, scomposto in losanghe colorate. È un momento introverso, austero, di intense variazioni. La tecnica del cubismo sintetico, in un suo momento estremo, è presente alla mostra soltanto nel grande *Arlecchino e donna con collana* del 1917, esposto perché è uno dei due quadri dipinti a Roma nel 1917, quando l'artista vi soggiornò dal febbraio al marzo ed ebbe uno studio in via Margutta.

Dal tempo di Gosol in poi Picasso era diventato il signore dell'avanguardia e ne governava e selezionava gli aspetti; ma non vorrei includere il suo «classicismo» degli anni Venti, il suo nuovo stilismo «mediterraneo» nell'ambito del così detto «ritorno all'ordine» e di fuga dalle avanguardie quale si manifesta in Derain o in De Chirico. Non credo, del resto, sia oggi ancora il caso di conferire sempre al ritorno al figurativo degli anni Venti quel significato negativo che gli attribuivano i critici di avanguardia e i sostenitori di un cubismo che era diventato ormai accademia, se si escludono alcuni suoi esiti impreveduti. Picasso, del resto, era ritornato, in alternative, al figurativo tradizionale già nel 1914; ma è tra il '20 e il '22 che il suo nuovo «classicismo» si afferma pienamente.

Gigantesca bagnante

Ma per accorgersi di che natura fosse quel suo classicismo basta guardare la *Grande bagnante* del '21 della collezione Walter-Guillaume (n. 10 della mostra). Una classicità che affonda le sue radici molto lontano, al di là del classico; la donna-dea-madre è un simbolo gigantesco e quasi terrificante di fecondità e di maternità, incarnazione di una premessa archetipa che non ha perduto nei millenni la sua potenza. Vi era certo un senso profondo nell'arcaismo e nella semplicità primordiale che impronta il ritorno all'antichità di Picasso, un senso di legame vitale con un comune substrato collettivo che si manifesta in serenità imperturbata super-individuale; una forza in riposo, come il sonno sotto un velo di fiamma del sole di Valéry, un sonno «plein de pouvoir».

Ma lo stilismo «mediterraneo», chiamiamolo così, non si ferma a quei due anni classicheggianti, agli anni del *Flauto di Pan* e della *Famiglia in riva al mare* (n. 14 e 15 della mostra). Ne seguiamo le luminose varianti, guidati dalla scelta di Leymarie, fino al *Paesaggio di Mougins* del 1972. Resta nella retina, come ho detto, una dominante di ocra e di azzurro. L'ocra della terra riarsa dal sole e delle terre cotte, dei vasi cretesi, delle tanagre, dell'Apollo di Veio; l'azzurro intenso del mare di mezzogiorno e l'azzurro più pallido del cielo nel silenzio dell'ora di Pan. Terra e fuoco che cuoce la terra, acqua e aria. La presenza essenziale dei quattro elementi in una mitologia emersa dalle tenebre del caos originario e nata, piena di forza e di vita, alla luce del sole.

In un romanzo di Charles Ferdinand Ramuz il terrore di una piccola comunità alpina di fronte alla possibilità che il mondo finisca

Il vecchio che aveva capito

di STEFANO GIOVANARDI

NESSUNO, credo, collocherebbe Charles Ferdinand Ramuz tra i narratori «maggiori» del nostro secolo. Parecchi, anzi, non esiterebbero a considerare la sua produzione come la più tipica manifestazione di una letteratura periferica, di breve respiro e limitati interessi, che nasce e muore in un microcosmo provinciale rigidamente concentrazionario. Certo, non si può dire che gli orizzonti dei romanzi di Ramuz siano molto ampi: le vallate della montagna svizzera, le vicende anguste degli scarsi abitanti dei villaggi alpini, l'orgogliosa conservazione di costumi e moralità, propria di quelle culture appartate.

Eppure già questa insistenza

quasi ossessiva sembra caricarsi di spessori metaforici, sembra cioè nascondere — come del resto la maggior parte delle ossessioni — l'ansia nevrotica di una verità ultima, la necessità frustrata di una certezza profonda che si esorcizza ripetendo all'infinito i contenuti di quelle «mezzes verità» che scaturiscono dall'osservazione della vita. E quanto più ristretto sarà il campo vitale osservato, tanto più efficace e «rituale» potrà essere la ripetizione; quanto più scarnificate le «storie», tanto più largamente vittorioso il meccanismo astratto della compensazione psichica. Ci si rende conto allora che la disponibilità dello scrittore svizzero nei confronti della resa figurativa di alcuni aspetti della sua terra, è pura copertura di una

tensione disperatamente solipsistica, di una ferma chiusura di fronte all'universo in nome dello scandaglio, che già si sa vano, attraverso le confuse tracce di verità dell'io.

Se non tornasse il sole, appena pubblicato da Jaca Book per la traduzione di Cesare Lupo (pagg. 168, lire 9.000), è in questo senso un esempio molto invitante. Il romanzo è del '37, e conclude la nutrita serie sulla vita nelle montagne del Vallese di cui *Derborence* (ristampato circa due anni fa dalla stessa Jaca Book) è il prodotto più famoso. L'intriccio è di proporzioni ridottissime: in un piccolo villaggio, che d'inverno non vede mai il sole a causa delle alte cime che lo circondano, un vecchio in fama di mago e profeta diffonde la voce che la

prossima primavera il sole non sarebbe tornato, e che il mondo si sarebbe estinto nel gelo. La profezia genera negli abitanti un'angoscia profonda, che va aumentando con l'avvicinarsi della data in cui il sole dovrebbe ricomparire, in un crescendo di conflitti, esplosioni istintuali e smaccata pietà.

Nessuno dei paesani, in realtà, crede fino in fondo al vaticinio, che però ha l'effetto immediato di rendere evidente l'oscurità presente, quel fenomeno da sempre accettato come naturale ed ora improvvisamente investito dei tratti del minaccioso incombere di un destino. Il terrore, insomma, non riguarda l'apocalisse futura (che è comunque una fine tangibile, e dunque liberatoria), bensì la buia bonaccia at-

tuale, di colpo svelata dal balenare sia pure funesto di una possibilità di mutamento. La notte eterna e universale è una certezza estrema: non morte di per sé, ma condizione irrevocabile per il lento spegnersi della vita. Una vita che invece continua a brancolare nel perpetuarsi incerto e indefinito di un giorno che non è giorno, di un perenne nebbioso crepuscolo che condanna i contorni delle cose ad una fatale vaghezza.

Nonostante le gioiose illusioni vitalistiche di alcuni personaggi del romanzo, il momento della ricomparsa del sole sancirà la sconfitta definitiva dell'idea di futuro. E in quello stesso momento il vecchio profeta, «colui che aveva capito», morirà, stanco di corteggiare la chimera della morte del mondo.