

che si dispieghi verso l'esterno (movimento vitale, centrifugo, aperto sul cosmo) o verso l'interno (movimento mortale, centripeto).

In funzione di una realtà individuale di cui intendeva dar testimonianza, Klee elabora la sua teoria della forma (che verte soprattutto su problemi di statica e dinamica, di contemporaneità pluridimensionale, di elementi attivi e passivi, della relazione tra quantità e qualità, tra funzioni accentuate e non accentuate) anzi, secondo quanto afferma lui stesso: « Poiché non avevo pensato che alla forma, il resto era venuto da sé ».

Ora che la rosa dei nomi comprendente gli artisti più importanti della nostra epoca è stata negli ultimi anni notevolmente sconvolta per l'immissione di coloro che la cultura ufficiale, non potendone negare la grandezza, teneva a bada confinati in zone limitari come visionari, utopisti, impertinenti vittime dell'irrazionalismo decadente (contrapponendoli peraltro non a personalità diverse bensì a una zona di centro ideale, per mala sorte « improduttiva »), Klee più di ogni altro sembra destinato a tener aperta la via ai più giovani, a Wols e a Dubuffet per esempio.

Nota 1 - Già nel 1905 Klee scrive nel diario: « L'individualità... è un organismo. Cose elementari del genere più diverso vi coabitano in maniera indissolubile. Volendo dividere, le parti perirebbero. Il mio io costituisce tutto un insieme drammatico. Là, sorge un antenato profeta. Là, urla un eroe brutale. Là, discute un alcolizzato con un dotto professore. Là, ruzzola un'artista lirica cronicamente innamorata. Là, il padre si oppone con pedanteria. Là, s'intromette lo zio indulgente. Là, borbotta la zia Cancan. Là, sghignazza la soubrette Glissant. E io li guardo fare, stupefatto. Una donna incinta vuole entrare in scena. Pst! faccio, non sei al tuo posto, qui. Sei divisibile. E lei svanisce ».

Nota 2 - « ...facciamo, disegnando un tracciato topografico, un breve viaggio nel regno d'una migliore conoscenza. Superato il punto fermo, si ha la prima azione motoria (la linea). Dopo un po', alt per riprendere fiato (linea spezzata ovvero, se ci fermiamo più volte, linea articolata). Occhiata all'indietro per vedere quanta strada abbiamo fatto (contromovimento). Si riflette sulla via da prendere (fascio di linee). Un fiume vorrebbe

ostacolarci il cammino, e noi ci serviamo di una barca (movimento ondulatorio)... Al di là troviamo uno che, come noi, vuol raggiungere il luogo d'una migliore conoscenza. Dapprima siamo uniti nella gioia (convergenza), ma un po' alla volta si manifestano divergenze (due linee ad andamento autonomo)... Attraversiamo un campo arato (superficie attraversata da linee), poi un fitto bosco. L'altro si sperde, cerca, e descrive perfino il classico tracciato del cane in corsa. Del tutto calmo non sono più neppure io... Dei canestrai tornano a casa sul loro carro (la ruota); con loro un bimbo gaiamente riccioluto (movimento a spirale). Più tardi l'aria si fa afosa e scende la notte (elemento spaziale). All'orizzonte un lampo (linea a zig-zag), ma sul nostro capo ancora qualche stella (seminata di punti)... (Da *La confessione creatrice*, 1918-1920 di P. Klee, in *Teoria della forma e della figurazione*).

L'incisione a Kassel

Nell'imminenza di una esposizione internazionale quale quella della Biennale veneziana, rimandiamo a tale occasione un profilo della scultura attuale, che ci eravamo proposti di presentare nella recensione alla mostra di Kassel, anche tenendo conto delle esigenze di spazio e di opportunità. Riferiremo invece brevemente sull'esposizione della grafica (Druckgrafik) che, sempre a Kassel, costituiva nell'edificio del Bellevueschloss il terzo settore delle arti figurative del 1945 a oggi.

Sebbene considerata comunemente un'arte minore, quasi un'arte applicata, artigianale e insieme divulgativa (che contravviene alla legge dell'esemplare unico e irripetibile), la Druckgrafik, con ritmo sempre crescente da settant'anni a questa parte (che da tanto data all'incirca la sua ripresa dopo un periodo di relativo abbandono), si è definita un ruolo niente affatto secondario nell'ambito dello sviluppo artistico moderno. I maggiori artisti del nostro secolo vi si sono cimentati arricchendo indefinitamente l'avventura tecnico-sperimentale (lithografia, xilografia, serigrafia, acquatinta, incisione, ecc.), traendone idee e sti-

moli per la stessa produzione pittorica o addirittura raggiungendo in essa risultati sommi come è il caso, fra i molti, degli ormai celebri *Miserere* di Rouault e *Théogonie* di Braque. Mercanti di prim'ordine come Vollard e Kahnweiler hanno avuto il merito, dall'inizio del secolo, di incrementare questa attività (seguiti poi da altri galleristi ed editori) commissionando a Bonnard, Vuillard, Redon, ecc. fino a Picasso e oltre, illustrazioni per poeti e scrittori molti dei quali, contemporanei, avevano più di una ragione per stabilire rapporti vicendevoli con questi pittori. Con quale esito di civiltà non è ormai più un mistero per nessuno.

Del resto l'interesse per la grafica non è un caso se la pittura dei nostri tempi, proprio nella misura in cui, superato il naturalismo, si avviava a processi di astrazione formale, tentando di proporre e di rispondere a istanze più latamente umane, psicologiche e filosofiche, trovava in questo mezzo espressivo un tramite inesauribile per comunicare anche i meandri più sottili del pensiero. Un artista acutamente consapevole dei problemi della forma scrisse nel 1908 che la linea, nella pittura naturalista, avendo il compito precipuo di delimitare differenti macchie di tonalità e di colori (attraverso le quali è resa ad «*abundantiam*» e nella maniera più semplice anche la minima impressione della natura), non svolge alcuna funzione autonomamente significante. Proprio nella realizzazione di questo significato autonomo della linea, svincolatasi via via da ogni «*a priori*» (la rappresentazione dell'oggetto naturale, le leggi della geometria, del quadro come superficie delimitata, ecc.) per approdare nella pittura più recente all'immediata testimonianza del «*segno*», può essere un modo per affrontare nelle sue ragioni interne lo sviluppo della pittura contemporanea. Di qui l'interesse di una rassegna specifica come quella del terzo padiglione di Kassel che aveva, ancora in Wols, un suo punto nevralgico, sebbene le prestazioni più prestigiose, anche da un punto di vista dell'innovazione tecnica, spettassero ai Maestri più anziani, primo fra tutti naturalmente a Picasso.

Ed è interessante notare come alcuni di questi artisti collaudati già nella prima metà del secolo, una volta posti nelle condizioni di commentare e interpretare puntualmente un testo poetico, abbiano fatto ricorso a un'elaborazione grafica che, rispetto all'opera più propriamente pittorica e plastica, si vale sovente di un elemento più illustrativo e decorativo. Nel senso che, di fronte alla necessità di «*raccontare*» personaggi, fatti, idee, la soluzione viene individuata nel procedimento tradizionale di esposizione, anche se con una maestria e una riduzione al nuovo gusto formale assolutamente smaglianti. Non si può immaginare niente di più sottile e di più perfetto del modo con cui Braque attinge ai rilievi attici, Picasso a Ingres e agli alessandrini, Matisse agli arabeschi persiani, ecc. La grafica si appoggia al mito, lo rinverdisce, lo ricrea, per narrare, ancora, un mito della civiltà. Solo in poetiche più recenti (ma con autorevoli predecessori da Arp a Miró a Klee), il racconto grafico sarà diretto, senza intermediari, in prima persona: l'uomo ritroverà la sua singola voce interpretativa quasi in «*trance*».

Sovente anche i testi letterari saranno diversi (dagli Eluard, Ponge, Jacob, Cocteau ai Kafka, Sartre, Artaud), ma altrettanto sovente saranno gli stessi testi sottoposti a una nuova spremitura di significati per una violenta spinta in avanti che è stata piuttosto delle arti figurative, tra le due guerre, che della letteratura. E qui il discorso si ricollega a quello fatto a proposito della pittura.

Scorrendo uno schema cronologico preposto al catalogo della Druckgrafik col titolo *Qualche dato sulla storia della grafica dal 1945 al 1959*, troviamo elencati in bell'ordine i fatti grafici di maggior rilievo dell'ultimo quindicennio. Il 1945 si chiude con le variazioni sulla *Tête de jeune fille*, le 20 versioni delle *Deux femmes nues* e i fogli sul tema *Toreau* di Picasso, per realizzare i quali aveva lavorato per quattro mesi a giornata completa, affrontando tutte le tecniche «*possibili e impossibili*». È questo anche l'anno in cui Wols illustra un testo di C. Bryen con incisioni, tecnica in cui diverrà insuperabile, peraltro non la sua prima prestazione del genere che risale invece al 1942. Nel '46 Picasso, continuando il lavoro dell'anno

precedente, porta a termine la serie delle *Françoise*; Matisse illustra di Alcoforado *Lettres portugaises* e Braque appronta le lithografie colorate *Théières et pommes*. Avvenimento di grande risalto del '47, l'ultima grande esposizione surrealista alla Galleria Maeght di Parigi in occasione della quale viene pubblicato *Le surréalisme* di A. Breton con numerose lithografie, xilografie e acqueforti di Arp, Ernst, Miró e altri. H. Laurens inizia la serie dei suoi volumi con xilografie per *Loukios ou l'âne* di Luciano; Matisse sviluppa la tecnica dei papiers découpés per la stupenda serie del *Jazz*; Picasso inizia le illustrazioni di *David et Bethsabee*, variazioni sul dipinto omonimo di Cranach; Wols esegue le acqueforti per *Naturelles* di R. de Solier. Nel '48 Picasso esegue alcune lithografie sul tema *Faune*, cartelloni per la sua prima esposizione di ceramiche a Vallauris e variazioni della *Femme au fauteuil* tra cui la prima colorata. Wols illustra *Visages* di Sartre; ancora Picasso opere di Iliazd, Gongora, Reverdy, I. Goll, M. Coleridge. Tériade pubblica le acqueforti di Chagall per *Le anime morte* di Gogol. Il *Miserere* di Rouault, originariamente destinato a Vollard, appare in numero ridotto (58 fogli invece di 100). Matisse illustra *Florilège des amours* di Ronsard; Berke, Fassbender e Trier eseguono xilografie e acqueforti su vetro per *Volare* di Sartre. Ad Amsterdam appaiono le stampe del gruppo *Cobra*, tra le quali lithografie di Appel, Constant e Corneill. Anche A. Jorn, fondatore del gruppo, esegue in Danimarca le sue prime acqueforti. Dapprima senza destare interesse, escono le lithografie di Chagall per le *Mille e una notte* e le sue prime lithografie a colori. Le prime lithografie colorate di H. Hartung vengono stampate da Pons nel '49. Wols illustra Artaud, Paulhan, Kafka, Sartre, Lambrichs e Iliazd. Miró, Ernst e Tanguy compongono acqueforti per *L'Antitête* di T. Tzara; Braque illustra *Le soleil* di Char, e Masson *Les conquérants* di Malraux. Nel '50 appare il *Cirque* di F. Léger; Matisse illustra i *Poèmes* di Ch. d'Orléans, Picasso le opere di Gaudet, Tzara, Césaire; Braque conclude le acqueforti e acquetinte per *Milarépa* e per *Cinq Sapates* di Ponges. St. W. Hayter, appena tornato dall'America, apre a Parigi l'Atelier 17

dove lavorano e stampano artisti di tutto il mondo: in questo momento esce in Inghilterra la sua opera fondamentale sulla tecnica della stampa manuale. Iniziate nel '48, solo adesso appaiono le lithografie colorate di Miró per *Parler seul* di Tzara. Del '51 sono le lithografie colorate di H. Moore per il *Prometheus* di Goethe; le xilografie di Laurens per i *Dialoghi* di Luciano; le illustrazioni di Picasso per il *Dons des Féminines* di Penroses; le lithografie colorate di Miró tra cui *Petit chat au clair de lune* e *Les oiseleurs*. Il '52 è l'anno delle grandi acquetinte di Picasso, tra cui *La femme à la fenêtre*, *Crâne sur la table*, *Crâne de chèvre* come pure le scene di corrida, *Le picador* e *Le picador blessé*. Di Chagall appaiono le acqueforti per *Les fables* di La Fontaine. C. Valentin fa apparire a New York le xilografie e le poesie di H. Arp *Dreams and Projects* e stampa le prime lithografie colorate di Marino Marini. Del '53 sono le illustrazioni di Picasso per i *Six contes fantasques* di Toesca; Laurens appronta xilografie per i *Contes* di Saroyan; Miró le due serie delle sue acqueforti colorate. Nel febbraio del '54 appaiono a Vallauris diversi esemplari con vecchi e nuovi temi di Picasso tra i quali le lithografie *Jeu du toreau*, *La répétition* e le variazioni in parte colorate per *Il pittore e la sua modella*. Esce infine anche la cartella *Poèmes et Lithographies* con testi manoscritti di Picasso, un'opera che è come il compendio della sua padronanza di ogni tecnica grafica. Ecco ancora: l'*Album 13* di Miró; una serie di teste di donna ad acquatinta di Matisse, ultimo suo lavoro grafico; acquetinte colorate stampate da Soulages e Hartung. La moglie di Wols, Grety, fa pubblicare di nuovo in una cartella tutte le acqueforti del marito dal '42 al '49. Nel '55 escono le acqueforti di Braque per *Esiado*; Picasso illustra Suarès e Tzara; Tériade pubblica *Le poème de l'angle droit* di Le Corbusier. Nel '56 *La Bibbia* di Chagall, completata, appare. Miró illustra *Les bagatelles végétales* di Leiris; appaiono le illustrazioni per Crevel, M. Jacob e Grey di Picasso. Nel '57 una novità americana: le illustrazioni di B. Shahn per *The Sorrows of Priapus* di W. Dahlberg. Picasso esegue otto lithografie sul tema *Jacqueline* e altri lavori tra cui la testa del mercante Kanh-

weiler. Riprendendo un progetto interrotto nel '27, Picasso esegue ventisei fogli ad acquatinta per illustrare il primo manuale di tauromachia del XIX secolo dello spagnolo Pepe Illo: il volume non è ancora apparso. Del '58 è *A toute épreuve* di Eluard con xilografie colorate di Miró; *Mauvais sujets* di Paulhan con acqueforti colorate di Chagall. Le lithografie colorate che compongono l'opera

incompiuta di Léger *La ville* escono nel '59 (in numero di 28 invece di 100). Miró esegue una serie di acquetinte tra cui *Stige* e *St. James Parc au crépuscule*. Un album di Arp appare presso Denise René; Appel appronta lithografie per le poesie di Frénaud. Tra il '58 e il '59 J. Dubuffet esegue le lithografie *Pavage de peau*, *Les fruits de la terre*.

CARLA LONZI

TEATRO

Il Gabbiano

L'unico spettacolo che ricordi quest'anno il centenario di Cechov, sembra essere questo *Gabbiano* rappresentato in una piccola sala romana in una edizione, quasi sussurrata da teatro intimista, essenzialmente lirica e trasognata. Eppure a rileggere i drammi del grande scrittore, che pienezza di sentimenti e che senso realistico di considerare le cose! C'è proprio quell'impegno meticoloso, vivo di concedere alla realtà stessa una forza drammatica di rappresentazione, per cogliere la pienezza di ogni sfumatura della stessa esistenza. Per cogliere il calore dei personaggi, i sentimenti, i gesti, i pensieri.

Il Gabbiano da molti considerato sensibilmente inferiore per « una certa astrattezza di contenuto umano » a quelli che, oramai, sono considerati i drammi maggiori di Cechov, *Zio Vania*, *Le tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi*, raccoglie, invece, tutti quei ricchi fermenti che sviluppano la malinconia cechoviana verso quella dialettica ideologicamente costruttiva che è — nel significato più moderno — la ragione profonda della sua vitalità di scrittore. Premessa indispensabile per capirne i densi significati morali — quella sua rappresentazione continua della noia e della malinconia, quella sua ricerca attenta nel rendere lo spirito di una classe in attesa, divisa tra coloro che credono

al mondo, alla vita e coloro che non credono: « Io ho una gran sete di vita, di lotta, di lavoro » dice Tusenbach ne *Le tre sorelle*. In fondo nel *Gabbiano* il dibattito ideologico non si identifica con le idee sul teatro enunciate da Costantino, nè la struttura drammatica si basa soltanto sulla sua immatura predestinazione. Ma su tutto il lento svolgersi di quel certo conformismo dell'epoca, sull'impeto romantico di quel giovane che sente urgere dentro vita e poesia ma che crede di doverle esprimere convenzionalmente per acquistarsi un diritto al rispetto, proprio lì nel mezzo della famiglia e soprattutto dalla madre — Irina Nicolaievna — che pure non stima. « Il vostro soggetto lo avete preso nel campo delle idee astratte — dice a Costantino il medico Dorn — ed è così che bisognava fare, perchè l'opera d'arte deve assolutamente esprimere qualche grande idea... ». Un modo come un altro per affermare un luogo comune in arte, che certamente Cechov non condivideva. Ma era necessario anche sforzare le proprie idee per cogliere meglio nel segno di quella calda estate, nel nel giardino dei Sorin, tra gente stanca di aderire in maniera attiva alla vita, alla speranza. Tutta la polemica, che vede contrapposti Costantino e Trigorin, il giovane d'istinto e lo scrittore di mestiere è, a ben vedere, una polemica per simboli: Cechov partecipa un po' dell'uno e un po'