

della sua morte, Signac non è che un sopravvissuto nel succedersi rapidissimo delle nuove e rivoluzionarie poetiche artistiche.

Nell'ultima esposizione del gruppo degli Impressionisti nel 1886, per la prima volta apparivano opere dipinte unicamente con colori puri, separati, equilibrati e mescolantisi otticamente, secondo un metodo ragionato. Seurat, che fu l'instauratore di questo progresso, mostrava il primo quadro divisionista, tela decisiva: *Una domenica alla Grande Jatte*. Intorno a lui Camille Pissarro col figlio e lo stesso Signac esponevano tele dipinte con una tecnica simile. Con questo nuovo procedimento cominciava quel processo di solidificazione dell'Impressionismo che sfocerà nella ricerca cubista e futurista, e quel desiderio di fissare razionalmente, in una specie di calma classica, l'inquietudine soggettiva della « sensazione » impressionista.

Il gruppo dei neo-impressionisti appare subito legato con i poeti simbolisti dell'epoca, in particolare con Mallarmé, con cui hanno in comune l'esigenza di procedere al recupero di definizioni poetiche essenziali e immutabili. Come scrive Gustave Kahn, poeta difensore dei neo-impressionisti: « I punti colorati e giustapposti permisero loro di seguire più esattamente le tenuità della luce e dei suoi effetti; essi predilessero le campagne calme, le acque meno agitate, e vollero restituire al paesaggio non solo la precisione atmosferica, ma la silhouette della giornata ». Questa silhouette altro non è che la definizione formale semplificata dalla luce in grandi masse dal rigore geometrico. Contrariamente a Seurat per cui questa semplificazione ha un valore assoluto, quasi una versione moderna della serenità di Piero della Francesca, Signac rivela subito una minor classe in una sovrabbondanza di particolari e di motivi, di « code » descrittive che via via degenereranno in composizioni di fiabesco settecentesco con sgarriante effetto decorativo.

Nelle tele migliori tra l'86 e il '90, sebbene questo lato pittoresco tendesse sempre a creare come uno squilibrio all'interno del disegno generale del quadro, una luce marina, chiara, quasi

bianca, vagamente metallica, un « *plen air* » riverberante tra cielo infinito, mare aperto e terra arida, con la curva perfetta delle insenature e il gioco sfaccettato delle rocce, creava un attimo di sospensione poetica e lo stimolo di un'idea a quell'epoca veramente sconvolgente. Esiste poi un quadro singolarissimo, il « *Ritratto di Fénelon* sullo smalto di un fondo ritmico di misure e di angoli, di toni e di tinte » del '90 che, appunto in virtù di un fondo tutto a spirali astratte, anticipa di un ventennio almeno le ricerche di un Balla e di altri futuristi. Questa era forse la direzione in cui, se i tempi fossero stati maturi e Signac un artista veramente autonomo e precursore, avrebbe potuto svilupparsi il calcolo astratto della sua concezione pittorica e formale.

Con uno strumento scientifico fra le mani Seurat è diventato un grande e sensibilissimo poeta, Signac un meticoloso stilista. Non se l'è sentita di intraprendere da solo una via di astrazione delle forme e dei colori, sia pure in funzione decorativa e di fondale, perché nonostante tutto, come annotò nel suo taccuino l'anno stesso della sua morte, le sue simpatie erano per i « grandi pazienti come Cézanne e Seurat, che danno splendore a un semplice muro, a un povero cespuglio d'erba, con l'osservazione, l'esecuzione, il grado, e il contrasto ».

Mostre di Kurt Schwitters a Milano e a Roma

Ogni momento culturale creativo mette in evidenza personalità precedenti, si riallaccia all'opera di artisti fino allora, magari, sconosciuti o quasi e li fa diventare precursori, Maestri. Nelle arti figurative sta accadendo che il neodadaismo attuale, specialmente nella sua tecnica del collage, ha richiamato l'attenzione di tutti sulla figura di un grande artista tedesco morto in Inghilterra nel 1948, Kurt Schwitters. Dopo il riconoscimento di Mondrian e di Pollock, dopo le soluzioni della geometria e della pittura d'azione, ecco alla ribalta

un artista che da vivo non ebbe riconoscimenti e il cui rapporto col mondo fu soprattutto di incomprendione e di scherno. Eppure per tutta la vita egli ebbe come la sicurezza che un giorno il suo lavoro avrebbe rappresentato un punto di riferimento capitale nello svolgimento dell'arte moderna. Scrive lui stesso: «Io so che sono importante come fattore di sviluppo dell'arte e che resterò importante in tutti i tempi. Io dico questo espressamente, perché poi non si dica: "Quel povero uomo non sapeva neanche quanto era importante". No, non sono né stupido né timido. Io so esattamente che per me e per tutte le altre importanti personalità del movimento astratto, verrà il grande periodo durante il quale influenzeremo una generazione intera; solamente temo che io personalmente non potrò assistervi e per questo colleziono, aggiungo poema a poema, schizzo su schizzo e quadro su quadro, tutto imballato con cura e firmato, disperso in più posti per evitare il pericolo del fuoco e così nascosto, non sarà trovato dai ladri. Questa è la mia eredità, che io lascio al mondo, al quale non serbo rancore, se oggi ancora non riesce a comprendermi».

All'opera di questo artista la Galleria Toninelli di Milano e la Galleria Marlborough di Roma dedicano contemporaneamente una grande mostra. Il pubblico italiano, che nel '60 alla Biennale di Venezia ebbe occasione di prendere contatto con l'opera di Schwitters, non deve mancare questa opportunità, di grande valore se gli preme rendersi conto dei risultati a cui è giunto il fondatore di quel collage dadaista che oggi sta ottenendo nuovi sviluppi con i giovani americani e Rauschenberg in particolare. Il fine di Schwitters è di combinare arte e non-arte, di «mettere brandelli di prosa nelle poesie, immagini di scarto nelle pitture, scegliendo deliberatamente materiali scadenti o pessimi per creare opere d'arte e così via di seguito». Questo programma, che oggi può trovare se non adesione da parte del pubblico, almeno un certo disinvolto interesse, fu scritto alla fine

del 1918, quando veramente si può dire che non esistesse sulla faccia della terra una persona preparata ad una simile eventualità.

In effetti l'idea di Schwitters precorse l'opera e nel 1918 non era stato eseguito ancora un solo quadro con quegli ingredienti che in seguito sostituiranno i suoi collages e montages: parti di macchinario, pezzi di merletto, carta e stracci, ruote, catene, scatole di latta, fotografie, sigarette, reti metalliche, ecc. Il collage, in verità era già stato inventato dai cubisti, Picasso e Braque, ma in tutt'altro senso e poi con materiali molto più limitati: in loro si trattava soprattutto di una battuta di spirito, oppure di un elemento che una volta assunto nel quadro perdeva la sua carica di realtà per diventare un puro e semplice dato plastico. Invece in Schwitters il relitto, pur assumendo la sua funzione plastica, non perde la sua suggestione di cosa della vita, di materia che è quello che è perché ha subito un suo ciclo di esistenza. Il quadro diventa così come un magnete che attrae e recupera brandelli di quella infinita molteplicità di oggetti che corrisponde all'infinita molteplicità di gesti e di emozioni dell'uomo. L'ambizione di Schwitters è di utilizzare la vita, tutto della vita per farne opera d'arte.

Fare il pittore per Schwitters non è stata una scelta o una vocazione legata a un'affinità del suo carattere con una tecnica particolare. Questo sconcerta coloro che avvicinano un quadro perché hanno coltivato il gusto e l'abitudine dell'espressione pittorica. Schwitters si è trovato a manifestarsi con quella sua personale tecnica artistica perché la più rispondente alla sua esigenza di svolgere un'attività che fosse la rivelazione della sua esperienza di vita «come artista». Le opere di Schwitters danno una strana sensazione di profondità e dico strana perché non si riesce a individuare quali sono gli elementi plastici strutturali di questa profondità. In realtà lo spazio non era, per Schwitters, un problema plastico, ma un problema implicito in quel suo modo di mettersi in rapporto col mondo senza presupporre

che questo avesse un significato da cogliere. Per cui, se per Picasso e per il Cubismo si è parlato di una quarta dimensione, ciò va inteso in senso teorico e intellettualistico; in Schwitters invece la dimensione temporale esiste in termini concreti, per la totale rispondenza dell'opera all'immediata sperimentazione della vita. In questo senso

Schwitters parla continuamente di sé come di un artista (non come pittore o scultore o poeta o saggista) poiché per lui l'artista è colui che è capace di mantenersi in relazione con le forze vive e autentiche della vita prescindendo da qualsiasi categoria che le garantisca di un significato specificamente spirituale e formulabile.

CARLA LONZI

TEATRO

Vita di Galileo

La straordinaria forza drammatica che scaturisce da un testo come il *Galileo* di Brecht deriva dalla impostazione serena del protagonista, da questo coglierne gli interessi umani, vivi, reali di uomo visto in una dimensione esatta, non agiografica, sempre critica e presente.

I due momenti diversi della elaborazione della opera e il conseguente mutamento dei punti di vista si avvertono nella sua strutturazione ma, si può dire, in maniera positiva. Nella prima stesura — terminata nel 1939 durante l'esilio di Brecht in Danimarca — l'impegno era teso a rendere il senso della resistenza passiva come mezzo per continuare nella ricerca, nel più alto interesse della Scienza; nella seconda — terminata negli USA nel 1945 — l'impegno, nell'orrore della responsabilità che una scienza disumanizzata nell'idolatria si era assunta dopo la bomba di Hiroshima, era invece la condanna dell'abiuria: «se gli uomini di scienza non reagiscono alla intimidazione dei potenti egoisti e si limitano ad accumulare sapere per sapere, la scienza può rimanere fiaccata per sempre ed ogni nuova macchina non sarà che fonte di nuovi triboli per l'uomo. E quando con l'andar del tempo avrete scoperto tutto lo scopribile, il vostro progresso non sarà che un progressivo allontanamento dall'umanità».

Questi due momenti si realizzano nell'ampio ritratto dell'uomo, attuano quel senso autonomo

della rappresentazione che è al tempo stesso ricerca di una ragione soggettiva e di una ragione oggettiva per cui le azioni e i pensieri del Galilei sono sempre accompagnati da un giudizio, sicché l'immedesimazione non avviene mai e sempre restano disgiunti azione e riflessione. Si evidenzia in tal modo l'estraneazione necessaria a collegare e a capire, a conoscere e trasformare la realtà.

La grande immagine del secolo è resa da Brecht in maniera chiarissima: e di fronte c'è la consapevolezza di una vita serena, la certa struttura di un uomo che vuol vivere per conoscere. Sono rappresentati i giorni della sua vita a Padova, i suoi espedienti geniali, come la consegna della sua nuova invenzione, il cannocchiale, ai potenti della Repubblica Veneta, le sue deluse speranze per la Corte Medicea, la sua vittoria al Collegio Romano, la condanna dell'Inquisizione; l'abiuria. Gli avvenimenti si succedono in sequenze conclusive, in capitoli densi di situazioni sempre legati al protagonista. E al tempo stesso legati ad un giudizio critico che non permette mai al racconto di diventare soggettivo. La storia corre lungo il crinale dell'epica, si affolla di personaggi, figure tipiche che colgono sempre il senso del tempo: il procuratore Priuli, il teologo, il matematico e il filosofo della Corte Medicea, il vecchissimo cardinale del Collegio Romano, il cardinale Belarmino, Papa Urbano. Trent'anni dura questa corsa attraverso i giorni della vita di Galileo. L'uomo è sempre presente: è visto in tutta la sua dimensione di non-eroe, di non resistente: « Sven-