

comunicato. Goodman tenta un lavoro di recupero, attribuendo quindi alla rivolta non una funzione eversiva, ma radicalmente correttiva delle storture della società americana. Valori assoluti, come il patriottismo e la fede, posson essere preservati a patto di non venir violentati, di distruggere la cultura del « sistema organizzato » per ricostruire su nuove basi il senso genuino della comunità. Goodman scriveva negli anni della presidenza Eisenhower, alla soglia dell'avvento di Kennedy, e forse nel frattempo qualcosa è accaduto, anche se frammentariamente. Ma ciò su cui vale la pena di insistere mi sembra sia il senso missionario che nei giovani intellettuali americani si è tenacemente mantenuto, e che cerca vie nuove per incanalarsi. Penso a uno studente californiano che, alla mia domanda sui suoi progetti futuri, mi rispondeva, con la massima serietà, che voleva contribuire « a salvare il mondo ». Sussistono, voglio dire, delle immense energie potenziali che non devono rimanere allo stato intenzionale.

Dal punto di vista della letteratura, a noi interessa naturalmente sapere come e se energie del genere possano incidere in senso strettamente creativo. Goodman ha l'aria di dire che per il momento una soluzione non esiste, e che lo scrittore partecipa dell'impotenza di una società che non ha più nulla da dire, o, secondo le sue parole un poco antiquate, che « non ispira ». Qui davvero Goodman risulta troppo sbrigativo; in lui parla forse il narratore che non ha saputo realizzarsi, e che crede ormai inevitabile rivolgersi al saggio, alla ricerca sociologica, piuttosto che al lavoro creativo. La stessa nozione di letteratura vien messa in forse, né si tratta di un dato epistemo o isolato: basta prendere in mano la raccolta di scritti di uno dei critici giovani più acuti e intelligenti, Norman Podhoretz (*Doings and Undoings*, New York, The Noonday Press, 1964) per convincersene. Podhoretz è preoccupato del-

l'eccessiva connotazione diciamo significante che prevale nella letteratura dei giovani, della sua insistita ricerca di consapevolezza, e proprio riferendosi a Goodman parla della curiosa situazione di uno scrittore che prepara le armi in attesa che i tempi siano maturi. Egli considera giustamente un altro libro di Goodman, *The Community of Scholars*, più ricco e articolato della *Gioventù assurda*, giudicando che quest'ultimo sia legato a un'analisi della ribellione vista sotto l'angolatura del rifiuto di convenzioni correnti al punto di sfociare in una trasfigurazione del fenomeno che va sotto l'etichetta di « delinquenza giovanile ». D'altronde, gli pare che Goodman finisca per sottovalutare il significato della cultura di massa, postulando un rinnovamento che presuppone in ogni caso la conservazione di una rigida barriera tra quest'ultima e l'« alta cultura ». Il discorso di Goodman — ha ragione Podhoretz — fa centro soprattutto su valori e disponibilità potenziali, e rischia talvolta di divenire dogmatico, predicando una « Verità » astratta ed assoluta. Ma è un fatto che la risposta suscitata da Goodman va considerata di per sé quanto mai significativa sul piano della critica sociale e in funzione della necessaria liquidazione di interessi costituiti. Goodman vorrebbe suggerire delle vere e proprie terapie, osserva Podhoretz, e sbaglia. Ma egli evita la eccessiva drammaticità della denuncia, e anche se talvolta si irrigidisce nella radicalità delle proposte che avanza, ha ragione quando insiste nel non accettare soluzioni di comodo o marginali.

Gli interrogativi rimangono aperti quando si affronta la problematica in chiave letteraria, e forse Goodman non possiede gli strumenti adatti per anticipare delle risposte. La sua intransigenza diviene giudizio sommario; vale la pena, a mio avviso, non secondarlo sulla via della sospensione o del rinvio, ma avvicinarsi con attenzione alle forze in movimento, ai risultati, magari precari, senza attendersi soluzioni a breve scadenza ma anche senza ritenere la questione accantonata.

CLAUDIO GORLIER

ARTI FIGURATIVE

Nuovi movimenti alla XXXII Biennale internazionale d'Arte di Venezia

Le novità più clamorose della XXXII Biennale internazionale d'Arte di Venezia sono costituite da movimenti denominati neo-dada e pop-art, specialmente in America; nuovo astrattismo di luce e colore ancora e soprattutto americano, ma con possibili agganci anche in Europa; ricerche gestaltiche o di psicologia della forma tipicamente europee; e nuova figurazione. Procediamo per ordine: neo-dada. Questo termine si riferisce soprattutto all'opera di due americani Rauschenberg e Johns i quali, continuando un gesto che era stato di Duchamp e Schwitters dadaisti, hanno integrato alla loro opera pittorica dei frammenti della vita reale come giornali, stracci, fotografie, ecc.; e alla fine dei veri e propri oggetti come un secchio, una gallina e un'aquila impagliate, una scala, bottiglie di Coca Cola, coperta, cuscino e materasso, ecc. Questi oggetti sono: o incollati sulla tela o appoggiati per terra o su una mensola o comunque collocati in stretto rapporto al quadro. La pittura che serve da tramite tra la vita reale a cui gli oggetti appartengono e quella specie di qualificazione artistica a cui il pittore, scegliendoli e, spesso, modificandoli, li ha votati, è del tipo astratto espressionista a cui la precedente pittura americana ci aveva abituato. Come pittura, dunque, non esiste una vera e propria novità: la pennellata, il gestire, la preferenza nei colori, la violenza dei contrasti luminosi appartengono a un gusto ormai collaudato e accettato.

Johns e Rauschenberg, infatti, vengono già considerati degli artisti di transizione rispetto a quelle che sono le conseguenze estreme portate dalle leve dei giovanissimi, al disotto dei trent'anni. Infatti, una volta messa in discussione, come Rauschenberg e Johns hanno fatto, la distinzione tra vita reale e vita dell'arte, tra bello degli oggetti e bello ideale, l'artista non può che diventare colui che rileva e si appropria delle cose della

realtà, secondo i suoi stimoli personali, la sua esperienza e la sua disponibilità. Si giunge così alla vera e propria pop-art o arte popolare (Dine, Oldenburg). Il mondo moderno è pieno di oggetti nuovi, pubblici e domestici, imprevisi e utili che ci proliferano intorno, ai quali siamo costretti a far riferimento continuamente e che finiscono per rappresentare l'ambiente reale nel quale siamo immersi. Oggetti perituri e violenti che si frappongono fra noi e la naturalità della natura; circondati di grandi magazzini, di insegne pubblicitarie, di scatolame e di materiale sintetico, con le loro particolari caratteristiche tattili e visive, abbiamo finito per esser isolati dalle emozioni primarie e dal contatto diretto con quegli oggetti che in passato tenevano stretto il tramite fra noi e la natura. Il bello naturale, sul quale la pittura durante la tradizione tramandataci dall'800 aveva elaborato tutta una sensibilità e un linguaggio, è diventato pura nostalgia e alla fine un ostacolo per entrare in rapporto con il mondo moderno al quale bisogna pure accordare vitalità e l'ipotesi di un valore. E sta proprio agli artisti rompere una convenzione di bellezza e immergersi nel caos del panorama tecnologico che aspetta una qualificazione e un intervento estetici. Molti si sono chiesti se questi americani, mentre presentano su una tela gli accessori per bagno, o mentre eseguono in molle materia plastica un telefono pubblico o una macchina da scrivere, per di più ingigantiti, si sentano in accordo con tali oggetti oppure si sentano costretti, per una specie di sincerità che preclude loro ogni altra strada, a prenderne atto, ma nello stesso tempo a denunciarli. Io credo che la loro operazione sia, per fortuna, estremamente ambigua. Sostanzialmente li amano, ma anche ne sono ossessionati e li interrogano, che è il vero processo umano di apprendimento della realtà nuova intorno a noi.

Accanto a questo tipo di ricerca gli americani ne presentano un'altra su un piano di puro astrattismo, ma che si collega all'esigenza, manifestata dai neo-dada e dai pop-artisti, di scoperta di un