

tuale: quella dell'umanesimo storicistico della cultura italiana da De Sanctis, appunto, a Croce. Tradizione che non si è venuta oscurando nella certezza d'aver trovato una soluzione per sempre valida e immutabile, perché essa non dalla scienza solo dipende ma dalla cultura e civiltà; perciò i suoi problemi non sono mai risolti fino a quando continuano a essere problemi, tanto laceranti da essere apparsi, a momenti, sul punto di potersi risolvere soltanto dissolvendosi nella negazione. « Si può discutere... se quel che in una letteratura più importa, l'offerta che essa reca di umana poesia, soffre o no distinzioni e definizioni di spazio e di tempo. Ma discutibile non sembra il principio che, ove a tali distinzioni e definizioni per qualunque motivo si ricorra, esse debbano farsi avendo riguardo alla geografia e alla storia, alle condizioni che nello spazio e nel tempo stringono ed esaltano la vita degli uomini»: è la guida che Dionisotti offre a chi vuole cercare tra i molti argomenti quello che aiuti a trovare la trama nei fili aggrovigliati. Alla indagine storico-letteraria, Dionisotti, con questi suoi studi, ha molto offerto. Ma non a quella soltanto. Di un suo articolo,

raccolto in questo volume, un'«inchiesta» su chierici e laici nella letteratura del primo Cinquecento, Delio Cantimori ebbe a esprimersi con entusiasmo. Credo che si possa ricordare ora, per tutto il libro, l'espressione di quell'entusiasmo, quando si pensi all'attenzione e gratitudine che Cantimori mostrava verso le ricerche condotte a termine e compiute ma ricche e provocatrici di nuove idee e studi. Cantimori additava in Dionisotti lo storico letterario serio e competente e, aggiungeva, « uno storico vero, genuino, che professa storia della letteratura, ma possiede, in misura non comune, non solo ampiezza di visuale, ma anche forza di penetrazione, non solo la solidità erudita, ma anche la capacità di giudizio su situazioni, fatti, avvenimenti, uomini e cose della politica, della vita sociale, della cultura, ecc., nei loro nessi, che sono proprie dello storico vero... perché a chi sappia leggere, quell'articolo del Dionisotti, insegna moltissime cose, suggerisce un'infinità di ricerche, corregge una quantità di pregiudizi ».

ALBERTO MEROLA

## ARTI FIGURATIVE

### Lo spazio del surrealismo

È già stata fatta da tempo la distinzione tra un surrealismo « datato » e uno « senza età », cioè tra un surrealismo storico e qualcosa che non è più definibile quando supera certi confini, si dilata oltre le persone e le opere, risale la corrente del tempo fino al romanticismo tedesco e oltre. Il surrealismo stesso autorizza questa libertà perché nel momento che afferma i dati della propria presenza già fornisce le ragioni per disgregarli ed andare al di là di essi.

Scriva Maurice Blanchot: « indissociable de Breton, le surréalisme, qu'il porte ce nom, qu'il n'en porte pas, est appelé, par la force même qu'il lui a donnée, à s'affirmer comme toujours à venir

ou comme sa limite jamais atteinte: cependant sans avenir, sans présent, sans passé ». E Michel Carruges: « La peinture surréaliste échappe à toute définition esthétique et technique. Elle est libre d'employer n'importe quelle forme, n'importe quel procédé de figuration. Elle se reconnaît à ce seul trait décisif: qu'elle est le véhicule d'une force extrême de bouleversement poétique ».

Quando Breton apre questa libertà sui fatti dello spirito, infrange all'interno dell'uomo ogni barriera delimitante, passa nella parte in ombra non per rischiararla ma per rimanervi avvolto, fa giungere, con queste azioni, alla sua evidenza qualcosa che era già cominciato e che a tutt'oggi non sembra finito.

Così con questa estrema fluidità di confini, è

facile capire come una mostra che abbia per tema il surrealismo sia di difficoltosa attuazione. Tanto più meritevole risulterà quindi Luigi Carluccio che a Torino al Museo d'Arte Moderna è riuscito a realizzarne una, all'insegna delle « Muse inquietanti », non solo molto bella, ma sottilmente meditata e ricca di nuove prospettive critiche. Carluccio ha tentato la convivenza dei due modi: attorno a un nucleo preciso di surrealismo tipico, ben definito anche filologicamente, ha creato un'area fluttuante di presenze, tutte in qualche modo partecipi di quel senso di insicurezza, di disagio, di sospensione, di inquietudine che è stato riassunto nel titolo, risalendo indietro nel tempo fino a Füssli, spingendosi avanti fino a Bacon, allargandosi ai lati su Scipione e su Klee. La mostra insomma se da un lato pone con chiarezza alcuni fondamenti storici, appare dall'altro come un « ritratto » del suo autore, cioè si realizza come una operazione di creatività critica. Ne è risultata una inattesa unità, d'atmosfera e di significato, cosicché lo stesso Carluccio ha potuto scrivere, con ragione, nella sua premessa, che « da un capo all'altro della mostra corre un filo continuo di allarme ». Ovunque in queste opere, dalla *Villa sul mare* di Böcklin, a *La casa abitata dagli spettri* di Redon, a *L'enigma dell'oracolo* di De Chirico, al *Giardino ingoia-aerei* di Max Ernst, a *Il regno delle luci* di Magritte, alla *Natura morta con due sogliole* di Scipione e via via a tutti gli altri, è fissato un momento di attesa, di sospensione, ogni cosa è ferma per l'evento che sta per accadere e dà un segnale della sua situazione; ed ecco che ci si accorge che ciò che deve accadere è proprio, nella sua sostanza, questa attesa, questa irritata sospensione, che rimane così aperta su ogni possibilità, sulla parte oscura del mistero in sé, sulla dimensione inquieta di ciò che non esiste e di ciò che non avviene.

Aveva scritto Breton nel suo saggio *Le surréalisme et la peinture*: « M'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre, dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne ».

Dunque in questo dominio l'evento non è mai già avvenuto, ma sempre ancora da venire, e solo

se ne possono constatare gli elementi che lo preannunciano, l'atmosfera che lo presuppone; la chiarezza della spiegazione non è il fine del surrealismo, ma il buio dell'invisibile, del non esistente, del non realizzabile, che si manifesta nella casualità degli incontri più inattesi, sotto la banale parvenza degli oggetti. *Nadja*, che è forse il più bel libro del surrealismo, vive tutto nello spessore di mistero che nasce dagli avvenimenti più semplici messi in una relazione inattesa e constatati con apparente obiettività: ne sorge allora un inesauribile flusso di conoscenza. Anche le opere del surrealismo pittorico, così cariche di simboli, di incongruenze, di accostamenti esplosivi, rifiutano la ricerca, la contemplazione, la strada aperta del razionale, si oscurano nell'incertezza, nella precarietà, nell'angoscia illusiva del reale, perché ogni cosa non è mai veramente se stessa ma ha sempre un'altra dimensione, sotterranea, buia, allarmante, e dirige lungo il sentiero dell'irrazionale i suoi « passi perduti ».

Attenzione, però, a non far confusione con il bizzarro, con lo strano, con l'esoterico. Anche per questo risulta così efficace la mostra di Torino, che non fa concessioni a questa zona sospetta e preferisce invece attirare nel « campo magnetico » del surrealismo quelle opere che rispettano l'ombra della conoscenza in profondità. L'ombra del sogno? Direi piuttosto lo spazio illuminato del sogno.

Nella poesia di Breton, per esempio, lo spazio dell'immagine non è dissimile da quello che le immagini pittoriche della mostra manifestano. È questo un altro elemento unitario che lega tutte le opere. Lo spazio della libertà dell'uomo, direbbe Carluccio; oppure, si può dire, del sogno dell'uomo. Qui infatti ogni misurazione o illusione di spazio reale è ripudiata; lo sconvolgimento più profondo non verte tanto sulla deformità fantastica dell'immagine quanto sulla sua dimensione spaziale. Così sprofondano verso l'orizzonte immenso, verso una infinità desolata e desertica la pavimentazione terrestre di Salvador Dalí e il suolo metallico di Tanguy, si allargano nel vuoto battuto dalle ombre, lunghe come tagli di coltello, le piazze magiche di De Chirico, sfugge verso un

fondo ancora a portata dell'occhio il piangito delle camere incantate, e già più domestiche, di Carrà; oppure lo spazio viene tutto compresso e ribaltato alla superficie del quadro, in Klee, in Arp, in Scipione, in Gorki; troviamo uno spazio aereo come in Mirò o uno sprofondamento terrestre come in certe opere di Max Ernst; c'è lo spazio di una stanza o di una valle; uno spazio senz'aria, pietrificato e risonante, e uno gremio di presenze, pullulante di germinazioni. Eppure sentiamo che tutti questi spazi hanno una specificazione comune, un'unica vita; la dimensione che li caratterizza non è esistenziale ma psicologica; in essa i piani

di significato subiscono una sconvolgente alterazione, le relazioni perdono la loro usuale misura per porsi una inattesa, ciò che è lontano è alla nostra portata, ciò che è vicino diventa intoccabile. Le caratteristiche insomma sono le stesse dello spazio onirico. È allora su questa base che si può dire che l'immagine ispirata dalle « Muse inquietanti » è la stessa del sogno. E si avvicina forse alle immagini con cui il fanciullo si rappresenta il mondo. Ascoltiamo il bambino interrogato da Piaget: « C'è qualcosa che manda i sogni? Sì, gli uccelli - Perché? Perché amano il vento ».

ROBERTO TASSI

## TEATRO

### *Une saison au Congo*

Il discorso sul teatro politico proposto da Aimé Césaire mutua direttamente dalla concezione del teatro epico di Brecht; « prende le mosse dai compiti che ci pone imperiosamente un'epoca di mutamenti storici, dal riconoscimento che una nuova conformazione della società è possibile e necessaria » (1); parla attraverso il linguaggio dei fatti della « sua » Africa nel periodo della vertigine delle indipendenze riconquistate. C'è nella successione dei fatti rappresentati in *Une saison au Congo* (2) il ricapitolo di avvenimenti sconcertanti, di situazioni politiche che riflettono ancora l'inquietudine non risolta di nodi che persistono e tuttora incidono sulla nostra storia-contemporanea. A differenza che ne *La tragédie du roi Christophe*, il discorso di Césaire si fa qui più violento, più ironico; frantumato attraverso brevi frasi, situazioni caricaturali, diviene meno poetico ma ugualmente tendente a definire attorno al personaggio di Lumumba una rete di connotazioni e impressioni profondamente umane. La costru-

zione ha l'andamento della ballata di un cantastorie, il dramma si scompone e si ricompone ininterrottamente sotto gli occhi dello spettatore in brevi sequenze di luci e di colori che si rifanno alla tradizione etnografica. Ma Césaire tiene saldamente in pugno miti, leggende e storia, rivela la sua preferenza per il manifesto politico, riduce all'essenziale il personaggio e gli altri con l'evidenziarne i tratti rilevanti: consapevolezza e spensieratezza, intuizione e ingenuità. Così, all'inizio, il mondo di Lumumba è rapidamente tratteggiato: gli amici, i compagni, le prostitute; poi la prigione di Elisabethville e d'improvviso, l'invito a partecipare alla Tavola rotonda di Bruxelles in qualità di presidente del Movimento nazionale congolese. L'apparizione dei politici, dei finanziari e del re, ricorda le schematizzazioni brechtiane di Hitler e del suo stato maggiore in *Schweyk nella seconda guerra mondiale*; al tragico, Césaire sostituisce la caricatura, la parodia, il teatro delle maschere invaso di luci di *réclames*. Il « contrasto » risolve le situazioni didascalicamente e pone le premesse per uno svolgimento attento ai motivi umani e complessi che accompagnano i gesti di Lumumba e dei suoi amici. Lumumba non diviene mai simbolo o mito. « Alle prese con le difficoltà del mondo moderno », scrive nella prefazione lo

(1) Prima rappresentazione assoluta al XXVI Festival Internazionale del Teatro di Prosa, Venezia, 22-23 settembre 1967.

(2) B. ВРЕХТ, *Scritti teatrali*, pag. 64, Einaudi 1962.