

primo termine di quel rapporto figuri in misura troppo tangenziale e « sacrificata » nella « Biblioteca », se si conviene che, desiderandosi e riproponendosi le varie collane de « La Cultura » un « dialogo con i contemporanei », una maggiore e più coraggiosa confidenza con la nostra realtà nazionale ed il suo divenire ne stabilirebbe più solide promesse e gli recherebbe primari motivi di stimolo e di intreccio. Ciò non significa togliere niente a quanto si è già detto sulla opportunità di « guardar fuori », sia chiaro. E, d'altronde, il tono medio dei volumi è di livello più che buono sia dal punto di vista strettamente tecnico sia da quello dell'impegno intellettuale mentre di tutto rilievo deve essere giudicata la duttilità, anche in senso temporale, della selezione tematica. Dovendo proprio indicare qualche eccezione penseremmo ai lavori del Voytinsky e della Buber Neumann, che pure si leggono con piacere e con attrazione crescenti: per l'andamento ed i riferimenti in larga misura memorialistici e la carenza di rigore storiografico connaturata a questo « genere » letterario. È anche probabile comunque, va detto esplicitamente, che scelte di quel tipo consentano di intendere, almeno con una certa approssimazione, quelli che sembrano i connotati culturali della « Biblioteca di storia contemporanea » avviata, come le numerose consorelle, sotto l'insegna di intendimenti non solo da apprezzare ma da accettare senza

riserve: « dialogo con i contemporanei », « necessità e possibilità di una cultura democratica che non escluda nessuno dal proprio dominio ».

Ma il bilancio complessivo del lavoro sin qui svolto porta in evidenza un atteggiamento culturale abbastanza individuale e qualificante quanto contraddittorio con quegli intendimenti. Siamo insomma in presenza di una impostazione che si colloca fra il radicaleggiante ed il socialista e trova il motivo di raccordo sostanziale in una specifica e ben riconoscibile declinazione della avversione al comunismo caratteristica di questo filone così rappresentativo della intellettualità europea fra il 1930 ed il 1950 (un discorso del genere non vale per il libro del Dumont, per quanto vivacemente e duramente critico esso possa essere per l'agricoltura sovietica). Ora non è che ciò appaia particolarmente scandaloso. Tutt'altro. Si vuole invece dire che se è fuori discussione l'opportunità e la desiderabilità di una « linea generale » in ogni collana, altrettanto opportuno e desiderabile è, in generale e nel caso sotto esame, una sua esplicitazione limpida e criticamente prospettata. Il che permetterebbe, al di là della consistenza e del valore delle singole opere inserite, analisi, discussioni e « dialoghi » altamente proficui e pertinenti.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Notizie da New York

Anche a New York il periodo natalizio è il periodo delle mostre collettive, degli accrochages più o meno ad alto livello, più o meno commerciali a seconda del prestigio e dell'orientamento culturale della galleria. In questo momento l'accrochage più importante è quello della Galleria Knoedler che, sotto il titolo « Space and Dream », raggruppa un buon numero di opere da museo. Scaglionati tra il '15 e il '40 circa si possono

vedere alcuni dei primi rilievi in legno colorato di Arp coi titoli di poesia automatica, alcune sculture surrealiste di Giacometti, Ernst e Tanguy nel momento più prototipico delle loro scoperte, un Mondrian eccezionale pre-neoplastico ma già completamente astratto, alcuni Mirò di cui uno dedicato al Circo Fratellini, alcuni Klee famosi tra i quali un « Passaggio classico » che è un omaggio alla tecnica puntinista di Seurat, un inedito quadro metafisico di De Chirico con una

pittura di paesaggio italiano inserita nelle sue attrezzature di oggetti. Le piccole sculture di Lipchitz, Laurens, Archipenko, Moore presentano aspetti dell'attività plastica che non sembrano all'altezza delle contemporanee ricerche pittoriche, ad eccezione di Gabo direi, con una composizione dove sono avvicinati rapidamente una pietra, del metallo e della plastica. La pittura continua con un molto apprezzato dagli americani Moholy-Nagy, naturalmente Kandinsky del periodo Bauhaus, un Bram van Velde già nello spirito informale prima della guerra, un Matta a cui vengono riconosciuti anticipo e influenza sulla scuola della action painting di New York, ma che risulta tanto più culturalistico, due De Kooning giovani a cui solo la firma può dare importanza. A chiusura l'Uccello di Brancusi una forma di bronzo lucidissima affusolata verso l'alto, che porta immediatamente la scultura fuori dalle casistiche di categoria in cui molta parte del cubismo l'aveva intrattenuta. 25 anni di arte moderna, seguita non solo attraverso i nomi di artisti che tutti sappiamo, ma attraverso momenti particolarmente significativi della loro attività.

Al Whitney Museum, ossia al Museo di arte americana contemporanea inaugurato l'anno scorso (e molte polemiche ha suscitato la costruzione di Marcel Breuer con la facciata a volumi aggettanti, finestre sguince, una presenza massiccia del cemento armato, degli spessori, delle cornici sebbene sia particolarmente efficiente da un punto di vista museografico per la possibilità di disporre variamente grandi spazi luminosi adatti alla scultura) una mostra annuale di pittura americana. Questo è il museo che bisogna vedere per capire realmente cosa significa quando si dice che la pittura americana è cominciata in questo dopoguerra. Prima di allora veramente non esiste un livello paragonabile a quello europeo, non intendo nelle sue punte ma nemmeno nel suo aspetto medio. Qualche sprazzo di robusto provincialismo, qualche informazione fruttata per ingenuità e entusiasmo, ma soprattutto la carenza di adeguati processi mentali di identificazione di sé come americani.

Tuttavia si sente che questo assillo è sempre presente, abortito nel bozzettismo, nel quadro di

genere, non importa, ma attivo. Alcuni nomi di artisti, pur nella loro area regionale, sono significativi da questo punto di vista e è divertente vedere oggi, nei negozi hippies, il poster con la famosa coppia di Grant Wood che nel suo pacifismo agricolo e puritano viene già presa a termine di confronto e di rimprovero per le smanie « great society » di oggi. L'identificazione avveniva allora su un piano ingenuo, romantico, moralistico, ma è evidente la tendenza a voler rivendicare la singolarità di convinzioni e di dati di costume, e nella rappresentazione della vita cittadina già molti ingredienti di quella che sarà la pop-art col cartellone e l'oggetto industriale. Ma bisogna dire che è proprio il sogno moderno della cultura europea che dà il via al processo di identificazione americano nelle sue varie fasi che alternativamente ancora operano all'interno del suo pensiero: il contingente del Bauhaus particolarmente a fuoco in questo momento, l'esperienza dadaista che ha agito con i neo-dada e la pop-art, il surrealismo con le teorie freudiane e i processi automatici che sono alla base della pittura d'azione, Mondrian e il neo-plasticismo, Picasso, Kandinsky, Mirò, Léger, ecc. È dal mosaico di questi atteggiamenti, dal costruttivismo all'anarchismo, che comincia quella scoperta dell'America da parte dell'Europa che è anche un modo, il primo, con cui l'America scopre se stessa. Naturalmente l'action, la pop-art, la minimal art sono ormai movimenti che i critici definiscono tipicamente americani, e a ragione. Però sono sempre modi categoriali suggeriti da intelligenze che si possono anche definire tipicamente europee. Viene da pensare cosa potrebbe essere l'arte americana se si sganciasse da quei modi categoriali, se ripensasse nuovamente quel processo di identificazione da cui ha preso l'avvio. Poiché sembra che molta parte della vita americana, delle molle che agiscono nel suo interno restino per così dire estromesse dagli schemi mentali attraverso cui l'arte opera. Insomma, e senza voler fare niente più che un accenno, il concetto di arte e il suo significato, le modalità del produrre e il rapporto dell'artista con la sua opera, il posto e la funzione nella società sono ancora europei. Qualcuno potrebbe obiettare che in fin dei conti

l'America è solo l'avanguardia dell'Europa, avanguardia tecnica e industriale, non un'altra civiltà, ma appunto questo mi sembra contestabile: l'America è il frutto di un esperimento umano che ha determinate caratteristiche, ma che non si esaurisce nelle caratteristiche, determina una serie di fenomeni sul piano concretamente esistenziale, oltre che sociale, che non sono riducibili sociologicamente.

Alla mostra annuale al Museo Withney si potevano vedere Newman, Clifford Still, Noland, Morris Louis, Stella, Kelly, Frankenthaler, Twombly per quanto riguarda il settore diciamo astratto; e Raushenberg, Johns, Dine, Rosenquist, Wesselman per quanto riguarda la pop-art. Una mostra con caratteri di selezione abbastanza larghi, a volte eccessivi per un museo, ad es. certi rigurgiti di provincialismo americano sempre latente e che la cultura più avanzata ha le sue difficoltà a frenare, quest'anno sono particolarmente pesanti. Lo vedremo alla biennale di Venezia che ha selezionato quest'anno due vecchi artisti fuori del bene e del male e di cui credo si avrà abbastanza imbarazzo a fare i nomi quest'estate.

La stella della stagione 1967-68 a New York è senza dubbio una mostra che, aperta già da ottobre, continua a registrare il massimo dei visitatori: la mostra di scultura di Picasso al Museo d'arte moderna. Questo è un po' l'anno della scultura: il Guggenheim Museum ha inaugurato in ottobre una grande esposizione internazionale di scultura: Nell'atrio centrale da cui si parte la struttura a chiocciola di F. L. Wright, un grande Calder e due giovani, Morris e Judd, con strutture primarie: ovviamente una consacrazione ufficiale per questi ultimi ormai citati come maestri in una società che non ha voglia di aspettare l'artista ottuagenario per decretargli la sua ammirazione e che, come dice Oldenburg, in genere cambia oggetto di attenzione ciascun mese. Il panorama di scultura era molto ufficiale (con un certo soprannumero di giapponesi): nomi celebrati da Picasso a Giacometti, da Arp a David Smith fino agli italiani Marini, Manzù, Consagra, Cascella, Colla, Fontana. Sempre in ottobre la città stessa di New York è stata la sede di una grande mostra all'aperto: davanti a edifici importanti e

nelle piazze sculture che, come oggetti di Galleria, potevano essere definite enormi, come elementi di urbanistica cercavano con difficoltà di non passare del tutto inosservate. Scrive Barbara Rose su «Vogue», rivista che appoggia e divulga in modo intelligente e insistente nomi e motivi ideologici degli artisti americani di avanguardia, oltre a corredarli di magnifici servizi fotografici, che finalmente la scultura americana ha ripreso il contatto con gli spazi urbani e la città, non è più una scultura per privati, un arredamento di stanze o giardini di ville lussuose, ma aspira alla sua funzione principale: il monumento. D'altra parte è la prima a riconoscere che, in questo caso, l'esperimento è fallito, non solo perché le idee più nuove e interessanti sono state scartate (quella di una scultura di fumo per es.), ma per il disturbo di una architettura completamente eclettica e caotica e per la congestione del traffico newyorkese. A me non sembra che siano questi i motivi determinanti e resto sospettosa proprio all'idea di una scultura monumentale.

Con molta pubblicità e attrezzature di gru e calcoli elettronici, è stata installata la grande scultura in ferro-corten di Picasso in una piazza di Chicago. A Chicago la chiamano il cagnolino bassotto, con molta evidente difficoltà a orientarsi nella lettura di una immagine che chiaramente è un volto femminile. Un esperimento riuscito, almeno in un certo ordine di idee, in lamiera ritagliata a grandi sagome collegate da tubi e saldate l'una all'altra in modo da lasciare grandi spazi liberi all'intorno. Sebbene sia alta come tre o quattro piani la scultura di Picasso non ingombra la piazza, ha leggerezza e da ogni punto si vedono larghi squarci dell'architettura circostante. Insomma è un elemento, libero, di fantasia che poggia sulla piazza con tutta l'ariosità che spetta allo scenario di grattacieli e di strade intorno.

Per tornare alla mostra di Picasso, un elemento di particolare interesse è dato dal fatto che quasi tutte le opere sono di proprietà dell'artista, quindi la maggior parte sconosciute. Esse testimoniano di un'operosità insospettata e febbrile pur in un artista la cui fecondità è ben nota. Rivelano una ossessione creativa, un bisogno autentico di dar

forma e figura umana ai materiali più diversi e alle tecniche più insolite. Qualcosa che non è il lavorare giocoso e artigianale di Calder, ma una coscienza profondamente drammatica nel seguire gli stimoli più diversi della creazione come unico modo di sentirsi vivo e significativo. Una mostra che mette a nudo una condizione di artista che può anche turbare per l'inquietudine che rivela di sopravvivere a qualunque costo eludendo nell'attivismo l'angoscia dei limiti connessi a un destino creativo, ma che rimane comunque esemplificativa più di altre di una tensione intellettuale dell'artista europeo della prima metà del secolo.

E per concludere con un'iniziativa curiosa che sta ottenendo un certo successo tra il pubblico, la Galleria IBM sta esponendo un gruppo di macchine progettate da Leonardo, in legno e ferro colorato, in dimensioni ridotte a circa 1 m. ciascuna, richiamando nell'aspetto e nella fattura gli oggetti che la pop-art ha prodotto in questi anni. Il pubblico può manovrare lui stesso le macchine come delle sculture meccaniche da azionare con le proprie mani. Una mostra che è un omaggio, ma in termini molto disinvolti. Se però viene il desiderio di saperne di più, sull'origine di queste macchinette che sembrano un'idea così americana, e chiede alla segretaria della mostra chi le ha progettate, dove sono state eseguite e quando (perché il catalogo non lo dice), si ha l'illuminante sorpresa di sapere che vengono dall'Italia, opera di un gruppo di architetti milanesi. Adesso? Oh no, queste macchinette sono del '39. Riferisco l'episodio perché si può considerarlo un istruttivo esempio dei rapporti tra il '900 europeo, la pop e l'attuale minimal art americane. Lichtenstein del resto, con la mostra di sculture di Leo Castelli, ha chiaramente definito l'area storica del «modernismo» come una sua dichiarata area di interesse.

Mentre l'artista europeo intrattiene con la società rapporti molto turbati e di diffidenza reciproca, l'artista americano è venuto sempre più conquistando un posto di primo piano nella considerazione del Paese. A parte il fatto che a New

York l'ambiente intellettuale è molto forte e, come si dice, potente; a parte il fatto che l'artista, ormai, quando viene riconosciuto socialmente come tale, si presenta abbastanza in alto nella gerarchia mondana, come un cantante lirico, un direttore d'orchestra, un attore famoso ma con un certo alone underground che quelli non hanno, tutta l'organizzazione dei musei, dei collezionisti, dei critici e dei mercanti d'arte, ha un carattere assolutamente ufficiale, di garanzia sia sul piano delle ricerche che su quello dell'investimento di capitale. Come si sa, lo Stato stesso ha posto le basi della fiducia quando ha stabilito che una percentuale della somma che il cittadino gli deve sotto forma di tasse, può essere devoluta a forme di incremento culturale e educazionale: tra queste forme sta in primo piano l'acquisto di opere d'arte anche contemporanea.

Tutto questo ha un riflesso sulla psicologia dell'artista e sul rapporto col suo lavoro mentre con la pop-art egli si è reso conto cosa significa avere un pubblico vasto e in grado di trovare facilmente un aggancio. Adesso la pop-art fa parte delle lezioni acquisite, non crea più choc, la gente vi si rispecchia con soddisfazione. Infatti mentre una deformazione di Picasso cubista può apparire ancora carica di intellettualismo arbitrario, i progetti di sculture di Oldenburg — in dimensioni enormi: una banana, un gelato, un tergicristallo identico a quello delle automobili con l'acqua che vi scorre sopra, un hamburger ecc. — ciascuna pensata per un luogo preciso, New York, Londra, Stoccolma, oppure i lucidissimi oggetti anni '30 di Lichtenstein, come pezzi di art-déco dell'epoca, una ringhiera per es., o le fotografie di Warhol ripetute in grandi tabelle la testa di Jacqueline Kennedy, la testa di Elisabeth Taylor, la sedia elettrica, l'incidente stradale, l'episodio razzista, ghirigori di luce e insieme figurazioni segnaletiche, come le opere di altri pop, si presentano a un livello di problematica che interessa molto l'uomo americano, poiché verte sulle forme e i significati di una società in cui si sente caratterizzato. Egli pensa quest'arte rivolta a se stesso; senza andare magari molto a fondo ne avverte lo humour, il lato critico, ma

soprattutto lo tranquillizza che l'artista sia lì, dalla sua parte e non altrove. In questo senso vede giusto: con la pop l'artista americano ha cominciato veramente a lavorare per lo Stato. E non in una accezione gretta, ma in quanto riconosce la società, ne studia la fisionomia, la vuole migliorare. Non va cercando soluzioni fuori dal sistema. Questo ragionamento vale anche, io credo, per l'ala astratta della scena americana: Noland, Stella e i minimalisti. Anche qui senti l'artista sicuro del suo ruolo, questa volta non perché propone un chiarimento e una qualificazione dei dati della percezione quali si manifestano con i mass-media, ma perché propone quei dati in sé, come strutture primarie, ma con analoga esperienza feticistica. Ottenendo, come afferma Clement Greenberg, di rendere visibile qualcosa che nessun altro medium rende visibile. Così l'astrattismo americano ha in questo momento una dilatazione — si pensi alla mostra di

Frank Stella da Castelli, con gli arabeschi di colore a grandi bande di strisce curvilinee — che in parte risponde a un consenso nuovo che l'artista dà alla società. In cambio questa gli fornisce la giustificazione implicita in ogni bene di consumo. L'arte americana tra Giulio II e Solimano il Magnifico.

Fuori da queste alternative, citerò solo due mostre interessanti: alla Pace Gallery quella di Withman, con ambienti completamente al buio definiti solo da una linea di luce rossa lungo le pareti portata da un raggio laser al centro della stanza, e alla Dwan Gallery quella di Carl André le cui due opere erano formate dalla giustapposizione, sul pavimento, di piastrelle tutte uguali, 30 x 30, poniamo, o di acciaio o di ferro. Un lavoro che lascia a nudo i problemi di ordine mentale e operativo piuttosto che quelli dell'integrazione o della celebrazione del vivere.

CARLA LONZI

TEATRO

Tango

Tango di Slawomir Mrozek è l'opera che in questi ultimi anni ha più avuto successo all'Est come all'Ovest. È stata definita « un Amleto del teatro buffo » una ripresa, nella prospettiva di un teatro dell'assurdo, dei motivi aspri, ironici, amari e grotteschi di un genere che, dall'*Ubu roi* di Alfred Jarry, passa attraverso la riproposta simbolica di Witkacy del *Pollo d'acqua* per giungere al discorso tremendamente profetico di Beckett.

Nel mondo nato dopo la distruzione, più tardi ancora di *Ah! les beaux jours*, forse nel deserto delle cose e dei sentimenti, l'umanità nuova prende a ricordare una memoria che non ha mai avuto, a costruire ricordi cui deve credere per darsi una dimensione concreta. Se fosse solo questo, Mrozek avrebbe certamente appreso la lezione di un teatro moderno, portato avanti il

limite dell'assurdo di un universo reinventato, ma non avrebbe costruito l'Amleto degli anni sessanta, il personaggio certamente più sconcertante della società socialista.

Suggerimenti a parte, sollecitazioni o rimandi non spiegano in ogni caso la stretta forza dialettica di un testo che si sorregge per l'analisi impietosa che suggerisce, e fermenta, per ciò che rappresenta, nel nostro mondo contemporaneo, una voce così cruda e attenta come questa di Mrozek.

Scriva Jan Kott (che ha curato la messinscena di altre opere di Mrozek) « "*Ubu roi*" si svolge in Polonia, quindi in nessun posto. "*Tango*" si svolge in Polonia, quindi dappertutto ». Osservazione esatta cui deve però aggiungersi il riferimento alla proposta critica della cultura polacca di oggi, il rimando alle esperienze di punta, a Witkacy, riproposto nei più vivi teatri d'avanguardia o