

tudine e il dolore di una condizione umana angosciata, la condizione di essere perduti, camminare in una via senza uscita, prigionieri dell'infinito. L'ha riconosciuto molto bene Poulet: «Essere perduto — perduto in una foresta, nell'universo, o nella profondità della propria esistenza — è la stessa cosa che essere incarcerati nell'immenso, avere per prigioniero l'infinito».

## Sui Nudi di Morlotti

«Il nudo è la mia ossessione» ha detto una volta Morlotti, ha voluto indicare cioè, lui per primo, qual è il nodo sul quale si impenna il destino della sua opera. Grande pittore di paesaggi, Morlotti non ha però mai smesso di dipingere la figura umana, risolta nel nudo femminile; con periodicità ininterrotta e, appunto, ossessionante, ha intercalato alla serie dei granoturci, dei fiori, dei cactus, dei recenti «notturni», quella delle «bagnanti», grandi corpi femminili avvolti dalla terra, dall'erba e dal cielo.

Che ci sia rapporto tra i due gruppi di soggetti, e anzi che si ponga nella possibilità di metamorfosi da una sostanza all'altra dentro la grande pulsazione dell'organico uno dei fondamenti della poetica di Morlotti, appare evidente ed è già stato a più riprese dichiarato o scritto. Ma c'è anche diversità, c'è tra i due gruppi un diverso livello di penetrazione e di scopi.

Del resto Courbet non aveva raggiunto, oltre l'immensa lievitazione dei paesaggi, la naturalità drammatica e assoluta dell'*Hallali du cerf* e delle *Demoiselles de la Seine*? I nudi di Morlotti sono quasi sempre «studi», ricerche, opere in crescita, insoddisfatte e instabili; Morlotti vuol dipingere, credo, le *Demoiselles de la Seine* dei nostri giorni. Ciò che in Courbet era chiuso dentro il supremo abbandono, l'inconsapevolezza demente dei corpi addormentati e perduti tra terra e acqua, l'Eros originario che univa in un unico respiro l'uomo e la natura, nei nudi di Morlotti esplode e in questa allargata misura si carica di una buia tenebre di morte. L'Eros ha ritrovato allora la sua forza distruttrice, il «furor arduus» di Lucrezio;

ma dal corrompimento rinasce la vita, così nuovamente si compie il grandioso e oscuro ciclo lucreziano della natura.

A veder uniti, nella mostra di aprile della Galleria Odyssia di Roma, una ventina di nudi, si ha il senso preciso di questa novità; che Morlotti cioè sia giunto, oltre il cupo splendore dei nuovi paesaggi, a toccare nel profondo dell'opera lo spazio della solitudine e della morte. In questi nudi è in atto, con una forza che si sente passata attraverso gli spessori della realtà, un dialogo grandioso tra il naturale e l'umano, tra Eros e Thanatos, tra soggetto e oggetto; in essi è raggiunta la totalità dei due termini.

Morlotti risponde positivamente alla domanda di Blanchot: «Non potrebbe esserci un punto in cui lo spazio sia contemporaneamente intimità ed esteriorità, uno spazio che all'esterno sia già intimità spirituale; un'intimità che in noi sia la realtà del di fuori, tale che noi saremmo in noi stessi al di fuori, nell'intimità e nell'ampiezza intima di questo esterno?». Ovunque ora nel suo lavoro si sente vivere questa intimità dell'esteriore, lo spirito della materia. E non si potrà negare che le radici che nutrono queste operazioni siano ancora quelle romantiche. Morlotti è qui spinto allo sbaraglio, uomo di una generazione, che ha trovato in una estrema identità di vita e arte il suo solo modo di esistenza; Morlotti ha superato il limite oltre il quale si entra nella solitudine vera e incessante dell'opera, nello spazio da cui non c'è più possibilità di uscita.

Ma nello stesso momento che questa discesa nel profondo si compie, l'immagine subisce come un contraccolpo, acquista una nuova evidenza, si districa lentamente dall'amalgama indistinta. I nudi non sono più addensamenti di luce o diffusioni di materia, ma presenze drammatiche. Il colore ha acquistato una stupenda autonomia.

Che cosa è diventato il «tono italiano» in questi quadri? Non è più gusto, piacere, fascino del colore, incantazione segreta, interna misura; ma interna vita, dramma del profondo, tristezza ininterrotta; non più sottilmente o pazientemente costruito, ma amaramente disteso, senza abbellimenti, senza rispondenze cromatiche e poetiche,

dato per se stesso come monotonia infinita, come solitudine della materia.

La materia di Morlotti è splendente; di uno splendore che è stato paragonato a quello dei reliquari barbarici. Ma non ha solo splendore. Quando l'artista va a fondo dell'opera la chiarezza si interna, brucia tutta dal di dentro, allora l'opera acquista il suo peso, la sua profondità. E del resto è proprio nella dialettica tra splendore e spessore della materia, tra splendore e opacità, tra tenerezza e violenza che si trova il senso di queste opere. I reliquari sono oggetti vuoti, scrigni per contenere, pareti che limitano l'oscurità, ma nelle opere di Morlotti ci sono anche le reliquie, c'è l'oscurità, la morte; inestricabile è in esse lo splendore della superficie dalla corruzione notturna dell'interno.

ROBERTO TASSI

## **Prestigio dell'Europa in due grandi mostre a New York e Buffalo**

«Dada Surrealismo e loro eredità» al Museo d'Arte Moderna di New York insieme a «Plus by Minus», la mostra del Costruttivismo nel mezzo secolo della sua nascita alla Albright-Knox Art Gallery di Buffalo sono omaggi molto spregiudicati al prestigio dell'arte europea. Entrambe le esposizioni finiscono per riaprire automaticamente il problema del rapporto o della dipendenza dell'arte americana da quella europea dal momento che, sia Dada e Surrealismo sia Costruttivismo, sono inequivocabilmente europei mentre le loro eredità si manifestano soprattutto vitali nel panorama americano. Neo-dada, pop-art, minimal-art sono tutti termini che indicano, implicitamente o meno, una derivazione. Resta da vedere se eredità sta a significare un concetto di rendita culturale oppure un concetto di apertura creativa.

Certo che le opere che testimoniano dei movimenti-matrice sono talmente eccezionali, a distanza di decenni ancora così energetiche che sembrano contenere più che il germe di quanto è avvenuto dopo. Almeno una profezia. Mentre non c'è personalità di artista americano facente parte dell'eredità di questi movimenti che non trovi in un'opera europea un singolare precedente. Vediamo il fu-

metto di Lichtenstein in un collage di Schwitters del '47 *For Kate*; gli oggetti soffici di Oldenburg nelle immagini liquefatte de *La persistenza della memoria* di Dalí nel '31; il misto di elementi geometrici concentrici con elementi di iconografia umana di J. Johns in *Picabia*, per esempio in un acquarello del '22 *Optophone*; la combine fotografica di Rauschenberg nei collages fotografici dei dadaisti tedeschi, di Hannah Höch, per esempio; la sua gallina impagliata nel pappagallo impagliato di Mirò de *L'oggetto poetico* 1936; lo spazio invaso da oggetti giganti in Oldenburg nello spazio di Magritte in un quadro come *Valori personali* del '52. A parte che ogni opera di Duchamp, tanto per fare il nome del genio — viene proprio voglia di chiamarlo così per come è riuscito a ridurre la percentuale di inutilità della sua opera a un quoziente vicino a zero — per esempio una dal titolo *Tu m'* del '18, riesce a essere una specie di concentrato delle esperienze artistiche di oltre mezzo secolo dopo. Senza poter dimenticare le anticipazioni generali di Mirò, Man Ray, Giacometti, Schwitters, Ernst e gli altri già citati prima. Oltre al solitario anticipatore degli anticipatori Giorgio De Chirico con una stupenda sala metafisica, enigmatica a livello di quella di Duchamp e altrettanto senza concessioni.

Nel cercare i rapporti tra le generazioni di artisti uno è facilitato dal catalogo che pone le foto delle opere in modo da mettere in evidenza le filiazioni e le coincidenze. Perché questo? Certamente non per sminuire gli artisti americani. Ma come si può supporre di lasciare intatta la fisionomia di un artista se gli si pone accanto un precedente così letterale? Eppure lo stesso criterio è stato adottato per la mostra di Buffalo dove si può dire che ogni maestro ha a fianco il suo preciso allievo, e questo allievo è una figura di primo piano nell'arte americana. Per affrontare l'argomento credo che occorra fare alcune considerazioni: la prima è che una coincidenza di carattere formale non è determinante per dedurre una analogia di esperienza e quindi in qualche modo per affermare un carattere riduttivo, di rendita, della seconda rispetto alla prima. Tuttavia, anche ammettendo essa che colga un momento analogo fra due artisti, la sua funzione sta nel dar origine a tutta una produzione che mette in luce, chiarisce e sviluppa ciò che altrimenti sarebbe rimasto un atomo quasi impercetti-