

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-

bile di esperienza artistica: completo, essenziale, però per così dire dall'apparenza troppo trascurabile per l'importanza che ha finito per rivestire col passare degli anni. In questo senso mi pare che anche tutto il gigantismo dell'arte che si può definire eredità di Dada Surrealismo e Costruttivismo, faccia un po' parte di questa operazione di evidenziare dati che in qualche modo possiamo riferire all'opera di artisti europei, ma a uno stadio di osservazione corsiva, per se stessi, senza preoccuparsi di volerla portare a livello comunicativo del pubblico come un fatto importante del nostro tempo. Rivolgendosi a qualcuno,

sottintendendo tutti, ma senza affrontare la comunicazione di massa. Nel passaggio sociologico, quale finora sostanzialmente è stato il passaggio dell'arte dall'Europa agli Stati Uniti — e non è un passaggio da poco anche se giusto il primissimo scalino di una differenziazione — l'arte americana ha acquistato una fisionomia che le permette di rendere omaggio ai suoi maestri con una bella disinvoltura e un disinibito senso delle proprie possibilità. A un livello qualitativo di opere, reperite soprattutto da collezioni americane, quali raramente capita di vedere.

CARLA LONZI

TEATRO

Rosencrantz e Guildenstern sono morti

Rosencrantz e Guildenstern sono, nell'*Amleto* di Shakespeare, due personaggi secondari che, usati dal Re come informatori delle vere intenzioni del Principe, vengono poi incaricati di accompagnare Amleto in Inghilterra, per là morire, grazie allo scambio della lettera di credenziali.

Due personaggi-simbolo, facilmente confondibili l'uno con l'altro, che passano nella tragedia di Shakespeare senza traccia, che vedono, indagano, conoscono, fingono senza poter partecipare, senza intervenire nell'azione, altro che per essere distrutti. Eppure il loro ruolo non è apparentemente passivo. Convocati dal Re — come vecchi amici di Amleto — hanno la possibilità di avvicinarlo, di spiare i gesti, le riflessioni, di stimolarne l'antico bisogno di parlare e di confidarsi. Personaggi dabbene accettano, però, di fingere, di sorprendere le confidenze del Principe, di barattare la loro amicizia, così, senza mai cogliere quel destino da protagonista, relegandosi in un passaggio secondario, modesto. Per tale ragione sono stati scelti da Tom Stoppard nella commedia *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*, quasi emblematiche raffigurazioni dell'uomo medio, del non-personaggio, che sfiora i segreti della vita senza comprenderli.

Commedia amara, impostata sulla « lettura critica » di un testo, sull'analisi della sua struttura,

sulla demolizione, pezzo per pezzo, di un meccanismo per ritrovarne l'unità espressiva nel particolare che diviene rappresentazione. Un viaggio dentro le cose, in questo caso, dentro un testo famoso — oggetto anch'esso — non tanto per provarne la consistenza oggettiva quanto per raffrontare la libertà dei personaggi con la relatività di ciascuno di noi. Ammessi a rivivere una situazione già nota, nei particolari, riusciremmo a romperne la spirale o saremmo stritolati nell'ingranaggio, dal sistema e da tutto ciò che lo condiziona? Rosencrantz e Guildenstern assistono: vedono la sorte di Polonio, conoscono da Amleto quali sospetti ha sulla morte del padre, afferrano il sussurro della Corte, avvertono la congiura. Durante le prove dei teatranti « vedranno » addirittura la morte di due personaggi simili a loro, ma non capiranno l'analogia. « Il teatro è un modo per guardare » dice loro il Primo Attore, mischiando verità e fantasia, amarezza e sorriso; l'incontro con il loro gruppo ha una precisa risonanza, nel testo di Stoppard, la realtà di una finzione che sa perpetuare il senso della vita senza adattarsi. L'operazione critica di Tom Stoppard è in fondo esemplificata proprio in questo mondo dei teatranti — che si ricollega alle cupe predestinazioni de *I giganti della montagna* — di cui sa cogliere i valori assoluti e le relative compiacenze. Il gioco della vita è un gioco a carte scoperte, e forse veramente « la