

metà di quella vicenda, verso il 1855, prendiamo « La roccia di Dix-Heures » di Gustave Courbet, che blocca l'immagine di natura nella sua violenza carnale e stratificata, avremo i tre grandi punti in cui quella vicenda si articola, le sue tre grandi direttrici: la direzione romantica, la realistica e la naturalista. Queste tre direttrici, volta a volta, si combinano, si accavallano e fondono, o scorrono parallele, talvolta sotterranee, talvolta preminenti e, nel gioco della loro molteplice vita, del loro ricco fluire, costruiscono la trama fitta, complicata, profondamente poetica di quel rapporto con la natura, che si conferma appunto tra gli aspetti più drammatici e originali dell'Ottocento; un secolo che per tanti versi, e anche per questo, ha dato vita a numerosi nuclei di rinnovamento, spinti a trasferirsi e poi a prender sviluppo, insospettiti e misconosciuti, anche nel nostro. Il merito del libro di Valsecchi è di documentare in un modo, abbiamo visto, tanto stimolante, quella molteplicità, quella poesia e quel dramma.

## Giovane pittura tedesca

Il realismo tedesco degli anni venti, conosciuto col nome di Nuova Oggettività, comincia ora ad avere il suo chiarimento; che non è però completo, non essendosene, per esempio, ancora percorsa l'intera ampiezza nella varietà dei suoi aspetti, né risolti del tutto i problemi che nascono appena si considerino i suoi rapporti, da un lato con la tradizione di una cultura che ha portato il realismo quasi come uno dei suoi segni primari, dall'altro con le condizioni storiche di quegli anni, in cui è stato forzatamente rinchiuso.

È un lavoro di ricuperi, di indagine storica, di intuizioni critiche, già avanti però nella sua elaborazione e, bisogna dirlo, quasi più per merito di ricercatori italiani che tedeschi, e della milanese Galleria del Levante in particolare. Che ora intende richiamare l'attenzione anche sui sorprendenti esiti di quel movimento, indicando, con la mostra sulla « Giovane pittura tedesca », una situazione di ripresa realistica che sembra tra le cose più vivaci di oggi.

Se avessimo sotto mano già completi tutti gli elementi per una conoscenza sicura della Nuova Oggettività, forse ci sarebbe più facile intendere le ragioni del ripresentarsi nella Germania dei nostri anni di forme artistiche che a quel movimento si riallacciano e ne sono una estrema filiazione o, come intende dire questa mostra, una necessaria continuità. Qualcosa di simile, ma forse più semplice perché più diretto, avviene in poesia, dove un gran numero di autori, tra i più nuovi ed efficaci, vanno indagando e riproponendo i vari aspetti del realismo brechtiano.

È come se gli artisti tedeschi riprendessero, al di là degli anni vuoti, bui, nullificati del nazismo e della guerra, un discorso che riconoscono fondato nella loro storia, e, pur con tutta la differenza che divide la loro dalla generazione di quei lontani padri, fossero spinti a indagare gli esiti, le conseguenze e le possibilità di sviluppo, che erano stati rimandati da quando quel discorso fu inesorabilmente troncato.

Le posizioni sono in parte cambiate, soprattutto nella zona più appariscente delle vicende storiche, ma sembra che sia ancora momento di realismo; non di espressionismo, di posizioni idealistiche, astratte o retoriche, di grido o di passione interiore; momento di guardare freddamente le cose, di catalogarle e conoscerle e infine di giudicarle; non di lasciarsi prendere dal flusso dell'esistenza, ma di isolare i fenomeni. L'incertezza del presente è però anche oggi, come in quel tempo, grandissima; destituzioni, violenze e negazioni di ogni genere occupano ancora (forse anche più) tutto l'orizzonte; e non importa se oggi si celano sotto i manifesti e le maschere colorate e felici del consumo, del benessere, del piacere, anzi questo richiede solo una più dura volontà di giudizio e di cinismo. Circola ancora, come sangue infetto, l'angoscia, e si diffonde ovunque e in ogni momento; si tratta ora di esorcizzarla, non di ridurla a una masochistica compiacenza come hanno fatto spesso gli espressionisti, ma delimitarla, indurirla, farsene una spina acuta che disincanti, che tolga dagli occhi il velo della adesione o l'intorbidamento della pietà. Elemento fondamentale del nuovo stato è la coscienza precisa e ininterrotta

che ogni cosa, ognuno di questi fatti e di questi movimenti « riguarda l'uomo » (secondo la formula della mostra al Whitney Museum). Questo vuol dire necessità di realismo.

La Nuova Oggettività si è presentata sotto due aspetti più generali e appariscenti: quello, appunto, « oggettivo » e quello « magico »; la distinzione è approssimativa e trae il suo schematismo dalla mancanza di conoscenza capillare del fenomeno, ma indica abbastanza bene i due modi principali. Nel realismo di oggi non è quasi più possibile avvertire differenziazioni così nette, come se le due aree si fossero lentamente sovrapposte assorbendo in un'unica fusione caratteristiche opposte. Questo fatto, oltre a corrispondere a una logica evoluzione del fenomeno e a condizioni storiche e sociali, sebbene non dissimili, più ambigue e più dure, è dovuto all'influenza di due movimenti, uno, il Surrealismo, di vecchia data ma di nuovo recupero, l'altro, la Pop art, appena precedente, a o volte contemporaneo, ai fatti in questione.

Surrealismo e Pop art hanno mescolato a fondo le carte, e questo realismo tedesco ha dovuto tenerne conto. Ma nello stesso tempo si è potuto salvare dalla loro influenza diretta, sempre troppo

pericolosa, proprio perché poteva rifarsi alle sue fonti originarie. Il Surrealismo ha agito su questi pittori creando l'atmosfera, l'ambiente in cui qualsiasi avventura dell'oggetto diventava possibile e quindi soprattutto fornendo un terreno ricchissimo di coltura cioè già un punto di partenza molto libero. L'influenza della Pop art è rimasta invece più superficiale; può forse aver agevolato il modo di presentare gli oggetti, di farli incombere, di ritagliarli isolandoli in uno spazio amorfo. Ma non si vede un rapporto di sostanza, anzi quasi un antagonismo. Dietro l'aggressività della Pop art si prolunga un vuoto oscuro, una carenza morale e come un nascondersi impaurito e arrogante, una integrazione mascherata e senza salvezza a ciò che oggi nel mondo è destituito e potente; essa quindi in nessun modo « riguarda l'uomo ». In questi pittori invece c'è sempre, oltre il distacco, la crudeltà, l'ironia e il disincanto, una umana consapevolezza e la forza della loro opera sta proprio in uno spessore di cose che non vanno mai al di là dell'uomo e che, in questo ritorno fatale, indicano in qualche modo un tendere, e forse un credere, al futuro.

ROBERTO TASSI

## TEATRO

### *Il Giardino dei ciliegi* del Cinoherni Klub di Praga

S'è più volte detto e si dice (fin dai tempi d'Aristotele) che un'opera d'arte è un organismo, un tutto coerente, fornito di un principio, di un centro e d'una fine: un'opera chiusa, insomma, che, appunto per essere chiusa e cioè organica, è *interpretabile*, vale a dire « aperta » alla interpretazione e, in ultima analisi, *rappresentabile*, capace cioè di essere resa presente, attuale. Ciò spicca soprattutto in un'opera teatrale, del cui testo — s'usa pure dire — componente è anche il pubblico. Un'opera teatrale ribadisce, in altri termini, che un'opera d'arte è necessariamente interpretabile: se non si lascia

interpretare, è inesistente. D'altra parte, l'interpretare è un atto autonomo, ma non può prescindere tuttavia dalla organicità, deve cioè osservare l'obbligo della coerenza: di quella coerenza (propria all'opera d'arte) che è stata la sua *condicio per quam*. Se manca tale coerenza, diciamo allora che l'interpretazione non regge, e proprio per questo essa finisce per tradire il testo poetico.

S'aggiunga inoltre che già il testo poetico è stato a suo tempo un atto interpretativo, che l'autore ha compiuto in ordine a certi dati. Può anche esserseli inventati, questi dati, resta il fatto che essi siano dei dati: ma l'importante è d'averli composti in una maniera organica, rendendoli così accessibili e, quindi, accettabili. Importante non è