

era "nascosta" o, con espressione più significativa, "seppellita" nella natura ».

Su queste basi l'opera di Dürer è cresciuta in una grandiosa unità, presenta cioè i moltiplicati aspetti di una unificazione spirituale, per cui ogni sua esperienza era sempre la stessa; ma all'interno di questa sfera uniforme si agitava l'unione contrastante dei principi diversi: tra il reale e l'immaginario, tra il quotidiano e il fantastico, tra la lettera e lo spirito, tra l'oggetto come cosa in sé e l'oggetto come simbolo, tra chiarezza e mistero, si istituiva un rapporto dialettico che, stabilendo l'unione dei contrari, determinava la perfezione inquietante dell'opera, e da questo grande iniziatore passava poi a scorrere lungo tutta la tradizione dell'arte tedesca.

### La mostra di Burri a Torino

« Le parole non significano niente per me; esse parlano intorno alla pittura » ha dichiarato Burri nel 1954; le parole cioè non parlano dentro, al centro, della pittura, nel profondo degli spessori, esse volteggiano sulla superficie di quella massa omogenea e chiusa che è l'opera, come uccelli ciechi, disorientati, privi della necessaria forza di penetrazione. Era un modo per Burri di negare il discorso critico e chiedere che l'opera fosse lasciata, come « presenza irriducibile » e insondabile, a parlare da sola.

Ma un discorso è pur necessario, fa parte del nostro modo di accostarci all'opera, di istituire con lei dei rapporti; tanto più che la Mostra di Burri che si è vista alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, se da un lato, per la perfezione con cui è articolata e disposta e la presenza di opere assolute e fondamentali, blocca lo spettatore e lo costringe di colpo a una muta contemplazione, dall'altro, e in un tempo successivo, provoca il sorgere fitto e intricato di pensieri, di intenzioni critiche, di tentativi di chiarimento, cioè di parole.

Proprio l'opera di Burri infatti, che per la sua natura sfugge a una precisa definizione del significato, ha suscitato lunghi discorsi, intesi a decifrare l'immagine, a trovarvi il corrispettivo esistenziale, l'altro polo della metafora; così si è

parlato di ferite, di crateri, di carne viva, di orizzonti, di soli, di suture chirurgiche, ecc.; quasi sempre poi ci si è riferiti alla simbologia di una condizione umana drammatica e ferocemente destituita.

E certo tutto questo sembra esserci nella pittura di Burri, e anche nell'altro, poiché l'ambiguità dell'immagine non è mai del tutto esaurita; ma di fronte al fascino violento, misterioso e inesaurito che ognuna di queste opere emana bisogna porsi in una forma di recezione intellettuale un po' diversa e intendere subito che l'elemento fondamentale che esse esibiscono, cioè la materia, non ha intenti allusivi o simbolici, ma trova il suo fine in se stessa; essa appunto presenta come sua caratteristica ciò che alcuni linguisti chiamano « l'autotelismo dei materiali », cioè una completa autonomia, un rimandare solo a sé; Jakobson scrive che « la pittura è messa in forma del materiale visivo a valore autonomo ».

Accettare questa posizione può essere a prima vista tanto più difficile per l'opera di Burri, quanto più in essa la materia sembra abbandonata alla sua corporeità più esteriore, alla sua inerzia bruta. Ma si tratta di una illusione superficiale; la materia subisce invece, durante la sua messa in opera, una totale trasformazione: essa cambia la sua natura, muta la sua essenza, dal mondo fisico passa al mondo spirituale, diventa da inerte morale, trasforma la sua spoglia in verità: essa non raffigura niente, cioè non offre nessuna « figura », perché il suo fine è in se stessa, al di fuori di ogni simbolo o metafora; nel cammino dalla sua brutalità alla sua sublimità si carica di quegli elementi che la rendono se stessa in profondo, cioè se stessa come poesia, se stessa come immagine del mondo. Questo processo, che per Jakobson è tipico soprattutto del linguaggio poetico, nell'opera di Burri, a superare appena la superficie, si mostra con evidenza e si può quindi considerare come una delle ragioni del suo fascino e della sua misteriosa presenza.

Andiamo avanti nel discorso sulla materia: proprio considerandola nella sua continua variabilità (il successivo cambiamento dei materiali, sacco, legno, ferro, plastica, ecc.) e in quella sua

avventura di darsi come materia per venire immediatamente annullata nell'immagine, possiamo raggiungere il senso profondo dell'opera di Burri, che è di svolgersi come una grandiosa immaginazione della materia.

Tentiamo un'interpretazione che quest'opera, come si è presentata finora, sembra agevolare: immaginazione della materia vuol dire movimento fantastico e creativo sulla base dei quattro elementi materiali primari; si trapassa così dalla materia pittorica alla materia naturale o cosmica, poiché quella è diventata immagine, cioè sublimazione, di questa. Ammettendo che « i sacchi » corrispondono alla terra, « le combustioni » al fuoco, « le plastiche » all'acqua e le bianche distese luminose degli ultimi quadri all'aria, potremo dare un nuovo senso a queste immagini, seguirle nel loro pas-

saggio da un elemento all'altro e nella ricchezza di combinazioni tra più elementi e avremo una indicazione delle radici cosmiche di quest'opera; ci saremo così ancora un po' inoltrati nel chiarimento della fascinazione istintiva che essa esercita e dell'ambivalenza che in essa si crea tra assolutezza e materialità dell'immagine.

Così l'opera di Burri, pur nel variare degli episodi, trova un fondamento che la mantiene stretta nella logica unitaria del suo percorso; come appare molto bene dalla Mostra di Torino, in cui la scelta rigorosa delle opere rende conto, nello stesso tempo, delle due cose apparentemente contrastanti, cioè del massimo di escursione agli estremi, nell'ambito di un solo concetto omogeneo e circolare, di un'unica immaginazione.

ROBERTO TASSI

## TEATRO

### I due *Macbeth* a Verona

A Verona, quest'estate, mentre all'Arena davano il *Macbeth* di Verdi, al Teatro Romano davano quello di Shakespeare. C'è stata pure una tavola rotonda sui due *Macbeth*, dalla quale è risultato, a quanto pare, che tra essi non c'è alcuna affinità. Pure, a me sembra che qualche affinità ci sia, e profonda. C'è una cosa, per esempio, che è tipica di Shakespeare e che Verdi recepisce con destrezza, ed è l'azione di un personaggio resa esplicita da un altro personaggio che sulla scena quell'azione vede e descrive: guarda, nell'*Amleto*, Laerte che descrive uno per uno tutti i movimenti della sorella impazzita; guarda, nel *Macbeth*, il dottore e la dama di compagnia che seguono Lady Macbeth nel sonnambulismo e ne denunciano atti e parole. Sono scene tipiche, s'è detto, in Shakespeare le quali tecnicamente ci additano la elaborazione che il Drammaturgo fece del cosiddetto racconto indiretto (di quel racconto, cioè, che un personaggio fa di un'azione avvenuta) commutandolo in quello che poi s'è chiamato « teatro nel teatro ».

Il racconto indiretto concerneva un'azione già avvenuta: il racconto del sonnambulismo di Lady Macbeth — che, come il racconto indiretto, ha la funzione di portare ad un « riconoscimento » della realtà — concerne invece un'azione in atto, che l'attore compie senza sapere d'essere visto, al cospetto di altri attori che, pur mutandosi in spettatori, restano tuttavia attori. Tanto è vero che restano attori, che — come negli esempi addotti — non capiscono il senso di ciò che vedono: lo riferiscono soltanto. Laerte non capisce ciò che dice e che fa Ofelia; il dottore e la dama di compagnia non capiscono alla prima ciò che fa e che dice Lady Macbeth: e non lo capiscono proprio per una inclinazione psicologica, perché amano la persona che vedono e al tempo stesso sono estranei agli intrighi della vicenda. Ed ecco perché ho detto che Verdi recepisce con destrezza queste innovazioni del teatro di Shakespeare: perché, raccogliendo le motivazioni liriche delle azioni e delle reazioni (concernenti le une e le altre attori ben presenti e attivi sulla scena), può far cantare contemporaneamente, concertandole