

ARTI FIGURATIVE

Immagine per la città

Le mostre che hanno una base tematica, che pongono delle idee e le sviluppano, le deformano, le modificano, magari uscendo dal solco strettamente storico, per invadere altri campi e altri atteggiamenti della vita, che istituiscono rapporti impensati tra le opere, provocando contrasti o armonie a distanza, hanno il fascino degli organismi eterogenei, incompleti e aperti ad ogni possibile ingrandimento e sviluppo: pongono domande, impostano problemi, richiedono la partecipazione attiva, non solo contemplante del visitatore; e proprio nei rischi che corrono portano di solito il segno della vitalità. Ne abbiamo un esempio bellissimo nella mostra organizzata a Genova da Gianfranco Bruno, con l'aiuto di un gruppo di giovani collaboratori, per conto dell'Ente Manifestazioni Genovesi, e che porta l'insegna di « Immagine per la città ». Qui il tema è già di per sé eccezionale, molto moderno e stimolante. Infatti, come scrive Alexander Mitscherlich ⁽¹⁾ « l'umanità, quale è divenuta, ha le sue radici nella città. La città è il luogo di nascita di ciò che chiamiamo libertà civica, di quel sentimento della vita che si oppone alle cupe forze del dominio »; « nei suoi grandi esempi la città è scopertamente un'immagine materna » dice ancora Mitscherlich.

Su queste basi l'uomo moderno è legato alla città da una rete di azioni reciproche, per cui egli la crea e ne è creato, le dà una forma e ne riceve un condizionamento. Così la città con la sua costituzione tecnica è diventata per lui una natura seconda, con la quale egli istituisce il suo rapporto ambientale. Ma dal momento in cui ne è cominciata l'industrializzazione la città moderna è diventata la sede di tensioni fortissime: come scena del lavoro nella sua condizione più alienata, come punto di attrito sociale, come zona di interessi da cui si può generare la violenza.

La mostra di Genova ha affrontato il tema nel modo più vivace, cercando di individuare i punti in cui l'immagine si poneva in una situazione dialettica, da cui dunque potevano scaturire un contrasto, una denuncia o un sogno; scrive Bruno nella prefazione al catalogo ⁽²⁾: « Va detto che "Immagine per la città" intende documentare soprattutto il problema urbano nella presa di coscienza degli artisti; non fare un discorso o mostrare tutte le espressioni nate nell'ambiente della città ». Proponendosi così di avviare un'indagine sui rapporti tra il lavoro dell'artista e questa complessa situazione della città, la mostra si svolge lungo quattro direzioni, nelle quali ravvisa i punti problematici essenziali: l'ambiente, l'individuo e la folla, la violenza, l'utopia.

Le testimonianze sull'ambiente erano forse le più difficili da mettere insieme per l'ampiezza stessa del tema e per la grande varietà di immagini e di intenti in cui era facile frantumare le esperienze dei più disparati artisti; pure nella mostra si coglie anche in questa sezione un sottile filo unitario, è qualcosa di non immediatamente percettibile, ma un'atmosfera che alla lunga fascia il visitatore e gli permette di cogliere rimandi, oscuri rapporti, vicinanze insospettabili tra un'opera e l'altra; è come un vicendevole potenziamento, un dialogo oltre il tempo, da una forma all'altra, da una cultura e una civiltà all'altra; così le opere sono spinte a parlare quasi oltre la loro natura, a rivelare sostanze nascoste, a impersonare una seconda vita. Appena superata cronologicamente la retorica dei futuristi, l'ironia di dada o il prefascismo di Sironi, ecco che le opere di questa sezione denunciano una grave crisi e una profonda degradazione umana nel costituirsi dell'ambiente urbano, e lo fanno ora con violenza, ora con quieta rassegnazione, ora con poesia, ora con mistero: dalla drammatica forza della « Veduta di Genova » di Beckmann, sbiancata di fredda luce nella sera, allo

⁽¹⁾ ALEXANDER MITSCHERLICH, *Il feticcio urbano*, Einaudi, Torino, 1968.

⁽²⁾ GIANFRANCO BRUNO, prefazione al Catalogo, *L'immagine per la città*, Genova, 1972.

squallore straziante dei quartieri periferici in « Avvicinandosi alla città » di Hopper, dove ogni cosa, i muri le finestre le rotaie e quel po' di cielo, trasuda una malinconia insostenibile; alla fredda lucidità asettica e disumana del mondo industriale di Grossberg, nel quale le macchine appaiono protagoniste della vita; alla patetica poesia del « Retro di case » di Radziwill, da cui sale il flebile suono di flauto del ragazzo appoggiato al muro di una città incombente, silenziosa e vuota; al misterioso racconto di luci verdi e gialle dell'« Interno a Venezia » di Sutherland; al grandioso, opaco, frantumato muro di Spagna di Tapiès, terribile parete del nulla; al duro caos americano del « Kennedy » di Rauschenberg; alla terribile e totale prigione umana di « Ippopotamo in un angolo » di Aillaud.

È difficile dar conto di tutta la ricchezza della mostra, ma nella sezione successiva de « L'individuo e la folla » bisogna almeno citare, da un lato, la solitudine dell'operaio ridotto a manichino nella città industriale, realistica e metafisica, di Grosz, dell'uomo violentato di Bacon, del doloroso autoritratto di Munch, e dall'altro l'anonimo stiparsi delle teste nelle incisioni di Ensor e il pur anonimo e faticato « Ritorno dei lavoratori », ancora di Munch.

Dall'ambiente così corrotto, dalla solitudine o dalla massificazione che l'uomo vi vive, nasce la violenza. Ecco, nella terza, e più drammatica, sezione della mostra, i documenti dei realisti tedeschi degli anni venti, o i fogli, bellissimi e paurosi, di luce allucinata, dipinti da Sutherland e da Moore nella Londra dei bombardamenti o la violenta denuncia, ricca di forza e di pena, delle « Fosse Ardeatine » di Guttuso, o le nere immagini di una Spagna imprigionata di Genovés e di Canogar.

Ma da quell'ambiente nasce l'utopia: è l'utopia della progettazione, degli architetti, degli urbanisti di Mondrian, di chi vuole creare un rapporto finalmente generatore di vita tra l'uomo e le strutture; oppure è l'utopia del sogno, di Wols che scrive: « Tutto ciò che sogno avviene in una grande e bella città sconosciuta con i suoi vasti quartieri e i mari, non ho il coraggio di disegnarla », di Klee che con infinita pazienza e poesia dipinge una casa, una finestra, una città, di chi sa vedere, come de Chirico, tutto il mistero che si cela in una strada, in un angolo di casa, in una superficie architettonica.

Ed ecco l'idea a cui siamo giunti: forse un lume di speranza, l'unico, può venire dalla possibilità di realizzare l'utopia.

ROBERTO TASSI

TEATRO

Strano interludio di O'Neill

Al Quirino di Roma è andato in scena, nella regia di Giancarlo Sbragia, *Strano interludio* di O'Neill. La compagnia degli Associati, che ve lo ha rappresentato, ha inteso fare — come si dice oggi — « un recupero ». Ma più proprio sarebbe dire che ha inteso fare teatro: non altro significa, infatti, « fare teatro » che « interpretare ». E la compagnia degli Associati ha interpretato appunto *Strano interludio*, tentando di ritrovarne una com-

ponente attiva nel pubblico odierno. Un testo teatrale — s'è tante volte detto — ha la sua componente nel pubblico. Questo, in fondo, è vero per qualsiasi opera d'arte, la quale ribadisce la sua artisticità (la sua polivalenza) proprio in quanto si offre ad essere ricomposta di continuo dai suoi recettori: ma nel teatro è vero anche di più, data la presenza indispensabile di un intermediario (appunto l'interprete) il quale opera — assumendosene tutta la responsabilità — questa composizione fra