

a finire, quella romanza rende retorica l'azione drammatica e contrasta con il desiderio di sbrigarsi che tutti dichiarano di avere, compreso l'impiccando Johnson. Puccini aveva dedicato alla partitura di quest'opera cure particolari, ed essa è un vero gioiello per la finezza della strumentazione, per l'efficacia con la quale gli aggiornamenti di origine francese (Debussy-Ravel) vengono assimilati e divengono mezzo espressivo: la forza emotiva di quel battere sul secondo grado della scala, alla tonica quando il tenore canta, al primo atto: ... « e provai una gioia *strana* »; l'efficacia del « giro » melodico-armonico raveliano di « Minnie, dalla mia casa son partito » o dei tre quel che non siano i soggetti dei film analoghi.

In loggione, alla Scala, la sera di questa « prima », doveva tirare aria anch'essa un pochino « western »: la stampa aveva rivelato il retroscena relativo alla improvvisa sostituzione del soprano; e si sa quali effetti provochino queste storie sui « fans ». Così, alle consuete fitte bordate di applausi, alle grida scalmate (da stadio, non da Scala: lo ripetiamo ancora una volta) che acclamavano la Frazzoni, Corelli, Guelfi, il maestro Gavazzeni alla ribalta, si sono mescolati insistenti zittii, e alcuni altri hanno accompagnato l'applauso di sortita al direttore: erano segni di malcontento di « stelliani », o disapprovazione per quanto si era visto e udito? Non si può dire che le condizioni vocali della Frazzoni, una specializzata nella parte di Minnie, fossero ottime, e questo difetto è venuto a sommarsi ad altri di indole generale, musicale e registica per nulla imputabili al soprano. Ad ogni modo, pur non rivelando il loro preciso significato, erano

solo innocui zittii; nessuno, malgrado il clima « western », ha « sparato sul pianista ». Anzi, se la regia non avesse aggiunto alcune revolverate al cielo, in segno di gioia per la cattura del bandito, non si sarebbe sparato molto neanche in scena: al primo atto, cilecca: e sì che alla « generale » la pistola di Sonora, il « buono » svelto di grilletto, aveva fatto un bel fracasso.

Alfredo Mandelli

La ricerca di un linguaggio. La mostra della collezione Johnson

La prima questione che questa mostra di pittori americani contemporanei pone è in che cosa consista il carattere di « americanità ».

Occorre subito dire che un tale carattere è senz'altro innegabile e ancora che esso risulta come una diversità sostanziale, non come una differenza complementare quale è quella rilevabile tra le diverse correnti dell'arte europea del novecento. L'arte americana di oggi cioè, non si pone come un momento criticamente isolabile, tuttavia relativo ad altri momenti e per questa relazione connesso alla grande corrente della cultura europea del novecento, ma come espressione autonoma di un'altra cultura, di un insieme di condizioni e di modi di esistenza di fatto attualmente diversi da quelli europei.

Superfluo dire che una tale diversità culturale non significa incomunicabilità e che non esclude ogni possibilità reciproca di influenze. E' da rilevare invece

come queste influenze non si verificano e tra l'altro non si sono verificate negli ultimi cinquant'anni, in modo spontaneo e automatico, ma che sono e sono state mediate da una filtrazione critica: ogni accoglimento cioè è in funzione di fini espressivi, essenzialmente diversi.

Sebbene questa mostra presenti solo una sezione cronologicamente tagliata nella continuità dell'arte americana contemporanea (opere eseguite negli ultimi cinque anni) essa raccoglie sufficienti elementi per una visione d'insieme, dato che, malgrado la sua apparente arbitrarietà, il criterio della sopravvivenza fisica ha permesso di accostare significativamente i pittori ottantenni a quelli trentenni. Per altro la contemporaneità cronologica delle opere accentua la commistione delle poetiche, mettendo così in rilievo uno degli aspetti più tipici della moderna pittura americana. Quasi tutte le componenti europee sembrano qui presenti in una combinazione diversa: soprattutto nel gruppo delle opere figurative, i modi formali risultano alquanto eccentrici rispetto ai corrispondenti europei e comunque inseriti in una dimensione stilistica più ampia e vaga.

Le designazioni d'uso "realismo", "espressionismo", "surrealismo" non fanno qui riferimento ad un ambito espressivo poeticamente definito, ma implicano estensioni e correlazioni molteplici, non tutte storicamente comprensibili secondo un metro europeo. Così ad esempio, queste ultime opere di Blume o di Burchfield, di Sheeler o della O'Keeffe, pur nella loro autentica singolarità, rappresentano punti di arrivo di una evoluzione così complessa e varia che difficilmente consente l'individuazio-

ne di costanti stilistiche. Sembra piuttosto che i modi formali europei siano stati assunti, fuori da ogni specificazione di stile ed elaborati da un'esperienza poetica diversificante.

Burchfield per esempio sostiene di ricercare una resa visuale dei rumori degli insetti e di altri suoni, come pure di "stati d'animo" quali "la paura del buio o il senso dei fiori prima del temporale": in altri termini, oggetto della sua pittura potrebbe definirsi il rapporto emotivo dell'uomo con il mondo.

L'espressione nella sua genericità indica un atteggiamento intenzionale che potrebbe attribuirsi ad un gran numero dei figurativi americani, ma che ha scarsi riscontri in Europa. Sopra tutto questa specifica attenzione alle componenti psicologiche della comprensione della natura implica, in misura varia, una valutazione poetica della realtà, in qualche modo antecedente la visione estetica e comunque estrinseca ad essa.

Anche in Sheeler la natura, pur nella cristallina precisione dei dettagli, presuppone un processo di identificazione concettuale, una "mental image" o, in altri termini, una metafora, già comprensiva di un senso specifico per ciascuno degli aspetti empirici della natura, che l'esperienza analitica è riuscita ad individuare.

Del resto questo tentativo di organizzare in modo significativo una serie di riferimenti è legittimamente alla base dell'ampia corrente surrealista americana, mentre certe soluzioni espressioniste fanno perno soprattutto sulle possibilità evocative della forma.

In ultima analisi, siano i valori evocativi dell'espressionismo o le correlazioni allegoriche del surrealismo o le me-

tafore concettuali del purismo americano (piuttosto un verismo oggettivante) risulta comunque costante la ricerca di una valenza simbolica dell'espressione. D'altra parte proprio questa costante diversifica l'evoluzione figurativa americana. Mentre in definitiva in Europa, a parte taluni tentativi teorici (Kandinskij) la forma figurativa si ritiene antecedente alla lingua e diventa linguaggio solo all'interno di una specifica e ben definita poetica, in America la forma tende ad essere in assoluto leggibile: da ciò la magnificazione di quei valori espressivi che più sono suscettibili di trasposizioni late e meno risultano esclusivi di un preciso contesto stilistico.

Ma se questa ricerca di una inequivocabilità di linguaggio non è nuova nella stessa Europa contemporanea, né senza precedenti storici (basta pensare, citando a caso, all'espressione di Federico Borromeo "colores sunt verborum instar") bisogna per altro riconoscere che i risultati di questa tendenza sono più persuasivi, là dove vi è un massimo di consapevolezza intenzionale, cioè nelle correnti non figurali (da Tobey a Kline a Gottlieb) in quanto puntano sulle implicazioni antiche delle forme e non su un meccanismo di traslati convenzionali.

Michele Spina

LETTERATURA MODERNA E CRISTIANESIMO

di CHARLES MOELLER

I. *Il silenzio di Dio*

Camus, Gide, Huxley, Simone Weil, Graham Greene, Julien Green, Bernanos sono gli scrittori contemporanei chiamati a testimoniare sul silenzio di Dio.

Volume in-8° di pp. 380, Lire 2000.

II. *La fede in Gesù Cristo*

Sulla testimonianza di J. P. Sartre, Martin du Gard, H. James, J. Malègue si delineano gli aspetti fondamentali dell'atto di fede.

Volume in-8° di pp. 276, Lire 1800.

III. *La speranza degli uomini*

Malraux, Kafka, Vercors, Sagan, Sciolokov, Bombard, Reymont.

Volume in-8° di pp. 472, Lire 3000.

SOCIETÀ EDITRICE VITA E PENSIERO - Largo A. Gemelli, 1 - Milano - C.C.P. 3/1077