BIENNALE

SULLE MACERIE DELL'INFORMALE

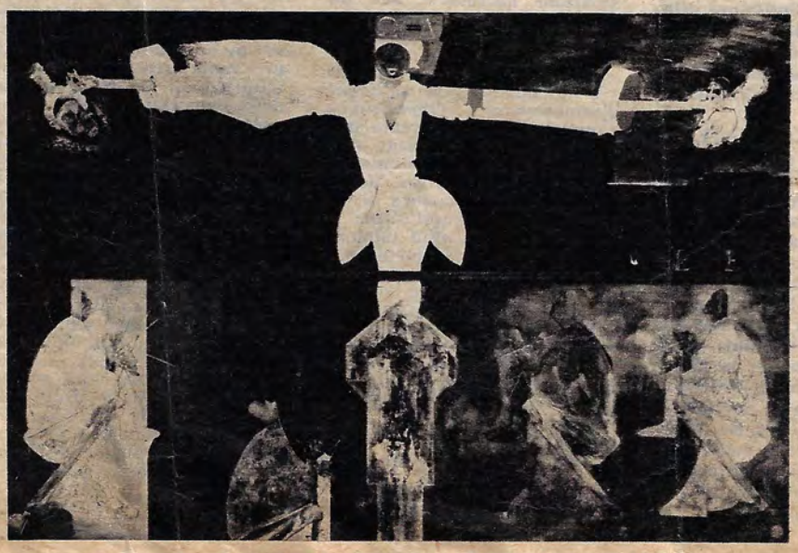
Nonostante l'impostazione unilaterale e programmatica all'insegna della «morte dell'arte», si ripropone vigorosamente da più parti l'esigenza di una moderna rivoluzione figurativa.

di Antonello Trombadori

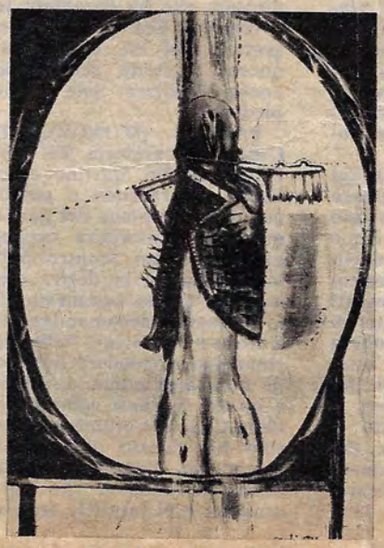
Julio Gonzales: « La grande Montserrat », 1936.

Robert Rauschenberg: « Tracer », 1964.

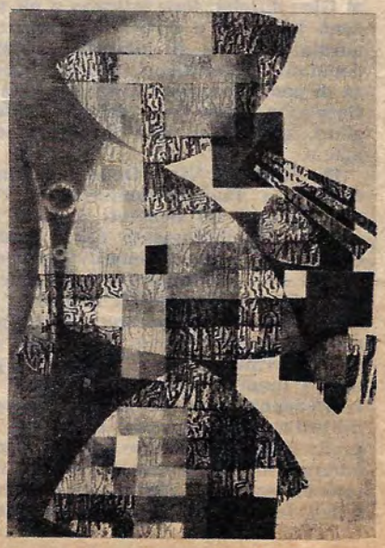
Leonardo Cremonini: « Gli scompartimenti », 1963-64.



Giannetto Fieschi: « Dall'alto del patibolo Antonio Lorenzo Lavoisier dimostra l'indistruttibilità de

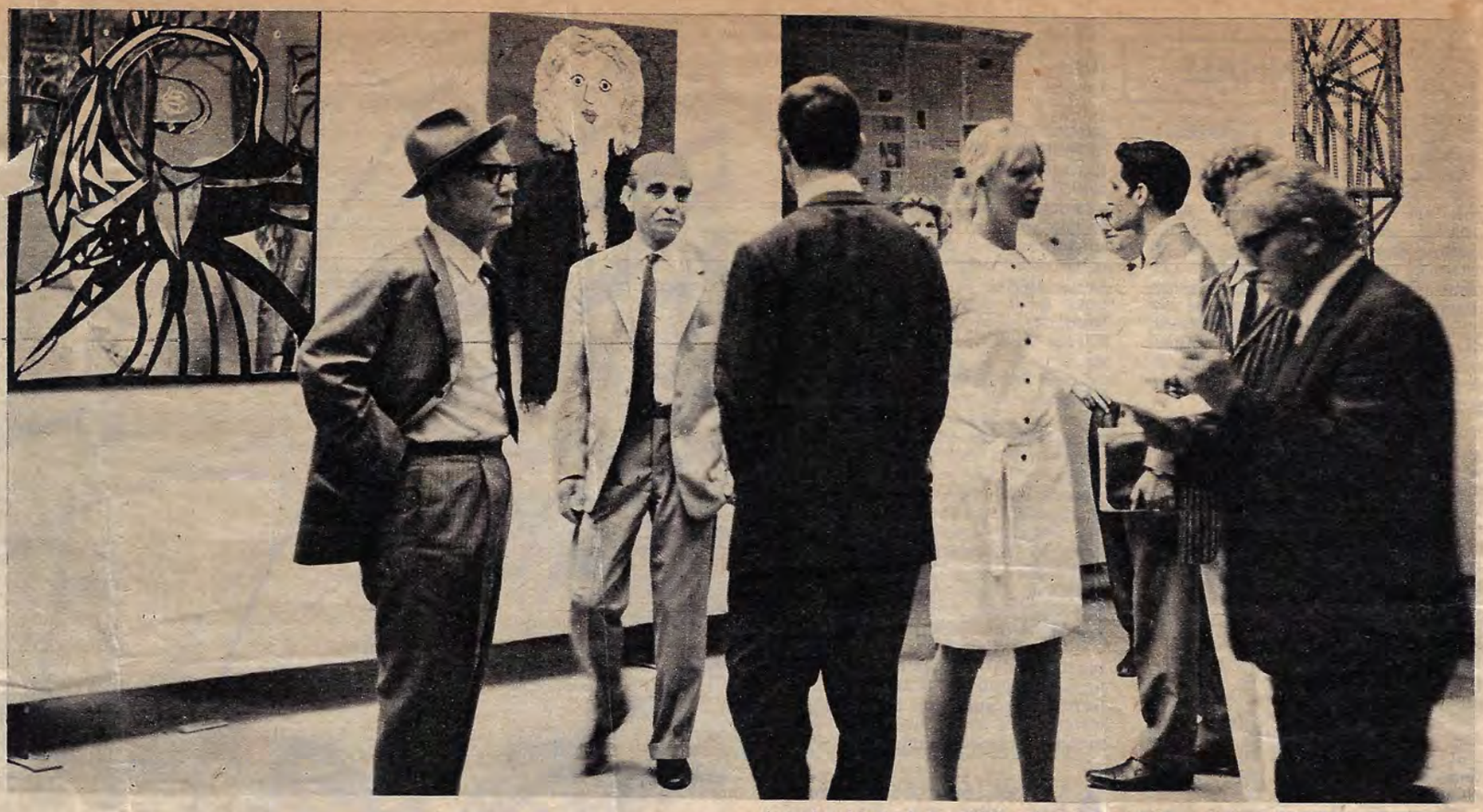


Sergio Vacchi: « Guardia seconda », 1964.



Corrado Cagli: « Arlecchino in Scozia », 1957.

- piazza Paganica, 4



Autori, visitatori e critici nel salone italiano della 32ª Biennale veneziana: il secondo da sinistra è il pittore Lucio Fontana. Quest'anno, la mostra è dedicata ad una antologia di 18 musei.

Venezia, *giugno*

AL centro della Biennale di Venezia sta quest'anno in luogo della tradizionale mostra ciclica o retrospettiva di un maestro dell'arte contemporanea (perchè non si è voluto onorare come si doveva la scomparsa di George Braque?), una rassegna antologica di 18 musei: 16 europei.

Si tratta di una confusa raccolta di opere acquistate durante gli ultimi 10 anni e prodotta dai rispettivi autori durante gli ultimi 15 anni. Ma chi vuole avere una idea esatta di questa XXXII edizione della mostra internazionale di Venezia deve pur fare i conti con questa rassegna la quale, non lo si nega, avrebbe potuto avere anche una sua validità e utilità alla sola condizione che fosse stata realizzata con un diverso spirito critico e informativo. La farragine e il disordine che invece la distinguono sono il risultato del permanente atteggiamento polemico tipico di quelle oligarchie burocratico-mercantili le quali detengono il potere artistico nel mondo occidentale e le quali più che all'accertamento dei fatti creativi, nel loro vario sviluppo, sono interessate a intervenire sul gusto del pubblico e sul pensiero degli artisti per indirizzare entrambi secondo quello che, a loro avviso, dovrebbe essere l'obbligato binario ideologico dell'arte nel secolo nostro e per i secoli a venire.

Una simile violenza oscurantistica, dotata al tempo stesso di ingenti mezzi pratici e di un incessante *battage* letterario e pubblicitario, non era mai stata conosciuta dalla storia dell'arte e del costume intellettuale. Da noi il pontefice massimo di questo metodo è, come è noto, il professor Giulio Carlo Argán, titolare della cattedra di Storia dell'Arte dell'Università di Roma, influente membro del Consiglio Superiore delle Belle Arti, uomo, per altri versi, di elevata preparazione e cultura, autore, ad esempio, di notevoli contributi critici nel campo dell'arte moderna e dell'arte antica, ma posseduto, per nostra disgrazia, da non si sa quale demone ideologico che, avendogli assegnato come destino quello di essere il principale elargitore della cosiddetta *vulgar-marxistica* teoria della « morte dell'arte » altro non sa indicargli, da alcuni anni, nel travagliato panorama della ricerca artistica, se non quei sintomi i quali possano in qualche modo avvalorare la sua angosciosa e totalitaria ipotesi estetica.

Si deve proprio al professor Giulio Carlo Argán la iniziativa di aver posto al centro della XXXII Biennale l'antologia museografica di cui s'è detto ed è alla sua penna che si deve la introduzione della stessa sul catalogo ufficiale della mostra veneziana. Argán avverte che non si tratta di una proposta *paradigmatica* ma, al contrario, di un saggio *sperimentale*, per verificare se e in che modo i musei d'arte moderna adempiono effettivamente al loro compito di documentazione e di indirizzo ovvero se essi rispondono a strutture ormai superate nel rapporto tra arte e società e se pertanto tale rapporto abbisogni di nuove strutture.

La rassegna che la Biennale presenta non rende però minimamente possibile un simile scandaglio, poichè alla casualità delle scelte proposte si accompagna quasi dovunque l'obbedienza rigorosa proprio a quel paradigma di lavoro che non soltanto risulta avere influenzato l'indirizzo dei singoli musei ma che sembra essere stato faziosamente ribadito nella elaborazione delle antologie presenti a Venezia.

Si prenda come esempio la scelta della nostra Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Non vi si trova traccia di artisti come Morandi, Manzù, Marino Marini, Guttuso, Vespignani, Cagli, tanto per citare autori di diverse generazioni e di diverse tendenze, e la cui portata e sicuramente internazionale. Che cosa significano queste assenze surrogate peraltro con presenze (da Twombly a Vedova, da Fontana a Pasmore) unicamente vincolate al paradigma cui sopra si accennava? Significano che il massimo Museo d'Arte Moderna del nostro paese non acquista da almeno dieci anni opere di quegli artisti, ovvero che avendole acquistate non ha ritenuto opportuno di inserirle in una selezionata antologia delle sue consistenze? Come si vede nell'un caso e nell'altro (ed è difficile dire quale dei due sia più grave) si è in presenza di una proposta la quale impedisce la istituzione della ricerca sperimentale alla quale Argán allude a parole e smentisce nei fatti.

La verità è che essendosi mosso l'Argán da una premessa errata rispetto a quello che è il travaglio di fondo delle arti figurative nell'epoca nostra, avendo cioè egli completamente e volutamente ignorato che tale travaglio è fondamentalmente un travaglio di natura realistica, vale a dire di rapporto conoscitivo dell'arte con la moderna realtà, l'orientamento che egli ha cercato di imprimere alla iniziativa da lui ideata è stato esattamente quello di documentare artatamente la tesi opposta: quella cioè che il valore conoscitivo e creativo dell'arte si sarebbe spostato dal piano fantastico estetico al piano dell'utile, della identificazione, in altri termini, della creazione artistica con la progettazione industriale, ecc., ecc.

Di qui lo scompenso e la contraddizione palese della antologia dei musei d'arte moderna occidentale, così come è stata presentata alla XXXII Biennale, e i fatti più vivi ed importanti che la stessa Biennale, malgrado tutto, documenta in alcuni padiglioni nazionali. Argán aveva previsto una antologia degli ultimi quindici anni che funzionasse da valida premessa al trionfo del lavoro di *équipe* dei varii gruppi N e T i quali si muovono in direzione dell'applicazione del disegno industriale all'escogitamento, più o meno brillante, di macchine supremamente inutili, e, invece, si è trovato davanti a fenomeni ben più vasti e diversamente orientati quali quelli della *pop-art* americana, o quelli di tutto un gruppo di giovani artisti italiani che si rifanno alla piena figurazione dell'uomo nelle reali dimensioni del mondo, o quelli di scultori come il francese Iposteguy che riesplora fino in fondo le possibilità monumentali dell'antropomorfismo, i quali confermano che l'esigenza dominante, dopo l'illusione di aver sottratto all'arte, con la teorizzazione della cosiddetta estetica informale, ogni funzione di rappresentazione oggettiva e di giudizio sul mondo reale, è proprio quella di tornare a rappresentare, a mi-

BIENNALE

surare, a conoscere e a giudicare il mondo reale.

Come a questo si giunga e come a questa pressante esigenza i singoli artisti facciano fronte nelle diverse situazioni storiche e nazionali deve formare oggetto di ulteriori e distinte operazioni critiche. Per il momento basti affermare che tale esigenza non si appalesa mai priva di contraddizioni, di scorie, di tormentoso agitarsi nelle spire del dubbio e della insoddisfazione. Persino della ambiguità.

SI PRENDA, ad esempio, l'americano Rauschenberg. A prima vista se ne può anche riportare l'impressione di un uomo che non soltanto abbia perduto ogni fiducia nei mezzi espressivi della pittura, e che pertanto all'oggetto raffigurato preferisca sostituire l'oggetto così come è in natura, ma che addirittura abbia perduto ogni speranza di potere inserire nella società moderna il discorso creativo dell'artista e che la funzione dell'artista veda oramai unicamente indirizzata a bestemmiare contro tutti e contro tutto come un Filottete chiuso nella sua isola a detergersi le piaghe con vetri e cocci raccattati qua e là.

Ma quando Rauschenberg, con i mezzi della pittura, che sono quelli della figurazione per immagini, utilizza i più disparati materiali, dal manifesto pubblicitario della Coca-Cola, alla fotografia rotocalco del Presidente Kennedy, al foto-finnish di una corsa di cavalli, senza ricorrere scolasticamente al metodo del *collage*, ma organizzandone una sintesi dentro la quale scorre naturalmente e plasticamente il ritmo stesso del moderno paesaggio urbano e della simultaneità disorganica e furibonda delle sensazioni dell'uomo nella grande città disgregata, egli ci ripropone una tesi realistica di grande impegno umano; ci avverte, più e meglio di ogni considerazione sociologica, del disagio d'una civiltà che ha raggiunto col massimo dell'anarchia produttiva il massimo del condizionamento, e che non ne può più; ci consola, inoltre, avvertendoci che, anche là dove, come in Usa, tutto sembra essere stato sommerso da un immondo uragano di rifiuti e di ossessioni, l'arte può, in attesa che a tale compito si accingano nuove forze sociali, indicare la strada della conservazione di quei valori di fondo senza dei quali non vi sarebbe più leva nè politica nè poetica per credere nell'avvenire.

NON si tratta nel caso di Rauschenberg di un esempio tipico di quella che è stata definita *pop-art* (popular art). Pur giovandosi dei facili postulati positivistici di tale teorizzazione e di tale poetica, che spesso scade nella volgarità e nella occasionalità incontrollata della trovata polemica, Rauschenberg mostra di credere nella grande lezione della rivoluzione figurativa moderna da Picasso, ai messicani, a Guttuso, a Pollock per quel tanto che in questo artista vi era di realistico e non di « informale ».

Nel padiglione italiano, per nostra fortuna, non alloggiano tranti provinciali della *pop-art*. Questi non si faranno desiderare avvenire e sarà il solito scotto pagato alle mode, tanto più dopo il tentativo di ufficializzazione di Rauschemberg con il primo premio decretatogli dalla giuria internazionale. Nel padiglione italiano spicca una netta distinzione fra i tardivi seguaci dell'astrattismo decorativo ed estetizzante che ancora lascia dietro di sè la sua scia di bave e di escrementi insopportabilmente edulcorati (dalla Accardi a Toti Scialoja) e la riproposta di un artista di grandi qualità e di grande impegno creativo della generazione di mezzo, Corrado Cagli, e il lavoro appassionante e coraggioso per uscire dal groviglio inespressivo dell'informale o per integrare con nuove scoperte la ricerca realistica, quale si manifesta soprattutto in artisti come Sergio Vacchi, Leonardo Cremonini, Vittorio Tavernari, da un lato, e dall'altro, in artisti come Ennio Calabria, Giovanni Paganin, Antonio Recalcati, Alik Cavaliere, Titina Maselli, Giuseppe Guerreschi, Giannetto Fieschi. Un discorso a parte andrà fatto per il cosiddetto *neo-dadaismo* di Enrico Baj: mi limito a segnalarne la spericolata intelligenza e, in un certo senso, grottesca grandiosità.

ALCUNE opere desidero segnalare, oltre alle già citate: nella scelta del Museo di Amburgo, « Le foche al circo » di Max Beckmann (Lipsia 1884 - New York 1950), « Alta marea ad Amburgo » di Oskar Kokoschka (Pöchlarn - Austria 1886), « Tre figure in piedi » di Henry Moore (Castelford 1898); nella scelta del Museo di Colonia, « Canto di cavallette alla luna » di Max Ernst (Brühl 1891); nella scelta del Museo di Parigi: « Il ratto delle Sabine » di Pablo Picasso (Malaga 1881); nella scelta della Galleria Nazionale di Roma, « Grande Donna » di Alberto Giacometti (Stampa 1901); nella scelta del Museo di Torino, « Gente in strada » di Renato Guttuso, « La sera » di Osvaldo Licini (Monte Vidon Corrado 1894-1958); nella scelta del Museo di Rio de Janeiro, « Natura morta » di Giorgio Morandi (Bologna 1890-1964). Si tratta di indicazioni che costituiscono eccezione rispetto al quadro generale che la XXXII Biennale offre come proposta di panorama dell'arte moderna e che dicono quanto quel panorama sarebbe risultato diversamente espressivo ove le eccezioni fossero state adottate come regola. Regola che, ad esempio, ci dice pienamente quanto fecondo sia stato alle nostre spalle per certi artisti l'innesto della ricerca d'avanguardia con il più avanzato impegno realistico nella grande retrospettiva dedicata dal padiglione francese allo scultore spagnolo Julio Gonzales (Barcellona 1876 - Arcueil 1942) dove campeggia uno dei capolavori dell'arte moderna « La grande Montserrat » del 1936. Un equivalente in ferro di « Guernica », un ponte per guardare « oltre Guernica » come a qualcuno è accaduto dopo il 1936 e tornerà ad accadere negli anni a venire perchè l'uomo nell'arte possa riconoscersi e con l'arte possa continuare a scoprire ciò che di sè la storia incessantemente ripropone come problema.

Antonello Trombadori

Il pittore Giorgio Morandi ad una delle finestre della sua abitazione, in via Fondazza, a Bologna. Celebre in tutto il mondo, Morandi ha vissuto appartato in questa casa fino al giorno della sua morte.