

GLI ARAZZI ASTIGIANI A PARIGI

Validità dei preziosismi di Ugo Scassa

La mostra promossa dall'Ente Provinciale Turismo nella capitale francese ha offerto al mondo culturale parigino l'opportunità di un utilissimo confronto tra due indirizzi

La guerra ha tolto a Parigi il primato di capitale delle arti figurative; quanto meno le ha tolto il primato commerciale se non ancora quello del prestigio. Oggi i mercanti d'arte, e quindi i pittori, guardano oltre Atlantico, a New York. Bisognerà pensare anche a quella tappa. Come si dice: dal momento che abbiamo fatto trentanove, arriviamo fino a quaranta.

Tanto più che, se è vero che il successo degli arazzi di Ugo Scassa è legato alla propaganda turistica di Asti nel mondo, è senza dubbio vero che sotto questo profilo l'America ci deve interessare più di ogni altro paese. La mostra parigina confermerà che ne vale la pena, sopposto che l'EPT abbia ancora bisogno di una conferma.

A parte, comunque, le prospettive sta di fatto che l'avere esposto a Parigi ventidue arazzi astigiani è un avvenimento d'importanza non trascurabile sia per i suoi riflessi turistici — che evidentemente per mono di più all'ente che ha promosso la mostra — sia per il confronto con l'esperta critica francese già innestata su tradizioni nazionali che partono da Gobelins e arrivano a Lurçat.

E' un confronto, come vedremo, che non potrà non suscitare l'attenzione del mondo culturale parigino poiché vi sono in esso tutte le componenti di un grosso fatto artistico. Intanto va detto che gli arazzi di Scassa giungano nella centralissima rue de la Paix, in un ampio salone del palazzo dell'ENIT, dopo un primo confronto critico con gli arazzi di tutto il mondo che ebbe luogo all'«Exposition International Tapisserie Contemporaine» del settembre '63 nel castello di Culan. In quella occasione il successo fu notevole, tanto che ne seguì una corrispondenza dell'autorevole «New York Herald Tribune» in cui i tre arazzi di Scassa venivano definiti tra i migliori della mostra. Più tardi, sulla scia del successo, gli arazzi italiani ebbero una seconda manifestazione di successo: il Ministro Malraux dispose l'acquisto, per conto del governo francese, di un arazzo eseguito su cartone di Muzzi, «I gemelli», esposto alla Terza Biennale di Parigi.

Il caso ha voluto che, mentre si apriva la mostra in rue de la Paix,



Le mani agili e pazienti delle tessitrici intrecciano i fili sulla trama verticale dell'arazzo.

fosse già aperta poco distante, in una sala del palazzo del Louvre, la mostra degli arazzi di Lurçat; forse la più importante di questo «veccnio avanguardista» dell'arazzo francese. Vi sono esposti tutti gli arazzi, di grandissime dimensioni, (uno a 30 metri quadrati) della serie dedicata a «Le Chant du Monde», dall'apocalisse atomica, all'uomo di Hiroshima, all'apoteosi della umanità nella pace. A parte la suggestione dell'allestimento, in ambiente completamente buio e nero in cui i ricami nascosti illuminano progressivamente le parti degli arazzi mentre una voce narra il dispiegarsi del «canto» attraverso la simbologia surrealista fino alla totale inumazione della sala è un fatto che la tradizione dei «tapisseries» francesi deve a Lurçat la sua nuova vena creatrice. Probabilmente è possibile dire di più: la scuola francese deve a questo veccnio della generazione di Picasso e di Chagall il riscatto dai preziosismi artigianali che contraddistinguono la decadenza e che sono latenti nella «accademia» di Gobelins dacché essa è una scuola di Stato con museo permanente e con tutte le promesse fondamentali della conservazione.

I cartelloni di Lurçat tendono ad innestarsi su di una tradizione — o meglio ancora su di una condizione originaria dell'arazzo — che vuole conservare a questa forma di espressione una sua peculiarità rendendola autonoma dalle altre arti e, nella fattispecie, dalla pittura. I colori, ben delimitati nel disegno, nascono sul fondo nero dominante; la trama del tessuto è molto grossa e percettibile anche a distanza; le zone di colore sono ampie ed uniformi, con limitate concessioni allo sfumato. Non vi è segno di pennellata, né di impasto pittorico. La tematica non è meno importante nel quadro di questo sforzo teso all'autonomia dell'arazzo dalla pittura: Lurçat narra la storia moderna attraverso i suoi cartelloni in serie nei quali domina una simbologia che in pittura dovremmo definire letteraria; allo stesso modo che l'arazzo originario narra la storia del suo tempo in modo diretto, fino all'episodio.

Infine la caratteristica dell'arazzo è rispettata anche per quanto riguarda le grandi dimensioni e, almeno per questo aspetto, forse potremmo dire che la tradizione è rispettata in modo pedissequo senza tenere conto che nessuna tradizione può utilmente innestarsi nel processo di sviluppo del pensiero se non in una sintesi capace di discernere il vecchio dal nuovo. Il nuovo, sotto questo profilo, è perlomeno imponente da quando l'architettura si avvale del ferro e poi del cemento armato. Lurçat non potrà pretendere di dimensionare l'architettura moderna alle misure dell'arazzo rinascimentale!

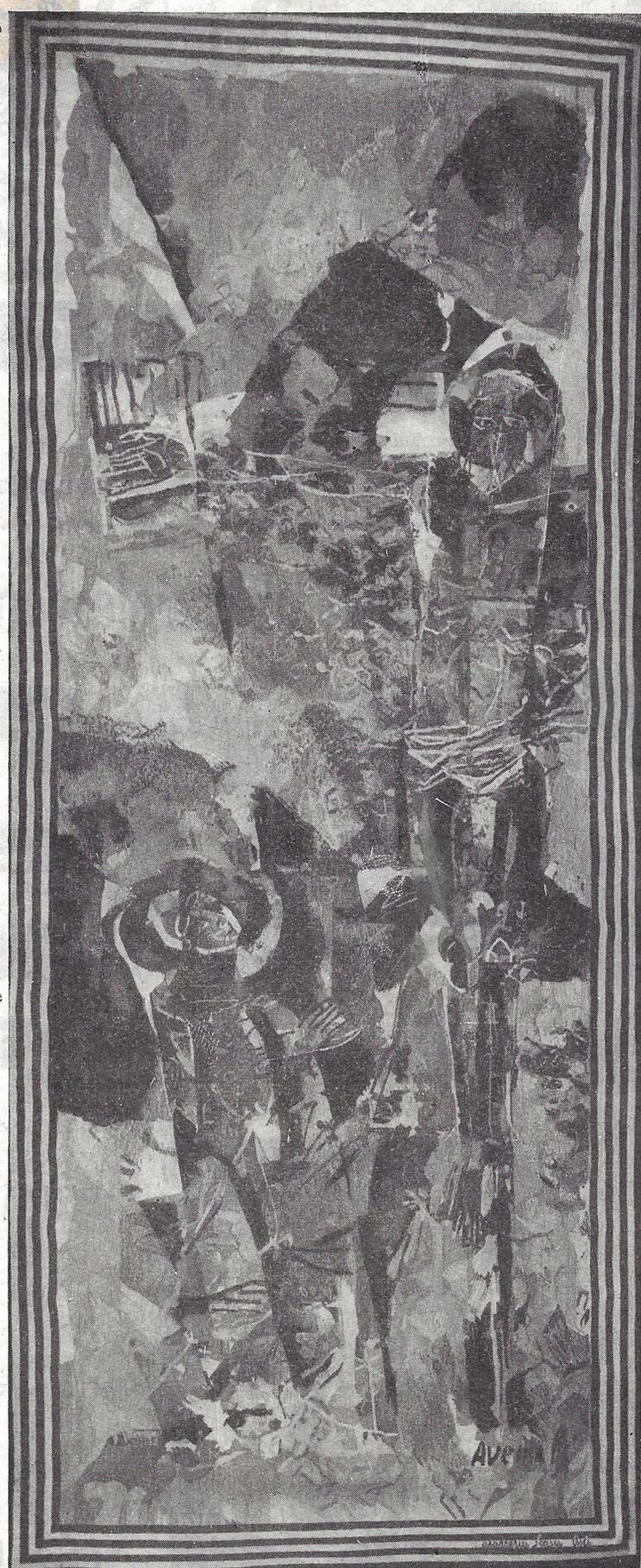
Sta di fatto che Jean Lurçat, proprio per essere più poeta che pittore e anche in virtù della sua simbologia surrealista conferisce alla arazzeria parigina una nuova ragione di vita — discutibile sul piano della sua reale modernità — ma senza dubbio potente come elemento di riscatto da accademismi e da preziosismi formali. Diversa è la posizione degli arazzi astigiani, come diverso è il punto di partenza. Scassa ha dato vita ad una scuola che, in ultima analisi, è completamente priva di tradizioni e che per questo, se è vero che si dispiega in un ambiente culturale preparato a fornirgli di quei motivi polemicici che la possono rendere autonoma come movimento artistico, è anche vero che gode della forza di espansione che è concessa ad ogni avventura nascente. Non per nulla, malgrado l'aver eseguito fin'ora soltanto arazzi su opere nate come pittura e non come cartoni destinati originariamente all'arazzo, il successo è stato notevolissimo e il confronto parigino non sarà da meno.

Vi è, probabilmente, un grosso malinteso nel catalogare tra il preziosismo decadente tutto ciò che nell'arazzo tende alla ricerca dei mezzi toni, dello sfumato e, in genere, della superfluità vibrante o, come si dice, «materica». In realtà il decadentismo coincide con la strumentalizzazione dell'arazzo in funzione di copia su lana della pittura e quindi con la perdita della sua funzione espressiva autonoma che è anche, sommatamente, decorativa. Opporsi al decadentismo rinunciando alle prodigiose possibilità coloristiche dell'arazzo è quindi un grosso errore che impedisce tra l'altro di renderlo partecipe di tutti gli sviluppi delle arti figurative, sia pure da una posizione autonoma. La scuola di Scassa, non solo non ha rinunciato ad alcuna possibilità che la lana poteva offrire, ma è andata alla ricerca di effetti nuovi, di nuove possibilità d'impiego della tecnica, fino al punto di ottenere, mediante il congeniale «divisionismo» dei fili colorati e accostati senza sintesi chimica, risultati superiori a quanto è possibile ottenere con la pittura, almeno sul piano del colore e degli effetti cromatici.

E' questa la lezione più importante che gli arazzi astigiani possono già dare a scuole ben più antiche, grazie anche alla levatura artistica delle opere da cui sono nati, da Guttuso a Ca- gli ad Avenali, a Mirko, a Spazzapan, ecc.

Si aprono ora due ordini di problemi: da una parte occorre che il pittore si dedichi all'arazzo allo scopo di studiare per questo una forma espressiva caratteristica e capace di dare risalto alle sue peculiarità; dall'altra parte occorre che l'esempio dell'EPT venga seguito da tutti gli enti a cui spetta la valorizzazione delle scoperte culturali. La scuola di Scassa merita una attenzione assai maggiore di quanta non ne abbia avuta fin'ora.

Valerio Miroglio



L'ARAZZO ESEGUITO SU CARTONE DI MARCELLO AVENALI ESPOSTO A PARIGI