

Realtà ed esistenza nella pittura degli anni sessanta

Presentazione al "Premio Campigna" 1975

Alla fine della guerra in Italia gli artisti che accostavano la soglia della maturità avevano piena coscienza che molte cose dovevano cambiare: soprattutto gli artisti della generazione di Corrente, quelli nati intorno al 1910, che avevano scontato il disagio di una situazione chiusa, il desiderio di un rinnovamento dell'arte italiana, l'aspirazione a nuovi modi di definire i rapporti tra le esigenze dell'azione artistica e quelle dell'essere uomini. Essere uomini nella pienezza consolante e gratificante, proprio perché è difficile, del termine: creature coinvolte nei processi dell'esistenza e della storia, ma capaci di dominarli, di indirizzarli, di qualificarli infine alla luce dei bisogni più umili e degli ideali più alti. La consapevolezza della necessità di un cambiamento era un tratto comune, che creava appunto solidarietà e calore di intese ben oltre i limiti delle esperienze individuali: sollecitava anzi gli artisti a convogliare le esperienze individuali verso scopi comuni, giacché l'area del tempo lasciava pensare e sperare che stava finalmente morendo la stagione delle imprese personali e delle alleanze di comodo.

Lo spirito che aveva animato la resistenza era ancora realtà. Tra quegli artisti c'era chi ne aveva anticipato alcune delle motivazioni culturali e sentimentali con immagini esplicite, in un contesto più vasto nel quale una sorta di contestazione veniva alimentata da oscuri ed ancora informi desideri di sincerità, di liberazione dalla retorica e dalle sue sonorità artificiose e ipocrite. In un'atmosfera di spontanea generosità gli artisti italiani sembravano in quegli anni puntare ad una convergenza delle idee e delle azioni sul problema della libertà dell'artista come espressione della libertà dell'uomo. Per rendersi conto del clima della società artistica italiana e di quella milanese in particolare, che alla fine della guerra si rivelò più ricca di fermenti, basterebbe rileggere le pagine delle piccole riviste uscite alla ventura tra il dicembre del '45 e il dicembre del '47: "Numero", il "Quarantacinque", e, di nuovo, "Numero-pittura". Riviste di pochi numeri, di poche pagine ma tutte roventi. L'arte, l'azione artistica nella stessa misura della materia, pasta pittorica, segno, pietra, metallo, prendeva il timbro e la dimensione del grido, era domanda e al tempo stesso risposta, protesta e liberazione.

"Siamo in una nuova era. Anche se niente sembra successo, anche se dietro gli occhi vuoti delle case, dietro il mucchio di morti col pugno ancora chiuso nelle piazze deserte, dietro gli alberi in fiamme e i cavalli che leccano ancora con gli occhi stravolti nella pozzanghera del loro sangue, gli uomini per salvare quattro ultimi stracci si sono fermati ancora a un abbraccio ipocrita; anche se gli uomini non creano ma impongono e subiscono è il lavoro e ancora fatica. Una cosa fondamentale è cambiata: gli uomini non credono più alla loro disperazione ed alla loro solitudine. Sotto le macerie è rimasto sepolto l'ultimo individuo ed è spuntato un nuovo uomo, l'uomo attraverso gli altri uomini, negli altri uomini".

Sono queste parole appassionate, apparse con la firma di Morlotti e con il titolo di "Guernica" sulle pagine di "Numero" del gennaio-febbraio 1946. Nel loro tono così teso, da constatazione, drammatico e secco come ogni atto processuale e come ogni prova di reato, si avverte forse, già, una venatura amara e l'eco delle prime difficoltà a portare avanti un discorso unitario: anche se non ha perduto tutto lo smalto quella volontà di agire sulle cose e sulle circostanze, che Morlotti e Treccani avevano espresso con lapidaria concisione nel Manifesto dei pittori nell'estate del 1943: "Con la pittura vogliamo innalzare barriere, guardiamo al nuovo, alla materia grezza, alle parole tronche, ai significati estremi".

Subito dopo la fine della guerra, a livello delle esperienze italiane, le linee dei nuovi orientamenti erano chiare e confluivano tutte nella necessità di liquidare il passato. L'ipotesi urgente era quella di un bagno collettivo alla fonte della verità. Bisognava guardarsi intorno dopo aver guardato dentro di sé e riconoscere per questa via le imprese prioritarie ma, a livello delle esperienze internazionali, non era possibile eludere il confronto con il cammino fatto nella direzione della ricerca di nuove espressioni e di nuovi strumenti di espressione. Erano cadute molte barriere e con la loro caduta aveva avuto inizio un'ansiosa attività di recuperi e integrazioni. Per un verso premeva sull'animo degli artisti italiani una situazione imminente, turgida, vivificata da cronache violente che richiedevano adesioni altrettanto violente; per un altro verso invece premeva un denso flusso di

elementi di cultura e di storia della cultura, che richiedeva analisi, traduzioni ed aggiornamenti. Così, fu un processo affatto logico quello che suggerì alla parte più consapevole della società artistica italiana, maturata attraverso le esperienze cruciali dell'antifascismo e della guerra, tutta una serie di distinzioni. Se la reale situazione politica richiamava l'attenzione sul nuovo stato di milioni di uomini passati attraverso il vaglio di molti inganni strumentali e morali, la reale situazione intellettuale era profondamente tentata di aggirare questo fenomeno umano e di ricondurre tutti i problemi dell'arte nel cerchio del linguaggio, delle strutture del linguaggio e di esaltarne quindi gli aspetti formali. Si perdeva così l'unità della visione e dei consensi e cominciava la stagione della polemica.

Bisogna approfondire il lato artistico in tutte le direzioni, anche in quelle sperimentali delle avanguardie storiche e credere ciecamente, insieme con Lionello Venturi, che l'arte moderna o era astratta o non era arte, oppure bisognava restare fedeli al concetto dei contenuti ed aver fiducia nel "realismo" come unico strumento di comunicazione di massa? Essere insomma universali per virtù della forma e delle sue strutture o esserlo invece per virtù delle tesi esposte nell'opera d'arte? Poteva bastare che l'artista offrisse all'idea l'avallo della propria sincerità, del suo solo modo di essere autentico, o doveva invece sacrificare all'idea la propria personalità per un beneficio ipotetico e per un'obbedienza letterale? Enel campo stesso del realismo pittorico i contenuti dovevano essere di cronaca o di storia, di celebrazione o di invenzione fantastica; dovevano essere una testimonianza, o un giudizio, o una profezia?

Il contrasto mai pacificato tra la posizione di Birolli è la posizione di Guttuso, pur all'interno degli stessi ideali, fu in quegli anni ed è ancora, forse, l'emblema dell'impossibilità di conciliare due modi di intendere l'arte ed il comportamento dell'artista; e pure erano nati negli stessi anni, dalle stesse passioni, e pure avevano percorso le stesse strade e formulato in tempi spietati le stesse ipotesi di un futuro migliore.

Toccava alla generazione cresciuta dopo quella di corrente il compito di cercare la soluzione possibile per un problema che Argan, nel 1947, aveva già indicato con felice approssimazione in questi termini: "Non negarsi alla vita e non darsi alla cronaca". Nello spazio che corre tra questi due momenti dell'esistere, uno spazio quasi ineffabile a pensarlo ma tremendamente vasto nei suoi aspetti pratici, la nuova generazione avvertiva non senza angoscia che bisognava sì definire tutte le distinzioni possibili ma bisognava anche individuare e intrecciare solidamente le profonde radici comuni. Bisognava cioè avviare una specifica ricerca di identità tra due concetti, realtà ed esistenza, dislocati anch'essi ad una distanza che è quasi impercettibile, ma che in pratica risulta molte volte incolmabile. Questa istanza era stata posta quasi drammaticamente dal fallimento del Fronte nuovo delle arti, ultimo sforzo per far convergere la generazione di Corrente su alcuni punti comuni: frantumato e disperso anche per la durezza del richiamo all'ordine apparso su Rinascita nell'autunno del 1948, in concomitanza con la mostra alla Casa della Cultura di Bologna, cui partecipavano tutti gli artisti del Fronte. Tra tante fughe in avanti nella realtà, in direzione della compiacente illustrazione o in direzione della negazione totale del reale, e sotto la pressione dell'informale, così carico di lusinghe col suo caotico magma organico da interpretare come vitale epifania delle capacità istintive della vita a risorgere da ogni distruzione, toccava ad una generazione più giovane trovare un nuovo sistema di equilibri ed utilizzare una nuova fiducia nella possibilità di portare avanti il discorso del realismo. Era necessario riprendere il discorso dal punto in cui non era stato ancora sopraffatto dagli avvenimenti, trascinato nelle contraddizioni, deformato dalle polemiche. Era necessario ricucire i brandelli e ricondurlo alla linearità, alla semplicità, alla chiarezza di quando, nel 1938, nel momento più vivace di Corrente, vivace anche sul piano delle scelte politiche dei componenti del movimento e delle situazioni che esse provocarono, Raffaele De Grada aveva potuto scrivere che il fine della ricerca artistica era "un realismo che non esclude la libera considerazione della realtà circostante e prima di tutto della propria intima verità".

Quale era la realtà circostante per i giovani artisti che, sulla via degli anni cinquanta, dovevano ancora giorno dopo giorno lottare per sopravvivere alle difficoltà più banali e ai bisogni più umili dell'esistenza, nelle stanze desolate delle vecchie case delle più vecchie vie di Milano, di Torino, e di Roma ed assistevano senza diritto di parola agli scontri dei loro maggiori? Non era appunto una situazione fallimentare rispetto ai grandi ideali, appena mascherata dalla vivacità persino violenta

della polemica tra realisti e astratti, realisti e informali, realisti e naturalisti e via di seguito? E qual era la loro intima verità? Non era forse un senso acuto di disagio e di nausea di fronte all'evidenza che il fallimento nel mondo dell'arte era lo specchio di ben altre delusioni e separazioni e animosità faziose? La guerra, lo stato di guerra non era finito con l'armistizio né con la firma dei trattati di pace. Le tensioni sociali e le discordie internazionali ne avevano preso il posto, erano cresciute e prendevano gli aspetti e le tecniche della guerra. I fantasmi dei campi di concentramento, delle fosse di massacro, delle camere a gas invece che svanire nel tempo e dalla memoria crescevano all'ombra dell'atroce fungo atomico. I nomi di Auschwitz, di Dachau, di Belsen, di Katyn, di Cefalonia invece che farsi remoti apparivano ormai i primi di un lungo elenco che già includeva il nome di Hiroshima e mostrava di dover restare aperto. Così le ferite si trasformavano in piaghe, le memorie in incubi, le speranze sopravvivevano soltanto come moncherini, anchilosate sui loro primi sospiri.

La guerra, intanto, e questa è una prima considerazione ovvia, non aveva sconfitto questa o quella nazione, questo quell'uomo, ma l'uomo nella sua sostanza universale, l'uomo di ogni paese e di ogni colore. Gli eventi del lungo dopoguerra smozzicavano ogni giorno un poco di più le illusioni residue. Del resto, sulla fine degli anni cinquanta e dei primi anni sessanta la guerra, come ipotesi di uno scontro totale di violenza mai prima registrata, era assai più che una semplice congettura, pendeva sul capo di tutti e dovunque come una spada allucinante e ossessiva.

La guerra è un castigo, l'ultima aveva punito tutti indistintamente, creando una certa confusione tra buoni e cattivi e persino suggerendo l'impossibilità di distinguere i cattivi dai buoni. Questa volta non c'era tempo per un giudizio particolare, non c'era spazio per le satire di nuovi Grosz, di nuovi Dix, di nuovi Xavier, non c'era posto per delimitare delle categorie. Lo stato di insicurezza e di allarme, le situazioni di prevaricazione e di sopraffazione, di degradazione e alienazione non avevano caratterizzazioni anagrafiche o geografiche. L'immagine dell'uomo risultava così essere l'immagine di un oggetto deformato; ma non dalla esplosione di una rivolta interiore, come l'avevano raffigurata gli espressionisti tedeschi che rifiutavano gli orrori nel 1914, né dallo sforzo di aderire al disegno di un giudizio morale, come l'avevano raffigurato Grosz e gli altri artisti della nuova oggettività nella Germania umiliata degli anni 1919-20. È semmai l'immagine tumefatta dalle sevizie subite o inflitte, dalla protervia, dall'ignavia corrotta dalla propria incapacità ad accennare almeno un gesto di ribellione, oltre la smorfia grottesca del dolore fisico e dello stravolgimento psichico.

Questa immagine, che eclissa l'immagine tanto sospirata dell'uomo nuovo e che allontana l'eroe positivo nel dominio dei miti e delle utopie, è stata fissata da Bacon e da Giacometti. Se ne può trovare anche un riflesso nell'opera di Dubuffet, nelle sue figure di uomini vaganti tra i residui industriali, i detriti e le immondizie che essi stessi hanno accumulato, anonimi al punto da potersi mimetizzare tra i rifiuti. Sono figure nate, anzi accettate, attraverso mille esperienze diverse. Il loro potere di suggestione è in stretta relazione con lo spessore e la densità delle esperienze vissute.

Gli artisti raggruppati in questa mostra hanno tutti subito il fascino di quelle figure e ne hanno raccolto la lezione più generosa di effetti. Una lezione che dice che non è possibile avanzare attraverso una serie di distinzioni e di rifiuti ma, semmai, attraverso una serie di superamenti dei limiti e di coinvolgimenti. Questo vale sia per le strutture formali che per le risonanze spirituali; per le pressioni che la realtà circostante esercita su ognuno di noi, come per le reazioni della sensibilità fisica e psichica di ognuno di noi all'impatto con la realtà; tanto che questa appartenga ad una linea di sviluppo della storia, quanto che appartenga alla serie molte volte casuale delle incidenze quotidiane. C'è sempre infatti il modo di trasferire le incidenze casuali sulla linea della storia, o del nostro patire la storia. Un barattolo aperto, un cappio, un uncino si possono inserire come elementi, o strumenti, visualmente attivi prima ancora che allusivi in un contesto di denuncia della crudeltà. È un problema di apertura d'ali, di statura morale, di dimensione poetica.

Allo stesso modo che non è necessario né utile avanzare per mezzo di rifiuti e di distinzioni, non è necessario né utile procedere per collettivi cioè per tendenze e programmi comuni d'azione. Le voci

solitarie sono quelle che si distinguono meglio, che hanno echi più limpidi e più lunghi. I dodici artisti di questa mostra sono altrettante voci solitarie. Non è difficile intenderlo al primo incontro. A parte le doti naturali, diciamo la vocazione all'arte, essi hanno in comune le motivazioni profonde delle loro scelte. Una delle motivazioni è il senso di turbamento provocato dall'affronto continuativo della loro esistenza, assunta come croce portante di tutte le esistenze, come la dura realtà. Un'altra è la volontà di piegare questa durezza contro se stessa. La capacità di turbarsi di fronte alla realtà colloca questi artisti al centro della realtà, come al centro di un vortice o sul fondo di una voragine, nei punti in cui la durezza della realtà è più dura ed i suoi contraccolpi sulla sostanza compatta, ma così fragile e delicata e sensitiva dell'esistenza, producono un numero maggiore di contusioni, di piaghe. Patire è allora patire insieme e riconoscere dentro ogni colpa la parte, per quanto piccola ed involontaria essa sia, che ci spetta: la nostra parte di complicità e di omertà.

L'assunzione di responsabilità è l'elemento che nobilita l'opera di tutti questi pittori, è anche l'elemento che garantisce la loro sincerità. Lo smarrimento, lo sconforto, lo stravolgimento delle figure in cui si manifestano i tormenti e le torture, trasudano dalle opere di questi pittori come gromme brillanti di resina; anche quando per ragioni di ambiente, di data, di selezioni formali sembrano più attente all'eleganza dello stile, alla bellezza delle tinte ed alla preziosità della materia pittorica. Siamo infatti in questa zona dell'arte italiana, che appartiene agli anni sessanta ma si allunga sino ad oggi se pure non sempre con gli stessi risultati, nella quale il mestiere del pittore viene risospinto verso le sue tradizioni di tecnica e di esecuzione al limite, a volte, del virtuosismo.

Così lo spettacolo della mostra si presenta incantevole toccante, comunica attraverso gli occhi e attraverso il pensiero. Si rivedono alcuni momenti sublimi delle esperienze dell'arte italiana sulla strada meno ortodossa del realismo. Sublimi e struggenti, perché generati da un profondo sentimento di pietà per l'uomo, per le sue avventure e disavventure, le sue impennate e le sue cadute: per l'uomo considerato in una delle stagioni più drammatiche della sua storia, quando alle paure della memoria si univa il panico per un futuro incerto soltanto sulla misura delle sue capacità di distruzione. Questi momenti sublimi e struggenti sono rappresentati dai tragici cartelli rilevati da Moreni sui coltivi di Romagna; dalle convulse, quasi impostate sui battiti alternativi del cuore, composizioni di ambienti urbani e di interni di Romagnoli; dai lussuosi concili di Vacchi; dai mistici torpori e dalle tortuose estasi sacre e profane di Fieschi; dagli incubi notturni di Attardi, che sembrano dipinti giusto nell'attimo in cui i ladri e gli assassini bussano alle porte. Sono dati in forma quasi araldica dai crocifissi di Ruffini; dagli estenuati abbandoni delle creature di Cappelli; dai nudi sfatti di Vespignani; dai personaggi di Sughi, che sembrano irridere alla loro maschera borghese e da quelli di Recalcati sempre straziati, lacerati da mali oscuri, ridotti a semplici impronte sui muri, a filamenti di larva. Ma se questa mostra dovesse avere uno stendardo, dipinto su due facce come quelli delle confraternite antiche, dovremmo forse mettere su una faccia "racconto d'estate" di Ferroni, che raggiunge la perfetta catarsi di un'azione in cui realtà ed esistenza conducono un dialogo serrato sulla sorte degli uomini e delle cose. Sull'altra faccia una "notte d'amore" di Francese, perché l'esistenza vi appare vogliosa di consumarsi nella realtà e l'amplesso amoroso raffigura la possibilità di riemergere all'esistenza da una realtà che è di morte; una delle "notti d'amore" o una delle variazioni sulla "malinconia del Dürer", se malinconia si intende nel significato originale di meditazione profonda e triste sui misteri dell'uomo e dell'universo.

Luigi Carluccio